



T.C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü

**POSTMODERN ANLATILARDA RİVAYET ANLATI
YÖNTEMİNİN DÖNÜŞÜMÜ**

Yüksek Lisans Tezi

Betül ERKOÇ

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

İZMİR

2023

T.C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü

POSTMODERN ANLATILARDA RİVAYET ANLATI
YÖNTEMİNİN DÖNÜŞÜMÜ

Yüksek Lisans Tezi

Betül ERKOÇ

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Fazıl GÖKÇEK

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.

Türk Dili ve Edebiyatı Yüksek Lisans Programı

ETİK KURALLARA UYGUNLUK BEYANI

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne sunduğum Postmodern Anlatılarda Rivayet Yönteminin Dönüşümü adlı yüksek lisans tezinin tarafımdan bilimsel, ahlak ve normlara uygun bir şekilde hazırlandığını, tezimde yararlandığım kaynakları bibliyografyada ve dipnotlarda gösterdiğimi onurumla doğrularım.

Betül ERKOÇ



ÖNSÖZ

Türk edebiyatında postmodernizm 1980 sonrasında etkili olmaya başlamıştır. Değişen edebi anlayış doğrultusunda ortaya konulan edebi ürünler biçimsel ve yapısal olarak değişim geçirmiştir. Postmodern düşünce yalnızca anlatıyı değil, anlatıcılığı ve okuru da değiştirmiştir. Dolayısıyla birbiriyle ilişkili bu unsurlar yıkıma uğratılıp yeniden kurulmuştur. Fakat bunu yaparken geleneksel olan yok sayılmamış, kullanılmış ve üzerinde yeniden düşünülüp sorgulanmanın ortamı hazırlanmıştır. Bu anlamda postmodern anlatılar, sözlü geleneğe ait bir uygulama olan rivayet anlatı yönteminin yeniden ele alınmasına uygun bir ortam olmuştur. Postmodern anlatılarda rivayete dayalı anlatım yöntemi bir yönüyle geleneğe ait özellikleri muhafaza ederken bir yönüyle de eleştirel bir yaklaşım sunar. Bu çalışmada, rivayet anlatı yönteminin, postmodern bir bakış açısıyla birleştiğinde ortaya çıkan yeniden üretim sürecini ve anlatıya yansıyan yönlerini göstermeyi amaçladık.

Sözlü gelenek içerisinde teşekkül etmiş metinlerin kuruluşunda anlatma ve nakletme önemli bir konuma sahiptir. Geleneksel edebiyata ait bir yöntem olarak ele aldığımız rivayete dayalı anlatım, anlatının nâkiler veya raviler aracılığıyla dinleyiciye nakledilmesidir. Sözlü kültür ortamında rivayetlerle nakledilen anlatı, icra sırasında değişime uğrar. Bu sayede anlatının oluşum safhası sonlanmaz. Bu yönüyle rivayetlerle kurulan anlatı, 20. yüzyılın yoruma açık, çokanlamlı metinleriyle ortaklık gösterir. Sözlü anlatıların yeniden yaratım sürecine yalnızca muhtelif anlatıcıların değil dinleyicilerin de dahil edilmesi dikkat çekicidir. Dinleyici ve anlatıcının etkileşiminden doğan anlatılar, postmodern anlatılarda okurun anlatıcı ile iş birliği yapmasını hatırlatır. Rivayete dayalı anlatım çoklu anlatıcılara yer verir, dinleyicinin yorumuna imkân sağlar. Postmodern anlatılarda rivayet yönteminin benzer kullanımlarının yeni biçim ve işlevler kazanarak çok boyutlu bir yönetime dönüştüğü söylenebilir. Çalışmamız bu iddia üzerine kurulmuştur. Bu iddiayı doğrulayacak ve destekleyecek metinler seçilmiş, değerlendirme ve sonuca ulaşılmıştır.

İhsan Oktay Anar'ın *Kitab-ül Hiyel* ve *Amat*, Orhan Pamuk'un *Sessiz Ev* ve *Benim Adım Kırmızı*, Murat Gülsoy'un *İstanbul'da Bir Merhamet Haftası* ve *Bu Kitabı Çalın* eserlerini inceleyerek rivayet yönteminin teori ve uygulama düzleminde kazandığı

görünüm ve işlevleri tespit etmeye çalıştık. İncelediğimiz üç yazarın beslendikleri kaynaklar ve üslupları birbirinden farklılık göstermektedir. İhsan Oktay Anar, romanlarında geleneksel kültür ve edebiyattan yararlanmış, eserlerinde tarihsel bir doku yaratmıştır. Bu yönüyle romanlarında rivayet yönteminin birebir kullanımlarına sıkça rastlanır. Anar, geleneğe ait formları kurmacaya postmodern ve eleştirel bir bakış açısıyla zenginleştirerek dahil etmiştir. Romanlarında rivayet yöntemi çok boyutlu bir kullanıma ulaşmıştır. Orhan Pamuk, Doğu ve Batı'nın estetiğini birini diğerine tercih etmeden bir arada kullanma gayretindedir. "Bütün kitaplarım Doğu'nun ve Batı'nın yöntem, usul, akışkanlık ve tarihinin karışmasından yapılmıştır ve kendi zenginliğimi de buna borçluyum." ifadesiyle sentez fikrinin üslubunun odak noktası olduğunu vurgular. Bu anlamda Pamuk'un eserleri, rivayet yönteminin farklı görünüm ve boyutlar kazanması için uygun bir zemin olmuştur. Murat Gülsoy, roman ve hikâyelerinde postmodern teknikleri deneysel denilebilecek biçimde uygular. İncelediğimiz diğer yazarlara göre geleneksel etkiden daha uzak olan Gülsoy'un eserlerinde, rivayet yönteminin postmodern tekniklerle ilişkisinin ulaşabileceği noktaları göstermek açısından önemlidir.

Çalışmamız iki ana bölümden oluşmaktadır. İlk bölüm kuramsal çerçeveyi oluşturmaktadır. Bu bölümde rivayete dayalı anlatımın sözlü gelenek içerisindeki konumu gösterilmiştir. Sözlü geleneğin ve postmodern anlatıların rivayet yöntemiyle bağlantılı unsurları tanımlanarak aralarındaki farklar gösterilmiştir. Yine aynı bölümde, rivayet yönteminin postmodernizmle ilişkisini ortaya koyacak unsurlar açıklanmıştır. Bu unsurlar oyun, parodi, pastiş, üstkurmaca ve yeni tarihselciliktir. Postmodern anlatıların temelini oluşturan bu tekniklerin rivayet yöntemiyle anlatıya nasıl dahil edildiği üzerinde durulmuştur. Sözlü geleneğe ait bir yöntem olan rivayete dayalı anlatımın postmodern bir yaklaşımla kazandığı işlevler ve yeniden yorumlamaları tespit etmeye çalışmak temel hedefimiz olmuştur.

Çalışmamızın ikinci bölümü metin tahliline ayrılmıştır. İlk bölümde rivayet yöntemine ilişkin teorik çerçevede açıklanan tespitler ve işlevler doğrultusunda İhsan Oktay Anar'ın *Kitab-ül Hiyel* ve *Amat*, Orhan Pamuk'un *Sessiz Ev* ve *Benim Adım Kırmızı*, Murat Gülsoy'un *İstanbul'da Bir Merhamet Haftası* ve *Bu Kitabı Çalın* eserleri detaylı olarak incelenerek örneklendirilmiştir.

“Sonuç” bölümünde metin tahlili kısmında incelediğimiz İhsan Oktay Anar, Orhan Pamuk ve Murat Gülsoy’un eserlerinde yaptığımız incelemelerde elde ettiğimiz bulguların mukayesesi yapılmıştır. Rivayet yönteminin sözlü anlatı geleneğinde ve postmodern anlatılarda ne şekilde yer aldığını ve hangi işlevlerle kullanıldığını bir bütün halinde özetlenmeye çalışılmıştır. Çalışmamız boyunca ele alınan yazarlardan hareketle, rivayet yönteminin kazandığı görünümlere ilişkin genel bir değerlendirme ortaya konulmuştur. Ayrıca yararlanılan kitapların ve makalelerin künyeleri “Kaynakça” kısmında gösterilmiştir.



Betül ERKOÇ
İzmir, 2023

ÖZET

Henüz yazılı edebiyatın gelişmediği dönemde edebiyat ürünlerinin yaratımı ve yayılması söze dayalı olarak gerçekleşmiştir. İcracı/anlatıcılar tarafından sözlü olarak nakledilen anlatılar, aktarım biçimleri ve unsurlarından etkilenerek çeşitlenmiştir. Sözlü anlatıların nakledilme biçimlerinden biri de rivayetle aktarım yöntemidir. “Postmodern Anlatılarda Rivayet Yönteminin Dönüşümü” başlıklı bu çalışmada rivayete dayalı anlatımın sözlü geleneğe nasıl kullanıldığı ve bununla birlikte postmodern anlatılarda kazandığı görünüm ve işlevler tespit edilmiştir.

Bu çalışmada sözlü geleneğe ait bir kavram olan rivayete dayalı anlatımın postmodern bir bakış açısıyla yeniden üretime tabi tutulması incelenmiştir. Aynı zamanda rivayet yönteminin postmodern unsurlarla ilişkisi ele alınmıştır. Rivayete dayalı anlatımın sözlü gelenek içindeki yeri ve postmodern anlatılarda kazandığı yeni görünümü mukayese edilerek ortak ve farklı yanları ortaya konmuştur. Çalışmanın uygulama kısmı için postmodern edebiyatın dikkat çekici isimleri seçilmiştir. İhsan Oktay Anar’ın *Kitab-ül Hiyel* ve *Amat* romanları klasik edebiyatın etkilerini taşıması, Orhan Pamuk’un *Sessiz Ev* ve *Benim Adım Kırmızı* romanları Doğu ve Batı’nın sentezi olması, Murat Gülsoy’un *İstanbul’da Bir Merhamet Haftası* ve *Bu Kitabı Çalın* eserlerinde modern tekniklerin yoğun olması sebebiyle seçilmiş, tespitlerimiz farklı açılardan örneklendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Rivayet yöntemi, sözlü anlatı geleneği, postmodern anlatı.

ABSTRACT

In the period when written literature not existed, the creation and spread of literary products were based on words. The narratives transmitted orally by the performers/narrators have diversified by being influenced by the transmission forms and elements. One of the transmission methods of oral narratives is transmission by rumor. This study titled “The Transformation of Rumor Method in Postmodern Narratives” how the rumor-based narrative was used in oral tradition and also the appearances and functions gained in postmodern narratives were determined.

In this study, the reproduction of the rumor-based narrative, which is a concept belonging to the oral tradition, was examined from a postmodern point of view. At the same time, the relationship of the rumor-based method with postmodern elements is discussed. The place of rumor-based narration in the oral tradition and its new appearances in postmodern narratives are compared, then common and different aspects are revealed. For the application part of the study, remarkable names of postmodern literature were chosen. The novels *Kitab-ül Hiyel* and *Amat* by İhsan Oktay Anar were chosen for having classical literature effects, the novels *Sessiz Ev* and *Benim Adım Kırmızı* by Orhan Pamuk were chosen for being a synthesis of Western and Eastern, the works *İstanbul'da Bir Merhamet Haftası* and *Bu Kitabı Çalın* were chosen because of the intense modern techniques. Thus, our findings were exemplified from different angles.

Keywords: rumor method, oral narrative tradition, postmodern narrative

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖNSÖZ	i
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
KISALTMALAR.....	viii

BİRİNCİ BÖLÜM

RİVAYET ANLATI YÖNTEMİ VE POSTMODERN ANLATILAR

1. GELENEKSEL ANLATIDAN MODERN ANLATIYA RİVAYET YÖNTEMİ	
1.1. Anlatıcı.....	8
1.2. Dinleyici/Okur.....	10
1.3. İcra.....	12
2. POSTMODERN ANLATI VE POSTMODERN UNSURLAR.....	14
2.1. Oyun.....	19
2.2. Parodi.....	23
2.3.Pastiş.....	26
2.4. Üstkurmaca.....	27
2.4.1. Tarihyazımcı/Tarihsel Üstkurmaca.....	31
2.5. Yeni Tarihselcilik.....	34
3. POSTMODERN ANLATIDA RİVAYET YÖNTEMİNİN İŞLEVİ	
3.1. Başlangıç Formeli Olarak Kullanılması.....	39
3.2. Belgelendirme/İnandırıcılık.....	40
3.3. Gerçekliğin Sorunsallaştırılması.....	41
3.4. Çokseslilik.....	48
3.5. Açık Uçlu Metin Yaratımı.....	54

İKİNCİ BÖLÜM
RİVAYET ANLATI YÖNTEMİNİN DÖNÜŞÜMÜ

1. İHSAN OKTAY ANAR'IN ROMANLARINDA RİVAYET YÖNTEMİNİN DÖNÜŞÜMÜ	
1.1. Kitab-ül Hiyel.....	57
1.2. Amat.....	62
2. ORHAN PAMUK'UN ROMANLARINDA RİVAYET YÖNTEMİNİN DÖNÜŞÜMÜ	
2.1. Sessiz Ev.....	68
2.2. Benim Adım Kırmızı.....	71
3. MURAT GÜLSOY'UN ROMANLARINDA RİVAYET YÖNTEMİNİN DÖNÜŞÜMÜ	
3.1. İstanbul'da Bir Merhamet Haftası.....	79
3.2. Bu Kitabı Çalın.....	84
SONUÇ.....	88
KAYNAKLAR DİZİNİ.....	94
TEŞEKKÜR.....	98
ÖZGEÇMİŞ.....	99

KISALTMALAR

A: *Amat*

BKÇ: *Bu Kitabı Çalın*

BAK: *Benim Adım Kırmızı*

Çev.: *Çeviren*

Ed.: *Editör*

KH: *Kitab-ül Hiyel*

İBMH: *İstanbul'da Bir Merhamet Haftası*

PKA: *Puslu Kıtalar Atlası*

SE: *Sessiz Ev*



BİRİNCİ BÖLÜM

RİVAYET ANLATI YÖNTEMİ VE POSTMODERN ANLATILAR

Rivayet kelime anlamı olarak “nakletme” ve “söylenti” anlamlarına gelmektedir. Rivayet kavramı ilk olarak Arap kültür ve edebî eserlerinde öncelikle şiir aktarımı için kullanılırken daha sonra hadis ve ayetlerin aktarımı için de kullanılmıştır. Türk Edebiyatı geleneksel metinlerinde ve halk edebiyatı ürünlerinde rivayet aynı zamanda hikâye yerine de kullanılmıştır. Boratav, “rivayet mefhumunun eskilerden gelen haberler, ravilerin naklettikleri, edebî kisvesi mevzubahis olmaksızın, öteden beri anlatılan şeyler manasına” geldiğini de belirtir. (Boratav, 2018: 165)

İcra sırasında anlatı çeşitli eklemeler veya eksiltmelerle değişime uğrar. Bu değişim, teşekkül eden yeni anlatıyı ilk anlatıdan bağımsız kılmaz. Orijinal anlatının aslının yanı sıra oluşan bu yeni şekiller varyant, rivayet, versiyon kavramlarıyla isimlendirilir. Bazı örneklerde bu kavramların birbirlerinin yerine kullanıldığı görülür. Örneğin, Boratav Fuat Köprülü'nün *Kayıkçı Kul Mustafa ve Genç Osman Hikâyesi* adlı monografisinde yer yer rivayet ve hikâye mefhumlarını birbirinin yerine kullandığını belirtir. Araştırmalarda, anlatılarda ve edebi incelemelerde rivayet teriminin farklı açılardan ele alındığı görülmüştür. Bu sebeple çalışmamız boyunca rivayet kavramının kazandığı farklı anlamlar ve işlevler ayrı ayrı incelenecektir.

Sözlü anlatılarda olaylar bir anlatıcı tarafından dinleyiciye nakledilerek ulaşır. Anlatıcının kullandığı anlatım yöntemlerinden biri de rivayet ederek anlatmaktır. Sözlü geleneğin anlatmaya dayalı olmasından ötürü metnin teşekkülünde anlatım unsurları etkilidir. Metnin yaratım sürecinde anlatıcı/icracı, dinleyici, anlatının nakledildiği ortam/mekân veya zaman anlatıyı biçimlendiren unsurlardır. Henüz yazılı kültürün oluşmadığı sözlü dönemde, anlatının oluşumunda en dikkat çekici unsurlardan biri bağlamdır. Bağlam, anlatıcı/icracı, dinleyici ve aktarım sırasındaki sosyal, fiziksel etkiler bütünüdür. Anlatı bu bağlam içerisinde icra edilerek her icra sırasında yeniden şekillendirilir. Bu bağlam içerisinde icra edilen anlatılar yazıya geçirilmedikleri için sabitlenmez, daima yeniden üretime ve değişikliklere açık vaziyettedirler. Bu noktada sözlü anlatılarda anlatıcı/icracının anlatının yegâne yaratıcısı olmadığı üzerinde

durulmalıdır. “Linda Degh, sözlü anlatıların sınırsız çeşitleri olduğunu, anlatıldıkları sürece çoğaldıklarını, çeşitlendiklerini ve birbirleriyle birleştiklerini dile getirir.” (Gürçayır, 2006: 137-138) Sözlü şekilde icra edilen anlatının Degh’in de belirttiği gibi her icra sırasında yeniden üretilmesinde anlatıcı/ıracının rolü büyüktür. Geleneğin bir uygulayıcısı olan anlatıcılar, geleneğe bağlı kalarak bireysel dikkatleri ve yaratıcılıkları doğrultusunda anlatıyı özgün biçimde şekillendirirler.

Muayyen bir biçim kazanmamış folklor mahsullerinin rivayet kavramı ile adlandırıldığı görülmüştür. Orijinal anlatının kazandığı değişikliklerle meydana gelen rivayetler henüz edebi bir şekil kazanmamış olabilir. Meydana gelen rivayetler müstakil yapılar teşkil etmeyebilir. Bir anlatının farklı rivayetleri bir arada bulunabilir, eserlerin içerisinde dağınık vaziyette bulunabilirler. Boratav bu durumun Evliya Çelebi’nin *Seyahatnamesi*’nde, *Menakıbnâme*’lerde, tarihi kaynakların bazılarında görüldüğünü söyler. Boratav’a göre rivayetlerin “hepsi aynı mahiyette mahsullerdir, edebî şekil ve kıyafetlerini bulamamışlar, bir sanat kompozisyonu haline getirilememişler, asıl gayeleri sanattan bambaşka şeyler olan eserler içinde dağınık kalmışlardır.” (Boratav, 2018: 173)

Sözlü edebiyat döneminde topluluklar kendilerine ait dil, kültür, değer, hikâye, şiir, efsanelerini rivayet ederek muhafaza etmişlerdir. Henüz yazıya geçilmeyen dönemlerde topluluklar kayıt altına alınmayan eserlerini rivayet yoluyla belleklerde sözlü olarak korumuştur. Yalnızca edebi anlatıları değil milli kimlik ve varlıklarını da sözlü nakil yoluyla nesilden nesile aktarmışlardır. Ugan bir makalesinde Raddlof’un *Mukayeseli Türk Lügati*’ni Altay Türkleri ve onlara komşu olan diğer Türkler arasında yaptığı çalışmalar sonucu elde ettiği rivayetlerle yazdığını belirtir. Bu gösteriyor ki rivayetler Türklere ait çalışmalara kaynaklık etmiştir.

“Raddlof, XIX. asrın sonlarıyla XX. asrın başlarında Türk rivâyetleri hakkında çalışmalar yapmıştır. Altay Türkleri ve onlara komşu olan diğer Türkler arasında uzun yıllar araştırmalar yapmış, oralardaki Türklerin ağızdan birçok sözler ve haberler rivayet etmiş ve bu rivayetlerden yararlanarak birçok eser yazmıştır. Radloff’un Mukayeseli Türk Lügati bu rivâyetler neticesinde derlenip yazılmıştır.”
(Ugan, 2002: 259-289)

Halk edebiyatı ürünlerinde anlatı, hikâye anlamında kullanılmakla birlikte büyük oranda anlatıların çeşitli bölgelerdeki muhtelif varyantlarını da karşılamaktadır. Anlatıların çeşitli yorumlar ve şekiller kazanmasında birçok farklı unsur etkili olmuştur. Başgöz, folklorda gösterim (performans) yaklaşımının metin odaklı çalışmalara tepki olarak ortaya çıktığını söyler. Gösterim yaklaşımının sosyal içerikli (contextual) olması dolayısıyla folklorun yaratımında en önemli faktör olduğunu vurgular. (Başgöz, 2012: 105) Performans yoluyla aktarılan anlatı aktarıldığı sosyal bağlamdan ayrı tutulamaz. “Metinlerin (sözlü-yazılı) yaratıldığı sosyal çevre ve şartlar en az metin kadar önemlidir. Bunun aksi bir anlayış tanımını, anlamını daraltır, sınırlar hatta yanlış değerlendirmelere yol açar.” (Yücel Çetin, 2016: 25) Halk edebiyatı ürünlerinin icra aracılığıyla aktarılması anlatıcının yorumunu etkin kılmıştır. Tek bir anlatının muhtelif formlarının oluşumunda anlatıcının yorumu ön plandadır. Hikâye anlatımında takip edilen geleneğin etkisinin yanı sıra anlatıcının kişisel dikkati de oldukça önemlidir. Anlatıcı/âşık anlatıyı bireysel olarak, “sanat gücü, kendi hikâye tekniğine ve hikâye diline göre değiştirerek anlatır.” (Başgöz, 2012: 83) Anlatının üreticisi olan icracı/anlatıcılar kendilerine has üslupları ile metinlerde değişiklikler meydana getirmişlerdir. Dolayısıyla sözlü gelenekte üretilen “anlatı varyantlaşır, varyantlaştıkça bünyesine yeni eklemeler yapılmıştır.” (Çetin, 2020: 11) Anlatılar üzerinde meydana gelen değişimler sonrasında oluşan müstakil anlatılar *rivayet* olarak isimlendirilmiştir.

Anlatıların farklı rivayetlerinin oluşumunda en dikkat çeken unsurlardan biri coğrafi farklılıktır. Henüz yazıya geçirilmemiş anlatılar anlatıcıların belleklerinde muhafaza edilirler. Bu durum anlatının sözlü olarak yayıldığı çeşitli coğrafyalara göre farklılık kazanmasına sebep olmuştur. Farklı kültürlerin, toplumların ya da bireysel belleklerin etkileriyle çeşitlenen bu anlatılar önceki formlarına göre zenginleşirler. Farklı coğrafyalarda doğdukları ve yayıldıkları muhitlerin sosyal ve kültürel özelliklerinin etkisiyle değişen anlatılar kimi zaman bir araya getirilerek de çeşitlenir. *Köroğlu* anlatısı, çeşitli coğrafyalara göre farklılıklar barındırmıştır. Doğu Anadolu-Âzerî rivayeti, Âzerî rivayeti, Türkmen rivayeti olarak çeşitli anlatımlar bulunmaktadır. Bu anlatılar birbirinden farklılıklar göstermektedir. Göktürkler döneminde bir alp macerası olarak

başlayan Köroğlu anlatısı, Türkiye sahasında gelişen Köroğlu adlı bir Celalî eşkıyasının maceralarıyla birleşir. Boratav bu iki ayrı anlatının birleşmesiyle ortaya farklı ve zengin bir Köroğlu anlatısı çıktığını belirtir. Bu noktada farklı coğrafyalarda üretilen farklı rivayetlerin bir araya geldiğinde çeşitlilik ve zenginlik sağladığı vurgulanabilir. (Boratav, 2002: 98-101) Günümüzde kullanılan rivayet yönteminde farklı rivayetlerin tek anlatıda beraber veya bazen mukayeseli olarak ele alınmasına rağmen sözlü gelenek ürünlerinde rivayetler müstakil eserler olarak şekillenmiştir.

Rivayetlerin oluşumunda coğrafyanın etkisinin yanı sıra din ve mezheplerin etkisini de görmek mümkündür. Toplumların dinî inanışları kültürel ve sosyal durumları ürünleri etkilemiştir. Anlatıcılar, dinleyicilerin kabullerini, beklentilerini göz önünde tutarak anlatım/icra yaparlar. Sünni nâkilin hikâyelerinde bulunamayacak bazı tema veya menkıbeler başka bir mezhebe mensup âşıkların naklettiği anlatılarda görülmektedir. Buna örnek olarak *Köroğlu* anlatısı gösterilebilir. Köroğlu'nun Alevi ve Şîî âşıkların naklettiği muhtelif rivayetlerinde mezhep ve tarikat izlerini gösteren anekdotlar ve örnekler farklıdır. Bu örnekler “gösterimin içine kendiliğinden girerek, onu etkilemez. Bunlar anlatıcı aşığın kişiliğince, özenle ayıklanır, değerlendirilir ve yeniden yorumlanır.” (Başgöz, 2012: 104) Başgöz'ün bu yorumu ışığında, toplumsal normların ve ideolojilerin anlatıcının yorumu aracılığıyla anlatıya dâhil olduğunu söyleyebiliriz. Bunlar gösteriyor ki, her anlatıcının farklı üslup ve yorumları anlatıların değişmesine ve yeni rivayetlerin ortaya çıkmasına ortam sağlamıştır.

Çeşitli rivayetlerle genişleyerek çeşitlenen sözlü edebiyat ürünlerinden biri de *Dede Korkut Kitabı*'dır. *Dede Korkut Kitabı* yazılı bir metin olarak aktarılmanın dışında icra yoluyla dinleyiciye ulaşmıştır. Anlatı içerisinde bulunan Bey Böyrek hikâyesinin tek başına 48 rivayeti mevcuttur. “Bunun yanı sıra Tepegöz'ün 21, Deli Dumrul'un 12 farklı rivayeti olduğu da tespit edilmiştir.” (Gülensoy, 2003: 81-92) Bu durum gösteriyor ki birden çok icracı/anlatıcının aktarımıyla anlatı çeşitlenmiş ve zenginleşmiştir.

Farklı rivayetlerin oluşumunda bir diğer önemli unsur dinleyicilerin tepkileridir. Sözlü gelenekte dinleyicinin talep ve memnuniyetleri oldukça önemlidir. Bu durum dinleyicilerin anlatımda etkin rol oynamasını sağlar. Dinleyiciler aracılığıyla anlatı değiştirilir, geliştirilir veya eksiltir. Bu durum farklı rivayetlerin ortaya çıkmasını sağlar.

Örneğin yazılı ve sözlü olarak aktarılan halk hikâyelerinden olan *Kerem ile Aslı* muhtelif rivayetler halinde teşekkül etmiş anlatılardandır. *Kerem ile Aslı* anlatısı, özellikle âşıklar tarafından anlatılırken çeşitli değişiklikler kazanmıştır. Boratav *Kerem ile Aslı*'nın *Leyla ile Mecnun* ve *Ferhat ile Şirin* hikâyelerine sevenlerin kavuşamaması açısından benzediğini belirtir. Fakat dinleyiciler tarafından ağır tepkiler gören anlatıcılar zaman içerisinde hikâyenin sonunda hasretleri birbirine kavuşturup muratlarına erdirecek şekilde değiştirmeye karar vermişlerdir. Meydana gelen bu farklı rivayetlerin oluşumunda dinleyicilerin varlığı, sosyal çevrenin etkisi önem arz etmektedir. Başgöz, *Türküli Aşk Hikâyeleri* kitabının “Dinleyici” başlıklı bölümünde hikâyelerin meydana gelmesinde dinleyicinin rolünü inceler. (Başgöz, 2012: 147-157)

Anlatıcının yetkinliği sebebiyle Köprülü'nün *Genç Osman Türküsi ve Rivayeti* tetkikinde halk rivayetlerinin kaynakları meselesi üzerinde de durulmuştur. Köprülü, Genç Osman rivayetlerini iki kaynağa dayandırmıştır. Bunlar Kayıkçı Kul Mustafa destanı ve Bağdat fethinden sonra orduda teşekkül eden menkıbelerdir. Köprülü'ye göre anlatının diğer anlatıcıları hikâyenin ayrıntılarına hâkim olmadıkları için olayları basitleştirerek aktarmışlardır. (Boratav, 2018: 163) Genç Osman'ın fetih sırasında öldüğünü varsayarak anlatmışlardır. Boratav, Genç Osman rivayetlerinin oluşumunu ve yayılımını şemalarla açıklamıştır. (Boratav, 2018: 169-172)

Geleneksel anlatıların başında “nakl olunur ki”, “rivayet-i sahiha ile kütüb-i tevarihde mezkûrdur ki”, “nakl iderler ki zaman-ı evvelde” gibi kalıp ifadelerin kullanımına yer verilirken, modern anlatımın gelişmesi ile birlikte öznel üslup tercih edilmeye başlanmış, bu tür kalıp ifadeler daha az kullanılır olmuştur. Yazarın üslubunu ortaya koyabildiği, kişisel betimlemelere yer verebildiği eserler yazılmaya başlanmıştır. Özön, geleneksel tahkiye metinlerinde kalıp ifadelerin kullanımının çeşitlenmesinin yazılı edebiyat geleneğinin gelişmesi, matbu eserlerin imkânının artması ile ilişkili olduğunu belirtir. (Özön, 1985: 95) Yazmalarda yer alan giriş ifadeleri hikâyelerin matbuat imkânlarıyla basılmaya başlamasıyla zenginleşir ve çeşitlenir. Özellikle yazılı edebiyat alanından alınan unsurlar hikâye girişlerine eklenmeye başlar.

Geleneksel tahkiye türlerinde hikâye bir “fasıl” ile başlamaktadır. Fasılda icracı/anlatıcı tarafından aruz ölçülü türküler, şiirler, tekerlemeler söylenir. Bundan sonra

âşığın dinleyicilerin ilgi ve istekleri doğrultusunda sorular sormasıyla bu bölüm genişletilebilir.

“Sözlü gelenekte, musannif âşığın hikâye anlatırken fasılda yaptığı açıklamalar, söylediği şiirler hikâyeyle ilgili olmayabilir. Örneğin “Dede Korkut Kitabı’nın girişinde bulunan mukaddime, boylarla ilgili olmayıp, boyların anlatılmasını/okunmasını sağlayacak referans niteliğindedir.” (Çetin, 2020: 248)

Sözlü gelenekte kullanılan kalıp ifadeler bazı yazarlar tarafından modern ve özellikle de postmodern anlatılarda da çeşitli amaçlarla kullanılmaktadır. Söz gelişi *Puslu Kıtalar Atlası*’nın başlangıcında geleneksel anlatılarda kullanılan kalıplara, bu tür anlatıların parodisini yapmak amacıyla yer verilmiştir.

“Ulema, cühela ve ehli dubara, ehli namus, ehli işret ve erbab-ı livata rivayet ve ilan, hikâyet ve beyan etmişlerdir ki kun-ı Kâinattan 7079 yıl... Ceneviz taifesinin buraya ilk gelen gemilerine karanlıkta uçan bir ak martının yol gösterdiği, ancak salimen karaya vasil olduktan sonra dümencileri olacak Pundus nam kafirin bu martıyı Mesih addederek yuvasını arayıp bulduğu ve itikatlarınca İsa’nın etini yemek sünnet olduğundan kuşu kızartıp yediği rivayet olunurdu. Eskiler, bu martının yuvasının bulunduğu yere Ceneviz kavminin yüksek bir kule diktiğini rivayet etmişlerdir ki, sonraları Galata Kulesi diye nam salmış bu heybetli yapının tepesinde, yalı adamlarının dürbünle, yiğitlerin ise çıplak gözle, Bursa kentinin ulu dağına seçtikleri söylenegelmiştir.” (PKA: 13)

Anar’ın *Kitab-ül Hiyel* romanı da buna benzer bir girişle başlar.

“Kuledibi’ndeki Tamburlu kiraathanenin, çoğunlukla ariflerden, güngörmüşlerden, sohbet ve kelâm ehillerinden olan ahalisi, asırların tüketemediği bu yorgun dünyanın binbir halini yadedip onda baki kalan hoş ve nahoş sedalardan dem vururken, laf dönüp dolaşıp çoğu kez bir zamanların Yâfes Çelebi’sine gelirdi. Râviyan-ı ahbar ve nâkılan-ı âsâr kâh hayretü minnet, kâh nefretü ibretle şunları rivayet ve hikâyet ederlerdi” (KH: 9)

"Râviyân-ı ahbar nâkılan-ı âsâr" gibi anlatının bir aktarım sonucu oluştuğunu vurgulayan bu tamlamaların postmodern anlatılarda kullanımı çok yönlü olarak ele alınmalıdır. Postmodern anlatılarda tarihsel anlatılara referans vermek, metinlerarası ilişkiler kurmak sıklıkla kullanılan tekniklerdendir. Kullanılan bu geleneksel kalıp ifadeler anlatının gelenekten etkilendiğini bildirmesi açısından okura bir ön bilgi sunmaktadır. Roland Barthes, sözlü gelenekte yaratılan edebi ürünlerde bir yaratıcının olmayacağını, bunun yerine kalıplaşmış ifadeleri, formel ifadeleri iyi kullanıp dinleyicilerle paylaşmanın esas olduğunu belirtir. "Sözlü yazınlarda bazı ezberden söyleme düzgülerinin var olduğu bilinmektedir (ölçü formülleri, uzlaşmalı sunuş kuralları) ve "yaratıcının", en güzel öyküleri yaratan kimse değil, ama dinleyicilerle paylaştığı düzgüyü en iyi kullanan kimse olduğu ortadadır." (Yücel Çetin, 2016: 11)

Sözlü geleneğe ait kalıp ifadelerin en dikkat çekici özelliklerinden biri yazarın araya girerek konu edineceği dönemi yazacağını değil anlatacağını ima etmesidir. Yazarın "rivayet", "hikâyet", "beyan" etmek kullanımlarına yer vermesi "hem romandaki rasyonel olarak algılanmak istenilen gerçekliği sarsar hem de yazarın romanın sonuna kadar bir illüzyon, gerçeklik kurmak yerine anlatmayı tercih edeceğini gösterir. Bu durum ise bir nevi kaleme alınan metindeki yanılısama gerçekliğin hem yazarına hem de okuyucusuna yabancılaşmasıdır." (Şen, 2012: 435)

Sözlü gelenekte anlatıcılar, dinleyicilerin çeşitliliğine göre anlatıda ve anlatım aktarım tekniklerinde değişiklikler yapmışlardır. Bu değişiklik ve farklılıklar dinleyici kitlesinin kültürel, sosyal ön bilgisine göre değişmektedir. Anlatıcının dinleyici kitlesi tarafından etkin şekilde anlaşılma endişesi ile ilişkili bu tavır aynı zamanda metnin farklı çeşitlerini, varyantlarını ortaya çıkarmıştır.

Metinlerin yapılarında ve muhtevalarında değişikliğe uğramasındaki bir başka sebep de sözlü edebiyattan yazılı edebiyata geçiştir. Sözlü aktarımın yazılı aktarıma yerini bırakmasıyla birlikte eserleri kaleme alanlar tarafından, anlatılar çeşitli eksiltme veya bozulmalara uğramıştır. Boratav, *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği* adlı eserinde halk hikâyelerinin varyantlara ve rivayetlere ayrılması hususuna değinir. Farklı icracılar veya sanatkârlar tarafından muhtelif şekillerde anlatılması sebebiyle varyantların yeni bir telif

sayılabileceğini belirtir. Boratav, bu tespiti doğrultusunda halk anlatılarının çeşitli varyant ve rivayetlerinin müstakil olarak incelenebileceğini söyler. (Boratav, 1988: 141) Hikâyeler sadece form değiştirirken değil yayılma biçimlerini değiştirirken de bazı değişikliklere uğramışlardır.

Sözlü edebiyat dönemi metinlerinin yazarları belli değildir. Aktarımı sözle yapılan ve yazarları belli olmayan bu eserlerin anlatıcıları hususunda kullanılan terimleri açıklığa kavuşturmakta fayda vardır. Çünkü metnin teşekkülü sırasında icra ve aktarımın metin üzerinde yaptığı değişiklikler sırasındaki her aşamada dâhil olan farklı aktarıcılara farklı isimlendirmelerde bulunulmuştur. Anonim olarak nitelendirilen edebi eserlerin kuruluşunu incelerken bu terimlerin de incelenmesi araştırmanın seyri için gereklidir.

1. GELENEKSEL ANLATIDAN MODERN ANLATIYA RİVAYET YÖNTEMİ

Sözlü gelenekte anlatının oluşumu anlatıcı, dinleyici ve icra ortamına bağlıdır. Sözlü tahkiyedeki üç unsuru rivayetin bileşenleri olarak ele alabiliriz. Bunlar anlatıcı/icracı, dinleyici/okur ve icradır. Sözlü anlatılarda rivayetinin oluşumunu etkileyen bu unsurlar postmodern döneme gelindiğinde çeşitli değişikliklere uğramış veya yeniden yorumlamalarla geleneğe ait olan, postmodern anlatılarda canlandırılmıştır. Kimi zaman ise tamamen ortadan kalkmıştır. Bu bileşenlerin değişimleri rivayet yönteminin seyri açısından önemlidir. Rivayet yönteminin postmodern anlatılardaki yeni veya benzer görünümünü ararken bu yöntemi oluşturan bileşenlerin de değişimlerini göstereceğiz. Anlatıcı, dinleyici, icra gibi kavramların iki dönem arasındaki bağlantılarını kurmak rivayet yönteminin bu dönemler arasındaki mukayesesini yapmak açısından önemlidir.

1.1. Anlatıcı/İcracı

Sözlü anlatı geleneği içerisinde anlatıcı/icracılar, geleneğin aktarım ve icra unsurlarını kullanan temsilcilerdir. Sözlü gelenekte icracı/anlatıcı, dinleyici ve aktarım ortamını kapsayan etkileşimli bir bağlam söz konusudur. Bu bağlam içerisinde anlatıcı,

dinleyici ve ortam arasındaki etkileşim metnin yapısını şekillendirir. Aktarım ortamında sağlanan etkileşimde anlatıcının rolü dikkat çekicidir. Manzum ve mensur kısımlardan oluşan anlatılar ana çerçeveden sapmamak koşulu ile anlatıcı tarafından genişletilebilir. Sözlü gelenek ortamında oluşan anlatılar için metin dışında, metni oluşturan veya aktaran başka anlatıcılar bulunmaktadır. Çetin, Rimmon-Kenan'ın öykü dışı anlatıcı olarak adlandırdığı anlatıcı tipolojisinin halk hikâyelerindeki karşılığının dış anlatıcı olduğundan söz eder. (Çetin, 2020: 243) Modern anlatılarda ekstradiegetik düzeyde yer alan anlatıcılar halk edebiyatı terminolojisinde metin dışı anlatıcılar olarak nitelendirilmiştir. Dış anlatıcıyla kastedilen anlatıcı tipi, metin dışı anlatıcı olup anlatının içinde yer almaz. Metin dışı anlatıcı, yine metin dışı bir anlayana (dinleyici/okuyucu) hitap eder. Dış anlatıcıların işlevleri ve görevleri dolayısıyla üç tip anlatıcıdan söz etmek mümkündür. Anlatının ilk üreticisi olan musannif, anlatıyı sözlü şekilde aktaran icracı/anlatıcı, meddahlar ve geleneğin dışında hikâyenin anlatımına müdahale eden anlatıcılar yer almaktadır.

Sözlü gelenek ürünü anlatılarda anlatıcının konumu üzerinde dikkatle durulması gerekmektedir. Anlatıların aktarımının çeşitli anlatıcı/icracılar aracılığıyla yapılıyor olması anlatıların oluşum sürecinin bitmemesini sağlar. Bu sebeple icracının, metnin kurmaca yapısının yanı sıra anlatının inşası konusunda da etkisi büyüktür. Sözlü anlatılarda geleneksel mirasın nesilden nesile aktarımı için bireysel ve kolektif bellek önem arz eder. Etkileşimli bir olay olan icra sırasında anlatıcı geleneğin sınırları içerisinde bir serbestliğe sahiptir. İcracıya mahsus yetenek, tecrübe, yaşantı ile anlatı icra edilir. Geleneğin kuralları dahilinde anlatıyı dinleyiciye nakleden anlatıcı üslubunu ve yorumunu anlatıya katar. Boratav, halk hikâyesinin zaruri unsurlarından olan döşeme kısmının sabit hiçbir niteliği olmadığını belirtir. “Her parçası değiştirilebilir, hazfedilebilir veya yeni parçalar eklenebilir.” (Boratav, 2018: 66) Bu değişiklikler anlatı ortamı, dinleyici, anlatıcının sanatçı kimliği gibi çok çeşitli sebeplerle olabilir. Bu etkenler arasında dinleyicilerin durumu, nitelikleri ve istekleri Türk sözlü geleneğinde oldukça önemlidir. Bu konuyla ilgili Başgöz, dinleyicinin isteklerinin dikkate alınmasının Türkçe hikâye anlatma geleneğinin bir özelliği olduğunu söyler. Azerbaycan ve İran'da âşığın dinleyiciyi dikkate almadığını aktarır. Ancak hatırı sayılır birinin sözünü dikkate

alabileceklerini söyler. Bu durumun toplumsal yapının farklılığını ortaya koyması bakımından önemli olduğunu belirtir. (Başgöz, 1998: 30)

Musannif; sınıflandırma yapan, kitabı yazan ilk defa kaydeden anlamlarına gelmektedir. Boratav *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği* eserinde “musannif terimi ile bir hikâyenin türkülerini telif ve tanzim eden ve ilk defa, o türkülerle beraber, işlemek istediği mevzuyu kaynaştırarak anlatan âşığın kastedildiğini” belirtir. (Boratav, 1988: 124) Yücel Çetin, halk hikâyeciliği geleneğinde “bir olay çevresinde teşekkül eden anlatıların ilk sahipleri veya yaratıcıları için ‘musannif’ teriminin kabul gördüğünü” söyler. (Yücel Çetin, 2016: 17) Yazılı anlatılarda, metni inşa eden “yazar” kavramının yerini sözlü gelenek ürünlerinde musannif alır. Musannifler, Türk halk anlatılarında geleneğin uygulayıcısı olmuşlardır. Musannif sözlü gelenek içerisinde kurmacanın geleneğe bağlı biçimde, sınırları içerisinde yaratımını sağlamıştır. Sözlü kültüre ait ölçü formları, kalıp ifadeleri, aktarım yöntemlerini sözlü eserlerde kullanarak icracının veya anlatıcının aktaracağı anlatıyı meydana getirirler.

1.2. Dinleyici/Okur

Sözlü anlatı geleneği içerisinde üretilen metinlerin dinleyici kitlesi olmadan aktarılması mümkün değildir. Anlatının aktarılmasında önemli unsurlardan biri dinleyicidir. İcra edilen anlatının teşekkülünde, anlatıcının performansının yanı sıra dinleyicinin beklentileri ve hassasiyetleri belirleyici rol oynar. Boratav, *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği* kitabında halk hikâyecilerinin hikâyelerini, “dinleyici muhitine beğendirebilmek için” çeşitli ifade şekilleri geliştirdiklerini söyler. (Boratav, 2018: 123) Buradan anlaşılıyor ki, icra sırasında dinleyicinin yorumları, tepkileri anlatıcının performansını büyük oranda yönlendirir. Başgöz, *Türkülü Aşk Hikâyeleri* kitabında anlatıcının hudutsuz sanılan yaratıcılığının gösterim sırasında sınırlandığını ve çağdaş dinleyiciler sebebiyle dinamik bir esneklik kazandığını belirtir. (Başgöz, 2012: 103-105) Çetin ise, bu durumun sanatçının yaratıcılığının kısıtlanmasına sebep olabileceğini ekler. (Çetin, 2020: 84) Anlatıcı, dinleyiciden aldığı tepkiler ve istekler doğrultusunda icrasında değişiklikler yapabilir. Sosyal bir olay olan aktarım sırasında anlatıcı ve dinleyici iş birliği

içerisindedirler. Dolayısıyla icraya dinleyicilerin etkisi de geleneğin sınırları dâhilinde olmuştur. Anlatıcı, dinleyici ile kurduğu bu bağlam sayesinde anlatının yeniden yaratımını sağlar. Bu sayede anlatı her icra sırasında dinleyicinin katkısıyla yeni, özgün bir anlatıya dönüşür.

Anlatının rivayetlerle anlatılıyor oluşu dinleyici ve anlatıcının dâhil olduğu etkileşimli sürecin doğmasını sağlar. Farklı rivayetlerle örülen kurguda artık her şeyi bilen anlatıcı yoktur. Rivayette birçok farklı kaynaktan aktarılan olaylar kimi zaman birbirini desteklerken, kimi zaman da yalanlayabilir. Bu durum anlatıcının metindeki konumunun değişmesiyle sağlanmıştır. Her şeyi bilen anlatıcının yokluğuyla birlikte okur kurguda tek bir gerçekle değil, birden fazla gerçekle karşı karşıya kalır. Bu tutum okura sunulan gerçekler arasında seçim hakkı tanımaktadır. Farklı kişilerden ve kaynaklardan aktarılan olaylar metinde çoksesliliği de sağlar. Anlatıcının hâkim sesi kırılır, yerini çokseslilik doldurur. Eco'nun "okur her zaman vardır, yalnızca öykü anlatmanın oluşturucu ögesi olarak değil, öykülerin oluşturucu ögesi olarak" sözleriyle bu fikri desteklemek mümkündür. (Eco, 2019: 12) Sözlü geleneğe anlatının yaratımı dinleyicinin varlığını gerektiriyordu. Rivayet yönteminin kullanıldığı postmodern anlatılarda ise bu yöntem okuru yaratım sürecine dâhil eder. Yıldız Ecevit, çağdaş okurun metnin oluşumunda rol oynadığını belirtir. Artık okur olmadan metnin tek başına var olması durumu söz konusu değildir. Postmodern anlatılarda görülen okurun etkin konumu sözlü gelenekle benzerlik gösterir. Sözlü anlatıların yaratım sürecinde dinleyicinin varlığı büyük bir öneme sahip olmuştur. Rivayet yöntemi ile okur izleyici ve edilgen konumundan sıyrılır, anlatıcının dinleyiciye/okura sunduğu birden fazla ihtimalle anlatının yaratım sürecine dâhil olur. Hatta kimi zaman anlatıcı metni tamamen açık uçlu bırakır. Bu sayede kurgunun tamamlanması okura bırakılır. Her okur veya her yeniden okuma sayesinde sayısız yeni metin ortaya çıkar. "Metnin tek/doğru ve mutlak bir yorumu yoktur, anlamlandırma edimi tümüyle öznel düzlemde gerçekleşir, görecedir, bu nedenle de okur sayısı kadar anlam vardır." (Ecevit, 2018: 79) Rivayetler ve açık uçlu metinler mümkün dünyalar teorisinin performe edilmiş halidir. Farklı rivayetler çevresinde örgütlenen "gerçeklikler" pek çok paralel anlam evrenleri yaratmaktadır.

1.3. İcra

Sözlü geleneğin anlatı ürünleri anlatma esasına dayalı metinlerdir. Anlatıcı/icracı tarafından gerçekleştirilen bu aktarım ortamı metnin oluşum sürecini etkilemektedir. Sözlü geleneğin kendine mahsus anlatı tekniklerini kullanan anlatıcı sosyal ve canlı bir icra bağlamı oluşturur. İcra dinamik bir aktarım olması sebebiyle anlatıcı/icracı, dinleyici ve metin arasında bir bağlam meydana gelir. İlhan Başgöz, *Türkülü Aşk Hikâyeleri* kitabında gösterim (performans) bölümünde icrayı etkileyen unsurları ele alır. Sözlü anlatımın Malinowski'nin terimiyle "kültürel bağlam" içinde gerçekleştiğini belirtir. Gösterimin kültürden ayrılarak anlatıcı, dinleyici ve icra ortamına indirgenemeyeceğini vurgular.

"Baskın ideolojiler ve dinler, toplumsal yapı, toplumsal normlar ve değerler; yukarı sınıfların yazılı kültürü, siyasi rejimlerin konuşma özgürlüğüne tanıdığı hoşgörü, gösterime ayrılan zaman ve mekân ve daha başka birçok etken hikâye gösterimini etkiler. Bununla birlikte gösterimi oluşturan öğelerin hepsini ve genel kültürü tek tek inceleyip bunların eksiksiz bir listesini de yapsak çalışmamız gene de gösterimin gerçek doğasını tam olarak kavrayamayacaktır. Çünkü bu etmenler, gösterimin içine kendiliğinden girerek onu etkilemez. Bunlar anlatıcı aşığın kişiliğince, özenle ayıklanır; değerlendirilir ve yeniden yorumlanır. Yani yaratıcı sanatçının kişilik süzgecinden geçerler. Bu kişisel yaratmayı ise tam bir kesinlikle kavrayamayız. Dinleyici kitlesindeki insanları tek tek tanımının zorluğu da buna katılınca araştırmacının karşısına anlaşılması kolay olmayan bir sosyal olay (vurgu bana ait) çıkacaktır." (Başgöz, 2012: 104)

Başgöz'ün sözleri ışığında, icranın ne anlatıcının kişisel yaratması ne de tam olarak icra olayı sırasında dinleyici ve anlatıcı arasındaki etkileşimle sınırlı olmadığını söylemek mümkündür. İcra çok daha geniş kapsamlı, toplumsal ve kültürel etkilerle şekillenir. İcroyu etkileyen bu etmenler değiştikçe her anlatım özgün bir yaratmaya dönüşür. İlhan Başgöz, her hikâye anlatımı olayının tek olduğunu dile getirir. Bu aktarımın başka bir benzeri olmadığını, bir daha tekrar edilemeyeceğini vurgular.

(Başgöz, 1992: 32) Dolayısıyla icracı, aktarım sırasında yeni bir anlatı ortaya koymuş olur. Bu özellikleriyle sözlü anlatı ürünleri, postmodern anlatıların okura göre tekrar tekrar yorumlanabilir ve açık uçlu oluşlarıyla benzerlik gösterir.

“Amerikalı söz-edimi felsefecisi J. L. Austin’in çalışmalarından ödünç aldığı fikirlerle Lyotard bu değişik bilgi ya da dil-oyunlarını, değişik söz-edimleri ya da sözcükler açısından ayırt eder: Bilimsel söz-edimleri “düzanamlı” iken (Lyotard’ın Austin’in “pozitif” sözcükler olarak adlandırdıklarının yerine kullandığı bir terim), anlatsal söz-edimleri “performatif”tir [performative]. Bu koşullarda Lyotard’ın bütün savı şu şekilde özetlenebilir: Tüm söz-edimleri performatiftir, düzanamlı sözcük diye bir şey yoktur.” (Lucy, 2003: 96)

Lyotard, söylemlerin öznelerinden ve aktarıldıkları bağlamlarından etkilendiklerini vurgular. Söz-ediminin performatif olduğuna dair sunulan bu düşünceler postmodern dönemde hakikatin sorgulanmasını destekler niteliktedir. Lyotard’ın söz-ediminin performatif olduğu savı, aktarım sırasında söyleme ait anlamın sayısız kez yaratılabileceği ve öznel olduğunu gösterir. Geleneksel anlatılarda da yer alan icra kavramının vurguladığı nokta anlatıcının bir anlatıyı tekrar tekrar performe ederken yeniden ürettiği, bağlamdan beslendiğidir. Geleneksel anlatılara ait olan bu kavramın postmodernizmle ortaklaştığı nokta söylemin aktarımı sırasında sayısız kez değiştiği ve aktaran icracıdan etkilendiğidir.

“Folklor türleri, farklı bağlamlarda, farklı biçimlere bürünebilen ve çeşitli değişimler/dönüşümler geçirebilen ürünlerdir. Âşık, hikâyesini aktarırken sadece ortaya koyduğu anlatı nesnesine odaklı değildir; kendi bireysel tarihi ve birikimi, hikâyesini dinleyen grubun özelliklerini dikkate alır. Anlatı bağlamsaldır; çünkü anlatı nesnesi, anlatıcı ve dinleyici grubu, içerisinde buldukları bağlamların özelliklerini taşır.” (Bars, 2017: 39-51)

Bars’ın makalesinde belirttiği gibi, folklor türlerinin dönüşümler geçiren ürünler oluşu, yazarın ölümünün ilan edildiği ve okurun anlatının yaratımında önemli rol sahibi

olduğu postmodern anlatılarla ortaklık gösterir. Postmodern düşünce geçmişte kullanılan yöntem ve teknikleri reddetmek yerine onları kullanarak sorgulatır ve dönüştürür. Folklor türlerinin ve çalışmamızın konusu olan rivayet yönteminin yeniden yaratıma ve dönüşüme imkân sunduğunu söyleyebiliriz.

2. POSTMODERN ANLATILAR VE UNSURLAR

Postmodern teriminin mutlak bir tanımının yapılamayışı, tartışmalı bir kavram oluşu gibi postmodern anlatının da belirgin sınırları yoktur. Postmodern anlatılar, 19. yüzyıl geleneksel anlatı türleri ve biçimlerine karşı çıkan, yeniden yaratan, ters yüz eden bir tutum içerisinde. Bu açıdan postmodern anlatının özellikleri belirlenirken realist ve modernist anlatılarla mukayesesi yapılacaktır. Postmodernist anlatının gerçeklikle ilişkisi, ele aldığı konular, anlatı teknikleri açısından edebi dönemler içerisindeki konumu da bu bölümde ele alınacaktır.

Aydınlanma çağında bilime sonsuz güven duyulmasıyla gerçekliğe bakış da neden sonuç ilişkisine bağlı, diyalektik olmuştur. Yıldız Ecevit, Aydınlanma çağı estetiği ve rasyonalizmiyle yazılan realist romanda “uzamın yerli yerinde, üç boyutlu ve sağlam” olduğunu belirtir. Aynı zamanda anlatının “Newton fiziğinin estetik bir uzantısı olduğunu” dile getirir. 20. yüzyıla gelindiğinde ise yaşanan bilimsel gelişmelerle birlikte Newton fiziğine kuşkulu bir bakışın geliştiği ve bunun yerine Heisenberg çekirdek fiziği ile maddenin belirsizlik kazanmasının sanatın gidişatına da yön verdiği üzerinde durur. (Ecevit, 2018: 23-26) Özellikle İkinci Dünya Savaşı'nın etkisiyle yaşamı, dünyayı ve Tanrı fikrini anlamsız bulan buhran içindeki toplumun bu düşünceleri sanata yansımıştır. Anlamsızlığın kabulü ile kendine ve dünyaya yabancılaşan bireyin yer aldığı anlatılar kaleme alınır. Meydana gelen bu yeni estetik anlayışta bütünlük ve güvenilirlik kaybedilmiş, yerini belirsizlikler ve boşluklarla dolu anlatılar almıştır.

Aydınlanma çağının öznesi, her şeyin bilimsel yollarla bilinebileceğini düşünür. Bu düşüncenin paralelinde anlatının “yazarının ve okurunun da birer ‘bilen özne’ olduğu görülür. Bilen özne, devamlılık arz eden tarih içerisinde yer alarak var olur. Deneyimlenen algılanan gerçeklik kolektiftir.” (Antakyalıoğlu, 2016: 155) Realist yazar,

dünyaya bir ayna tutmak ister ve kurgunun bir yaratı olduğunu değil, gerçeğin ta kendisini aktardığı fikrini okura kabul ettirmeye çalışır. Bu geleneksel temsil, modern ve postmodern anlatılarda sorgulanır. Nesnel ve kolektif bir bakışla dünyayı algılayan öznenin yerine, Zekiye Antakyalıoğlu, “20. yüzyıla gelindiğinde romanın kendine ‘bilmemeyi iş’ edindiğini” belirtir. (Antakyalıoğlu, 2016: 156) Postmodern dönemde özne, bilinebilecek bir dünyanın olduğundan şüphe duyar. Bu şüpheyile birlikte temsil edilebilecek bir dünyanın varlığının bilgisi de önemsiz hale gelmiştir. Antakyalıoğlu, kitabında Brian McHale’in modernizmi epistemolojik, postmodernizmi ise ontolojik sorgulamalar içeren akım olarak tanımladığını belirtirken, Kundera’nın tüm zamanların romanlarının ontolojik olduğu fikrini aktarır. (Antakyalıoğlu, 2016: 152) Modernist metinlerde anlam arayışı, neyin bilinebilir veya bilinemez olduğu sorgulanırken, postmodern metinlerde var olanın bilgisinden ziyade varlığın sorgusu belirgindir.

Geleneksel mimetik anlatıdan farklı olarak postmodern anlatılarda yansıtımdan ziyade yeniden yaratım mevcuttur. “20. yüzyıl felsefesinde, Baudrillard’ın simülasyon diye adlandırdığı yeni bir gerçeklik anlayışı ortaya çıkmıştır. Özde var olmayan sanal olarak üretilen bir gerçekliktir, bir tür hipergerçeklik.” (Ecevit, 2018: 65) Postmodern dönemde gerçeğin sorgulandığını ve geleneksel gerçeklik fikrinin yerini “üretilmiş gerçekliğin” aldığını söylemek mümkündür. “Postmodernizme göre gerçeklik orada duran ve temsil edilmeyi, aktarılmayı bekleyen bir veri değil, kurgu sırasında yaratılan bir olgudur.” (Antakyalıoğlu, 2016: 162) Postmodern anlatının ortaya koyduğu bu yeniden yaratım sürecinde okurun rolü oldukça önemli bir konuma yerleşmiştir. Önceden metni okuyan, edilgen durumda olan okur artık doğrudan metnin üretim sürecine dâhil olur. Ortaya çıkan yeni estetik tavırda okurun bakışı ve algılayışı ön plandadır. Her yeni okuma deneyimi yeni bir yorum ortaya çıkarır. Berna Moran *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* kitabında okur merkezli kuramlardan olan Duygusal Etki ve Alımlama Kuramından bahseder. (Moran, 2016: 229-248) Okur Merkezli kuramlar, 20. yüzyıl romanı ya da öyküsünde okuru çaba harcamaya zorlayan çeşitli teknikleri inceleyerek, metnin anlamını okurun tayin ettiği üzerinde dururlar. Bu tekniklerle okur metin karşısında etkin bir konuma yerleştirilir. Postmodern sanat anlayışına sahip yazarlar okuru aktif kılacak metinler kaleme alırlar.

Umberto Eco *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti* kitabında anlatının oluşturucu ögesi olarak okurun rolü üzerinde durur. Eco'ya göre artık yazar okurdan bir iş birliği beklemektedir. Bu yeni okur rolüne çeşitli isimlendirmeler verilmiştir. Eco "örnek okur, ampirik okur" tabirlerini kullanırken, *The Act of Reading*'de Iser'in "örtük okur" tabirini kullandığını aktarmıştır. Bu yeni okur tipi, "metnin çok sayıdaki potansiyel bağlantılarını açığa çıkaracak okurdur." (Eco, 2019: 30) Artık postmodern dönemin okuru, yazarın çizdiği yoldan ilerlemek zorunluluğu hissetmeyen, aksine metne anlamı kendisinin vereceğinin bilincinde olan okurdur. "Metnin tek/doğru ve mutlak bir yorumu yoktur, anlamlandırma edimi tümüyle öznel düzlemde gerçekteşir, görecelidir, bu nedenle de okur sayısı kadar anlam vardır." (Ecevit, 2018: 79)

Geleneksel realist anlatılarda olaylar nedensellik ilişkisi içerisinde kurulmuştur, olaylar bir bütün halinde sunulur. Postmodern anlatılarda artık anlamın ve gerçekteşin göreceli ve çok katmanlı oluşu okurun etkinliğini ve rolünü ön plana çıkarır. Postmodern tavra sahip yazarın metinde bıraktığı boşlukları, çatlakları keşfeden postmodern okur her okuma deneyiminde yeni bir anlam meydana getirir. Metnin anlamı, eğer varsa, sürekli üretim halindedir. Yazar metni tamamlamış olsa da her yeni okuma sırasında anlam yeniden yaratılır ve metin tamamlanmamış olur. "Mallarme anlatının bu dinamik kuruluşunu şu cümle ile anlatır. "Bir kitap ne başlar ne biter olsa olsa öyle görünür." (Eco, 2016: 80) Eco'nun 1962 yılında kaleme aldığı *Açık Yapıt* adlı kitabı çeşitli sanat alanlarındaki eserlerin tamamlanamayan, devingen, deşifre edilmeyi bekleyen yapısı hakkındadır. Postmodern anlatının en dikkat çeken özelliği "tamamlanmamış" yapısıdır.

Postmodern dönemde okurun metin karşısında tüketici değil de üretici oluşuyla bağlantılı olarak, geleneksel yazar konumu sorgulanır. Michel Foucault "Yazar nedir?" ve Roland Barthes "Yazarın Ölümü" makalelerinde yazarın ölümünü ilan ederler. Barthes yazısında okurun doğumunun bedelinin yazarın ölümü olduğunu dile getirir. (Barthes, 2013: 68) 19. yüzyılın realist yazarının yarattığı anlatıcı tahakküm sahibi, otoriter, her şeyi bilen bir role sahiptir. Tanrısal anlatıcı konumundaki anlatıcı metinde kuşatıcı, otoriter bir bakışa sahiptir. Böyle bir anlatıda anlamın ve gerçekteşin belirleyicisinin yazar olduğu vurgulanır. Her şeyi bilen, kontrol eden bir merkezden aktarılan anlatının başı ve sonu belirlenmiştir. Bütünsel ve kuşatıcı bir tutumla "sanki bir gerçekte varmış gibi onu

yakalamaya, iletmeye, temsil etmeye çabalayan sınırlı” (Parla, 2018: 181) bir metin ortaya konulur. Hâkim anlatıcı tarafından kurulan tekil anlatıcılı metinlerde gıyabi söylem, karakterlere ve metne dair nihai söylemlerde bulunmuş olur. “Nihai anlamsal otorite ve dolayısıyla nihai üslup otoritesi yazarın dolaysız konuşmasında barınır.” (Bahtin, 2015: 259) “Yazar söylemi kahramanı ve dünyasını her yönüyle kuşatamaz, kahramanı dışarıdan kapatıp nihaileştirmez.” (Bahtin, 2015: 336) Bahtin, Dostoyevski romanları özelinde yazar anlatıcı tarafından son sözün söylenmesini kabul etmez, anlatının kapatılamayacağını vurgular. Yazar anlatıcı diyalojik ve çoksesli metinlerde artık gıyabi söylemi terk etmiştir. Yazarın karakterler üzerindeki gıyabi söylemini kaldırması karakterlerin kendilerine ait öz-bilinçleriyle söylemlerini yaratan rolü doğurmuştur. Bahtin, bu yeni karakter konumunu “hitabın öznesi” (Bahtin, 2015: 336) şeklinde tanımlar. Anlatıya karakterler aracılığıyla eklenen söylemler metnin tek bir merkezden yönetilmesini engeller.

Yazarın otoriter söylemi, Barthes’ın da belirttiği gibi “metinde zoraki bir durma noktası belirlemek, yazıyı kapatmak anlamına gelir.” (Barthes, 2013: 66) Metindeki anlamın mutlak bir belirleyicisi olamayacağı düşüncesinin kabul görmeye başlamasıyla birlikte yazarın “her şeyi bilme yeteneği baltalanır” (Hutcheon, 2020: 36) ve otoriter konumu sarsılır. “Dilin anlam tutmayan kayganlığı, dile hapsedilmiş öznenin gerçeği yakalayamayacağı gibi, kalıcı bir kimlik ya da benlik de barındıramayacağı kabul edilirse, yazarın metnine mesaj koyması, okur üzerinde iktidar kurma isteğini gösterir.” (Parla, 2018: 180) Postmodernizm otorite, birlik, merkez, hiyerarşi gibi kavramları sorgular ve eleştirir. “En önemli eleştirilerden biri, her biçimiyle merkez kavramı üzerine olmuştur.” (Hutcheon, 2020: 112) Postmodern anlatı, geleneksel metinlerde yer alan merkezi ve hâkim bakışı reddeder. Otoriter yazarın metindeki iktidar isteği, metinde yazar ve okur arasında bir hiyerarşi meydana getirir. Yazar hiyerarşinin tepesindeki konumuyla okura anlatıdaki her şeyin belirleyicisi, karar merkezi olduğunu hatırlatır. Otoriter bakış açısına sahip anlatılarda tek bir bakış açısı mevcuttur. Hâkim bakış her şeyi kapsayıcı konumdadır ve dolayısıyla anlatı bütüncül bir yapıdadır. Postmodern anlatılarda ise çoklu bakış açılarının ve çoğul odaklanmaların olduğu görülür. “Farklı bakış açılarında sahip sesler çok sayıdaki ‘ben’ aracılığıyla metne yayarak, gelebilecek herhangi bir üniter anlatı

tehdidini bertaraf eder.” (Ali ve Hagood, 2019: 306) Rivayet yönteminde muhtelif anlatıcıların söylemlerinin bir arada yer alması bütünlükten ziyade bir aradalıktır. Bu bir aradalık durumu, farklı söylemlerin birbirlerini tamamladığı üniter bir yapı değil, parçalı bir yapı teşkil eder. Bu noktada postmodern tavır, var olan tüm hiyerarşileri yıkmayı hedefler. Metinde tek merkezden çıkan anlamı ve bakışı reddederek bütünsel yapıyı yıkar. Geleneksel yazarın otorite kaybı sayısız yoruma, metinde tek ve hâkim bir gerçekliğin/sesin olmamasına imkân sağlar. Yıldız Ecevit’in “patch work” adını verdiği parçalı, melez bir metin ortaya konur. (Ecevit, 2018: 29)

“Postmodern düşünce kaynağını çoğulculuktan alır, onda tek ve mutlak olana yer yoktur.” (Ecevit, 2018: 68) Postmodern anlatılarda, farklı dönemlere ait anlatıların, biçim ve tekniklerin, seçkin ve bayağının, sıra dışı ve olağanın bir arada özellikle “yan yana ve eşzamanlı olarak var olması” (Ecevit, 2018: 66) postmodernizmin çoğulculuk felsefesini ön plana çıkarır. Merkezî bakışın, tekil söylemin ortadan kalktığı postmodern anlatılarda hâkim bir ses tarafından aktarılan kültürün ve ideolojinin sesi yerine birden çok söylem yer alır. Eagleton “postmodernizmin yerelin, bölgeselin ve kendine özgü olanın gücünü açığa çıkarıp serbest bıraktığını” söyler. (Eagleton, 2015: 48) Anlatının tek ve egemen perspektiften oluşturulmasına karşı duran postmodern anlatıda yalnızca hâkim olan değil Eagleton’un belirttiği gibi merkezden kopmuş bölgesel, yerel söylem kendine yer bulur.

“Bu söylemsel çoğullaştırmanın etkilerinden biri hem tarihsel hem de kurgusal anlatı merkezinin dağılmasıdır. (...) “Merkez dışı olan”, “merkezsiz olan” ve “merkezden atılmış olan” dikkat çekmeye” başlar. (Hutcheon, 2020: 231) Dikkatin tek bir noktada toplanmaması postmodern tavır için önemlidir. Postmodernizm, marjinal olanın sesinin tıpkı diğer sesler gibi duyurulabileceğini vurgular. Burada postmodernizmin kapsayıcılığından bahsetmekte fayda var. Marjinal, merkez dışında kalmış, norm dışı olanı yok saymak yerine bünyesinde barındırır. Kapsamına geniş bir skalayı dahil ederek süreklilik de sağlar. Farklılıkları bir arada tutan kapsayıcı yapı hiyerarşiyi de ortadan kaldırır. Hiçbir ses diğerini bastırmadığı gibi geri planda da bırakmaz. Anlatının merkezi kaydırılırken, yeni bir merkez edinmesi de engellenir. Çoğulcu yapısı dolayısıyla tek bir bilinç merkezinden kontrol edilmenin yıkıma uğratıldığı postmodern anlatılar parçalara

ayrılarak anti-otoriter, heterojen bir görünüme kavuşur. Bütünselliğini kaybeden anlatı, çoklu söylemlerin çelişkileri ile uzlaşmadan tamamen uzaklaşır.

Söylem çoğulluğu çoklu anlamlar yaratılmasına da hizmet eder. Bilinç merkezi bölünen anlatıda anlam da parçalara ayrılır. Okur çoklu anlatıcıların aktardığı izleri takip ederek gerçeğe ulaşmaya çalışır. Bilinçli şekilde parçalara bölünmüş olan gerçeklik karşısında okurun, bu çoğul yapı üzerine yeniden düşünmek, sorgulamak suretiyle “kendi gerçekliğini” yaratması beklenir. “Çoklu bakış açısı, kahraman öznelliğinin bütünleştirici kavranışını engeller ve aynı zamanda okuyucunun, romanı tutarlı hale getirecek herhangi bir özne pozisyonu edinmesini veya böyle bir pozisyonu almasını önler.” (Hutcheon, 2020: 300-301) Postmodern anlatılar verili, sabit, sınırlı anlamı reddeder. Anlam her okuma deneyimi sırasında tekrar üretilir. Postmodern okurun aktif rolüyle geleneksel anlam arayışından farklı olarak anlam üretme süreci ön plandadır.

Postmodernizm anlatılarda gerçeklik, anlam, hiyerarşi ve tarihsellik gibi kavramları problem haline getirir. Okurun bu kavramlar üzerine düşünmesi ve onlarla hesaplaşması sağlanmaya çalışılır. Postmodernizm, sorunsallaştırdığı kavramları her daim yıkmak için muhalif bir tavır içerisinde değildir. “Kesinliğe meydan okumak, soru sormak, bir zamanlar içinde mutlak bir hakikatin varlığına inandığımız kurguların oluşum sürecini ortaya çıkarmak, postmodernizmin projesidir.” (Hutcheon, 2020: 95)

Postmodernizm yukarıda çeşitli kaynaklardan yararlanarak özetlemeye çalıştığımız özellikleri, rivayet yönteminin yeniden revaç kazanması için uygun bir zemin ve ortam hazırlamıştır. Postmodernizm geleneksel anlatılardaki rivayet yöntemini dönüştürerek “gerçek”i sarsmak ve muğlak hâle getirmek için kullanılmıştır.

2.1. Oyun

“Oyun, ancak nasıl biteceği bilinmiyorsa zahmete değer.”

Michel Foucault

19. yüzyıl gerçekçi romanının aksine postmodern anlatılarda, muhtevadan ziyade anlatının nasıl kurgulandığı konu edilir. Okura bir bilgi sunma aracı olmaktan çıkan

anlatı, metnin unsurları arasında oynanan bir oyuna dönüşmüştür. Postmodern anlatılarda oyun, metnin kurmaca özelliğini ön plana çıkaran bir kavramdır. Okurun merakını uyandırmak, okuru eğlendirmek, şaşırtmak ve metne girift bir yapı kazandırmak gibi sebeplerle oyun kullanılır. Gerçeklik, hakikat, tarih gibi kavramların sorgulandığı postmodern anlatılarda bu sorgulamanın “oyun” aracılığıyla da yapıldığı görülür. Üstkurmaca, metinlerarasılık, kolaj gibi postmodern teknikler metne oyuncu bir nitelik kazandırır. Postmodernizm, yüksek ve kitsch sanatı bir araya getirir, ciddi olanın yanına trivial olanı, yüce olanın yanına absürdü koyarak aralarındaki sınırları yok eder. Ecevit, sınırların ortadan kalktığı postmodern ortamı şöyle açıklar:

“Gerçekten de geleneksel/modernist değer hiyerarşisinin her zaman ikinci plana ittiği düşüncelerin/yaklaşımların/grupların, postmodern ortamda hiçbir aşağılık duygusuna kapılmadan, eskinin seçkin/önemli diye etiketledikleriyle yan yana aynı kulvarda yer aldığını görürüz. Elitist eğilimlerle popülist olanın, kitschle saygı denilen edebiyatın birlikte varolduğu, papyonla blucin pantolonun birlikte giyildiği bir dönemin adıdır postmodern.” (Ecevit, 2016: 59-60)

Postmodern anlatıdaki bu birliktelikler anlatıdaki hiyerarşiyi yıkar ve gerçekte kurgu arasında metinsel bir oyun kurar. Bu oyun sanatsal bir işlev taşımasının yanı sıra okurun metinden keyif alması işlevini de üstlenir. Yıldız Ecevit, postmodern anlatılarda oyunun “trivial/eğlencelik” bir işlevinin olduğunu belirtir. (Ecevit, 2016: 73-74) Yazarın yeni konumuyla beraber postmodern anlatılar, okurun da dâhil olduğu bir oyun alanına dönüşür. Yazarın otoriter konumunun yerini sınırlı bir bakış açısına bırakmasıyla metinde kasıtlı boşluklar bırakılır. Kapalı bir bütün olmayan postmodern anlatılarda anlam okura sunulmaz, ondan saklanır. Metinde var olan bir anlamın da bulunup bulunmadığı belli olmayan, muğlak postmodernist anlatılarda okurun sübjektif yorumunu yaratması beklenir. Anlatıyı nihai bir sona veya çözüme ulaştırmayacak olan postmodern yazar, anlatıda çeşitli oyunlar kurarak okurun işini girift bir hale sokar. Anlatıda oyun, mantıktan ve rasyonel kavrayıştan uzaklaşmanın bir yolu olmuştur. Gerçekliği anlamsızlaştırmak veya yıkmak için de oyun kullanılır.

Farklı kaynaklardan nakledilerek anlatılan rivayet yöntemi çeşitli yönlerden oyuncu tavrı için önemlidir. Rivayet yöntemi ile farklı kaynaklardan anlatılan olaylar okura bir oyun olarak da sunulur. Bu yöntemde okur, anlama kolay yoldan değil çoklu anlatıcılara uğrayarak ulaşır. Hatta kimi zaman nihai bir sona ulaşamadığı görülür. Çoklu anlatıcılar ve muhtelif rivayetler hangi gerçekliğin gerçek olduğu konusunda okura bir cevap vermeyerek okuru merakta bırakır. Anlamın oyunlarla kapatılarak, dolaylandırılarak anlaşılma imkânı zorlaşır. Burada dikkat çekici nokta oyun aracılığıyla postmodern anlatıda herhangi bir anlamın olup olmayacağına da tartışılmasıdır. Artık anlatım mümkün müdür ya da anlatılsa bile anlaşılabilir mi fikri etrafında kurulan postmodern kurmaca sanatsal bir oyuna dönüşmüştür.

Farklı nâkilerden muhtelif rivayetlerle kurulan anlatıların, okurun inancını desteklemesi beklenirken yazar anlatıcının kaynakların ve nâkilerin güvenilirliklerini sorgulamasıyla bu güven yıkılır. Metne tereddütle yaklaşan okur kendini çikışsız bir oyunun içinde bulur. Hutcheon, anlatıya oyunu dâhil etmenin metinde ciddiyeti ve amacı dışlamak olmadığı tespitini yapar. (Hutcheon, 2020: 61) Postmodern anlatıda oyun, metni ciddiyetsizleştirerek önemsizleştirmez, anlatı oyunlarla çokkatmanlı hale getirilerek karmaşık bir hal alır.

“Folklorun oldukça basit bir şekilde, bir eğlence şekli olduğu söylenerek baştan atılamayacağı açıklığa kavuşturulmalıdır. Eğlence folklorun en önemli işlevlerinden biridir ancak bugün bu durum tam bir cevap olarak kabul edilemez. Şurası açıktır ki; çoğu gülme unsurunun altında daha derin anlamlar bulunmaktadır. Aynı durum, hayal ve fantezi görüşleri için de geçerlidir. Bazı toplumdaki hikâye anlatıcılarının bildik bir hikâyeye, yeni unsurlar katarak ya da folklorun estetik yönlerini tanıtarak ve çalışma dinamiklerinin temel önemini değiştirerek verdiklerini biliyoruz, fakat burada biri anlatıcının neden spesifik unsurları tanıttığını ve konuyu değiştirdiğini sorabilir.” (Bascom, 2014:78)

Bascom’un tespit ettiği folklorun dört işlevinden biri de hoşça vakit geçirme ve eğlendirme işlevidir. (Bascom, 2014: 71-86) Dinleyiciyi güldürme ve eğlendirme işlevi çok boyutlu olmakla birlikte anlatıcının performansını belirleyen önemli unsurlardan

biridir. “Dinleyicinin ilgisi her zaman ozanı gösterimine yenilikler katması için teşvik eder.” (Başgöz, 2012: 149) Sözlü performans sırasında anlatının ilgi gördüğünü gören anlatıcı, dinleyicinin ilgisini korumaya çalışır. Dinleyicilerin ilgisini kazandıysa anlatıyı uzatmak için metne çeşitli eklemeler yapar. Bu eklemeler farklı rivayetleri oluşturur. Muhtelif kaynaklardan anlatılan rivayetler dinleyicinin merak duygusunu besler. Hangi rivayetin veya hangi nâkilin doğru olduğunu muallakta bırakarak dinleyicinin iz sürmesi, ilgisinin canlı kalması sağlanır. Sözlü anlatı geleneğinde dinleyicinin postmodern anlatılarda metne dahil edilmeye çalışılan okura tekabül eder. Sözlü anlatımın dinleyici ile etkileşim halinde olan bir yapıda olması postmodern edebiyat anlatıcısının okur ile olan iş birliğini hatırlatır.

Benim Adım Kırmızı romanının başında okur, maktul tarafından cinayetini merak etmeye ve araştırmaya teşvik edilir. “Onca öfke duyduğum katilim kim, hiç beklenmedik bir şekilde beni niye öldürdü? Merak edin bunları.” (BAK: 12) Maktulün romanın başında söylediği sözler, okurun merakını uyandırmak ve ilgisini çekmek içindir. Birçok anlatıcının naklettiklerinin yanı sıra “at”, “köpek” ve “para” gibi anlatıcıların da cinayetle doğrudan veya dolaylı bilgiler sunması okurun kafasını karıştırır. Anlatı çoklu anlatıcıların naklettikleriyle uzadıkça okurun merakı artar. Burada rivayet yönteminin birebir kullanımı görülmemekle birlikte işlevsel olarak bir ortaklık görmek mümkündür. *Benim Adım Kırmızı* romanının başlangıcında okurun merakına seslenerek dikkat çekmeye çalışılması, rivayet yönteminin kullanımıyla aynı amaca hizmet etmektedir. Merak unsurunun yanı sıra rivayete dayalı anlatımda dinleyici ve anlatıcı arasında bir etkileşim söz konusudur. Dinleyicinin beklentileri ve tepkileri muhtelif rivayetlerin oluşumuna ortam hazırlar. Bu etkileşimin postmodern anlatılardaki karşılığı okur-anlatıcı iş birliğidir. Anlatıcıların okuru nihai sonuca hemen ulaştırmamaları, okurun farklı cevapları takip ederek katili bulmasının istenmesi de bu iş birliğini ortaya koyar.

Eserlerinde postmodern teknikleri yoğun şekilde kullanan Murat Gülsoy, kurmacayı bir oyuna dönüştürür. Metnin bir oyun alanına dönüştürülmesi okura okuma sırasında yaratımda bulunacağı bir alan sunar. “Merak olmasaydı, sanırım siz de sevgili okur, sevgili olmaktan çıkıp sıkılan okur durumuna gelirdiniz çoktan. Belki de çoktan sıkıldınız ve daha bu satırlara gelmeden kitabı kapatıp bir yana fırlattınız.” (BKÇ: 116)

“Yazarın Belleği” öyküsünde okura seslenen yazar anlatıcı, merak unsurunun okurun varlığı için önemini vurgular. Çoğul yorumların öne çıktığı “54 Numaranın Esrarı” öyküsünde karakterler kendilerine bir araştırma komitesi kurup esrarın izini sürerler. *Benim Adım Kırmızı* romanında olduğu gibi okur veya karakterler kısa yoldan sonuca ulaştırılmaz. Kurmacanın girift yapısıyla okurun merakına seslenilir ve böylece anlatı uzatılır. “Bu esrar perdesini aralayıp da sıradan biri ya da birileri olduklarını açıklasalar, hepimiz acayip bozulurduk gibime geliyor. Hatta bu sırrın çözülmesini de istemiyor gibiydik.” (BKÇ: 74) Karakterlerin söylemleriyle sonuca ulaşmanın değil merakla oyunun içinde olmanın daha ilginç olduğu gösterilir. Postmodern anlatılardaki oyuncu tavrı çok daha fazla unsurun bir araya gelmesiyle ortaya çıksa da sözlü geleneğe ait bir teknik olan rivayete dayalı anlatımın dinleyicinin etkinliğine dayanması ilgi çekici bir ortaklıktır.

2.2. Parodi

“Parodi bilinen en eski üsluplardan biridir ve amacı ele aldığı konu, söylem veya eseri alaya almak, ondan güldürü malzemesi çıkarmak, ona farklı, genellikle ironik bir bakış açısıyla yaklaşmamızı sağlamaktır.” (Antakyalıoğlu, 2016: 82) Parodinin kullanımı çok eski dönemlere uzansa da postmodernizmin temel özelliklerinden biri olmuştur. Postmodern anlatılarda sorgulanan otorite, gerçeklik, hakikat gibi meseleler parodik yaklaşımla ele alınır. Parodisi yapılan konu çağdaş bir bakışla ele alınır. Geçmişe yönelik bu parodik dönüşle birlikte geçmiş ve bugün bağlantılı şekilde anlatıya girmiş olur. Kendi bağlamından koparılan geçmişe ait söylem bu şekilde yeniden şekillendirilir. “Parodi geçmişi yok etmek değildir, aslında parodi hem geçmişi muhafaza etmek ve hem de sorgulamaktır. Ve bu, bir kez daha postmodern paradoksu ortaya çıkarmaktır.” (Hutcheon, 2020: 224) Postmodern anlatı çeşitli söylemleri bugünün bakışıyla bir araya getirerek eklektik bir yapı oluşturur. Bu yapı tamamlanmış, sabit bir bütün değildir. Birbirine eklenen parçalar arasındaki kasıtlı boşluklar çağrışımların önünü açar.

Parodi ile kesin hakikat olarak algılanan tarihsel söylem sorgulanır, bugünün bakışıyla yeniden düşünülmesi sağlanır. Bununla beraber parodi geçmişe ait olan üslubu

gölünçleştirerek itibarsızlaştırır ve yıkıma uğratar. Fakat geçmişe eleştirel bir bakış getirirken onu yok etmez. Okuru geleneksel olanı sorgulamaya ve eleştirmeye yönlendirirken çoğulcu ve melez yapısında geleneksel olanı da barındırır. Söylemin kendisi ve parodisinin birlikte yer alması anlatıdaki hiyerarşiyi de yıkar. Postmodern anlatıda geleneksel olan, parodiyle eleştirilmiş ve gülünç duruma düşürülmüştür. Merkezless postmodern anlatıda parodik söylem de metnin odak noktasına alınmaz, dolayısıyla tüm söylemler eşit konumdadır. “Parodisi yapılan eser geçmişe aittir ama parodi onu ele aldığı an bugünün bir parçası olur, yeniden hatırlanır ve kültürel devamlılığa katkı sunar.” (Antakyalıoğlu,2016: 88)

Bahtin parodi ve romanın her ikisinin de çoksesli ve diyalojik özellikleriyle ortaklık gösterdiğini söyler. Parodi, monolojik söylemi keser ve bütünlüğü bozar. Parodisi yapılan üslup, yeni bir bağlamda sunularak ortaya çift sesli bir söylem koyulur.

“Anlatıya parodik ve polemik bir unsur katmak anlatıyı daha da çok-sesli, daha da kesintiye eğilimli hale getirir; anlatı artık kendisine veya gönderge nesnesine yönelmiyordur. Ama öte yandan edebi parodi anlatıcının söylemindeki edebi uzlaşmsallık ögesini güçlendirir; onu bağımsızlığından daha da mahrum bırakır ve kahraman karşısındaki nihaileştirici gücünü azaltır. Bu edebi uzlaşmsallık ögesi ve onu sergilemek için kullanılan muhtelif biçimler müteakip yapıtlarda da daima kahramanın dolaysız ve özerk anlamlandırma gücünü ve kahramanın konumunun bağımsızlığını artırmaya hizmet eder.” (Bahtin, 2015: 306)

Postmodern anlatı, farklı bakış açılarını ve söylemleri bir arada bulandıran çokkatmanlı yapısıyla Bahtin’in kavramıyla çokseslidir. Parodisi yapılan geçmişe ait üslup, bugüne ait yorumlamayla diyalog içerisine girer. Sözlü geleneğe ait bir anlatım yöntemi olan rivayet, çoksesli bir üsluptur. Muhtelif rivayetlerin farklı anlatıcılar tarafından aktarılması çoklu söylemlerin ortaya çıkmasını sağlar. Bu söylemlerin birbiriyle etkileşimi heteroglossia (söylemler arası diyalog) olarak değerlendirilebilir.

Hutcheon parodinin alaycı bir taklit olarak tanımlanmasının olumsuz çağrışımlara yol açtığını söyler. Parodinin her zaman alayla ilişkili olmadığını vurgular, parodiyi çağdaş ve eleştirel bir yeniden okuma imkânı olarak değerlendirir.

“Onun sanat formlarını (veya teorisini) önce kullanması ve arkasından fırlatıp bir kenara atması; kimi formları bir istikrar temini için kullanması ve arkasından bunu parodik yollarla istikrarsızlaştırmaya çalışması bilinçli olarak hem kendi içsel paradokslarına hem de geçici olarak ve tabii ki, geçmişin sanatının eleştirel ya da ironik yeniden okunmasına işaret etmektedir.” (Hutcheon, 2020: 54)

Sözlü anlatı geleneğine ait olan rivayet yöntemi postmodern anlatıda kullanılarak çağdaş bir yorum kazanır. Sözlü geleneğe dinleyicilerin anlatıya olan inancını kuvvetlendiren bu yöntem, postmodern anlatıda parodisi yapılarak inandırıcılığını kaybeder. “Kendisini doğuran ilk niyetin ciddiyetinin tam tersi bir etki yaratarak gülmeye yol açar. Kendi yapaylığını vurgulayarak, sözle betimleme iddiasında olduğu gerçeklik arasındaki boşluğu açığa çıkararak, taklit ettiği söylemin inanılabilirliğini, ideolojik geçerliliğini yok eder.” (Bahtin, 2020: 23) Sözlü anlatı geleneğinde rivayet, nâkiler aracılığıyla aktarılan anlatı yöntemi olarak tarihsel bir söylemi ifade eder. Bu tekniğin postmodern anlatıda kullanılmasıyla tarihî söylemin parodisi yapılmıştır. Sözlü geleneğe nâkilerin aktarımı saygın ve güvenilir bir söylemdir. Nâkiler aracılığıyla aktarılan rivayetler parodisi yapılarak önemsizleştirilir. Bu önemsizleştirme tarihsel söylemin kesinliği hakkında şüphe yaratır. “Okuru, bildiğini sandığı bazı tarihsel gerçekleri yeniden düşünmeye” zorlar ve “tarihi yeniden yazıyor gibi görünerek tarihin kurgusallığını vurgular” (Yalçın-Çelik, 2005: 30) Anar, tarihsel söylemi romanlarında parodik şekilde ele alarak geleneğe ait şekil ve unsurları oyunsu bir eğlence unsuru haline getirmiştir. Gerçekliğin ve dış dünyanın yalnızca temsil aracılığıyla anlatılamayacağını savunan postmodern yazar “eski metinlerin dünyasından yola çıkarak kendine oyunsu bir yeni yaşam alanı yaratmak için parodi ve pastişe” başvurduğunu dile getirir. (Ecevit, 2016: 75)

Nâkilerin ve rivayetlerin aktarıldığı kitapların isimleri de parodi unsurudur. Sözlü geleneğe ait bu teknik uydurma isimlerle romana dâhil edilerek tarihsel söylem ciddiyetsizleştirilir ve gülünçleştirilerek okurun zihnindeki geleneksel kalıpları yıkıma uğratar. *Amat* romanı muhtelif rivayetlerle anlatılmıştır. Rivayetleri nakleden kişilerin

isimleri Şaşı İkrâm Efendi, Göbelez Baba, Kuyruklu Rıza Çelebi, Ölügözlü Cuma Bey gibi sıfatlar takılmış kişilerdir. Benzer şekilde "Kitabü'l İber, Keşaifü'l Melanet ve Habaset, Silsiletü'l Havadis, El Müsvette fi Usulü'l Livata gibi, pek çok kitap ismi uydurulur. Kitapların adları bile parodik bir etki yaratır, çünkü bu kitaplar lanetler, kötülükler, haberler dizisi, karalama gibi anlamları taşır ve anlatılan olayların içeriği ve ciddiyetine dair ironik bir durumun işaretini verir." (Aşkaroğlu, 2014: 303) Rivayetlerle kurulan bu üslup Anar'ın dünyasında "oyunsu bir yaşam alanı" (Ecevit, 2016: 75) kurmasına hizmet eder. Aynı zamanda sorgulanmaz görülen tarihi söylemin kurgusal bir söylem olduğunu ön plana çıkarır ve geleneğe ait üsluplar anlatının bir parçası haline getirilerek sorgulanır.

2.3. Pastiş

Pastişte, parodideki gibi ele alınan eser, söz veya söylem alaycı bir üslupla eleştirilmez, gülünç hale getirilmez. Geçmişe ait söylem, tarihsel bir bellek olarak anlatıya yeniden kurularak dâhil edilir. Huyugüzel, pastişi "alaydan çok bir beğenme ve özenme hissiyle veya bir üslup alıştırmayı yapma amacıyla iyi tanınan bir üslup veya anlatım tarzının bilinçli taklidi" (Huyugüzel, 2018: 374) olarak tanımlamıştır. Hakan Sazyek de pastişin postmodern romanda "biyografi, otobiyografi, bilimsel metin vb. söylem alanlarına ya da destan, masal, halk hikâyesi, söylence gibi türlere özgü üslup öğelerini, söyleyiş tarzlarını metnin temel üslûbu edinmek" (Sazyek, 2002: 493-509) şeklinde kullandığını belirtir.

Pastiş bilinçli bir taklit olarak kendinden önce gelmiş üsluplara bir saygı duyma ve onlardan yararlanmadır. Bu "kurgunun kapsam ve değerini küçültme, onu indirgeme olarak değil, aksine bir genişleme olarak sunulmaktadır." (Hutcheon, 2020: 230) Pastiş yoluyla geçmiş ile şimdiki zaman arasında kurulan irtibat postmodern düşüncenin çoğulcu ve eklektik estetiğine uygundur. Farklı üslupları çağdaş bir yorumlamayla bir araya getirir. Türk edebiyatında pastiş tekniğini eserlerinde sıklıkla kullanan isimlerden biri İhsan Oktay Anar'dır. Anar, Kitab-ül Hiyel romanında sözlü anlatı geleneğine has bir üslup olan rivayet yöntemi ile farklı nâkiler ve kaynaklardan olayları naklederek anlatır.

“Râviyân-ı ahbar ve nâkılan-ı âsâr kâh hayretü minnet, kâh nefretü ibretle şunları rivayet ve hikâyet ederlerdi” (KH, 11), “Râviyân-ı ahbar ve nâkılan-ı âsâr, Yâfes Çelebi'nin bu akıllamaz tasarıları Zencefil Çelebi adında bir zata anlattığını rivayet ederler ki” (KH, 22)

“Ayasofyalı deliler taifesi arasında kendisinin Sultan Mahmud olduğunu iddia eden Ahırkapılı mecnun Zincirli Mahmud'un güruhundan biri olup onun vakanüvisliğini yapan Divane Salim Efendi'den, Süleymaniye Tımarhanesi güllabicibaşısı Demirtokat Haydar Bey'in naklettiğine göre” (KH: 29)

Roman üç bölüme ayrılmıştır. Her bölümde üç ayrı hiyel ustasının maceraları anlatılan bölümlerin adları: “Yafes Çelebi Hazretlerinin Görülebilir Menkıbelerinden Bazılarının Bildirilmesi Hakkındadır”, “Kara Calud'un Hal Tercümesinin, Hiyel ve Hiylelerinin ve Görülebilir Diğer Menkıbelerinin Bildirilmesi Hakkındadır”, “Devri Daimin Sırrını Çözen Üzeyir Bey'in Hal Tercümesi ve Görülebilir Menkıbelerinden Bazılarını Beyan Eder” şeklindedir. Bu isimlendirme “Dirse Han Oğlu Boğaç Han Boyunu Beyan Eder Hânım Hey”, “Salur Kazan'ın Evinin Yağmalandığı Boyu Beyan Eder”, “Kam Büre'nin Oğlu Bamsı Beyrek Boyunu Beyan Eder Hânım Hey”, “Kazan Bey Oğlu Oruz Bey'in Tutsak Olduğu Boyu Beyan Eder Hânım Hey” şeklinde hikâye başlıkları olan 12 hikâyeden oluşan *Dede Korkut Kitabı*'nın pastişidir. Anar, rivayet yönteminin dışında birçok farklı teknikle geleneksel anlatıların çağdaş bir yorumunu eserlerine dâhil etmiştir.

2.4. Üstkurmaca

Üstkurmaca (metafiction) kavramı ilk kez Amerikalı romancı William H. Gass tarafından 1970 yılında yazılan makalede kullanılır. Patricia Waugh üstkurmaca üzerine en önemli kaynaklardan olan *Metafiction* adlı kitabında bu kavramı detaylı olarak inceler. “Yirminci yüzyılla beraber bir metin olarak algılanan roman kendi içerisinde, kendini oluşturan unsurlarla bağımsız ele alınmış, yapısalcılık ve postyapısalcılıkla birlikte metinselliği çok daha önem kazanmıştır.” (Ören, 2016: 104) Artık anlatının odaklandığı

temel nokta dış dünyanın nasıl anlatılacağı değil, anlatının kendisidir. Üstkurmaca kavramı postmodernizmle birlikte yoğun şekilde kullanılan bir teknik olmakla birlikte ortaya çıkışı çok eskilere uzanmaktadır. En eski örneklerinden biri Laurance Sterne'ün *Tristram Shandy Beyefendinin Hayatı ve Görüşleri* romanıdır. Türk edebiyatında da özellikle 1970'li yıllardan sonra postmodern romanlar kaleme alan romancılar üstkurmacayı eserlerinde uygulamışlardır. Türk edebiyatında romanın nasıl yazıldığı üzerine düşüncelerini romana konu eden ilk isim Ahmet Mithat'tır. Berna Moran, bu yöntemi Ahmet Mithat'ın üç şekilde uyguladığını belirtir. Birincisi kendisinin romandaki kişiler arasına karışması, ikincisi romanın yazılma sürecine roman kişilerinin dâhil edilmesidir. Son olarak yaptığı yenilik, romanın yazılışını romanın konusu haline getirmesidir. *Müşahedat*'ta romanın nasıl yazılması gerektiği tartışılır, Ahmet Mithat romanı yazma sürecini anlatır. (Moran, 2001: 70)

Sözlü gelenekte nakiller naklettikleri olayı çeşitli kaynaklara veya kişilere referans göstererek anlatırlar. Referans göstermek bu noktada söylemdeki doğrulamalardır ve anlatının inandırıcılığına hizmet eder. Postmodern anlatılarda da rivayetlerle nakledilen olayların öğrenildiği kaynaklara referans gösterildiği görülür. Rivayetlerin dayandırıldığı kaynakların oluşum süreci hakkında konuşulmasının üstkurmaca olduğu tespiti yapılabilir. Rivayet yöntemi ile olaylar referans kaynaklardan nakledilerek anlatılmıştır, dolayısıyla çeşitli kaynak eserlerin kurmacaya dâhil edilmesi ile metin hakkında konuşmaya bir imkân yaratılmıştır. İhsan Oktay Anar'ın, râvilerden ve kaynaklardan nakledilen rivayetlerle anlatılan romanlarında bunun örneklerini görürüz.

“Öte yandan, Amat adlı esrarengiz kalyon hususunda, Kuşçubaşı Halifesi Kuyruklu Rıza Çelebi'nin Kitabü'l İber başlıklı eserinden de bahsetmek gerekir ki, Hamamcı Musa Efendi'nin Ölügözlü Cuma Bey tarafından katlini müteakip aklı dengesini kaybeden yazar, bu eserlerini tımarhanedeki odasında kaleme almış bulunmaktaydı.” (A: 213)

Yazar anlatıcı raviler tarafından kaleme alınan olayları aktarırken onların romanlarını nasıl kaleme aldıklarını da metne taşır.

“Üzeyir Bey’in, o gecenin sabahı evden ayrıldıktan sonra nereye gittiğini, neler yaptığını, nasıl yaşadığını ve ne zaman vefat ettiğini râviyan-ı ahbar bilmiyor. Ne var ki Hayal Nazırı Uzun İhsan Efendi, onun yanından asla ayırmadığı, üzerinde sadece bir nokta bulunan deftere, kendisinin, evinin ve orada vaktiyle yaşayıp ölmüş insanların muhayyel hayatlarını yazdığını, insanoğullarının hayatlarını da hayalden çok hiylelerle dolu olduğu için eserine *Kitab-ül Hiyel* adını verdiğini rivayet etmiştir. *Müdde-i ömrü meçhuldür. Nereye defnedildiğine gelince; eğer her şey gibi kendisini de tahayyül ettiyse, muhayyilenin derinlerinde bir define olarak belki de hala mevcuttur.*” (KH: 154)

Robert Scholes’un *Uydurmaca ve Üstkurgu* kitabının merkezinde ele alınan konu uydurmacadır. “Geleneksel roman gerçekliğine karşı Scholes’un koyduğu bir kurgu tarzıdır bu. Bu kitapta anlatılanlara göre bu tarzın ana özelliği, yazarın bütün mit ve açıklamalara karşı ciddi şüpheli yaklaşımının cesaretlendirdiği öz-dönüşümlü bir eğilim, sıkça kara mizah veya yergiye yaklaşan bir uç komedi olmasıdır.” (Ören, 2016: 98) Scholes’un belirttiği gibi geleneksel romanın gerçekliğinin karşısına uydurmacalar çıkarılır. Postmodern anlatılarda rivayet yönteminin kullanımının uydurmacalarla bağlantısı dikkat çekicidir. Sözlü anlatı geleneğine ait bir yöntem olan rivayet, anlatının güvenilirliğinin desteklenmesi için kullanılırken postmodern anlatılarda tarihsel söylemin sorgulanması ve yıkımı için kullanıldığı görülür. Geleneksel anlatılarda rivayet, gerçekliğe bir ikna etme yöntemi iken postmodern anlatılarda tarihsel söyleme şüpheli bir yaklaşımı doğurur. Rivayet yöntemi ile tarihsel söyleme ait uydurmacalar nakledilerek bu yöntem söylem yıkıcı olarak konumlandırılır.

Üstkurmaca kurgunun kurgusallığının vurgulanması ve okura hatırlatılmasıdır. Metnin uydurmaca olduğunun vurgusu üstkurmacedir. Metinde rivayetlerle nakledilen uydurmacaların vurgulanması, metnin kurgusallığının öne çıkarılmasını sağladığı için üstkurmacanın yaratımıdır.

Kitab-ül Hiyel romanının aktarıldığı rivayetlerin referans kaynaklarından biri olan Üzeyir Bey ve onun kitabı hakkındaki kısmı üstkurmacanın uydurmacalarla sağlanmasına örnek oluşturur. Romanın sonunda Hayal Nazırı Uzun İhsan Efendi, Üzeyir Bey’in

kitabının hayallerden çok hiyelerle dolu olduğu için *Kitab-ül Hiyel* adını verdiğini rivayet eder. Bu rivayet ve “her şey gibi kendisini de tahayyül ettiyse” cümlesi okuduğumuz kitabın tamamen hile ve uydurmacalardan olduğu şüphesini doğurur. Uzun İhsan Efendi’nin naklettiği rivayetle okuduğumuz romanın bir tahayyül eseri, kurmaca olduğunu okura hatırlatır. Bununla birlikte anlatının kurgusallığını okura hatırlatması ve Üzeyir Bey’in *Kitab-ül Hiyel* eserinin oluşum sürecini konu etmesi üstkurmacadır. Bu noktada üstkurmacanın rivayet yöntemi ile doğrudan ilişkili olduğunu ve işlevsel olarak kullanıldığını söyleyebiliriz.

Hiyel ustalarının projelerini ve “makinelere yaratma sanatı” (KH: 15) olan hiyel ilmini konu edinen romanın sözlü geleneğe ait bir yöntemle anlatılması da ilginçtir. *Kitab-ül Hiyel* romanı hiyel ustalarının hayatını ve onların projelerini anlatır. Mekanik teknolojisi ve ilmi üzerine çalışan ustaların projeleri ayrıntılarıyla çizilir ve romana dâhil edilir. “Makinelere yaratma sanatı” (KH: 15) hiyel ilmini konu edinen romanın odaklandığı teknoloji, mekanik ve pozitif bilimler kitabın sonunda yıkıma uğrar. Bu yıkım okunan romanın hiyelerden ve uydurmacalardan ibaret olduğunu söyleyen Uzun İhsan Efendi tarafından aktarılan rivayetle sağlanır.

Postmodern anlatılarda sıklıkla görülen tekniklerden olan üstkurmaca Murat Gülsoy’un eserlerinde de görülür. Gülsoy’un *İstanbul’da Bir Merhamet Haftası* romanı, yedi farklı anlatıcının yedi ayrı resim hakkındaki çağrışımları ile yazdıkları yazılardan oluşur. Yazar anlatıcının sesinin tamamen yok edildiği romanda yazar anlatıcı, farklı anlatıcıların yazdığı yazıları düzenleyici konumundadır. Yazar anlatıcının sesinin hiç duyulmadığı romanda resimler hakkında yazan yedi farklı anlatıcı yazarın projesi içinde yer aldıklarını sık sık belirtirler. Yedi anlatıcı, romandan tamamen silinmiş yazar anlatıcının yazarlığı içinde buldukları yazma projesi ve yazma eylemi hakkında yorumlamalarda bulunurlar. Anlatıcılar, yazarın onları dâhil ettiği proje içerisinde yer almalarının bilinciyle meydana gelecek metin hakkında fikirler yürütürler. Çoğul anlatıcıların yer aldığı bu romanda üstkurmaca her anlatıcının söylemleri aracılığıyla ayrı ayrı sağlanır.

2.4.1. Tarihyazımcı/Tarihsel Üstkurmaca

19. yüzyılda tarihin bir bilim alanı olarak kabul görmesiyle tarih yazımı sorgulanır. Hem tarih hem edebiyat alanında tarihsel döneme ait olayların ne şekilde kayıt altına alınacağı tartışmalı bir hale gelir. Tarihyazımı hakkındaki düşünceleri yapısalcılık ve post-yapısalcılık gibi kuramlar etkilemiştir. Geleneksel tarihçilik sonrası düşünceyle yazarın tarihsel olayları aktarırken bir seçim yaptığı ve bu seçimin tarihin sunuluşunu etkilediği ön plana çıkar. Tarihin, anlatıcısının yorumundan bağımsız tutulamayacağı fikri tarihin ele alınışı ve sunuluşuna yeni bir bakış getirir. Tarih yazımında yazarın yorumunun ve seçiminin bir sonraki adımı olarak okura zorunlu bir anlam sunduğunu söylemek mümkündür. Antakyalıoğlu bu seçim dolayısıyla, tarih anlatılarının geçmişle ilgili neleri hatırlayıp neleri unutmamız gerektiğine bizim adımıza karar veren metinler olduğu yorumunda bulunur. (Antakyalıoğlu, 2016: 121)

Tarihyazımcı üstkurmaca kavramı, Linda Hutcheon'ın *Postmodernizmin Poetikası* kitabında tanımlanır. Hutcheon, tarihyazımcı üstkurmacanın yeniden düşünme, yorumlama ve okuma olduğu üzerinde durur. (Hutcheon, 2020: 81) Postmodernizmde tarihsel olan reddedilmez aksine kullanılır. Postmodern anlatının melez ve çoğulcu yapısına uygun olarak geçmişe ait olan söylem anlatıyı çeşitlendirir ve zenginleştirir.

“Postmodernizm, tarih duygumuzu ve bu konudaki referanslarımızı çok fazla sarsmaz ama hem tarihin hem de bu konudaki referansların ne anlama geldiğine dair eski ve kesin düşüncelerimizi sarsmaya çalışır. Her iki anlamdaki kabullerimizi yeniden düşünmemizi ve eleştirmemizi ister.” (Hutcheon, 2020: 92)

Hutcheon'ın da belirttiği gibi, postmodernizmde tarihsel olana geri dönüş yalnızca yıkım amacıyla değil, yeniden düşünme ve yorumlama içindir. Postmodernizmde tek bir hakikatin olmadığı, gerçeğin birden fazla hatta sayısız görünümünün olduğu düşüncesi yeni tarihsel anlayışla ortaktır. Postmodern anlatıda bağlamından koparılmak suretiyle ele alınan tarihsel söylem, herhangi bir noktaya konumlandırılmaz. Bu şekilde “tarihle hesaplaşılır” (Hutcheon, 2020: 195) ve gerçekliği problem haline getirilir. Jale Parla,

tarihi üstkurmacaların, üstkurmacaya kıyasla ironiden ziyade eleştiriyi ve hicvi öne çıkardığını söyler. Dolayısıyla daha yerel anlatılar oldukları tespitini yapar. (Parla, 2016: 143) Tarihyazımcı üstkurmaca geçmişe ait olanı yeniden ele alarak şimdi ile ilişki kurar. Bu yeniden ele alışa Parla “güncelleme” der. (Parla, 2016: 150) Tarihsel üstkurmacanın amacı, tarihle övünen ve onu salt gerçek olarak değerlendiren düşünceyi yıkıma uğratmaktır. Parla’nın tabiriyle tarihsel anlatılara postmodern döneme ait bir “güncelleme” getirilir. Bu güncelleme sayesinde tarihsel anlatının zamanına dair sorgulamalar da yapılır. Geleneksel tarihsel anlatılarda olayların geçmişte olup bittiği yani eylemin zamanı vurgulanır. Burada geçmiş zamana yapılan vurgu, olayların “tarihsel gerçekliğine” yapılmak istenen bir vurgudur. Bu vurgu anlatının zamanını sınırlayarak anlatıyı yeniden yaratıma ve yoruma kapalı bir zamansal çerçeveye koymayı amaçlar. Postmodern düşünceyle birlikte kayıt altına alınacak tekil bir gerçekliğin olmadığı, tarihçinin naklettiği gerçekliğin ona ait yorum ve bakış açısıyla yazıldığı fikri önem kazanır. Postmodern tarihsel anlatılar zamanı müphemleştirerek anlatıya boşluklar açar, bu boşluklara okuyucunun yorumlarıyla dâhil olmasına imkân sağlar.

“Mutlak anlatıları yıkmakla mutlak gücü yıkmak arasında -tabi entelektüel anlamda- sıkı bir bağ vardır. Bu yüzden bütün tarihsel üstkurmacalar, diğer üstkurmacalar gibi, anlatının teksesliliğini yıkarak işe başlarlar. Artık bunu nasıl yapacakları onlara kalmıştır; anlatıcıyı “bu bir yalancıdır” diye mi sunarlar; öykülerinin tutarlılığını mı bozarlar, yoksa metni birbiriyle çelişen birçok anlatıcıya mı anlattırırlar, bu onların bileceği iştir. Orhan Pamuk Beyaz Kale’de iki anlatıcı kullanır; İhsan Oktay Anar “rivayet edildiğine göre” motifinden yararlanır; Hakan Erdem’e gelince o, bu konuda en kalabalık anlatıcı ordusunu yaratmıştır.” (Parla, 2016: 143-144)

Jale Parla’nın örneklediği tarihsel üstkurmaca, rivayet yöntemi ve dönüşümleri olarak nitelendirdiğimiz yollarla kurulur. Muhtelif rivayetleri aktaran farklı raviler, postmodern anlatılarda çoklu anlatıcılar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu konu, çalışmamızın “Rivayet Yönteminin İşlevleri” başlığı altında ayrıntılı işlenmekle birlikte,

burada tarihsel üstkurmamacının çoklu anlatıcıların ve anlatıcı güvenilmezliğinin rivayet yöntemiyle kurulduğunu göstermek önemlidir.

Tarihsel üstkurmaca, resmi tarih anlayışının karşısına kurmaca olan tarihi koyarak ikisinin de kurgu olduğunu göstermeyi amaçlar. Tarihyazımcı üstkurmaca tarihsel söylemin kurgusallığını ve metinselliğini öne çıkarır. Postmodern dönemde tek bir gerçekliğin olmadığı kabulü dolayısıyla “resmî” tarihin olmadığı anlayışı da benimsenir. Bu düşünce doğrultusunda geçmişe ait olaylar kayda geçirilirken, yazarın “yorumunu” taşıdığı altı çizilir. Serpil Oppermann, tarihyazımının öznel ve yoruma açık olduğunu, tarihi oluşturan olayların farklı bakış açılarıyla yeniden kurgulanabileceğini söyler. (Oppermann, 2017: 336-340) Geleneksel tarih anlayışı tekil ve hiyerarşik bir bakışa sahiptir. Kayıt altına alınan kaynaklar ve tarihsel metinler, onları kayda alan kişilerin bakış açılarının ürünüdür. Bu sebeple geleneksel tarihsel romanlarda bütüncül ve kapsayıcı bir anlatım mümkün değildir. Postmodern tarihsel anlatılarda, tarihsel olanın gerçekliği tarihyazımcı üstkurmaca ile sorgulanır.

Tarihsel üstkurmaca, tarihin metinselliğini ve kurgulandığını vurgular. Bu vurgu, bir yazarın geçmişte olana şahitliği ve nakliyle okura sunulduğudur. Nakledilen anlatı yazarın etkisinden bağımsız değildir. Hayden White, Louis Montrose, Dominick La Capra, Hans Kellner gibi pek çok postmodern tarih kuramcısı tarihin metinselliğini vurgular. “Tarih ve edebiyatı birlikte değerlendirme düşüncesi, ilk olarak Louis Montrose tarafından Yeni Tarihselcilik anlayışı doğrultusunda ortaya atılır. Montrose, ‘Tarihin metinselliği ve metnin tarihselliği’ formülünde bu yaklaşımı açıklar.” (Yalçın Çelik, 2021: 33)

Geleneksel tarih yazımında inanılması beklenen, tek olduğu varsayılan “tarihsel gerçek”tir. 19. yüzyılda değişen paradigmlar ile birlikte tek bir gerçeğin olmadığı düşüncesinin kabulü ile tarihçi/yazarın konumu değişir. Geleneksel tarih yazımında yazar, sayısız gerçek arasından bir seçim ve eleme yapar. Bu seçimler ve elemeler metinde boşluklar meydana getirir. Postmodern tarihsel roman bütüncül bir anlatımın olamayacağını bu boşlukları göstererek vurgular. Tarihyazımcı üstkurmaca, geleneksel tarihyazımında öne çıkan otoriter söylemi eleştirerek marjinal söylemlere de yer verir. Merkezi bakış dışında kalmış marjinal olanın söylemi ve bakış açısının da tarihyazımcı

üstkurmaca ile anlatıya dâhil edildiği söylenebilir. Bilge Mutluay Çetintaş, Brian McHale'in yaptığı postmodern tarihsel roman ve geleneksel tarihsel roman ayrımını aktarır. McHale, postmodern tarihsel romanı iki yönüyle geleneksel tarihsel romanlardan farklı görür. “Uydurulan veya alternatif tarih, ya göz ardı edileni ortaya çıkarmak amacıyla resmi tarihe eklemeler yapar ya da resmi tarihi tümüyle reddeder.” (Mutluay Çetintaş, 2017: 493) McHale'in bahsettiği postmodern tarihsel anlatıların yarattığı geleneksel tarihe alternatif tarihin rivayet yöntemiyle de kurulduğu görülür. 2021 yılında yayımlanan Şebnem İşigüzel'in *İstanbullu Amazonlar 1809* kitabı alternatif tarihyazımına güzel bir örnektir. Romanda muhtelif tarihçiler ve yazılı kaynaklardan Esmâ Sultan hakkında elde edilen bilgiler sunulur. “Uydurulan” kadın sultan aracılığıyla otoriter eril söylemin yerine kadına ait perspektifin ortaya konmasına imkân sağlanmıştır.

McHale'e göre postmodern tarihsel romanlar, “tarihsel kayıtların içeriğini değiştirerek yeniden yorumlar ve geçmiş yorumları açığa çıkartarak çürütürler. İkinci olarak da tarihsel kurmacanın gelenek ve kurallarını değiştirerek dönüştürürler.” (Mutluay Çetintaş, 2017: 493) Bu dönüşüm fikri çalışmamızın temel konusu olması açısından da önemlidir. Hutcheon'un ısrarla üzerinde durduğu gibi postmodern anlatılar, geleneksel ve tarihî söylemi bugüne ait bir bakışla yeniden yorumlar. Rivayet yönteminin kullanıldığı postmodern anlatılarda geleneğe ait bir unsurun güncel bir bakışla yeniden yorumlandığı ve dönüştüğü görülür.

2.5. Yeni Tarihselcilik

Aydınlanma çağıyla birlikte yerleşen nedensellik bağına dayalı, akli ve bilimselliği esas alan klasik tarih anlayışına inancın sarsılması tarihsel bilinç sorununu ortaya çıkarmıştır. Alun Munslow, *Tarihin Yapısökümü* adlı eserinde tarihin algılanışındaki değişimin 1920'lerde Fransa'da Annales okulunun sahneye çıkmasıyla alternatif bir anlayışın çıktığını söyler. 1970'lerin edebiyat eleştirileri teorilerinden ve post-yapısalcılıktan etkilenerek yeni tarihsel anlayışlar ortaya koyarlar. Munslow'un “yapısökümcü tarih” olarak nitelendirdiği kavramın bu anlayışlardan etkilenerek ortaya koyar. “Yapısökümcü tarih geçmişi karmaşık bir anlatısal söylem olarak görür.”

(Munslow, 2000: 22) Dolayısıyla geçmişe ait anlamlara doğrudan ulaşmanın mümkün olmadığı ortaya konur. Geleneksel tarih anlayışının aksine yeni tarihsel anlayışlar, geçmişin sabit olmadığını ve çokkatmanlı anlamlar taşıdığını savunur.

1980 sonrasında tarih ve tarih yazımı hakkındaki geleneksel öğretiler sorgulanmaya başlanır ve geçerliliğini kaybeder. Tarihi sebep sonuç ilişkisine dayanan, belgeler ve kayıtlarla kanıtlanan gerçekleri ele alan bir bilim dalı olarak gören anlayış, yapısalcılık sonrası düşünceyle yıkılır. Tarihin üst kültür ürünü olduğunu, dolayısıyla gündelik ve bayağı konuların tarihin konusu olamayacağını savunan geleneksel tarih anlayışı geçerliliğini kaybeder. Yazılı ve resmî kaynaklar, elyazmaları, fermanlar gibi belgelerle kayıt altına alınan tarih, hakikatin temsili olarak kabul görmüştür.

Yeni tarihsel anlayışla birlikte tarihin metinselliği ve kurgulanabilirliği ön plana çıkmıştır. “Tarih ve edebiyatı birlikte değerlendirme düşüncesi, ilk olarak Louis Montrose tarafından, Yeni Tarihselcilik anlayışı doğrultusunda ortaya atılmıştır. Montrose, ‘Tarihin metinselliği ve metnin tarihselliği’ formülünde bu yaklaşımı açıklar.” (Oppermann, 1999: 18) Tarihin geçmişi kayıt altına almasından ziyade bir yazar tarafından kurgulandığını vurgulamaktır. İlk kez Stephen Greenblatt tarafından Yeni Tarihselcilik teriminden bahsedilir. Yeni Tarihselciliğin ortaya koyduğu temel düşünce, tarihin kurgusal yapısını ortaya koymaktır. Yeni Tarihselci anlayış, tarihsel tek bir gerçeklik olmadığını, tarihin yorumlanabilir ve değişken olduğunu savunur. Tarih yazan kişinin kurgulayan ve yorumlayan konumda olduğu vurgulanır. Bununla birlikte gündelik, bireysel bayağı konular tarihin konusu olabilir hale gelmiştir.

“Bu roman Yeni Tarihselci kuramların ortaya attığı fikirleri anlatısının ana malzemesi yaparak tarih içindeki kopukluklar, kesinlikler ve ikilemler üzerine metinsel oyunlar oynamaktadır. Böylece okuru bildiği sandığı bazı tarihsel gerçekleri yeniden düşünmeye zorlamakta ve tarihi yeniden yazıyor gibi görünerek tarihin kurgusallığını vurgulamaktadır.” (Oppermann, 2001: 473)

Oppermann’ın belirttiği üzere Yeni Tarihselci kuramın metinde odaklandığı kopukluklar ve yazarın okura naklettiği olaylar, yazarın dikkati doğrultusunda seçilmiş, öne çıkarılmış olaylardır. Geleneksel tarihyazımında yazar, okurun hangi olayları

hatırlaması hangilerini unutması gerektiğine karar veren konumdadır. Yeni Tarihselcilik, geleneksel tarihçiliğin bireysel veya ideolojik dikkat ile oluştuğunu vurgulayarak eleştirir.

Tarihçinin seçimleri doğrultusunda nakledilen ve kaydedilen tarih boşluklar barındırmaktadır. Tarihçinin/Yazarın bakış açısının odaklandığı olaylar kaydedilirken, kimi olaylar göz ardı edilerek seçilmez. Yazarın bireysel yorumunu taşıyan tarih yazımında, olaylar arasında boşluklar meydana gelir. Yapısalcılık sonrasında gelişen postmodern düşünce bu boşlukları yorumlarla doldurması için okuru kışkırtır. Geleneksel tarih yazımı nakledilen ve kayıt altına alınan metinlerin gerçek olduğunu söylerken, Yeni Tarihselcilik ise her naklin gerçek olduğu ya da bir gerçekliğin olmadığını ortaya koyar. Şebnem İşigüzel'in *İstanbul Amazonlar* romanı yok sayılan, göz ardı edilen tarihi konu edinir. Bu roman yeni tarihselciliğin odaklandığı konuya örnek gösterilebilir. *İstanbul Amazonlar* "yazılmamış ve anlatılmamış tarihin, tahta çıkan kadın sultanın hikâyesidir." (İşigüzel, 2021: 9) Geleneksel tarih yazımının bir unsuru olan vakanüvis, vakanüvisan, nâkiller aracılığıyla aktarılan tahta çıkan ilk ve son kadın, Esmâ Sultan'ın hikâyesi anlatılır.

Dilek Yalçın Çelik, *Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları* kitabında tarih yazımıyla ilgili "kaydedilmiş gerçeklerin bile tarihçi tarafından yeniden yorumlanarak ortaya çıkartması sürecinin, "tarih" kavramının geleneksel anlamını temelden sarstığını ve tarihe yeni bir anlam kazandırmış" olduğunu belirtir. (Yalçın Çelik, 2021: 28-35) Çelik, Postmodern dönemde tarihçilik anlayışının yeniden değerlendirildiği ve yorumlandığını vurgulamıştır. Tarihyazımı üzerine hem tarih hem de edebiyat alanında gelişen düşünceler yeni tarihselcilik, tarihyazımcı üstkurmaca gibi yeni yaklaşımları ortaya çıkarmıştır.

Sözlü gelenekte rivayet yönteminin, anlatının belirli bir kaynaktan veya kişiden nakledildiğine işaret etmek için kullanıldığından söz ettik. Tek bir anlatıcı tarafından nakledilse de muhtelif kaynak ve kişilerden aktarılan olaylar, anlatının çoksesli olmasını ve farklı perspektiflerden aktarılmasını sağlar. Oppermann'ın vurguladığı seçim rivayet yönteminin temelini oluşturan noktalardandır. Muhtelif anlatıcılar olayları bireysel dikkatleri doğrultusundaki seçimleriyle aktarırlar. Muhtelif rivayetlerin çelişkileri, ravilerin yorumlarının öznelliği tarihi belgelere dayalı nesnel bir bilim olarak gören

19.yy. rasyonel düşüncesini yıkıma uğratar. Postmodern anlatılarda yazar tarafından bilinçli şekilde yaratılan boşlukların yerini, farklı anlatıcıların çeşitli söylemleri doldururken aynı zamanda yeni boşluklar açılır. Kesişen, üst üste binen çoklu söylemler birden çok gerçeklik yaratır. Rivayetler anlatının yoruma ve çelişkiye açık yapısını göz önüne serer. Geleneksel tarihsel söylemdeki kesinlik rivayet yöntemi ile yıkılır. Postmodern tarihi romanlarda kullanılan rivayet yöntemi hem geleneksel tarih yazımının otoriter, tekil sesinin karşısına çoksesli bir anlatım yerleştirir hem de tarihin yoruma açık bir şekilde güncel bir bakışla yeniden ele alınmasa imkân sağlar. Rivayet yöntemi yeni tarihsel düşüncenin postmodern anlatılarda pratiğidir.

Zekiye Antakyalıoğlu, *Roman Kuramına Giriş* kitabının “Roman ve Tarih” bölümünde romanın tarih ile ilişkisini tarihsel süreç boyunca mukayeseli biçimde inceler. “Modernistlerin tarihin kâbusunu gördükleri yorumunda bulunurken, postmodernlerin modernizmin sırt çevirdiği tarihi yeniden baş tacı ettiğini fakat bunu tarihin parodisini yapmak için kullandığını söyler.” (Antakyalıoğlu, 2016: 112) Hutcheon da *Postmodernizmin Poetikası*’nda sıklıkla postmodernizmin tarihe geri döndüğünü fakat bu “geri dönüşün” büyük oranda parodi için olduğunu vurgular. Aristoteles’in “Tarih olmuş olanı, hikâye ise olabilir olanı anlatır” ayrımı postmodern dönemde artık “tarihin metinselliği ve metnin tarihselliği” (Montrose, 1989: 23) anlayışı ile sorgulanmıştır. Tarihçi ve romancının arasındaki ayrımı kaldıran anlayış, tarihin belgelerle gerçeği eksiksiz anlatacağı fikrinin geçerliğini yitirmesi ile ortadan kalkar.

Geleneksel tarihyazımında nesnel bir tarihin kaleme alındığı düşüncesiyle yazarın etkisi üzerinde durulmamıştır. Yeni Tarihselci yaklaşımda anlatıcı/yazarın rolüne dikkat çekilmiştir. Yazar/anlatıcının yorumları ve yaratıcılığı tarihin aktarılmasında çeşitlilikler yaratır. Anlatım sürecinde kendinden önceki yorumların üzerine eklenen veya çıkarılanlar birikim halinde yeni üretimleri oluşturur. Muhtelif rivayetler bu birikim yoluyla teşekkül etmiştir.

Sessiz Ev romanında Selahattin Darvınoğlu akli ve bilimi tek doğru kabul eden, rasyonalist ve pozitivist bir doktordur. Hayatını yazdığı kırk sekiz ciltlik ansiklopediye adamıştır. “Bilimdir artık Tanrımız” (SE:121), “Allah’ın hikmeti değil, benim ansiklopedimde yazdıklarım olacak.” (SE: 120) sözleriyle eserinin bilimin kutsal kitabı

olarak görüleceğine inanmaktadır. Selahattin Darvinoğlu'nun nesnel ve bilimsel tarih anlayışının kanıtı olarak yazdığı ansiklopediler, geleneksel tarih anlayışını yansıtırken Faruk'un Budak Bey hakkında yazmayı planladığı kitap, geleneksel tarih yazımını sorgulamasıyla yazılamaz. Faruk bu sorgulamalarıyla yeni tarihselci düşüncenin temsilcisidir. Faruk'un bulduğu belgeler aracılığıyla yazacağı Budak'ın hikâyesi ile başka bir tarihçi tarafından yazılmış Budak'ın portresi birbirinden tamamen farklıdır.

“Derken Gebze'nin ünlülerinden söz eden o kitapta, tarih öğretmeninin, bu adama ve o camiye birkaç sayfa ayırdığını hatırlayıp şaşırdım. Onun aklındaki Budak'la benim aklımdaki bambaşkaydı: O kitapta lise tarih kitaplarına resmi konacak, saygıdeğer, oturaklı bir Osmanlı vardı. Benim Budak'ım ise kurnaz ve becerikli bir düzenbazdı.” (SE: 106)

Faruk'un sözleri tarihin farklı perspektiflere ve yorumlara sahip olduğu gösterir. Anlatıcı/yazarın bakış açısına göre tarih bir kurgudur ve sürekli bir değişim içerisindedir. *Sessiz Ev*'de karakterlerin tarihyazımına dair düşünceleriyle ortaya konan yeni tarihsel yaklaşım, *Benim Adım Kırmızı* romanında çoklu anlatıcılar yoluyla romana dahil edilir. Olayların farklı perspektiflerden aktarılabilmesi ve gerçekliğin farklı görünümünün olduğu okura çoğul söylemlerle gösterilir.

3. RİVAYET YÖNTEMİNİN İŞLEVİ

Geleneksel anlatılarda görülen tekniklerin, postmodern anlatılardaki yansımaları inceleme konumuzun temelini oluşturmaktadır. Geleneksel metinler ve postmodern anlatılar arasındaki ortak unsurlar, rivayet yönteminin modern ve postmodern anlatılarda görülen yöntemler ile bağlantıları ve değişimleri incelenecektir. Çalışmamızın temelini oluşturan bu fikir ışığında, öncelikle, incelenecek tekniklerin işlevleri açısından yansımalarını ve farklı görünümünü mukayese ederek tartışacağız.

3.1. Başlangıç Formeli Olarak Kullanılması

Sözlü anlatı geleneğine bağlı olarak meydana gelen anlatıların, gelenek çizgisinde oluşunu kullanılan kalıp ifadeler gösterir. Bunlar, metnin kaynağının gelenek olduğuna işaret eder. Hikâyelerin girişinde, sözlü kaynaktaki atıf geleneğine uygun olarak anlatılanın geçmişten itibaren aktarılan anlatı olduğunu vurgulamak, geçmişi şahit göstermek, dolayısıyla anlatılanların inanılabilirliğinin yüksek olmasını sağlamak amacıyla kalıp ifadeler başvurur. Bu kalıp ifadeler Boratav'ın da tespit ettiği gibi sözlü gelenekten yazılı geleneğe geçen ifadelerdir. Bu ifadeler genellikle şunlardır: “Râviyân-ı ahbar nâkilân-ı âsâr ve muhaddisan-ı ruzigâr şöyle rivayet ederler ki...” (Boratav, 2002: 27) “Hak âşıkları şöyle rivayet ederler ki zaman-ı evvel Tevriş şehrinde...” (Türkmen, 1974: 113) “Raviler şöyle rivayet ve böyle hikâyet iderler ki...” (Özarslan, 2006: 213) M. N. Özön, halk hikâyelerinin ortak bir kompozisyon biçiminin olduğu, bunların belirli bir coğrafyaya göre değişmeyen ortak hayat görüşlerine sahip oldukları düşüncesindedir. Buna örnek olarak da hikâyelerde sabit unsurlar olarak görülen “râviyan-ı ahbar, nakilân-ı asar, muhaddisan-ı ruzigâr, zeman-ı evâil” vb. kalıp ifadeleri gösterir.” (Özön, 1985: 93)

“Bir alıntının klişe olarak algılanabilmesi için belli bir gelenek içerisinde (ve belli bir gelenek tarafından) sürekli yinelenip toplumun ortak malı olması, arka planda, belli bir değerler dizgesini kapalı olarak temsil eden “anonim” bir varlık olması gerekir.” (Aktulum, 1999: 151)

Aktulum'un belirttiği gibi metinde yer alan gelenek ürünü kalıplaşmış, klişeleşmiş söz veya söz öbekleri metinlerarası bir gönderim görevi görürler. Ait oldukları geleneği temsil eder konumda olan ifadeler, anlatının hangi kaynaklara referans veriyor olduğu hakkında okura fikir verir. Bu açıdan yukarıda örneklendirdiğimiz rivayetle nakletme kalıpları metinlerarası bir göstergedir. Okuru sözlü geleneğe ait kaynaklara yönlendirir.

Postmodern anlatılarda, rivayet anlatımı pastiş olarak değerlendirilebilir. Hakan Sazyek, postmodern romanda pastiş destan, masal, halk hikâyesi gibi türlere özgü söz

kalıplarını veya söyleyiş tarzlarını metnin temel üslûbu haline getirmek olarak değerlendirmiştir. (Sazyek, 2002: 493-509) Anlatının çeşitli kaynaklardan ya da kişilerden nakledildiği “rivayet”, “hikâyet” ya da “beyan” gibi çeşitli kalıp ifadelerle sunulması sözlü anlatı geleneğine ait bir söyleyiş tarzı olması bakımından pastiş şeklinde yorumlanabilir. Edebiyatımızda İhsan Oktay Anar bu kullanımın örneklerini *Puslu Kıtalar Atlası*, *Kitab-ül Hiyel*, *Amat* adlı romanlarında dikkat çekici biçimde kullanmıştır.

3.2. Belgelendirme/İnandırıcılık

İlhan Başgöz *Türkülü Aşk Hikâyeleri* kitabında, anlatının başlangıç birimi olarak adlandırdığı masal ve hikâyenin giriş bölümlerinin inandırıcılıklarını kıyaslar. Sözlü anlatılarda çoğunlukla giriş bölümlerinde anlatının bir kişi veya kaynaktan rivayet veya nakledildiği belirtilir. “Masalın başlangıç birimi, anlatının gerçek dışı olduğunu, belli olmayan bir zamanda geçtiğini daha baştan hatırlatarak, masala inanmamamızı öğütler. Hikâye bunun tersini yapar. Hikâye kahramanının, ailesinin, olayların geçtiği zaman ve mekânın gerçek olduğuna bizi inandırmak ister.” (Başgöz, 2012: 74) Sözlü gelenekte anlatıcı, İlhan Başgöz’ün anlatının başlangıç birimi olarak adlandırdığı giriş kısmında okuru anlatıya inandırmak için çeşitli teknikler kullanır. Eco, anlatıcının okur ile kurduğu bu inanç bağlamını gerçekliğin askıya alınması olarak değerlendirir. “Anlatıda, anlatıcı bir gerçeklik yaratır ve bu gerçekliğe okur sorgusuzca inanır.” (Eco, 2019: 101)

Sözlü gelenekte aktarım icracılar tarafından yapıldığı için anlatıların belirli kaynağını bulmak mümkün değildir. Bu sebeple anlatılar yazıya geçirilmeksizin dilden dile aktarılarak muhafaza edilmiştir. Sözlü kültürün içerisinde olağanüstü olaylar da barındırılmaktadır. Bu durum okurun inancını zayıflatabileceği için anlatıcılar sıklıkla okurun inancını diri tutacak yöntemleri denemişlerdir. Bu yöntemlerden biri olarak rivayet yöntemini sayabiliriz. İcracı/anlatıcılar tarafından aktarılan rivayetler bazen bir kaynak veya kişi belirtilerek anlatılmıştır. Aktarılan bilginin veya olayların kimden öğrenildiğinin kişi veya kaynak gösterilerek belirtilmesi olayların inandırıcılığını arttırmaya yöneliktir.

Âşık-hikâyeciler her vesilede, şahısları ve vakaları vesikalandırmak suretiyle anlattıkları maceraların tarihî olaylar olduğunu ispata çalışırlar. *Halk Hikâyeleri ve Hikâyeciliği* kitabında Boratav, Celali Bey ve Mehmet Bey'in giriş kısmında Âşık Müdamî'nin de bu ispatı rivayet yönteminin kullanılması ile yaptığını belirtmiştir. Boratav bu gayreti "tevsik gayreti" olarak niteler. (Boratav, 2018: 217) Bu, anlatılan olayların belgelenme, kanıtlanma çabasıdır. Okur veya dinleyici anlatıya inanmalı ki onu dinlemeye devam etsin. Bu sebeple anlatıcı çeşitli söz kalıpları veya bu örnekte görüldüğü üzere rivayet aktarımı ile okuru anlatının gerçekliğine ikna etmeye çalışmıştır.

"Râviyân-ı ahbar nâkılan-ı âsâr şöyle rivayet ederler ki Çamlıbel'de, Çardaklıgöl'de Koç Köroğlu Hürüşan Ali nâmında bir cihangir otururdu... Köroğlu, rivayete göre Kırklar'a karışmış. Köroğlu, Kırklar'a karışacağını ve gözden nihan olacağını kalb duygusuyla duyup, bir gün üç telli gamcurasını alıp beylerin yanına geldi. Aldı bakalım ne dedi." (Boratav, 2018: 303)

Rivayet yöntemi burada okurun anlatıya inandırılması için kullanılmıştır. Boratav, Erzurum anlatması Köroğlu hikâyelerinde Aşık Mikdat'ın naklettiği rivayeti hikâyelerin tarihîliği dolayısıyla "inandırıcı vesika verme endişesine" örnek olarak gösterir. (Boratav, 2018: 217)

3.3. Gerçekliğin Sorunsallaştırılması

"Hiçbir şey hiçbir şeyden daha gerçek değildir."

Demokritos

Postmodernizmde "gerçeklik" var olan bir şeyi yansıtmaya olarak değil, kurmaca esnasında üretilen bir olgu olarak algılanır. Tek ve salt bir gerçekliğin olduğu ve onun aktarılabilirliği inancı sorgulanır veya reddedilir. Postmodern anlatılarda gerçekliğin ele alınışını incelemeye önce gerçek ve gerçeklik kavramlarının ayırt edilmesi önemlidir. Gerçek, "dil ve söylem yoluyla betimlemeye, izah etmeye, mukayese etmeye veya belirtmeye çalıştığımız an 'gerçek'ten 'gerçeklik'e 'şey'den 'olgu'ya geçer. Yani

gerçeklik gerçeğin dilselleştirilmiş, antropomorfik hale getirilmiş, güvenilir olmayan değişken görünümünden biridir.” (Antakyalıoğlu, 2016: 42) Bu durum tarihsel süreçte gerçeğin temsili üzerine farklı yaklaşımları doğurmuştur. Platon *Devlet*'inde bu temsilin mimetik olduğunu yani taklit yoluyla yapıldığını söyler. Aristoteles *Poetika*'sında insanın doğduğu andan itibaren her şeyi taklit yoluyla öğrendiğini, dolayısıyla sanatın bu doğal iç güdü aracılığıyla yapıldığını anlatır. 18. yüzyılın başlarında edebiyatta ve sanatta herkes tarafından kabul görecekti, evrensel klasik gelenek takip ediliyordu.

“Descartes'in Yöntem Üzerine Konuşma ve Meditasyonlar adlı eserleri, hakikatin araştırılmasını mantıksal açıdan geçmiş düşünce geleneğinden bağımsız olarak, hatta bu gelenekten koparak bireysel bir mesele olarak kavrayan modern varsayımın ortaya çıkmasında büyük paya sahiptir. Rönesans'tan itibaren gerçekliğin nihai belirleyeni olarak kolektif geleneğin yerine bireysel yaşantıyı koyma eğilimi gittikçe güç kazanıyordu.” (Watt, 2018: 13-14)

19. yüzyıl rasyonalizmi bilime duyulan sonsuz güven ışığında gerçeğin gözlemlenip aktarılabilirliğini savunur. Temsil edilen gerçeklik, akılla kavranabilen ve nedenselliğe bağlı gerçeklerdir. Aklı temel alan 19. yüzyılın modernist anlayışı, evrensel ve değişmez olanın peşindedir. 20. yüzyılda ise felsefede, bilimde gerçeğin göreceli ve şüphe edilebilir olduğu düşüncesinin önem kazanmasıyla birlikte yerini postmodernist anlayışa bırakır. Harvey 20. yüzyıla gelindiğinde “aydınlanma aklına insan doğasının sonsuz ve değişmez özünün tanımı açısından ayrıcalıklı bir konum tanımının” mümkün olmadığını dile getirir. (Harvey, 2019: 31) İkinci Dünya Savaşı, gelişen teknoloji ve bilim, kapitalist sistemin ekonomik-politik etkileri büyük bir değişim sürecini başlatmıştır. Modernizmin esas aldığı “akılcılık”, “bilimsellik”, “deneycilik” postmodernizm tarafından sorgulanmaya başlamıştır. Postmodern düşünce, modernizmin rasyonalist karakterinden uzaklaşıp usun sınırları dışına çıkar. Evrensel olan yerini bireysel olana bırakmıştır. Bütüncül yapı parçalara ayrılmış, farklı parçaları bünyesinde barındıran “kolaj” yapılar oluşturulmuştur. Tutarlılıktan uzak, neden sonuç ilişkisine dayalı olmayan, yoruma açık, çoksesli yapı gerçeğin temsiliinde büyük bir belirsizliği

doğurmuştur. Postmodern dönemde gerçeklik anlayışının parçalarından olan zaman, mekân, anlam unsurları güvenilirliğini ve bütünselliğini kaybetmiştir.

Harvey, modern romanın aksine postmodern romanın “farklı gerçekliklerin nasıl bir arada var olabileceğine, birbirine degebileceğine ve iç içe gecebileceğine ilişkin soruların ön plana çıkışı yönünde” (Harvey, 2019: 56) bir değişim yaşadığını belirtir. Postmodernizm gerçeğin dönemlere, akımlara, bireylere göre farklı görünümünün olduğunu ortaya koyar. Zizek, *Yamuk Bakmak* kitabında gerçekliğin, “son kertede kurgusal olduğunun hissedildiği fenomenolojik bir deneyim” olduğu söyler. (Zizek, 2016: 31)

Postmodernizm, gerçekliğin tek ve mutlak olmadığını gösterir. Bununla birlikte sıklıkla vurguladığı noktalardan biri de gerçekliğin “üretilir ve kurgulanabilir” olduğudur. Postmodern düşünce, gerçekliğin üretilmiş olduğunu açığa çıkarır. “Baudrillard’a göre “gerçeklik yok olmuştur ve onun yerine sadece simülasyonu olmadığını göstermeye çalışan göstergeler, sistemler, yani, simulacrumları vardır.” (Lucy,2003: 71) Gerçek ve sahte arasındaki belirsizlik gerçekliğin tek bir temsili olmadığını kanıtlar niteliktedir. Üretilen gerçeklikler öznel veya bir perspektife aittir.

“Nietzsche keskin bir felsefi eleştiri yaparak Batı felsefesinin temel kategorilerinden ayrılmış ve bu eleştiri birçok postyapısalcı ve postmodern eleştirinin teorik öncüllerini sağlamıştı. Nietzsche felsefi özne, temsil, nedensellik, hakikat, değer ve sistem anlayışlarına saldırdı ve bu anlayışların başat olduğu Batı felsefesinin yerine, olguların (fact) değil, yalnızca yorumların olduğu ve nesnel hakikatlerin değil, yalnızca çeşitli bireylerin ya da grupların kurgularının olduğu perspektivist bir yönelimi koydu.” (Best-Kellner, 2016: 45)

Üretilen gerçeklikler, Nietzsche’nin belirttiği gibi çoğul ve değişken yorumlarından oluşur. Postmodern anlatılar gerçekliğin temsilini imkânsız hale getiren postmodern karşısında okur da postmodern bir tavır edinmesi sağlanır. Metindeki bağlantıların, göstergelerin ve kurgunun sorgulamasını yapar, bir yazar tarafından yaratılan kurgunun daima farkında olması sağlanır.

“Bir kez metin, sınırlarının ötesinde genelleştirildiğinde, her şey metin olduğunda, daha önce özel olduğu düşünülen şeyler olağanlaşır. (Psikanalitik bilinçdışı ve yapısalcı dil kuramlarının önemli bir benzeşeni olarak) romantik edebiyat kuramı, artık edebiyata atfedilen herhangi bir özellik kalmayacak şekilde (çünkü metinsel olma anlamında her şey edebidir artık) her şeyin kuramı olarak ilan edilince, o zaman herhangi bir yüce olma olasılığı da kalmaz. Onun yerine sadece simülasyon vardır artık.” (Lucy, 2003: 70)

Lucy'nin belirttiği gibi gerçek ve sahtenin ayrımının yapılamadığı bir durumda artık orijinal olan da önemini yitirir. Yalnızca edebiyat değil; mimari, moda ve müzik gibi alanlarda da yaşanan bu kırılma “asıl olana” verilen önemin yitirildiği gösterir. Yaratılan simülacrumların gerçekten daha gerçek bir konumda oluşunu Lucy olağanlaşmak olarak nitelendirir. Aydınlanmacı, rasyonalist düşüncenin büyük anlatılarının devri kapanmıştır. Lyotard'ın meta-anlatılar olarak nitelendirdiği rasyonel düşüncenin ürünü olan anlatıların sıradan olanla yan yana yer aldığı hiyerarşinin yıkılır.

Gerçeklik, kurgulanır ve yorumlanır olmasının yanı sıra sorgulanabilir bir olgudur. “Anlatıda yer alan farklı söylemler, bakış açıları ve yorumlar sunulan gerçekliğin farklı görünümünün bir parçasıdır. Postmodern anlatıların temel özelliklerinden olan açık yapı, görecelik ve belirsizlik anlatının kesinlikten uzak yapısını vurgular.” (Ecevit, 2018: 175-176) Metinde eş zamanlı olarak yer alan çeşitli olasılıklar ve belirsizlikler çok katmanlı bir yapı meydana getirir. Bu çok katmanlı yapı ve açık yapıtlar okuru metne karşı sürekli bir şüphe içinde bırakır. “Algılama konusu artık tutarlı, anlam yaratan bir varlığa bağlanmaz. Kurmacadaki anlatıcılar ya şaşırtıcı ya beklenmedik bir şekilde çoğalır ve bulunması zorlaşır.” (Hutcheon, 2020: 36) Anlatıda tek otoriter anlatıcının, yerini çoklu anlatıcılara bırakmasıyla olaylar parçalı bir anlatımla sunulur.

Rivayet yöntemiyle farklı kaynaklar veya farklı nâkiler aracılığıyla aktarılan anlatılar çoklu anlatıcılara imkân sağlar. Çoklu anlatıcılar tarafından muhtelif rivayetlerin yan yana yer alması okurun metne şüpheyle yaklaşmasını sağlar. Rivayet yönteminin bu işlevde kullanımını İhsan Oktay Anar'ın *Amat* ve *Kitabiül Hiyel* romanlarında görürüz. *Amat* isimli bir kalyonun çıktığı seferle başlayan anlatı boyunca olaylar, “Kurşunlu Mahzen Kâtibi Hamamcı Musa Efendi'nin *Tezakirül Mücrimin* başlıklı, Vakanüvis Şaşı

İkram Efendi'nin *Kevaşifül Melanet Vel Hebaset* başlıklı, Kuzguni Halim Efendi'nin *Silsiletül Havadis* başlıklı eseri gibi eserlerden nakledilmiştir. Bunun yanı sıra Kurşunlu Mahzen Kâtibi Hamamcı Musa, Yedekçibaşı İsrail Dede, Kılıbaz Beşir Efendi" gibi nâkillerden çeşitli rivayetlerle anlatılmıştır.

“Râviyan-ı ahbar ve nâkılan-ı âsâr kâh hayretü minnet, kâh nefretü ibretle şunları rivayet ve hikâyet ederlerdi” şeklinde başlayan *Kitab-ül Hiyel* romanı da birçok muhtelif kaynaktan nakledilen rivayetlerle anlatılmıştır. Yorgancı Mikail Efendi, Divane Asım Efendi, Kuyruklu Abidin Efendi, Zilkeş Basri Efendi, Katırcı Salim Ağa, Aynacı Sabit Bey gibi kişiler adı geçen nâkillerdendir.

Bu çoklu anlatıcıların birbirleri ile çelişkili ve tutarsız söylemleri okuru şüpheye düşürür. Çoklu anlatıcılarla kurulan “kasten çelişkili” söylemler “apokaliptik/yıkıcı bir söylem” (Hutcheon, 2020: 18) ortaya koyar. İnşa edilen anlatıdaki söylemler birbiriyle ters düşerek, birbirlerinin gerçekliğini yok etmeye çalışırlar. Rivayet yöntemi ile bu çoklu ve kasten çelişkili söylemin kurulduğu görülür. Farklı kaynaklardan veya anlatıcılardan ayrı rivayetler olarak nakledilen olay okura çeşitli gerçeklik boyutları sunar. Her anlatıcı olayı kendi algılayışıyla aktarır ve dolayısıyla birbirinden farklı özgün söylemler okura aktarılır.

Kitab-ül Hiyel romanında bu çelişkili söylem, olaylar hakkında ihtilafa düşüren muhtelif rivayetlerle kurulmuştur. Romanın “Yâfes Çelebi Hazretlerinin Görülebilmen Menkıbelerinden Bazılarının Bildirilmesi Hakkındadır” başlıklı ilk bölümünün sonunda Yâfes Çelebi'nin başına gelenler hakkında çeşitli rivayetler sunulur.

“Râviyan-ı ahbar ve nâkılan-ı âsâr, Yâfes Çelebi hakkındaki rivayet, hikâyet ve menkıbelerin hemen hemen bu kadar olduğunda ittifak etmişlerdi. Fakat Vakamvis Hamamcı Cemşid Bey onun Hiyel ilmini bıraktığını, çünkü bilindiği gibi, “Hiyel”in Arabîde “hiyleler” demek olduğunu belirtir. Tamburlu kıraathanede berberlik yapan Laz Şevket Efendi ile ruznamçe halifesi Vanî Midhat Efendi, onun tahtelbahirden kurtulduktan sonra sağır kaldığını rivayet etmişlerdir. Ayrıca Martaloz Beşir Bey onun bu vaziyette tam yirmi yıl, Tiryaki Fülful Çelebi ile İspirizade Enver Efendi on yedi yıl, Kul İshak Çelebi on dokuz yıl, Abaza Sabit Efendi ile mahdumu Çeşm-i Yek Boncuk Çelebi ise on iki yıl yaşadığını ileri sürerler.

Ancak işin aslını bilenler, onun Vaka-yı Hayriye zamanında katledildiğini beyan etmişlerdir. Nakledildiğine göre, yeniçerileri tenlerindeki dövmelelerinden tanıyan halk, onun sol kolundaki dövmeyle görünce Yâfes Çelebi'yi ocak pîri sanmış ve gövdesinden palayla ayırdıkları başını evinin avlusundaki kör kuyuya atmıştır.”
(KH: 68-69)

Postmodern anlatılarda okur, ona sunulan göstergeleri yorumladığı bir üretim sürecine girer. Okurun, kendi düşünce ve dil kabulleri doğrultusunda metinde sunulan çeşitliliği yeniden düşünmesi, eleştirmesi ve metnin özgün anlamına ulaşması amaçlanır. Muhtelif rivayetlerle anlatılan olaylar karşısında hangi gerçekliğe inanacağı okurun tercihinde bırakılmıştır. Metin bu noktada okura tek bir yol göstermediği gibi, rivayetler aracılığıyla okurun kafasını daha çok karıştırır. Anlatıcıların naklettiği rivayetler muğlaklığa hizmet eder. Yaratılan bu belirsizliklerin, nâkillerin güvenilirliğinin belirtilmesiyle de sağlandığı görülür. “Amerikalı edebiyat eleştirmeni Wayne C. Booth ‘güvenilmez anlatıcı’ ve ‘güvenilir anlatıcı’ kavramlarını ilk ortaya atan kişi olmuştur. Edebi anlatılarda, anlatıcının ‘güvenilmezliği’, bizzat yazar tarafından kasıtlı olarak retorik bir araç olarak kodlanır.” (Dervişcemaloğlu, 2014: 120-121) Booth, 20. yüzyıl modern yazarlarının, her şeyi bilen anlatıcıdan vazgeçmesi ve dramatize edilmiş güvenilir anlatıcıların sınırlılıklarını fark etmesi ile güvenilmez anlatıcılarla ilgili deneyler yaptıklarını belirtir. Güvenilmez anlatıcılar, “okurun çıkarım güçlerinin” daha etkin kullanılmasını sağlar. (Booth, 2012:168-171) Rivayet yönteminin kullanıldığı *Amat* ve *Kitab-ül Hiyel* romanlarında yazar anlatıcı, bazen olayların anlatıldığı kaynakların güvenilirliği hakkında okura bilgi verir.

“Hamamcı Musa Efendi'nin Ölügözlü Cuma Bey katlini müteakip aklî dengesini kaybeden yazar, bu eserini tımarhanedeki odasında kaleme almış bulunmaktaydı (...) Kitabü'l İber başlıklı kitabını tımarhanede tamamlayan Rıza Çelebi'nin aklî dengesinin ne kadar yerinde ve yazdıklarının da ne kadar gerçek olduğundan asla emin olunamayacağını söyleyen Ölügözlü Cuma Bey de Amat'ın kaptanı olarak bilinen şu 'Diyavol' adlı mahlûkun kitapta fazlasıyla abartılmış olduğunu söylemiştir.” (A:231-233)

“Sözüne güvenilir bir âlim olan Buhur mütevellisi Kılbaz Yakup Dede Hazretleri de bu olayın doğru olduğuna dair, Menâkıbü’l Mebain adlı eserinde yemin üzerine yemin etmiştir.” (A:105)

“Tatavla delilerinden Divane Selim Efendi, padişahla hemen o gün ya da ertesi günü görüşebileceğini umud eden Yâfes Çelebi’nin bu anlaşılmaz sözler karşısında yeise kapıldığını ve o gece İbrikdar Selami Efendi’yle birlikte Fener’deki meyhanelerden birine gidip uzun uzun gözyaşı döktüğünü nakleder.” (KH: 40)

“Balat divanelerinden Deli Danyal Bey ise onun, günün birinde yine bu daireye uğradığında, zülkarneynin planına çizildiği kâğıdı bir sininin üzerine yayan şakirdlerin kahvaltı yaptıklarını ve kâğıda sucuk yağları, peynir kırıntıları, domates çekirdekleri döktüklerini görür görmez üzüntüsünden oracıkta ağladığını rivayet etmiştir.” (KH: 43)

Bu iki romanda da yazar anlatıcının bazı nâkillerin güvenilir, bazılarının ise sözlerine güvenilmeyecek anlatıcılar olduklarını söyledikleri görülür. Nâkillerin akıl sağlıklarının yerinde olmadığı sık sık vurgulanması da dikkat çekicidir. Yazar anlatıcı, akli yerinde olmayan nâkillerden aktardığı olaylarla okurun anlatıya olan güvenini sarsar, şüphelerini artırır. Bu durum, postmodern anlatılarda güvenilir bilginin varlığına dair şüphecî yaklaşımla ilişkilendirilebilir. Kurmaca içerisinde yer alan olayların kaynaklara, belgelere, kişilere referans verilerek anlatılırken aynı zamanda bu kaynakların güvenilirliğine olan inancın yıkılması gerçekliği tahribe uğratır. Bu noktada postmodern anlatılar “herhangi bir sağlam ‘kesin anlam’ olduğu konusunda şüphe uyandırmaktadır. Bu sorgulama Foucault’nun herhangi bir nihai ve otoriter hakikate yol açabilecek olan ‘bilgi’ olasılığına meydan okumasıyla örtüşür.” (Hutcheon, 2020: 107)

Postmodern anlatılarda yeniden üretime imkân sağlayan bu tutum, anlatıda unsurların zaman zaman birbiriyle ters düştüğü çelişkili bir yapı ortaya koyar. Anlatıda yer alan çelişkiler bir çözüm sunmak için değildir. Gerçeğin çeşitli görünümüne bir arada, yan yana yer vererek bunların tartışılmasına imkân sunar. “Kesinliğe meydan okumak, soru sormak, bir zamanlar içinde mutlak bir ‘hakikatin’ varlığına inandığımız kurguların oluşum sürecini ortaya çıkarmak, bu postmodernizmin projesidir.” (Hutcheon, 2020: 95) Postmodern anlatılar son tahlilde gerçeğin ontolojik ve epistemolojik

sorunlarıyla ilgili okura nihai bir sonuç veya çözüm sunmaz. Gerçeğin sorunsallaştırıldığı *Amat* romanı Musa Efendi'nin ölüm döşeginde ağzından dökülen “Amat ne kadar gerçekse bu hikâye de o kadar gerçek” (A: 239) cümlesiyle anlatılanların gerçek olup olmadığı konusu muallakta bırakılır. Bunun yanı sıra *Amat* romanı, birbirini kimi zaman destekleyip kimi zaman yalanlayan rivayetlerle nihai bir sona varılmadan bitirilir.

3.4. Çokseslilik

Türkçeye “çokseslilik” olarak aktarılabilir olan polifoni, Bahtin'in Dostoyevski'nin karakter yaratımını tanımlamak için müzik literatüründen almış olduğu terimdir. “Bahtin, romanlarda yazarın hâkim ve otoriter sesi ile hikâye kişilerinin bu sese karşı çıkan veya ona tabi olan sesleri arasındaki ilişkileri, yani bu sesler arasındaki diyalogu incelemiştir.” (Huyugüzel, 2018: 116-120) Bahtin, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları* adlı kitabında Dostoyevski'yi ve romanlarını ele alırken aynı zamanda Dostoyevski'nin poetikasını Tolstoy'un poetikası ile mukayese eder. Bahtin bazı romancıların eserlerinde hâkim ve baskın yazar sesi olduğunu belirtir. Yazarın hâkim durumdaki sesi de her zaman değilse bile çoğu zaman kendi kültürünün hâkim veya “resmi” ideolojisini temsil eden sestir. Bazı romanlarda ise romancıların sesiyle roman kişilerinin sesleri arasında bir ast-üst ilişkisi olmayıp aksine bütün kişilerin sesleri, dolayısıyla bilinçleri, fikir ve hisleri birbirinden bağımsız ve serbest konumda bulunur; bunlar sürekli bir diyalog içinde birbirleriyle rekabet eder ve konuşmalarını da birbirlerinin cevaplarına göre belirlerler. Romancının sesi bunlar arasında adeta kaybolmuş gibidir. (Huyugüzel, 2018: 116-120) Yazarın hâkim sesinin kaybolduğu, tek hâkim sesin yanı sıra karakterlerin bağımsız ses ve bilinçlerinin yer aldığı romanlar “çok sesli” (poliphonic) romanlardır.

Çokseslilik, yazarın anlatı içerisindeki otoriter konumunun yıkılması sonucunda ortaya çıkar. Anlatıdaki yazarın konumunun değişmesi, onun karakterlerle olan ilişkisini de etkilemiştir. Sibel Irzık, Bahtin'in *Karnavaladan Romana* kitabına yazdığı önsözde Dostoyevski'nin romanlarındaki anlatıcının sesleriyle, kahramanların seslerini aynı düzlem üzerinde yan yana getirerek, hiçbirine fazladan bir otorite barındırma olanağı

tanımayarak, romanda dile gelen karşıt bakış açılarını daha yüksek bir düzeyde senteze ulaştırarak bir anlatı yapısından özenle kaçınarak çoksesli bir özgürlük ortamı yarattığını belirtmiştir. (Bahtin, 2020: 13)

Yeni yazar konumunun meydana getirdiği özgürlük ortamında, karakterlere sınırlayıcı tanımlamalar yapılmaz. Yazar yalnızca onların kendi seslerini duyurmalarına bir araç, vesile olur. Bu sayede karakterler yazar tarafından aktarılmaz, kendilerine ait öz-bilinçleri oluşur. Karakterlerin öz-bilinç edinmeleri yazarın geleneksel otoriter konumunun yıkılmasından geçer. “Öz-bilinç bir karakterin imgesinin kuruluşundaki sanatsal başat olarak, temsil edilen kişi açısından son derece yeni bir yazar konumunu öngerektirir” (Bahtin, 2015: 110) Çoksesli romanda yazarın kazandığı yeni konumla yazar otoritesini karakterle paylaşır. Karakterler kendi yorumlarını yazar aracılığıyla değil kendi söylemleriyle okura aktarır. Karakter, okura ulaşabilmek için yazarın varlığına ihtiyaç duymaz. Çoksesli anlatılarda yazarın otoritesine muhtaç olmayan birçok karakterin özgür sesi duyulur. Karakterlerin özelliklerinden ziyade bilinçleri anlam kazanmıştır. Dostoyevski romanlarında “kahramanın kim olduğunu değil, kendi kendisinin nasıl bilincinde olduğunu görürüz” (Bahtin, 2015: 99)

“Bahtin, Aristo’nun *Poetika*’sındaki görüşlerinden yola çıkarak romanın asli unsuru olarak söylemi şöyle tanımlar. Birbirine sadece zıt değil, aynı zamanda uzlaşmaz ve dolayısıyla çözümsüz ve açık uçlu, yani yoruma çok müsait olan bir sesler, sosyal tutumlar ve değerler potpurisi.” (Huyugüzel, 2018: 119) Çokseslilikte farklı seslerin biraradalığı açık uçluluğu doğurur. Geleneksel yazar konumuyla anlatıda tek bir söylem mevcutken, çoksesliliğin diyaloga dayalı özü dolayısıyla yoruma açık, tek bir çözüm sunmayan eserler ortaya konur. Yan yana bulunan sesler harmoni içerisinde olabildiği gibi çatışma halinde de olabilirler.

David Harvey, *Postmodernliğin Durumu* adlı kitabında kapitalizmin edebiyat dünyası üzerindeki etkilerinden bahseder. Finansal sistem, mekâna ve metaya yönelik güvensizliği, gerçekliğe dair parçalanmayı ve kültürel olanın sorgulanması gibi durumları meydana getirir. (Harvey, 2019: 296) Üretimde ve tüketimde hızlanmanın etkileri birçok alana yayılır. Giyim, yiyecek, dekorasyon gibi tüketim sektöründen hizmet sektörüne bu hızlanma uzanır. “Üretimde devir süresinin hızlandırılması, mübadele ve tüketimde de

paralel hızlanmaları gerekli kılar.” (Harvey, 2019: 318) Bu yayılma alanına sanat ve edebiyat da dahil edilir. Dolayısıyla postmodernizmin önemli kavramlarından olan çoğulculuk, çokseslilik değişen dünya sistemleriyle ilişkili biçimde var olur.

Kapitalizmin yarattığı hızlı üretim ve tüketim zincirinin bir sonucu olarak kâr, prestij, imaj ön plana alınmış ve beraberinde metanın değersizleşmesi ve rekabet meydana gelmiştir. Harvey'nin ekonomi piyasasının çeşitliliğinden yola çıkarak örneklendirdiği “üslupların pazaryeri” kavramı çoksesli ve çoğulcu yapıdaki anlatılar için de kullanılabilir. “Postmodern düşünce de kaynağını çoğulculuktan alır; onda tek ve mutlak olana yer yoktur. Postmodern sanat, farklılıkların yan yana geldiği eklektik/çoğulcu bir yapının adıdır. Postmodern edebiyatın ana estetik ilkesidir çoğulculuk. (Ecevit, 2018: 68) Dolayısıyla çoksesli ve çoğulcu yapıdaki anlatıların postmodernizmin poetikasına paralel olduklarını söylemek mümkündür. Postmodern anlatıların bütüncül olmayan çoklu anlatıcılar/bakış açıları/perspektifler ile parçalanmış bütüncül olmayan yapısı kapitalist sistemin eşzamanlı çoklu üretimleriyle benzeştirilebilir. Birbirinin benzeri veya muadili ürünlerin ekonomik sistem içerisinde yan yana yer alması anlatı içerisinde de yaşanır. Harvey, bu seçim hakkının müzikten mimariye, müzelerden sokak kültürüne kadar birçok farklı alana uzandığını örnekler. (Harvey, 2019: 334-336) Orhan Koçak alanlar arası bu geçişin postmodernizmin kendisiyle ilgili olduğunu söyler. “Sınırların yavaşça erimesi, mesafelerin ortadan kalkması, ayırım çizgilerinin belirsizleşmesi”yle mümkün olduğunu söyler. (Koçak, 1992: 7) Tüketiciye seçim hakkı sunan yeni ekonomik sistemin benzeri, postmodern anlatıda okura sunulan farklı seçim imkânları ile karşımıza çıkar. Anlatıya hâkim ve bütüncül bir bakıştan uzaklaşmış postmodern düşünceyle birlikte çeşitli anlam katmanları yaratılması amaçlanmıştır. Çokseslilik, okuyucuyu metnin anlam inşâsında aktif kılarırken aynı zamanda kendisine tercih hakkı sunmaktadır.

Geleneksel anlatıcı konumunun kullanılan rivayet yönteminde de otoriter yazar konumunun yıkıldığı görülmüştür. Aynı olayın veya anlatıların muhtelif biçimlerde aktarılması yeni seslerin imkânına izin verilmesi durumu çokseslilikle ortak unsurlar barındırmaktadır. Çokseslilikteki gibi rivayet anlatı yönteminde de yazarın otoriter konumundan bir vazgeçiş vardır. Geleneksel anlatılarda tek ve hâkim bir yazarın görülmediği durumlara sıklıkla rastlanmaktadır. Boratav, müellifi belli olmayan rivayet

edilerek anlatılan halk hikâyelerinden bahseder. (Boratav, 2018: 181-182) Metnin ilk yaratıcısının olmaması anlatının çerçevesinin kesinleşmemiş olduğunu gösterir. Bu durum anlatıyı aktaran anlatıcılara ve âşığa bir özgürlük alanı tanır. Dolayısıyla tek bir yazar veya anlatıcı tarafından tamamlanmayan anlatı çoklu anlatıcılara imkân sağlamıştır.

Bazı anlatılarda musannifin anlatının yepyeni bir üslup ve şekille yeniden ele alınmasını ve anlatılmasını istediği görülür. Musannifin talebi doğrultusunda anlatının çoksesli bir özellik kazanmasına imkân sağlanmıştır. “Dede Korkut gelip şadlık çaldı, alp Erenler başına ne geldiğin söyledi... Benden sonra gelen alp ozanlar söylesin, alnı açık cömert yiğitler dinlesin dedi” (Boratav, 2018: 191)

Köroğlu gibi anlatılar farklı coğrafyalara göre şekillenmiş, değiştirilmiştir. Bu farklılıklar taşıyan anlatılara kimi zaman anlatma, kimi zaman varyant veya rivayet denmiştir. Sözlü gelenekte dilden dile icracılarla yayılan anlatı farklı coğrafyalara yayılırken o coğrafyanın kültürü ile harmanlanarak yeniden teşekkül eder. Bu teşekkül sırasında anlatıcının, dinleyici/okur kitlesinin sosyal, kültürel hassasiyet ve aitlikleri etkili olmuştur. Bu durum, postmodern anlatılarda anlatıcılar özeline yansımıştır. Anlatıcılar farklı kültürlere, etnik, siyasal kimliklere sahiptir. Kimliği oluşturan her türlü etken, anlatıcıların yorumlarını etkilemiştir. Bu şekilde olayları algılayışları değişmiş ve anlatıyı bu şekilde aktarmışlardır. Bunu yoğun olarak Murat Gülsoy’un eserlerinde görmek mümkündür. *İstanbul’da Bir Merhamet Haftası*’nda yedi farklı tabloya bakan yedi anlatıcının her birinin kimlikleri farklıdır. Bu durum sözlü gelenekte farklı coğrafyalarda muhtelif anlatılara dönüşen rivayetlere benzeştirilebilir.

Anlatıcının metindeki hâkim sesi kısılır, kimi zaman tamamen ortadan kalkar. Bunun yerine birden çok anlatıcının özgün, çeşitli ve birbirine karışmış seslerini duyarız. Burada önemli olan nokta anlatıcıların birinin sesinin diğerinden yüksek çıkmaması, eşit şekilde okura ulaşmasıdır.

Çokseslilikte otoriter ve müdahaleci olmayan, karakterlerin söylemlerine alan açan yeni yazarın varlığı önemlidir. Bunun bir temsili olarak Orhan Pamuk’un, *Sessiz Ev* ve *Benim Adım Kırmızı* romanları örnek gösterilebilir. Pamuk, farklı anlatıcıların bir yazar hükmü altında olmadan her birinin kendi özgün söylemi ile yer aldığı anlatılar inşa etmiştir. *Sessiz Ev* romanında anlatı beş farklı anlatıcı tarafından aktarılmıştır. Bu

anlatıcılar Fatma (Babaanne), Faruk, Recep, Hasan ve Metin'dir. Karakterlerden hiçbirinin sesi diğerine baskın değildir. Milan Kundera, *Roman Sanatı* adlı kitabında *Uyurgezerler* kitabını örnek vererek romanın beş farklı sestem oluştuğunu söyler. (Kundera, 1989: 88) Bu sesler eşzamanlı olarak ele alınmalarına rağmen birleşmemişler birbirlerine müdahalede bulunmamışlardır. Romandaki çokseslilikte eşzamanlılık önemli bir noktadır. Kundera, romanda kullanılan bu tekniğin müzikten ihraç edilmiş bir terimle ifade edildiğinden söz eder. Romanesk kontrpuan adını verdiği bu kavramda dikkat edilmesi gereken konu seslerin birbirini bastırmaması, önüne geçmemesi veya herhangi bir sesin geri planda kalmamasıdır. Kundera'nın eşzamanlılık şeklinde nitelendirdiği durumun bu romanda uygulandığını söylemek mümkündür. Karakterlere ait sesler birbirlerini bastırmaz, engellemez. Hepsi eşit konumdadır.

Sessiz Ev'de beş farklı anlatıcının her birinin kendi özgür sesleri ile romana dâhil oldukları görülmektedir. Karakterlerin öz-bilince sahip olması, çokseslilikte önemli noktalardan biridir. Pamuk'un bahsi geçen romanlarında karakterlerin olayları algılayışları bir yazar aracılığıyla değil kendi bakışları ile aktarılmıştır. Postmodern anlatıların öne çıkan özelliklerinden biri çoksesliliktir. Çokseslilik postmodern anlatıların bütüncül olmayan, parçalı yapısına imkân sağlar.

“Dostoyevski'nin romanlarının başlıca karakteristiği, bağımsız ve kaynaşmamış seslerin ve bilinçlerin çokluğu, tamamen meşru seslerin sahici bir çoksesliliğidir. Dostoyevski'nin yapıtlarında açıklanan, tek bir yazar bilincinin aydınlatığı tek bir nesnel dünyadaki karakterlerin ve yazgıların çokluğu değildir, daha çok, her biri eşit haklara ve kendi dünyalarına sahip bir bilinçler çoğulluğu olayın bütünlüğü içinde birleşir ama kaynaşmazlar.” (Bahtin, 2015: 48-49)

Hâkim bir yazar anlatıcının yer aldığı romanlar tek bir merkezden yönetilir. Tekil bir yazar söylemiyle kurulan anlatılarda söylemler arasında hiyerarşik bir durum vardır. Çoksesli anlatılarda ise yazar anlatıcının otoriter sesinin karşısına çeşitli alternatif sesler çıkmasına izin verilmiştir. Bahtin çoksesli romanlarda söylemlerin hiçbirinin diğerini bastırmadığını veya önüne geçmediğini belirtir. Çokseslilikle birlikte meydana gelen parçalı yapıda dikkat çekici nokta, söylemlerin birbiriyle birleşip bir yapı oluşturmaları

fakat kaynaşmamalarıdır. “Karakter, yazarın sözlerinin dilsiz, sessiz nesnesi değil, tamamen meşru bir sözün taşıyıcısıdır.” (Bahtin, 2015: 117) Bu nokta postmodern anlatılardaki çokseslilik için çok önemlidir. Artık metinde yer alan karakterler yazar anlatıcının bahsettiği nesnelere değil, hitap edilen öznelere olmuşturlar. Çoğul anlatıcılar yazarın metindeki tekil ve otoriter konumunu yıkarak kendilerine ait söylemlerini karşıt bile olsa söylemeye muktedir olmuşturlar.

Anlatı içerisinde karakterlerin “özerk bir özne” (Bahtin, 2015: 54) olarak yer almaları rivayet yönteminin dönüşümü için oldukça önemlidir. Sözlü anlatı geleneğinde anlatıcının üslubu ve yorumu anlatının yaratılmasında büyük rol oynar. Rivayetle aktarımda anlatıcının üslubu ve yorumu ön plana çıkar. Anlatıcının tekil söylemine muhtelif rivayetlerle farklı söylemlerin katılması çoksesliliği anımsatır. Anlatıcı, anlatıdaki merkezî konumundan vazgeçerek muhtelif rivayetlerle kendinden başka seslerin özerk birer özne olmalarına izin verir. Çeşitli ravilerin bağımsız söylemlerinin varlığı, postmodern anlatılarda çoğul anlatıcıların özerk ve özgün söylemleri ile yer almasıyla karşılanır.

“Yazar son sözü karakterine bırakır. Tam da bu son söz, daha doğrusu son söze yönelik yazarın tasarımı için gereklidir. Yazar kahramanı inşa eder, ama kahramana yabancı sözlerden, tarafsız tanımlardan değil; yazar bir karakter, bir tip, bir mizaç inşa ediyor değildir; aslında nesnelleşmiş bir kahraman imgesi değil, daha çok kahramanın kendisi ve dünyası hakkındaki söylemini inşa eder.” (Bahtin, 2015: 105)

Bahtin’in çoksesli anlatılarda vurguladığı durum diyalojidir. Her karakter bir söylem ve bilinç ile anlatıya dâhil olur. Anlatıda yer alan karakterler bir otorite tarafından inşa edilmez, karakterler kendi söylemleri ve bilinçleri aracılığıyla kendilerini inşa ederler. Bahtin bu durumu öz-bilinçlilik olarak yorumlar. Karakterlerin söylemlerinin anlatı içerisinde yer alma hakkı, karakterin kendi kendini inşa etmesine kadar uzanır.

“Wolfgang Iser, estetik nesnenin ne metnin kendisi ne de salt okurun metinden elde ettiği deneyim olduğunu söyler. Estetik nesne, daha ziyade ortak imgelem oyunuyla, metin ve okur arasındaki bağlantı noktasını oluşturur. Okurun sürekli yer değiştiren

bakış açısı metnin katmanları arasında gidip gelirken, okuma süresince yaptığı manevralar bu katmanları birbirine ekler. Böylece ortaya bir perspektifler ağı çıkar. Bu ağdaki her perspektif, bakışın yalnızca diğer perspektiflere değil, aynı zamanda kastedilen hayali nesneye de onun yalnızca bir yönünü görünür kılacak şekilde yönelmesini sağlar. Nesnenin kendisi bir bağlantı ürünüdür, yapılanması büyük oranda boşluklar tarafından düzenlenir ve idare edilir.” (Ali-Hagood, 2019: 316)

Anlatının çoğul bakış açılarıyla kurulması ise Iser'in perspektifler ağı olarak tanımladığı boşluklu yapıyı meydana getirir. Çoklu anlatıcıların değişen odaklanmalar arasındaki geçişler metni dinamik kılar. Bu çoğul dinamizm okuru yaratılan perspektif ağına katılması için kışkırtır. Fatih Altuğ “*Benim Adım Kırmızı*’da Failler Ağı” isimli yazısında anlatının çoklu anlatıcılar tarafından anlatılmasını “anlatı spekturumunun içinden sunulması” olarak değerlendirir. Altuğ’a göre anlatının çoklu bakış açılarından yansması failler ağı oluşturmuştur.

“Benim Adım Kırmızı’da söz konusu olan, yalnızca 1590’ların İstanbul’undaki belirli ve statik olayların ve tartışmaların farklı perspektiften sunulması değildir, esas mesele, romanda biçimsel ve tematik olarak icra edilen perspektif çoğulluğunun bir aradalığıdır, dolayısıyla her bir perspektif romanın dinamik hakikatine içkindir.” (Altuğ, 2019: 336)

Katilin kim olduğunun arandığı *Benim Adım Kırmızı* romanındaki çoklu anlatıcıların oluşturduğu failler ağı yalnızca farklı perspektiflerden anlatının sunulmasını ortaya koymaz. Aynı zamanda romanın dinamik bir yapı kazanmasını da sağlar.

3.5. Açık Metin Yaratımı

Boratav, destan geleneğinden miras kalan özelliklerden birinin, anlatıların oluş halinde bulunması olduğunu söyler. Bu durum muhtelif yeni menkıbelerin ortaya çıkmasından kaynaklanmaktadır. Bu suretle anlatılar mütemadiyen değişmektedir.

(Boratav, 1988: 88) Sözlü gelenek içerisindeki anlatıların süreğen yapıları dolayısıyla anlatıların tamamlanmadığını, sürekli bir inşa içerisinde olduklarını söyleyebiliriz. Anlatıların tamamlanmaması, açık uçlu olması rivayet yönteminin işlevlerinden biridir. Rivayet yönteminin kullanıldığı anlatılarda olaylar birden fazla kaynaktan, benzer veya farklı şekilde aktarılır.

“20. yüzyılın okuru yönlendirmek istemeyen avangard romanları, yoruma açık metinlerdir; bu romanlarda çözüm okur düzleminde ortaya çıkar.” (Ecevit, 2018: 163) Postmodern anlatılarda okur tüketici değil, üretici konumundadır. Sözlü gelenekte anlatının varlığı için dinleyicinin/okurun gerekliliği üzerinde durmuştuk. Modern ve postmodern anlatılarda metnin merkezinde bir otorite olarak görülen yazar anlatıcının konumu tamamen değişir. Yazar anlatıcı metnin merkezinde hâkim ve tekil bir bakış olmaktan uzaklaşır. Metne dâhil edilen muhtelif seslerle otoriter sesi kısılan yazar anlatıcı anlatıda daha az etkinlik gösterir. Postmodern yazarın bilinçli şekilde anlatıda kurduğu estetik mekanizmalar aracılığıyla okura istemli çağrışımlar sağlanır. Sınırları muğlaklaşan anlatıda anlayış karmaşıklaşmaya başlar. “Anlayış karmaşıklaştıkça -onu ortaya çıkaran hammadde olan- ilk ileti de tüketilmek bir yana, daha yenilenmiş, daha derin “okumalar” a hazır duruma gelir.” (Eco, 2016: 117)

Okurun bu yeni konumuna ortam hazırlayan anlatıları Eco “Açık Yapıt” olarak nitelendirir. Postmodern anlatılar yoruma açık, belirsiz ve çoğulcu yapısıyla açık yapıtlardır. Eco, açık yapıtların yaratım sürecinin tamamlanmamış olduğunu ve bu süreğen sürece okurun da dâhil olduğunu vurgular. (Eco, 2016: 93) Postmodern anlatılarda anlatıcı, her şeyi bilen bir rolde değil, okuru çağrışıma yönlendirecek konumdadır. Bu anlatıcının söyleminin çelişkili, tutarsız, güvenilmez olması ile sağlanabilir. Artık anlatıcı tarafından okura dayatılan bir söylem yoktur. Anlatıcının söyleminin yanı sıra her okur kendi söylemini yaratır. Okurun kendine ait bir söylem yaratabilmesi okura bir seçim hakkı sunulması ile sağlanabilir. “Olaylar birbirine sıralı bir nedensellik bağlantısı içinde eklenmediği için dinleyiciye düşen görev kendini gönüllü olarak sınırsız bir ilişkiler yumağının ortasına yerleştirmek, kendi yaklaşımını, kendi referans dizisini kendisinin seçmesidir.” (Eco, 2016: 77) Rivayet yöntemi ile aktarılan anlatılarda farklı söylemler eş zamanlı olarak yer alır.

Postmodern anlatılar bütünselliğin bozulduğu metinlerdir. Neden sonuç ilişkisine bağlanmadan anlatılan olaylar bütünsellikten uzaktır. Dolayısıyla anlatının bütünselliğinin bozulması metnin açık uçlu ve sonu olmayan yapısı ile ilişkilendirilebilir. Anlatı rasyonel bağlantılarla kurulmadığı için sınırlandırılmaz ve kapatılmaz. Neden sonuç ilişkisine bağlanmayan olaylar belirsizliği doğurur. Belirsizlik postmodern düşünce için oldukça önemlidir. Anlatıda belirsizlik okuru şüpheye düşürürken bir yandan da olası sonsuz yoruma kışkırtır. Eco'nun söylediği gibi bir yapıt "binlerce farklı biçimde yorumlanabildiği ölçüde açıktır." (Eco, 2016: 66) Anlatıcı anlatıda yarattığı bu belirsizlikler ile okura özgür bir alan yaratır. Bu özgür alan okurun üretim alanıdır. Her okuma deneyiminde okur anlatıyı tüketmek yerine yeniden üretir.

"Man, bundan sonra herhangi bir edebi metnin anlam ya da anlamlandırmalarının hiçbir okuma ya da yorumlama edimiyle tüketilemeyeceğini savunur. Edebi metin, artık okunabileceği pek çok olası bağlamdan bağımsız, özerkliği olan bir nesne olarak düşünülmez, tüketilemez; çünkü bir yandan eleştirel bir metadilin çözümlemeye yeltenebileceği bir 'nesne' değildir, diğer yandan edebi/eleştirel ilişkilerin ortaya çıkarabileceği bağlamların tek kelimeyle sonu yoktur." (Vurgu bana ait) (Lucy, 2003: 164)

Farklı ravilerden ve kaynaklardan aktarılan rivayetlerin birbirini yalanlaması, anlatıda tek bir gerçekliğin olmayışı belirsizliği doğurur. Çeşitli ravilerden ve nakillerden aktarılan rivayetlerin güvenilirliği kesin değildir. Yaratılan bu belirsizlik okura metni yorumlayabilmesi için imkân sağlar. İhsan Oktay Anar, "rivâyet odur ki, rivâyete göre, rivayetler doğruysa, her şey bir yana, sözün kısası, ne yalan söylemeli, artık nedense" gibi sözlü anlatı geleneğine ait söz kalıplarını romanlarında sıklıkla kullanmıştır. Rivayet yöntemi ve sözlü geleneğe ait bu kullanımlarla anlatıdaki söylemlere karşı okurun güveninin yıkıldığı üzerinde bir önceki bölümde durduk. Burada rivayet yalnızca bu işlevde kullanılmaz. Güvensiz söylemler okuru kendi gerçekliğini yaratmaya yönlendirir. Okuru gerçeklik ve söylemler hakkında yoruma teşvik eder. Murat Gülsoy'un *İstanbul'da Bir Merhamet Haftası* romanında rivayet yöntemindeki gibi farklı anlatıcılar vardır. Burada farklı anlatıcılar tarafından anlatılan tek bir olay değil, düzenleyici yazar anlatıcı

rolünde olan anlatıcının gönderdiği resimler vardır. 7 farklı anlatıcı bu resimle ilgili çağrışım ve düşüncelerini anlatır. Farklı sosyal statülerden, cinsiyetlerden, eğitim seviyelerinden olan insanların sesleri eşit konumda okura sunulur. Resimleri herkesin kendi birikimi ve belleği ile yorumlaması dikkat çekicidir. Bu noktada bir resmin farklı anlatıcılar tarafından her okuma sırasında yeniden yorumlanacağı üzerinde durulur. Bu fikir açık yapıtların temelindeki fikirdir. Açık yapıtlar, “geniş bir yorum olasılıkları alanı önerir, her zaman değişken okumalara izin veren büyük miktarda belirsizlik içeren uyarılar düzenlemesine sahiptir.” (Eco, 2016: 184) Muhtelif bakış açıları ve anlatıcılarla yaratılan katmanlı, parçalı yapıyı Murat Gülsoy, tek bir sonucu olmayan farklı perspektiflerden bakıldığında değişebilir bir form kazandığını söyler.

İKİNCİ BÖLÜM RİVAYET ANLATI YÖNTEMİNİN DÖNÜŞÜMÜ

Sözlü geleneğe ait bir yöntem olan rivayet yöntemi, postmodern anlatılarda çeşitli biçimlerde ve işlevlerde karşımıza çıkmaktadır. Çalışmamızın birinci bölümünde kuramsal çerçevede rivayet yönteminin sözlü gelenekteki kullanımlarını ve postmodern eserlerdeki görünümünü inceledik. Bu bölümde İhsan Oktay Anar’ın *Kitab-ül Hiyel* ve *Amat*, Orhan Pamuk’un *Sessiz Ev* ve *Benim Adım Kırmızı*, Murat Gülsoy’un *Bu Kitabı Çalın* ve *İstanbul’da Bir Merhamet Haftası* romanları özelinde rivayet yönteminin dönüşümlerini inceleyeceğiz.

1. İHSAN OKTAY ANAR’IN ROMANLARINDA RİVAYET YÖNTEMİNİN DÖNÜŞÜMÜ

1.1.Kitab-ül Hiyel

İhsan Oktay Anar’ın eski zaman mucitlerinin öykülerini anlattığı romanı *Kitab-ül Hiyel*’de Yafes Çelebi Hazretlerinin, Kara Calûd’un, Üzeyir Bey’in menkıbeleri üç bölümde ele alınır. Üç kuşak mucidin hayat hikâyeleri “III. Selim’in tahta çıkışı ile

başlayan dönem, Nizam-ı Cedit ordusunun kuruluşu, III. Selim'in tahttan indirilişi, Kabakçı Mustafa İsyanı, II. Mahmut dönemi, Tanzimat ve Meşrutiyet" (Yalçın Çelik, 2021 :152) dönemlerine ait tarihsel olaylar, kurmaca olaylar ile iç içe kurgulanır. Tarihî olaylar ile kurmacanın bir arada işlenmesi anlatılanların gerçekliğine dair inandırıcılığını sağlarken; birbiriyle çelişen anlatılar, güvenilir anlatıcılar aracılığıyla tarihî gerçekliğe olan inancın yıkılması sağlanır.

Kitab-ül Hiyel romanının en dikkat çekici ve bizim de odaklanacağımız yönü, sözlü anlatım geleneği unsurlarını taşıyor olmasıdır. Menkıbe, kıssa ve rivayet gibi sözlü geleneğe ait türler romanı oluşturan ana unsurlardandır. Üç ayrı mucidin hayatı "râviyân-ı ahbar, nâkılan-ı âsâr" ve muhtelif anlatıcılar tarafından rivayet edilenler ve nakledilenlerle anlatılır. İhsan Oktay Anar'ın diğer romanlarında da sıkça karşılaşılan sözlü anlatı geleneğine ait ifadeler *Kitab-ül Hiyel* romanının temel yapısını oluşturması açısından diğer romanlarından ayrılmaktadır.

Geleneksel tarih yazımında sözlü geleneğin rolü önemlidir. Anar, *Kitab-ül Hiyel* romanında sözlü geleneğe ait bu imkânları postmodern bir anlayışla yeni bir forma dönüştürür. Hutcheon'un vurguladığı gibi postmodern, geleneğe ait olanı tümünden yok saymaz, onu kullanarak yeniden bir üretim ve eleştirel bir bakış açısı getirir. (Hutcheon, 2020: 92) İhsan Oktay Anar, tam da bu şekilde geleneğe ait üslubu metnin temel üslubu haline getirerek güncel ve postmodern düşünceyle yeniden yorumlar.

Geleneksel tarihyazımında anlatım tek bir çizgi halinde, kronolojik ve nedensellik ilişkisine bağlı olarak oluşturulur. Yâfes Çelebi'nin, Kara Calûd'un ve Üzeyir Bey'in hayatları rivayetlere ve menkıbelere dayanarak anlatılır. Romanda rivayetlerin "muhtelif olduğu" vurgulanır. Rivayetlerin muhtelif olduğu vurgusu, tutarsız ve parçalı anlatı karşısında okurun kafasının karışması ve şüpheye düşmesi içindir. Belli bir sırayı takip eden, olayların sebep ve sonucu okura açıklanan tarihî anlatımın bütünselliği, muhtelif anlatıcılar ve rivayetler aracılığıyla parçalanmıştır.

"Hacıkadınlı merhum Deli Bekir'den ikinci kalfası Kul Rıza'nın naklettiğine göre..." (KH: 12)

“Sağ garipler devecisi Dörtboynuz Halil Efendi’den nakledildiğine göre...” (KH: 18)

“Tarihler Yâfes Çelebi’nin diğer talebeler kadar başarılı olmadığını kaydederler.” (KH: 18)

“Tatavla delilerinin sonuncusu Divane Asım Efendi, onun bu silahı tam on yılda gerçekleştirdiğini, akıl almaz tasarılar ve onların hesaplarıyla kafaları adamakıllı zorlanan Samur ve Yağmur Çelebiler’in ise sonunda çıldırdığını rivayet etmiştir.” (KH: 115)

“Tatavla’daki divane taifesi eşrafından Zilkeş Basri Efendiden nakledildiğine göre...” (KH: 20)

“Fener’deki Sünbüllü meyhanenin müdavimlerinden ayyaş bir zat ise, lodosçular kethüdası Tavukpazarlı Koca Asım Paşazade Turşucu Hüseyin Efendi’nin kan kardeşi merhum Gelenbevî Salim Efendi’den başka bir rivayet nakletmiştir” (KH: 14)

Örneklendiği gibi, Yâfes Çelebi’nin, Kara Calûd’un ve Üzeyir Bey’in hayatları tüm roman boyunca çeşitli anlatıcılardan nakledilen rivayetler ve menkıbelerle aktarılmıştır. Rivayetler kimi zaman birbirlerini tamamlar durumda olsalar da kimi zaman eksilteli ve bilinmeyen kısımların da olduğu görülür. Nakledilen rivayetlerle metne parçalı ve çoğul yorumlar dahil eden postmodern yazar, metinde boşluklar oluşturur. Bu boşluklar yazar tarafından okuyucunun doldurmasını istediği alanlardır. Metnin muğlak ve parçalı yapısı okurun anlam yaratımına katılımını gerektirir. Nakledilen rivayetlerle olayların parçalarını toplayan postmodern okur, anlam bağlantılarını kendi yorumlarıyla tamamlar. Her yeni okumada öznel bağlantılarını ve anlam dünyasını kuran okur, sayısız metin ortaya koyar. Postmodern anlatıların bir özelliği olan parçalı ve boşluklu yapı, romanın rivayetlerle nakledilmesi ile oluşturulmuştur.

Postmodern anlatılar, okuru alışılmış kurmaca yapısının dışına çıkarmaya çalışır. Rivayetlerin bazıları güvenilir olarak nitelendirilirken bazılarının doğruluğunun kesin olmadığı söylenir. Aynı zamanda rivayetlerin nakledildiği kişilerin çoğunun deli, ayyaş ve eğitimsiz olduğu belirtilir. Bunun yanı sıra bazı nâkillerin veya rivayetlerin güvenilir olduğu söylenmesi de okuru şüpheyi düşürmek içindir.

“Sabık ustasının gönliinden koparıp ona verdiği tam yetmiş üç akçeyle Yâfes Çelebi'nin Galata'da bir süre avarece sürttüğü, meyhanelerde yatıp külhanlarda uyandığı, kalyoncularla yiyip kopuklarla içtiği, ancak bu arada nasıl olduysa kapağı açılınca çalışan, demirden bir müzik kutusunun planlarını da çizdiği rivayet-i mevsukadandır.” (KH: 14)

“Yâfes Çelebi'yi ocak pîri sanmış ve gövdesinden palayla ayırdıkları başını evinin avlusundaki kör kuyuya atmıştır. Evlatlığı Davud'un boynundaki madalyona bir sabır taşı hak ettirdiği ve malını mülkünü azad ettiği kölesine bıraktığı rivayet-i mevsukadandır.” (KH: 69)

“Kadanacı Abidin Çavuş'un Davulcuzade Cümbüş Efendi'den naklettiği şüpheli bir rivayete göre...” (KH: 90)

“Mübeyyiz Numan Bey'in, sözüne güvenilir bir zattan naklettiği gibi...” (KH: 83)

Nakledilen rivayetlerin güvenilir, şüpheli, muhtelif, belgeli ve kanıtlı olarak nitelendirilmesi okurun aktarılan rivayetlere olan inancının yıkılması için ortam hazırlar. Güvenilmez ve çelişkili rivayetler, okuru anlatıyı sorgulamaya teşvik eder. Nakledilen rivayetlerden hangisine inanacağı, hangi raviye güvенеceği okurun tercihine bırakılır. Metinde oluşturulan muğlak zemin okuru anlam yaratımında etkin kılar.

Kitab-ül Hiyel'in temelde odaklandığı noktalardan biri tarihyazımıdır. Belgelerle kayıt altına alınan tarihî olayların salt gerçek olduğunu savunan geleneksel tarih inancının karşısına yeni bir tarihsel anlayışla çıkılır. Bu yeni tarihsel anlayış romanda muhtelif rivayetlerle olayların nâkil ve beyan edilmesiyle sağlanır. Bu sayede okur tarihî metin karşısında şüpheye düşürülür. Romanda kullanılan mekânların gerçek dünyadan alınan mekânlar olması da bu amaca hizmet eder. *Kitab-ül Hiyel*'de olaylar Fener'deki Sümbüllü meyhanesi, Galata, Azapkapı, Tophane, Babü's-Selam, Divan-ı Hümayûn, Tersane Eminliği, Unkapanı, Hasköy, İstanbul Sanayi Mektebi, Süleymaniye Camii, Meyyit Kapısı gibi mekânlarda geçmektedir. Okurun gerçekliğinden emin olduğu tarihî mekânların anlatıya dahil edilmesi olayların yaşandığına dair inandırıcılığı arttırmaya yöneliktir. Bu tutumun yanında geleneksel üslubun parodisinin yapılmasıyla okurun kafasını bilinçli şekilde karıştırmak amaçlanır.

Çalışmamızda rivayet yönteminin “Başlangıç Formeli Olarak Kullanılması” başlığı altında temellendirdiğimiz işlev, *Kitab-ül Hiyel* romanının başlangıç kısmında karşımıza çıkar.

“Kuledibi ’ndeki Tamburlu kiraathanenin, çoğunlukla ariflerden, güngörmüşlerden, sohbet ve kelâm ehillerinden olan ahalisi, asırların tüketemediği bu yorgun dünyanın binbir halini yad edip onda baki kalan hoş ve nahos sedalardan dem vururken, laf dönüp dolaşıp çoğu kez bir zamanların Yâfes Çelebi’sine gelirdi. Râviyan-ı ahbar ve nâkılan-ı âsâr kâh hayretü minnet, kâh nefretü ibretle şunları rivayet ve hikâyet ederlerdi” (KH: 11)

Romanın sözlü geleneğe ait bir üslupla anlatılacağı bu ilk cümlelerdeki kalıp ifadelerden anlaşılır. “Rivayet”, “nakil” ve “hikâyet” gibi kavramlar söylenegelmiş, kalıplaşmış klişelerden ibaret değildir. Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler* kitabında yapıtın başlangıcına eklenen alıntıların metinlerarası bir gönderge olarak yorumlanması gerektiğinden söz eder.

“Bir metinlerarası gönderge olarak algılanan tanımlığın anlamını okur çıkarmalıdır; okur, bir geri-sapımsal ve metin-dışı okumayla etken bir biçimde bir yapıttaki tanımlığın anlamını bulmaya katkıda bulunur... Bir yapıtın ya da bölümlerin başında bir süs unsuru olarak yer almaz, bir yeniden okumayı ve yorumlamayı zorunlu kılar.” (Aktulum, 1999: 200)

Anar, *Kitab-ül Hiyel*, *Puslu Kıtalar Atlası* gibi romanlarının başlangıcında “râviyan-ı ahbar ve nâkılan-ı âsâr”, “ulema, cühela ve ehli dubara; ehli namus, ehli işret ve erbab-ı livata rivayet ve ilan, hikâyet ve beyan etmişlerdir” (PKA: 13) kalıplarını kullanır. Romanın başlangıcında olayların rivayetlerle anlatılacağını belirten bu ifadeler okura sözlü geleneğe ait kuralları ve unsurları hatırlatan metinlerarası bir gönderge olarak yorumlanabilir. Ortak bir kültürel bellekten doğan kalıplaşmış ifadeler okuru, romanda kurulacak bağlantılara hazırlarken geleneğin izini takip etmeye de yöneltir.

Sözlü gelenekte olayların kimden, nereden, ne şekilde rivayet veya nakledildiğinin belirtilmesi, inandırıcılığın sağlanması için kullanılmıştır. Rivayet zinciri dinleyicilere sunularak aktarılan olayların güvenilirliği ortaya konulmaktadır. *Kitab-ül Hiyel*'de rivayetlerle anlatımın çeşitli yerlerde parodi unsuru olarak kullanıldığı görülmektedir. Bu noktada rivayetlerle anlatımın bir dönüşüme uğradığına dikkat çekmek gerekir. Sözlü gelenekte rivayetler dinleyicilerin güvenini kazanmak, anlatıya olan inancını kuvvetlendirme işlevini görürken romanda raviler ve nâkiller bayağı, eğitimsiz ve güvenilmez kişilerden seçilmiştir. Rivayetle aktarımın işlevinde büyük bir dönüşümün olduğunu görmek mümkündür. Hutcheon postmodernizmin tarih duygusunu ve referanslarımızı tarihsel olanı kullanarak sorgulattığını ve zayıflattığını söyler. (Hutcheon,2020: 93) Postmodern romanda rivayetlerle anlatım yeniden üretime tabi tutulduğu görülür. Fakat bunu yaparken tarihsel olana yalnızca bir hatırlatma değil kimi zaman ironik kimi zaman parodi veya okuru kabullerini sorgulamaya teşvik eder. Aynı zamanda tarihsel olanı sorgulamaya sunarken onu bünyesinde barındırması postmodern anlatıların melez ve çoğulcu yapısını ortaya koyar.

1.2. Amat

Amat, İhsan Oktay Anar'ın rivayetler ve menkıbelerle nakledilerek, çeşitli tezkire ve eserlere dayandırılarak anlatılan romanıdır. Roman, 17. yüzyılda Navarin'e doğru yelken açan Amat adlı kalyonun ve onun mürettebatının anlatısıdır. Konstantiniye şehri ve Galata semtinin tasviri ile başlayan roman çeşitli yazarların tezkireleri ve eserleri aracılığıyla anlatılarak devam eder.

“Kurşunlu Mahzen Kâtibi Hamamcı Musa Efendi'nin görkemli eseri Tezâkirü'l Mücrimin'de anlatıldığına göre...” (A: 11)

“Kuşçubaşı Halifesi Kuyruklu Rıza Çelebi Kitabü'l İber başlıklı eserinde bu satırların, meşhur Yahudi filozof İbni Meymun'un Diriliş Risâlesi adlı kitabından olduğunu...” (A: 29)

“Masraf Kâtibi Kuzgunî Halim Efendi ise, Silsiletü’l Havâdis adlı eserinde Kırbaç’ın gözünü yaşarmakla kalmayıp adamın katıla katıla ağladığını da beyan etmiştir.” (A: 49)

“Zindan kâtibi Çapraz Recep Dede Hazretlerinin El Müsvette fi Usûlü’l Livâta adlı muhteşem eserine göre...” (A: 105)

Geleneksel tarihyazımında belgelendirme, kaynaklara referans verme, anlatıcıların şahitliğinden yararlanma tarihsel gerçekliğin nesnellliğini vurgulamak içindir. Fakat 19. Yüzyıla gelindiğinde gerçeğin yalnızca bilimle ve akılla kavranabileceğine dair pozitivist düşünceye olan inancın sarsılmasıyla geçmişin anlaşılması ve anlatılması üzerine sorgulamalar başlar. “Nedensellik ilişkisi içerisinde kronolojik bir sıralamayla anlatılması, çeşitli kaynaklardan delillendirilmesi tarihyazımının nesnel olmasını sağlar mı?”, “Nesnel bir tarihyazımı mümkün müdür?” gibi soruları akıllara getirir. Postmodern anlatılarda tarihsel olanın ele alınışı, doğruluğundan emin olunabilecek tarihsel bilgiyi yıkmayı amaçlar. Tarihsel bilinç sorunu yeni tarihsel anlayışların ortaya çıkmasını sağlamıştır.

“Tarihyazımı bu açıdan bakıldığında öznel ve bize geçmiş hakkında yoruma açık öyküler sunmaktadır. Tarih de edebiyat gibi zaman içinde sosyo-politik ve kültürel boyutu değişebilen söylemler üreten bir disiplindir. Yeni Tarihselcilere göre geçmiş dil aracılığıyla sorunsuz biçimde aktarılamaz. Ayrıca tarihin ancak metinler aracılığıyla bilinebilir olması tarihsel anlatıları nesnellik iddialarından uzaklaştırmaktadır. Ancak Yeni Tarihselcilik tarihsel olayların varlığına değil onların yorumlarına kuşkuyla yaklaşır. Tarihi oluşturan geçmiş olaylar zincirleri her zaman farklı bakış açılarıyla yeniden kurgulanabilmektedir.” (Oppermann, 2017: 336)

Tarihin kurgulanabilir ve metinsel bir disiplin olduğunu ortaya koyan Yeni Tarihselcilik, Oppermann’ın belirttiği gibi tarihsel bilginin daima sorgulanmaya açık ve yorumlanabilir olduğunu vurgular. Postmodern anlayışta anlam asla sabit kalmaz, sürekli yeniden üretilir. Yeni Tarihselcilik kuramında da tarihsel gerçekliğe daima değişken

olarak bakılır. Bu açıdan postmodernizm ve Yeni Tarihselciliğin tarihî gerçekliğe olan bakışının ortaklaştığı söylenebilir. *Amat* romanında tarih ve kurmacanın iç içe geçtiği görülür. Muhtelif anlatıcıların naklettikleri ile *Amat* kalyonu ve mürettebatı hakkındaki bilgilerin gerçekliği hakkında okur sıklıkla şüpheye düşürülür. Beyan ve rivayet edilen bilgiler kimi zaman birbirini tamamlarken kimi zaman çelişir veya eksik bırakılır. Bu durum tarihi bilgilerin anlatıcının bakış açısına göre değişebileceğini veya nakletme biçiminden bağımsız tutulamayacağını gösterir.

*“Kuşçubaşı Halifesi Kuyruklu Rıza Çelebi, Kitabü'l İber adlı eserinde, Tezâkirü'l Mücrimin'deki kadın tarifine katılmış fakat ek olara, bu tarifi verdikten sonra Kırbac Süleyman Reis'in gözünden birkaç damla yaş sızdığını belirtmiştir. Masraf Kâtibi Kuzgunî Halim Efendi ise, Silsiletü'l Havadis adlı eserinde Kırbac'ın gözünün yaşarmakla kalmayıp adamın katıla katıla ağladığını da beyan etmiştir. Öte yandan Vakanüvis Şaşı İbrahim Efendi, Keşaşifü'l Melânet ve'l Habaset'te marangoz yardımcısının, geminin sol tarafındaki kaburgadan kestiği parçayı yontarak tam da kaptanın tarifine göre şekil verdiğini ve Kilitbahir'i geçip Ege Denizi'ne açıldıklarında gerçek boyutlarındaki bu kadın figürünü tamamladığını, bir besmele çektikten sonra da onu civadranın altına *Amat*'in baş tarafına raptetmek için ilk çivi çaktığını anlatmıştır.” (A: 49)*

Verilen örnekte Kuşçubaşı Halifesi Kuyruklu Rıza Çelebi, Masraf Kâtibi Kuzgunî Halim Efendi ve Vakanüvis Şaşı İbrahim Efendi'nin geminin baş tarafına yapılacak kadın heykeli hakkında naklettikleri bilgiler birbirini tamamlar nitelikte olmakla birlikte üzerine eklemeler yapıldığı da görülür. “Dahası olayları öykülerken belge eksikleri veya bilgi boşlukları olma durumunda tarihçinin hayal gücünü kullanarak bu boşlukları doldurabileceği de kabul görmüştür.” (Antakyalıoğlu, 2016: 114) Gerçekliğin anlatıcının bakış açısının bir ürünü olduğu gösterilmek istenir. Anlatıcılardan hangisinin yorumunun “doğru” olduğuna inanmak okura bırakılmıştır.

Romanda anlatıcıların naklettiklerinin birbiri ile tamamen çeliştiği de görülür. Bu durum da yukarıdaki örnekteki gibi anlatımın metinselliğini ve kurgusallığını okura sorgulatmak içindir. Değişik görüşler ve yorumlar bir arada okura sunularak olayların

kesinliğine ve nesnelligine olan inanç yıkılır. Anlatıcıların bakış açıları ve yorumları sunularak okurun kendi anlamını ve öznel yorumunu üretmesine ortam hazırlanır. Farklı okumalara imkân sağlayan bu durum postmodern anlatıların çokkathmanlı yapısını ortaya çıkarır. Romanda çelişkili söylemlerin okura farklı okuma alternatifleri sunmasına Kul Rıza ile Göbelez Baba'nın diyalogu örnek verilebilir.

“Rıza Baba. Kırbaç Süleyman koca reis oldu. Ben dâhil herkes ondan korkuyor ama kimdir bu adam? Hangi memlekettendir? Şu zavallı Ali Reis 'e sordum cevap vermedi. Biliyorsun buraya atıldığından beri hiç konuşmadı. Sen bilirsin, kulağın deliktir. Kimdir bu Kırbaç Süleyman?’ ... Bu cevap üzerine tâ ileride brandasında pinekleyen Göbelez Baba adlı deniz kurdu konuşmaya kulak kesilmişti. Neden sonra araya girdi: ‘Cahile cühelaya sorma! Alime ulemaya sor! Bana sor! Kul Rızanın dünyadan haberi yoktur!’ ... Çubuğunu yakıp tütününü tütüren Göbelez Baba derin bir nefes çektikten sonra araya girdi ve Kazdağlı tomarcıya, ‘İnanma sakın!’ dedi, ‘Bu palavracı deminden beri sana dümbelek çalıyor! Yok efendim iki fırkateyn batmış! Yok esrarengiz bir gemi varmış! Yok kapkara sancak çekmiş! Daha neler! Nedense bu hayalet gemiler hep kara sancaklı olur ve sislerin arasından çıkar gelirler. Top tüfenk para etmez. Bahse girerim ki mürettebatı da ölüdür! Yok daha neler. Asma sakal, takma bıyık! Böyle eftamintokofilere inanma!’” (Amat: 81-84)

Romanda muhtelif anlatıcılar aracılığıyla sunulan değişik görüşler okurun gerçeklik hakkındaki düşüncelerini alt üst etmeyi amaçlar. Kayıt altına alınan tarihin metinselliği ve kurgulanabilirliği gösterilmeye çalışılarak gerçekliğin bir üretim olduğu vurgulanmak istenmiştir. Romanda gerçekliğin belirsizliğini ve yorumlanabilir olduğunu gösteren durumlardan bir diğeri anlatıcıların güvenilirliğidir. Çoklu anlatıcılar aracılığıyla romana dahil edilen farklı perspektiflerle okurun olayları bütüncül ve tekil algılayışı yıkıma uğratılmaya çalışmıştır. Tek bir gerçeğin olmaması gerçekliğin farklı görünümünün olabileceğini bununla birlikte hakikatin bilinebilirliğine dair tüm inançları yıkmayı amaçlar. Amat'ta anlatıcıların güvenilirliği hakkında okura bilgi verilir. Fakat okura sunulan bilgiler okura yol göstermek için değil aksine okurun anlam yaratma sürecinde izleyeceği yolu karmaşık hale getirmek içindir.

“Rûzname Kisedârı Ölügözlü Cuma Bey’in Kamusü’l Desais başlıklı eserinde anlatılanlar doğruysa...” (A:13)

“Selam Ağası Kekez İsmail Dede Hazretlerinin Akâidü’r Rezail başlıklı eserinde anlatılanlar doğruysa...” (A: 187)

“Sözüne güvenilir bir âlim olan Buhur mütevellisi Kılbaz Yakup Dede Hazretleri de bu olayın doğru olduğuna dair, Menâkibü’l Mebain adlı eserinde yemin üzerine yemin etmiştir.” (A:105)

Anlatıcıların bazılarının güvenilir bazılarının şüpheli veya güvenilmez olduğunun belirtilmesi okurun anlatıya olan güveninin sarsılması içindir. Gerçekliğin çelişkili ve muğlak bir biçimde sunulduğu ona ulaşmayı imkânsız kılar. Hutcheon, postmodernizmin, geçmişin nihai anlamlarını bilebilme olasılığına karşı çıktığını söyler. “Sanatta bir gönderge olarak kullanıldığında veya sadece ‘gerçek tarihsellik’ kendi söylemini, koşullu kimliğini kabul eder hale dönüştüğünde bu geçmişin sosyal, tarihî ve varoluşsal ‘gerçekliğinin’ söylemsel gerçeklik olduğunun farkına varmayı öğretir.” (Hutcheon, 2020: 57) Postmodernizm, hakikate karşı tamamen şüpheci ve eleştirel yaklaşırken hakikat arayışını oyuncu bir olguya çevirir. İhsan Oktay, *Amat*’ta parçalara ve söylemlere bölünmüş gerçekliklerin izini süren okura nihai bir gerçekliğin olmadığını gösterir. Rivayetlerle nakledilenler kesin bir sonuca veya sağlaması yapılabilecek bir bilgiye okuru ulaştırmaz. Dolayısıyla okuma süreci postmodern bir oyuna dönüşür. Nitekim romanın sonunda *Amat*’ın gerçekliğine dair kesin bir sonuca ulaşılamaz. “*Amat* kalyonunun öyküsü gerçek midir yoksa uydurma mıdır?” “*Mürettebatın akıbeti nedir?*” gibi sorular cevapsız kalır.

“Peki bu hikâye gerçek mi?”

Adamcağızın ancak kelime-i şahadet getirecek kadar zamanı kalmıştı. Ancak Musa Efendi bunun yerine, softanın sorusuna cevap vermeyi tercih etti: ‘Amat ne kadar gerçekse bu hikâye de o kadar gerçek.’ (A: 238-239)

“Öte yandan, Amat adlı esrarengiz kalyon hususunda, Kuşçubaşı Halifesi Kuyruklu Rıza Çelebi’nin Kitabü’l İber başlıklı eserinden de bahsetmek gerekir ki, Hamamcı

Musa Efendi'nin Ölügözlü Cuma Bey tarafından katlini müteakip akli dengesini kaybeden yazar, bu eserini tımarhanedeki odasında kaleme almış bulunmaktaydı... Kitabül İber başlıklı kitabını tımarhanede tamamlayan Rıza Çelebi'nin akli dengesinin ne kadar yerinde ve yazdıklarının da ne kadar gerçek olduğundan asla emin olunamayacağını söyleyen Ölügözlü Cuma Bey de, Amat'ın kaptanı olarak bilinen şu 'Diyavol' adlı mahlûkun kitapta fazlasıyla abartılmış olduğunu söylemiştir." (A: 231-232)

Romanın sonunda Amat kalyonunun hikâyesini nakleden kişilerin müdavimi oldukları Arap İmam'ın kahvesinden bahsedilir. Bu nokta romanın meddahlık geleneğine dikkat çekmesi açısından önemlidir. 16. yüzyıldan itibaren sözlü anlatım geleneğinin gelişmesine ortam sağlayan kahvehaneler sosyal bir kültür ortamı olmuşlardır. Kahvehaneler yalnızca meddahların değil, toplumun farklı kesimlerinden insanların bir araya toplandığı, sözlü kültür ürünlerinin sunulduğu bir sosyalleşme mekânı olmuştur.

"Türk halk edebiyatının Aşık Tarzı Edebiyat adını verdiğimiz kültür geleneği Osmanlı toplumunun tamamına açık ve din dışı bir karakter taşıyan kahvehanelerde şekillenip gelişmiştir. XVI. yy.dan XIX yy. başlarına kadar sözlü kültür ortamından beslenen bu edebi anlayış daha sonra yazılı edebiyatta da devam etmiştir. Aşıklar ya herhangi bir kahvehanede geçici sürelerde aşık fasılları düzenlemişler veya belli bir kahvehaneyi mekân tutup burada sürekli çalıp söylemiş, hikâye anlatmışlardır. Bu kahvehaneler 'âşık kahvesi' adıyla bilinip tanınırlardı." (Duvarcı, 2012: 80)

Arap İmam'ın kahvesinin nâkillerin, ravilerin ve vakanüvislerin uğrak mekânı olması ve adı anılan tarih yazıcılarının eserlerini bu kahvede kaleme almaları kahvehane etrafında gelişen meddahlık ve hikâye anlatımını hatırlatması açısından dikkat çekicidir.

"Bu talihsiz kâtibin az da olsa soluklanıp dinlendiği mekân Galata'nın Karaköy kapısı civarındaki Balyozdağtan Hanı'na bitişik, Arap İmam'ın kahvesiydi. Buranın müdavimleri, deniz hakkında inanılması güç hikâyeler anlatan yelken bezinden dikilmiş mintanlar ve çakşırlar giymiş denizciler ile, kalıbı kıyafeti yerinde efendiden kişilerdi... Pabuçlarını çıkarıp bir ayaklarını da altlarına alarak sedirde uzanan

denizciler ve efendiler, bir yandan kahvelerini h p rdetip kiraz ağacından yapılma çubuklarından tütün içerlerken bir yandan da birbirlerine  limlik taslayıp akıl sır ermez hikâyeler anlatırlardı...Bu kahvenin müdavimleri arasında kimler yoktu ki! Zindan kâtibi  apraz Dede Hazretleri, Masraf Kâtibi Kuzguni Halim Efendi, Vakantivis Şaşı İkrâm Efendi, Buhur mütevellisi Kılbaz Yakup Dede Hazretleri, Yedek baŐı Maymuni İlyas Baba Hazretleri, Selam ağası Kekez İsmail Efendi, M jdecibaŐı Kedig z Abidin Dede Hazretleri, Galatalı Hekim Avram Efendi ve daha nice sima! KuŐ baŐı Halifesi Kuyruklu Rıza  elebi'nin Ruznamçe Kisedarı  l g zl  Cuma Bey'den naklettikleri doğruysa, Hamamcı Musa Efendi, Tezkir l Mücrimin başlıklı eserini işte bu kahvehanenin müdavimleri arasında geçen konuŐmalardan ilham alarak yazmıştır.” (A: 229)

2. ORHAN PAMUK'UN ROMANLARINDA RİVAYET YÖNTEMİNİN DÖNÜŞÜMÜ

2.1. Sessiz Ev

Sessiz Ev, Orhan Pamuk'un çoğul anlatıcı anlatım tekniğini ilk defa kullandığı roman olması yönüyle önemlidir. Roman Recep, Fatma (Babaanne), Hasan, Faruk ve Metin olmak üzere beş farklı karakterin perspektifinden anlatılır.  oğul anlatıcıların perspektiflerinden anlatılan olaylar romana  oksesli bir yapı kazandırır. Otoriter yazar konumunun yıkıldığı romanda karakterler özerk söylem hakkına sahiptir. Karakterlerin sözlerine müdahale etmeyen ve romandan silinmiş yeni bir yazar anlatıcı konumunun doğması da önemlidir. Karakterler seslerinin  zg r taŐıyıcıları olmuşlardır. İdeolojik, kültürel ve toplumsal gibi birçok açıdan birbirinden zıt karakterler seçilmesi tesadüfi değildir. Sıklıkla geçmişi hatırlayarak geleneğin temsilcisi olan Babaanne'nin söyleminin karşısında modernizmin sesi olan torunları Metin ve Faruk yer alır.

“Roman boyunca anlatıcı-karakterlerin geçmişe, Şimdiye ve geleceğe ait hikâyeleri deneyimleri, davranıŐları, korkuları, kaygıları, arzuları, ikilemleri, düşünceleri, hayalleri ve arzularının yanında dış dünya ile ilişkileri de kendi bakıŐlarıyla ve i  konuŐmaları aracılığıyla dile getirilir. Bu i  konuŐmalar aracılığıyla okur,

anlatıcıların hem kendi iç dünyalarına hem birbirleriyle olan ilişkilerine hem de dış dünyayla ilişkilerine doğrudan tanık olur. Farklı sesler, çıkarlar, amaçlar, arzular, davranışlar ve düşüncelerin birbiriyle devamlı olarak çarpıştığı ve rekabet ettiği romanın kurgusal yapısı, bu seslerin yükseldiği bir tiyatro sahnesini, bir münazara kürsüsünü andırır.” (Kara, 2018: 115-116)

Çoğul anlatıcılar ve bakış açılarıyla kurulan *Sessiz Ev*'de karakterlerin düşünceleri birbiriyle çatışır vaziyette olmasına rağmen ön plana çıkan bir söylem yoktur. Karakterler eşit bir düzlemde ifade özgürlüğüne sahiptir. Bu sayede belirli bir görüşün egemen olması da engellenir. Romanda anlatım çoğul anlatıcılarla parçalara ayrılmıştır, bu biçimsel özellikle postmodern tekniklere doğru yenilik adımı atılmıştır. Anlatının parçalı bir yapıya sahip olması ve çoklu anlatıcılara müsaade etmesi yönüyle *Sessiz Ev* rivayet yöntemini incelediğimiz romanlar arasında yer almaktadır. Muhtelif anlatıcılar ve onların yorumlarıyla çeşitlenen anlatılar, muhtelif rivayetlerle ortaklık gösterir. Anlatıcıların kişisel dikkatleri ve yeteneklerine müsaade eden rivayetler geleneğin sınırlarının kesin çizgilerle belirlenmediği bir özgürlük alanı sunar. Muhtelif anlatıcılar çevrenin ve dinleyicilerin de etkisiyle kendilerine ait perspektiften asıl anlatıyı değiştirebilir. Bu özgürlük alanı *Sessiz Ev*'de romana dahil olan çoklu perspektifler olarak karşımıza çıkar. Tekil bir anlatıcının değil, farklı anlatıcıların yorumlarına alan açan çokseslilik, rivayet yönteminin işlevlerinden biri olarak yorumlanabilir. *Sessiz Ev* romanında, rivayet yönteminin birebir kullanımı görülmemekle birlikte sözlü geleneğe ait bir tekniğin modern ve postmodern anlatılardaki ortaklıklarını göstermek açısından değerlidir.

Sessiz Ev'de çoğul estetiğin yanı sıra tarihin nasıl temsil edileceği meselesi de önem arz eder. Orhan Pamuk, Selahattin Darvinoğlu ve Faruk karakterleri üzerinden tarihyazımı hakkında bir tartışma sunar. Üniversitede tarih bölümünde doçent olan Faruk, mesleğine ve “tarih denilen şeye olan inancını yitirir.” (SE: 38) Tarihyazımı üzerine düşünceleri ile romanda yer alır. Tıpkı roman gibi tarihin de bir kurgu ve seçim meselesi olduğu Faruk karakterinin söylemi aracılığıyla savunulur. Faruk'un yazmaya karar verdiği Budak'ın portresi, başka bir tarihçi tarafından bambaşka şekilde yazılmıştır.

“Derken Gebze’nin ünlülerinden söz eden o kitapta, tarih öğretmenin, bu adama ve o camiye birkaç sayfa ayırdığını hatırlayıp şaşırđım. Onun aklındaki Budak’la benim aklımdaki bambaşkadı: O kitapta lise tarih kitaplarına resmi konacak, saygıdeğer, oturaklı bir Osmanlı vardı. Benim Budak’ım ise kurnaz ve becerikli bir düzenbazdı.” (SE: 106)

Faruk’un sözleri, tarihin farklı kişiler tarafından tasarlanabilir ve değişken olduğunu gösterir. Dolayısıyla nesnel bir tarih yazımı mümkün değildir. Tarihin nedensellik ilişkisi içerisinde ve bilimsel bir biçimde temsil edilemeyeceği ortaya konur.

“Budak’ın serüvenlerinden 16. yüzyıl Gebze’sine ilişkin başı ve sonu olmayan bir kitap yazmayı tasarladım. Kitabın tek ilkesi olacaktı: O yüzyılın Gebze ve yöresine ilişkin bulacağım bütün bilgileri, hiçbir önem ve değer sıralaması gözetmeden kitaba alacaktım...Budak’ın hikâyesini de bunların üstüne oturtacaktım, ama ötekilerden daha önemsemediğim için değil, tarih kitabında hikâye arayanlara bir tane olsun verebilmek için. Böylece, kitabım sonsuz bir ‘tasvir’ çabasından oluşacaktı.” (SE: 136)

Geleneksel tarihyazımını eleştiren Faruk, yeni bir tarihsel yaklaşım ortaya koyma amacı içerisinde. Yazacağı tarih kitabına bir sınır belirlemeden ve anlam atfetmeden okura sunmak ister. Faruk’un tarihin kurgusalılığı ve gerçekliği hakkındaki düşünceleri postmodern özellikler barındırır. “Benim niyetim ne olursa olsun, yazdıklarımın bir başlangıcı olmak zorundaydı. Sonra olguları da, nasıl yazarsam yazayım, bir sıraya dizmek zorundaydım. Bütün bunlar da, ister istemez, okuyucu için bir anlam ve düzen demektir.” (SE: 137) Faruk’un tarihi bir kurgu olarak algılaması, geleneksel tarihyazımından bir kopuştur. Geleneksel tarih anlayış belgelere dayanan, kronolojik bir sıra izleyen ve nedensellik bağı içerisinde. Yeni tarihsel anlayış ise tarihin metinselliğini vurgular. Tarihin bir kurgu ve yorum ürünü olduğu kabul edilir. Faruk, sebep sonuç ilişkisi veya hiyerarşik bir düzenleme olmaksızın bir tarih kitabı yazmak ister. Faruk’un bu endişesi çalışmamızın odaklandığı noktalardan biri olması sebebiyle önemlidir. Yeni tarihselci anlayış, rivayet yönteminin postmodern açılımlara kapı

aralayan işlevlerinden birini temsil eder. Sözlü gelenek içerisinde rivayet yöntemi, anlatının kaynağı hakkında referans göstermek ve inandırıcılığını arttırmak için kullanılmıştır. Fakat bu yöntem kendi içinde çelişki barındırır. Muhtelif nâkillerden ve kaynaklardan nakledilen anlatılar tek bir gerçeğin olmasını imkansızlaştırır. Hangi anlatının şüpheli, hangisinin güvenilir olduğunu muğlaklaştıran rivayet yöntemi, gerçeklik kavramına kuşkuyla yaklaşılmasına sebep olur. Bu yönüyle rivayete dayalı anlatım nesnel ve yoruma kapalı geleneksel tarih yazımını yapıbozuma uğratar. Rivayet yönteminin tarih ve kurmaca arasındaki sınırı kaldırdığı yorumu yapılabilir.

2.2. Benim Adım Kırmızı

Benim Adım Kırmızı, Orhan Pamuk'un Doğu ve Batı estetiğini bir araya getirerek kaleme aldığı ve bir cinayetin çözümlenme sürecini ele alan bir romandır. On altıncı yüzyılda geçen romanda cinayetin yanı sıra Osmanlı resim sanatı, nakkaşlık, üslup ve perspektif gibi konular tartışılır. Orhan Pamuk bir araştırmacı gibi dönemin tarihî, kültürel ve sanatsal alt yapısını araştırmış, romanı bu temeller üzerine kurmuştur. Sözlü anlatı geleneğinin unsurları ve teknikleri modern bir tür olan romanda modern teknikler ile birlikte kullanılmıştır. Orhan Pamuk, eserlerinde Doğu ve Batı'nın bir sentezini yapar. Bu sentezi yapı, muhteva ve teknik gibi çeşitli yönlerden romanına taşımıştır. Bu tavır Türk Edebiyatında Orhan Pamuk'u diğer yazarlardan farklı kılan yönlerinden biridir. "Bütün kitaplarım Doğu'nun ve Batı'nın yöntem, usul, alışkanlık ve tarihinin karışmasından yapılmıştır ve kendi zenginliğimi de buna borçluyum. Kendi rahatlığım, çift mutluluğum da buradan gelir, iki dünya arasında suçluluk duymadan kendi evimde gezinir gibi gezinirim." (Pamuk, 2020: 153) Jale Parla Pamuk'un bu sözlerindeki "suçluluk duymadan" ibaresine dikkat çeker. Tanzimat'tan başlayarak iki dünya arasında gezinmenin yarattığı gerilim sebebiyle kişilerde suçluluk duygusu uyandırdığını belirtir. (Parla, 2018: 26)

Orhan Pamuk'un sanatında geleneksel ve modern olan "karşıtlıklar karnavalı haline gelir" (Ecevit, 2018: 132) bu karşıtlıkların yarattığı çatışma melez ve çoğul bir bütün oluşturur. Postmodern edebiyatın en önemli özelliklerinden biri olan çoğulculuk *Benim*

Adım Kırmızı 'da ele alınan temel meselelerden biridir. Doğu ile Batı'nın, gelenekselin ve modernin bir arada bulunması postmodern bir tavır olan kapsayıcı ve melez yapıyı ortaya koyar. Enişte Efendi karakterinin sanat anlayışı ile bu yapı roman boyunca desteklenir.

“Saf hiçbir şey yoktur” dedi Enişte Efendi. ‘Nakişta, resimde ne zaman harikalar yaratılsa ne zaman nakkaşhanede gözlerimi sulandıracak, tüylerimi ürpertecek bir güzellik ortaya çıksa, bilirim ki orada daha önceden yan yana gelmemiş iki ayrı şey birleşip bir yeni harikayı ortaya çıkarmıştır. Behzat’ı ve bütün Acem resminin güzelliğini, Arap resminin Moğol- Çin resmiyle karışmasına borçluyuz. Şah Tahmasp’in en güzel resimleri Acem tarzıyla Türkmen hassasiyetini birleştirdi. Bugün herkes Hindistan’daki Ekber Han’ın nakkaşhanelerini anlata anlata bitiremiyorsa, nakkaşlarını Frenk üstatlarının usullerini almaya teşvik ettiği içindir bu. Doğu da Allah’ındır, Batı da. Allah bizi saf ve karışmamış olanın isteklerinden korusun.” (BAK: 175)

Orhan Pamuk’un eserlerine konu edilen Doğu-Batı sentezi, *Benim Adım Kırmızı* romanında karakterlerin diyaloglarında da yer alır. Romandaki üslup tartışmalarında Enişte Efendi’nin savunduğu gibi, ancak melez ve çoğul yapıların güzel bir sanat eseri olarak ölümsüz olacağı belirtilir. Rivayet yönteminin postmodern anlatılardaki görünümünü incelerken üzerinde durduğumuz noktalardan biri de bu sentez fikridir. Postmodern anlatılar arasından *Benim Adım Kırmızı* romanında rivayet yönteminin görünümünü incelememizin sebeplerinden biri romanın “saf olmayan” yapısıdır. Geleneğe ait olanın modern olanla karışmasıyla çokkatmanlı ve çoğul bir estetik ortaya çıkar. Sözlü anlatı geleneğine ait bir yöntem olan rivayete dayalı anlatımın modern bir tekniğe dönüşümünde bu sentez mevcuttur. Gelenekte çeşitli işlevlerle ve kullanımlarla yer alan rivayet yöntemi, postmodern anlatılarda Batılı teknik ve işlevlerle bir araya gelerek çok boyutlu bir yapı kazanmıştır.

Benim Adım Kırmızı romanında olayların çoklu anlatıcılar tarafından anlatılması önem taşır. İlk kez *Sessiz Ev* romanında çoğul anlatıcıları kullanan Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı* romanıyla bunu daha ilginç bir yere taşır. Bu roman “yalnızca karakterleri değil, aynı zamanda köpek, at, Şeytan hatta ölüm ve kırmızı gibi imgelerin öykülerini de

içeren bir senfoni olarak kurgulanmıştır.” (Çiçekoğlu, 2019: 146) Romanda karakterlerin olayları kendi bakış açılarıyla anlatmasına imkân sağlanır. Romanda işlenen perspektif ve üslup konularının çoklu anlatıcıların söylemleriyle anlatılması bu konudaki tartışmayı destekler niteliktedir. Dolayısıyla *Benim Adım Kırmızı* yalnızca bir cinayetin dedektifliği değildir.

Romanın başlangıcında maktulün söylemi yer alır, 59 bölüm boyunca çeşitli anlatıcıların söz almasıyla anlatı genişler. Büyük bir minyatürün parçaları gibi çoklu anlatıcıların söylemleriyle metnin parçalara ayrıldığı görülür. Postmodern romanın melez ve çokkatmanlı yapısı çoklu anlatıcıların farklı üsluplarıyla kurulmuştur. Romanın daha ilk bölümünden haberi verilen cinayetin maktülü, katili, cinayetin peşine düşen Kara, Kara'nın sevdiği Şeküre ve cinayetin şüphelileri nakkaş Kelebek, Leylek, Zeytin anlatıcılar arasındadır. *Sessiz Ev* romanındaki beş anlatıcının yerini *Benim Adım Kırmızı* romanında yirmi anlatıcı alır. Roman, David Harvey'in “üslupların pazaryeri” kavramıyla nitelendirilebilecek çoksoslu bir yapıya sahiptir. Karakterler yalnızca cinayete dair farklı yorumlamalar değil, Doğu ve Batı sanatı, perspektif ve nakkaşlık hakkında da çeşitli düşüncelerini dile getirirler. *Benim Adım Kırmızı* ele alınan konuların yanı sıra insan, hayvan ve nesnelere söz hakkı tanınması dolayısıyla önemlidir. Üslup, perspektif ve temsil konularının tartışıldığı romanda anlatıcılar özelinde de bu kavramlar sorunsallaştırılır. Yazar anlatıcı konumunun ortadan kalktığı romanda her anlatıcıya kendi hikâyesini anlatma hakkı sunulur. Muhtelif söylemlerin bir arada bulunduğu özgürleştirici ortamda hiyerarşi de ortadan kalkar.

Rivayet yönteminin postmodern tekniklerle en dikkat çekici ortaklığı çoksoslilik ve çoklu anlatıcılardır. Bu tekniklerin ortak noktası tekil bakışın yerine çoğul söylemlerden bir estetik ortaya koymaktır. Geleneğe üslup olarak değerlendirilen sanatçının yorumu, Batılı tekniklerde perspektif veya bakış açısı olarak yer alır. Geleneğin devamı önceden belirlenmiş, sınırları çizilmiş egemen kuralların uygulanması ile sağlanabilecekken sanatçının üslubu geleneği tahrip edecek bir unsur olarak görülür. Romandaki cinayetler de geleneği korumak amacıyla gerçekleştirilmiştir. Rivayet yöntemi de sözlü anlatı geleneğine üslubu dahil eden bir tekniktir. Anlatıcının bireysel dikkati, yetenekleri ve zevkleri doğrultusunda anlatıya eklemeler yapılan bu teknik geleneğin sabit yapısını

bozar. “Kaynak metnin tekilliği, değişime ve kayba açık oluşu yüzünden tehlikededir.” (Gregoriou, 2019: 223) Geleneğin sürekli yinelenme halinde olan ve muhafaza edilmesi gereken yapısı anlatıcının yorumuyla bireyselleşir. Bu yorumlar rivayetlere yerel bir çeşitlilik kazandırır.

“16. Yüzyılda nakkaşın üslup sahibi olması nasıl geleneği ihlal edici bir özellikse kadının kendini ifade etmesi de bir kırılmaya işaret eder. Nesnel konumu sessizlik ve görünmezlik üzerine inşa edilegelmiş kadının konuşmaya başlamasıyla sağlam temellerle ayakta duran edebi söylemlere dışarıdan bakma imkânı doğar. Erkek egemen söylem kadının dile gelmesiyle alt üst olur.” (Havlioğlu, 2019: 367)

Romanda Doğu’nun geleneksel estetiğine dair sorgulamalar üslup meselesiyle birlikte anlatıcılar aracılığıyla da sağlanır. Geleneksel anlatılardaki yazar anlatıcının tanrısal konumu yıkılmış, yerine çoklu anlatıcılar geçmiştir. Bu anlatıcılar sıradan, bayağı insanlar veya hayvanlar dahi olabilmektedir. Anlatı içerisinde herhangi bir merkezin oluşturulmasının engellenmesi, ayrıcalıklı bir konum oluşmasının engellemesi postmodern bir tavidir. “Postmodernizm, merkezileşmiş, tekilleşmiş, hiyerarşileşmiş, kapalı sistemleri sorgular.” (Hutcheon, 2020: 85) Kendi perspektiflerinden olayları anlatan Şeküre ve Ester Doğu geleneğinde sessiz ve görünmez olarak tanımlanan kadın figürüne ve ataerkil söyleme karşı çıkışa örnek gösterilebilir. Rivayete dayalı anlatımın geleneğin sınırlarını ihlal eden yönü muhtelif anlatıcıların söylemlerine imkân sunmasıdır. Merkezdeki bir anlatı etrafında çeşitlenmiş anlatılar olan rivayetler, farklı üslup ve yorumları barındırır. Muhtelif rivayetler farklı mezhep, din, coğrafya ve cinsiyet gruplarının etkisiyle teşekkül eder. Postmodern anlatıların merkezsiz ve farklı üslupları barındıran yapısı rivayetlerle oluşan anlatılarda da mevcuttur. Anlatıcı, dinleyici ve bağlamın etkisiyle eksiltelen veya eklemeler yapılan anlatılar yeniden yaratım sürecine tabi tutulur. Muhtelif rivayetler sözlü geleneğin kabulleri içerisinde çeşitli unsurlar aracılığıyla çoğul söylemlere söz hakkı tanır.

Benim Adım Kırmızı’nın başlangıcında okur cinayetten haberdar edilir. Burada okura düşen, anlatıcıların söylemleri arasındaki bağlantıların izini sürmek ve parçalardan

oluşan yeni bir bütün yaratmaktır. Anlatıcıların bakış açısı gibi okurun da kendine ait bir bakış açısı geliştirmesi istenir. Çoğul anlatıcıların olayları kendi perspektiflerinden anlatmaları gerçekliğin tek bir görünümü ve anlatımı olmadığını da gösterir. Odak noktası değiştikçe perspektif değişir ve anlatı yeniden yaratılır. Sahih olana ulaşmak mümkün değildir. Her perspektif yeni gerçeklikler yaratarak sürekli değişen ve öznel gerçekliği kanıtlar niteliktedir. Eklenen perspektifler anlatıyı tamamlamaya yaklaştırmaz aksine uzaklaştırır. Anlatıcılar okura seslenerek söylemleri ile ilgili bilgiler verir.

“Babamın eve çağırdığı ve hepsini tek tek dikizlediğimi sizden saklamayacağım, nakkaşlardan zavallı Zarif Efendi'nin kocam gibi kayıp olmasına üzuldüm.” (BAK: 49)

“Bu ürpertiye içimde duyduğumda, ben de tıpkı bir gözü kitabın içindeki hayata, bir gözü de kitabın dışına bakan o güzel kadınlar gibi, beni kim bilir ta hangi yerden ve zamandan seyretmekte olan sizlerle de konuşmak isterim. Ben güzelim, akıllıyım ve beni seyrediyor olmanız da hoşuma gidiyor. Arada bir bir iki yalan söylesem de bu benim hakkımda yanlış bir fikir edinmeyesiniz diyedir.” (BAK: 51)

“Kendime inanırım ve çoğu zaman benim hakkımda söylenenlere aldırmam. Ama bu akşam, bu kahvehaneye nakkaş ve hattat kardeşlerimi bazı dedikodular, yalanlar ve söylentiler yüzünden uyardım. Elbette, ben söyledim diye tam tersine inanmaya hazır olduğunuzu biliyorum.” (BAK: 308)

Anlatıcılar okurla konuşarak onların güvenini kazanmaya çalışırken bir yandan da bu güveni yıkarlar. Sözlü anlatı geleneğinde muhtelif ravi ve nâkillerin aktardığı anlatıların oluşturduğu çeşitlilik dinleyicinin anlatıya olan güvenini sarsar. Tek ve sabit bir anlatının olmaması dinleyicinin gerçekliğe dair şüphe duymasına sebep olur. Rivayete dayalı anlatım, anlatının güvenilirliği hakkında yorum yapabilme imkânı sunar. Bu işlev postmodern anlatılarda güvenilir ve güvenilmez anlatıcıya yüklenmiştir. Çoğul söylemlerle kurulan çoksesli ortamda çelişkili söylemler metne girift bir yapı kazandırır. Okurun içinde oyalanması istenen bu girift yapı, metne oyuncu bir özellik de kazandırır. Postmodern anlatılar yüce anlatıların yanına bayağı veya eğlenceli olanı koymayı uygun görür. Okura bilgi vermek yerine estetik düzlemde bir oyun alanı sunulur. Okurun yazar

ile iş birliğini sağlayacak bu oyun alanında okurun ilgisini çekmek önemlidir. Merak unsuru sürekli canlı tutulmalıdır. Sözlü anlatı geleneğinde dinleyicinin dikkatini çekmek için eklenen bölümlerle, romanın ilk bölümü olan “Ben Ölüyüm” bölümünde kuyunun dibine atılan cesedin sözleri benzerlik gösterir. “Onca öfke duyduğum katilim kim, hiç beklenmedik bir şekilde beni niye öldürdü? Merak edin bunları.” (BAK: 12) Zarif Efendi kendi cinayetinden okura bahseder, katilini bulmasını ister. Doğrudan okurun merak duygusuna seslenir ve aklına soru işaretleri bırakır. Okur sorduğu sorulara hemen cevap bulamaz, çoğul söylemlerin izini sürer. Burada merak unsurunun öne çıktığı cinaî ve polisiye romanlardan söz etmekte fayda var. *Benim Adım Kırmızı* işlenen bir cinayetin etrafında kurulması açısından postmodern polisiye roman olarak da tanımlanır. Polisiye romanların dikkat çeken özelliklerinden biri merak unsurunun roman boyunca korunmasıdır. Okur katilin kim olduğunu, cinayetin neden işlendiğini araştırmaya teşvik edilir. Postmodern okur bir dedektif gibi tüm anlatıcıları dinler, onların naklettiklerini sorgular. Merkeze yerleştirilen bir anlatıcı yoktur, anlatıcıların söylemlerine şüphe ile yaklaşır. Polisiye özellikler taşımasıyla *Benim Adım Kırmızı* romanında merak ve şüphe unsurları yoğundur. Çoklu anlatıcıların perspektiflerinden okura sunulan bilgiler okura girift ve çokkatmanlı bir oyun alanı sunar. Postmodern polisiye romanların şüpheli söylemlere ve çoğul perspektiflere yer vermesi açısından bu tür romanlarda rivayet yönteminin kullanılabileceği düşüncesindeyiz.

Batılılaşma ile birlikte Osmanlı sanat geleneğinin takip edilmesi veya sanatçının kişisel bir üslup edinmesi sorun edilir. Üslup edinmek geleneğin sınırları içerisinde de olsa bir kimlik kazanmaktır. Geleneksel kabullere göre imza veya kimliği ele verecek herhangi iz esere verilen kusurdur. Romanda birçok yerde üslup kusur olarak anılır. Nitekim *Benim Adım Kırmızı* romanında konu edilen cinayetler bu üslup meselesinden doğar. Nakkaşlardan yüzyıllardır kullandıkları ezberlenmiş ve anonimleşmiş resme ulaşmaları beklenir. Bu çizgiden çıkan her ayrıntı geleneğe verilmiştir zarardır.

“Bu manada genel kalıbın dışına çıkmak, küçük de olsa bir parçayı benzerlerinden farklı çizmek, üslup sahibi olmak demektir ki bunun romandaki karşılığı ‘yakayı ele vermek’ tir.’ Bu yüzden Kara ile Üstat Osman, katilin kim olduğunu teşhis etmek için

Zeytin, Leylek ve Kelebek'in nakışlarına uzun uzun bakarak, çeşitli kıyaslamalar yaparak, enfüsî çizgiler, tavırlar, yani "kusur"lar yakalamaya çalışırlar. Çünkü üslûpta bir öznellik, bir kendine haslık, bir "ben"lik vardır. Ayrıca Kara'ya göre ilk "ben!" diyen, dolayısıyla "bir üslûbu olan" da "şeytan"dır." (Samsakçı, 2011: 121-138)

Romanda üslup Şeytan'a atfedilerek bir nevi günah olarak da adlandırılır. Bu doğrultuda gelenekte kimlik kazanmak kafirlikle bağdaştırılır. "Zeytin Enişteyi öldürürken üslubu istese de bir yanıyla da ondan uzak durur. Çünkü şeytani bir yanı vardır. Bir çeşit soysuzluk olarak görür." (Samsakçı, 2011: 121-138) İslami sanatların ve sanatçıların bireysellikten uzak durması dini ve geleneksel kaygıyı ortaya koyar. Nakkaş bir Tanrı gibi yaratıcılık özelliği taşıyamaz, dolayısıyla kendine ait bir yorumu da söz konusu değildir. Geleneksel ve mutlak bir bakışın yerinden edilmesi postmodern anlatıların en temel özelliklerindedir. *Benim Adım Kırmızı* perspektif ve bakış açısını yalnızca romanın konusu olarak değil çoklu bakış açıları ve anlatıcılarla biçimine dahil ederek sorunsallaştırmıştır.

Rivayet yönteminin üzerinde durduğumuz noktalardan biri melez bir yapı yaratmaya uygunluğudur. Belirli yapı, muhteva, karakter şeması, anlatı örgüsünün kurulmasını gerektiren anlatı geleneğiyle anlatının sınırları belirlenmiş olur. Gelenek tarafından belirlenmiş formlardan dışarı çıkamayan anlatılar, minyatür sanatının yerleşik kalıplarıyla paralellik gösterir. Her iki sanatta da geleneğin dışına çıkılması kabul görmez. Pamuk, romanında Batı estetiğini taklit etmekten ziyade onu Doğu'ya ait olanla yan yana getirerek bir sentez oluşturmaya çalışır. Çalışmamıza Orhan Pamuk'un eserlerini dahil etmemizin en önemli sebebi bu sentez fikridir. Postmodern anlatılarda rivayet yönteminin dönüşümü geleneğin izlerinin ve postmodern özelliklerin birlikteliğinden doğar. Sözlü anlatılarda geleneğin sınırlılığını kırmaya kapı aralayan rivayet yöntemi, postmodern anlatılarda çok boyutlu bir imkâna ulaşır. Bu imkân geleneğe ait olanı güncel ve postmodern bir bakışla birleştirebilmektir.

Romanın en dikkat çeken bölümlerinden biri de hikâyesinden kopan ağacın öyküsüdür. "Ben Bir Ağacım" bölümünde ağaç, bir hikâyenin parçası olacakken dahil

olduğu bütünden koptuğunu anlatır. Ağaç, parçası olduğu geleneğe ait kitaptan kopar fakat onun özerk bir söylem kazandığına dikkat çekmek gerekir. Orhan Pamuk’la yapılan röportajda Pamuk, Ağacın hikâyesinin bir kopuş değil daha ziyade bir öne çıkış olduğunu söyler.

“Batı’da manzara resmi, kenardaki ayrıntıların, hikâyenin hiç bahsetmediği doğa görüntülerinin resimlerde daha fazla gösterilmesi, daha büyük yapılmasıyla başlamıştır. Hikâyeden kopuşla birlikte gerçek resim -kendi için yapılan resim-başlar. (Irmak-Pamuk, 2019: 421)

“Bir sahneyi işleyen resim, hikâye kitabını süsler, anlaşılır kılar, okuması ve hayal gücü eksik olanlara yardım eder. Eski müsveddelerde hep aynı sahnelerin tekrarlandığını görürüz. Öyle ki, ressamın da resmi ezberler. Bir süre sonra, metni yeniden okumadan aynı sahneyi yeniden yeniden çizerlerken, farklılaşmalar - hatalar- başlar. Bu nokta resim ile metnin, görsel sanat ile edebiyatın kopmasıdır. Bir süre sonra hikâye unutulur, arka plana gider ve resmin ayrıntıları, ressamın yorumu öne çıkar.” (Irmak-Pamuk, 2019: 421)

Orhan Pamuk verdiği röportajda minyatür geleneği özelinde bir süre sonra ezberin deformasyona uğrayacağını ve meydana gelen hataların aslında ressamın yorumları olarak ön plana çıktığını söyler. Bu durum sözlü anlatı geleneğinde rivayet yönteminin seyri için de geçerlidir. Musannif olarak adlandırılan anlatıların ilk yaratıcıları, çoğu zaman unutulmuştur. Nakledilerek dilden dile anlatılan anlatılar raviler, nâkiller ve icracılar tarafından ezberlenir. Anlatıcının belleğinde muhafaza edilen anlatıların bir kısmı zaman içerisinde unutulabilir. İcra sırasında unutilan kısımlar muhtelif anlatıcıların yorumları ile eklenir, muhtelif rivayetler ortaya çıkar. Pamuk’un da üzerinde durduğu hatırlama, unutma, ezber gibi kavramlar rivayetlerin yaratımında önemlidir.

3. MURAT GÜLSOY'UN ROMANLARINDA RİVAYET YÖNTEMİNİN DÖNÜŞÜMÜ

3.1. İstanbul'da Bir Merhamet Haftası

Murat Gülsoy, Türk Edebiyatında postmodern unsurları roman ve öykülerinde yoğun şekilde kullanmasıyla dikkat çekmektedir. *İstanbul'da Bir Merhamet Haftası* postmodern romanlarından biridir. Yedi farklı kişiye, Max Ernst'e ait resimler haftanın yedi günü boyunca gönderilir ve resimler hakkındaki düşüncelerini "otomatik" biçimde yazmaları istenir. Roman Ali, Yağmur, Halil, Deniz, Ayşe, Akın ve Erol adlı kişilerin resimler hakkındaki çağrışımlarla ilerleyen yorumlarından oluşmaktadır. Romandaki en dikkat çekici unsur, romanın tek bir yazar anlatıcı yerine farklı anlatıcılar tarafından tek bir noktaya odaklanarak anlatılması çeşitli yorumlar ortaya konulmasıdır. Yedi gün boyunca yedi farklı resmi gönderen yazar anlatıcının sesi tamamen yok edilmiştir. Hâkim ve tekil anlatıcının yerine çoklu anlatıcıların bakış açılarının yaratılması amaçlanmıştır.

İstanbul'da Bir Merhamet Haftası romanındaki rivayete dayalı anlatımı çağrıştıran önemli noktalardan biri de çoksesliliktir. Postmodern anlatıların çoksesli yapısından farklı olarak burada üzerinde durulacak nokta aynı resimlerin farklı bakış açılarından anlatıya dönüştürülmesidir. Kendi kültürel, sosyal statüleri gibi özelliklere göre yorumları değişen anlatıcıların anlatımlarıyla her resim farklı bir anlam kazanır. Rivayetlerle anlatımda üzerinde durduğumuz noktalardan biri de bir olayın veya durumun muhtelif anlatıcılar tarafından kendilerine has şekillerde aktarılmasıdır. *İstanbul'da Bir Merhamet Haftası* romanı, çoğul anlatıcı fikri üzerine kurulmuştur. Max Ernst'e ait resimleri kendi üslup, bellek ve yetenekleri doğrultusunda anlatan yedi anlatıcı, muhtelif nâkillerce anlatılan hikâyelerin yapısıyla benzerlik gösterir. Sözlü anlatı geleneğinde anlatıcının, anlatıyı naklederken çeşitlendirdiği görülür. Meydana gelen değişimleri anlatıcıların sosyal, siyasî veya kültürel birikimleri belirler. Aynı hikâyeye farklı coğrafyalarda, kültürlerde farklı rivayetlerle anlatılmıştır. Buradan yola çıkarak İstanbul'da Bir Merhamet Haftası romanındaki çoklu anlatıcıların yedi ayrı resme bakarak farklı üsluplarla anlatımlarının sözlü gelenekteki çeşitlilikle benzer olduğu söylenebilir.

Muhtelif raviler ve nâkiller tarafından nakledilen anlatılar farklı üslupların varlığına imkân sağlar. Bahtin için roman, çoksesliliğin aracıdır. Çoksesliliğin ön plana çıkardığı noktalardan biri farklı üslup ve söylemlerin bir arada bulunabilmesi imkânıdır. Postmodern anlatının çokkatmanlı yapısı çokseslilikle kurulur. Farklı bakış açıları, farklı söylemler bir hiyerarşi gözetilmeksizin yan yana yer alır ve herhangi biri ön plana çıkarılmaz.

Romanda resimleri yorumlayan Ali, Yağmur, Halil, Deniz, Ayşe, Akın ve Erol birçok açıdan birbirinden farklılıklar gösterir. Farklı yaşları, cinsiyetleri, içinde buldukları sosyal statü üsluplarını da etkilemiştir. Projenin sahibi yazarın arkadaşı Ferhan'ın babası Halil Bey ve yine yazarın bir arkadaşı olan Ali kendi geçmişlerine dair düşüncelerini ve anılarını anlatırlar. Yazılarını günlük konuşma diliyle kaleme alırlar. Profesör olan Ayşe yazarın hocasıdır. Akademik bir üslupla resimleri değerlendiren Ayşe kendi tabiriyle “kişisel olanın metnin önüne geçmesine izin vermeyen” (İBMH: 174) bir üslup kullanır. Akın resimleri şiirsel bir üslupla yorumlar. Yazdığı şiirler kendi hayatına ait anılar barındırır. Erol proje sahibinin yazar olmak isteyen fakat “okur olarak kalan” arkadaşıdır. Yağmur yazar anlatıcının kuzenidir. Resimleri bilinç akışıyla yorumlar. Kuzenin bakış açısıyla proje sahibi yazara ait bilgiler sunulur.

Sözlü geleneğe ait ürünlerin yaratımında ve aktarılmasında icracı/anlatıcının önemi büyüktür. Sözlü edebiyatta âşık/anlatıcı anlatıyı naklederken geleneğin sınırları içerisinde kalmak koşuluyla yorumunu katar. Bu yorum kültürün veya coğrafyanın belleği, anlatıcının bireysel yaratıcılığı ile çeşitlenir. Muhtelif anlatıcıların çeşitli yorumlarına ortam sağlaması açısından sözlü geleneğin postmodern anlatılarla ortaklığını kurmak mümkündür. Farklı perspektiflere sahip çoklu anlatıcıların sözlü gelenekteki karşılığı muhtelif nâkiller ve raviler olur. Farklı kaynaklardan, kişilerden nakledilen anlatılarda çeşitli üsluplar birikerek kolektif bir anlatıyı meydana getirir. *İstanbul'da Bir Merhamet Haftası* romanında da buna benzer bir durum görülür. Yedi resme bakıp kendi üsluplarıyla bu resimleri yorumlayan kişiler, bir hikâyeyi kendi belleği ve yeteneği doğrultusunda nakleden anlatıcıların bir benzeridir.

Bahtin, Dostoyevski'nin kahramanlarını incelerken kahramanın özbilinç taşımasını sıklıkla vurgular. “Kahramanın dünyada nasıl görüldüğü değil, öncelikle

dünyanın kahramana nasıl görüldüğü” (Bahtin, 2015: 97) ön planda olan kahramanın söylemidir. Gülsoy’un romanında bir çalışmanın içinde olduklarının bilincinde olan anlatıcılar, birçok kez bu yaratımı “deney” olarak nitelendirir. Resimleri gönderen yazar anlatıcı, romandan tamamen silinmiştir. Yalnızca onun projesinde yer alan anlatıcıların söylemleri yer almaktadır.

“Tabii o zamanlar Tristram Shandy’yi okumamıştık henüz. 18. yüzyılda Sterne’in ne kadar ileri gitmiş olduğunu bilseydik belki de hiç kalkışmazdık bu işlere. Oyun ve edebiyat. Kurmacanın bir oyun olduğuna, hatta bir deney olduğuna inanıyorduk samimiyetle.” (İBMH: 82)

“Ne dersin senin deneyin bir parçası olabilir mi bu rüya?.. Aslında bu deneysel işin de beni şaşırtmadı. Daha önce yazdıklarında ipuçları bulunan bir eğilimin ürünü bir çalışma.” (İBMH: 123)

Rivayet yönteminde vurgulanan “muhtelif anlatıcılar” postmodern bir roman olan *İstanbul’da Bir Merhamet Haftası*’nda yeni bir form kazanmıştır diyebiliriz. Çoğul anlatıcıları ve çokselsliliği rivayet yönteminin bir dönüşümü olarak nitelendirmekteyiz. Bunun sebebi postmodernizmin, geçmişe ait olanı kullanması fakat yapıbozuma uğratarak ve formunu değiştirerek yeniden kurmasıdır. “Baudrillard tarihin bir simülasyon halinde, oyuncak olarak güçbela canlı tutulduğunu iddia eder.” (Best-Kellner, 2016: 192) Çeşitli raviler ve nâkiller aracılığıyla geleneksel anlatılarda kurulan çokselslilik postmodern anlatılarda tarihe ait olanın bir simülasyonu şeklinde karşımıza çıkar. Fakat Baudrillard, *Simulakrlar ve Simülasyon* kitabında “gerçeğin tanımının kendisine özdeş bir reproduksiyonunun yapılması imkânsız olan şey”e dönüştüğünü söyler. (Lucy, 2003: 87) “Gerçeklik, artık her zaman peşinen metin şeklinde röproduksiyonunun yapılarıyla kurulur, öyle ki gerçeğin koşulu artık eskiden ondan ayırt edilebilenden görünür biçimde farklı değildir.” (Lucy, 2003: 88) Bu bilgiler ışığında çalışmamızda vurgulamak istediğimiz noktalardan biri de geleneksel anlatılarda görülen rivayet yönteminin postmodern anlatılarda bazen benzer şekillerde bazen dönüşümler geçirerek kullanılmış olduğudur. *İstanbul’da Bir Merhamet Haftası* romanında rivayet yöntemi çoklu anlatıcılar şeklinde karşımıza çıkmıştır.

Sözlü ve postmodern edebiyatta anlatıcının işlevi ve konumunun mukayese edilmesi rivayet yönteminin postmodern anlatılardaki görünümü için aydınlatıcı olacaktır. Sözlü anlatı geleneğinde, anlatının yaratıcısı olarak musannif terimi kullanılır. “Yazılı metinlerde, metni oluşturup aktaran yazarın yerini sözlü gelenekte üretilen hikâyelerde musannif alır ki anlatıyı oluşturan musannif dışında anlatıcının varlığı da söz konusudur. Anlatıcı da zaman zaman musannifin oluşturduğu anlatıya yeni olaylar, unsurlar katarak yeni bir anlatı oluşturur.” (Çetin, 2020: 242) Muhtelif anlatıcılar tarafından nakledilen sözlü anlatılar, yazılı anlatılara kıyasla sabit olmayan bir yapıdadır. “Hikâyeci anlatma serbestliği içinde kaldığı zamanlar hikâyesine kattığı ve hikâyeyi uzatan bütün tâli unsurları, yani hikâyeyi süsleyen, ona canlı karakterini veren ve üç, dört, beş, bazen yedi geceye kadar onu uzatabilmek için ana şemasına iskeletine eklenen doldurma parçaları atmaktadır.” (Boratav, 2018: 60) Boratav’ın ifade ettiği gibi sözlü rivayetler yazıya geçirilmediği müddetçe çeşitlenmeye ve zenginleşmeye devam etmiştir. Sözlü geleneğin anlatıcıya sunduğu “anlatma serbestliği” farklı söylemlerin varlığına imkân sağlamıştır. Farklı kaynaklardan nakledilen rivayetler anlatıcıya tanınan serbestlik sayesinde ortaya çıkmıştır.

“Nietzsche yalnızca dünyaya ilişkin yorumların olduğunda ısrar eder. Dünyanın tek bir anlamı olmayıp sayısız anlamlar barındırmasından ötürü, bir perspektif, fenomenlere ilişkin çoğul yorumların peşine düşer ve dünyanın yorumlanma tarzlarının sonu olmadığında ısrar eder.” (Best-Kellner, 2016: 68)

Nietzsche’nin görüşleri ışığında postmodern anlatıda tekil bir bakışla anlatımın reddedildiği, bu reddin çoğul söylemler ve yorumlamalar ile sağlandığı görülür. Geleneksel anlatılarda muhtelif anlatıcıların yorumlarıyla meydana gelen rivayetler, postmodern anlatılardaki çokseslilik ve çoğul anlatıcılara karşılık gelir.

İstanbul’da Bir Merhamet Haftası romanının çoksesli yapısı yeni bir anlatıcı konumunu ortaya çıkarmıştır. Yazar anlatıcı metinden tamamen silinmiştir. Ona dair bilgiler, yalnızca “deneye” dahil olan kişilerden öğrenilir. “İstanbul’da Bir Merhamet Haftası roman projesini” hazırlayan yazarın okurlarının, anlatıcı konumuna

yerleştirilmesi dikkat çekicidir. Şimdiye kadar ele aldığımız diğer eserlerden farklı olarak Murat Gülsoy Barthes'in söylemiyle yazarın ölümünü tamamen gerçekleştirmiştir. Barthes, *Yazarın Ölümü*'nde "Okurun doğumu yazarın ölümü pahasına gerçekleştirilmelidir." demiştir. (Seymour, 2021: 20) Yazarın yetkisini elinden alarak metinde anlam tayin etme rolü okura verilir. İstanbul'da Bir Merhamet Haftası romanında yazar anlatıcının yok edilmesinin sebebi okurun yazar konumuna geçmesi içindir. Kendilerinde yazar olma yetkinliği görmeyen, yalnızca okur olduklarını söyleyen kişiler arasındaki hiyerarşiyi yok ederek hepsinin eşit seviyede söylemlerinin var olabileceği gösterilir.

"Oysa, daha ilk günden oyuna katıldım. Katılmıyormuş gibi yaparak girdim deneyin içine. Sesimi sana duyurmaktı amacım. Yoksa daha ilk teklif mesajına net bir yanıt verir ve konuyu kapatabilirdim. O zaman da o yedi kişiden biri olamazdım. Yedi kişiden biri olmak... Bununla yetinebileceğimi sanmış olmalıyım." (İBMH: 83)

"Ben işine yaramam. İşte gönderdiğin resme baktım ve sana bunları yazdım. Şimdi düşünüyorum da ilk aklıma gelenler gerçeği yansıtmıyormuş... Eğer resme bir aynaya bakar gibi bakmamı istediysen cevabım budur. Bence bir an önce beni listenden çıkar ve yapacağın her neyse başarabilmek için başka biriyle anlaş." (İBMH: 23)

Romanda kendilerine resim gönderilen kişiler okur konumundan metnin yazarı haline gelirler. "Sen yazar oldun, ben okur olarak kaldım." (İBMH: 49) Yazar olmak isteyip olamamış Erol'un sözleri dikkat çekicidir. Romandaki deneyci yazar metnin mutlak hâkimi olmaktan vazgeçip kendine gelen yazıları yalnızca bir araya getirmiştir. Farklı söylemlere ait kişilerin metnin "yaratıcı"sı olmasını sağlamıştır.

Burada dikkat çekmek istediğimiz nokta, muhtelif anlatıcıların yorumlarıyla çeşitlenen rivayetlerin oluşumunda anlatıcının otoritesini yıkan unsurlardır. Dinleyici ve bağlamın anlatının nakledilmesinde en az anlatıcı kadar etkisi vardır. Anlatının inşasında anlatıcının mutlak bir otorite olmadığını vurgulamak gerekir. Anlatıcı, dinleyicinin istek ve beklentilerini göz önünde bulundurur, icra sırasında ortamın sosyal özelliklerine göre eklemeler veya eksiltmeler yapabilir. Anlatıyı nakleden anlatıcının rolünün gelenek içerisinde belirlenmiş bir yerde olduğunu söylemek mümkün olsa da tıpkı postmodern

anlatılardaki gibi anlatıcının konumunu sorgulatan bazı boşluklar vardır. Bu yönüyle tek bir anlatıdan doğan çeşitli rivayetlerin yorumu açık, farklı okumalara müsait postmodern anlatılarla ortaklık gösterdiği söylenebilir.

Nakleden anlatıcının, dinleyicinin ve ortamın özellikleri anlatının her icra sırasında yeniden yazılmasını sağlar. Anlatı bu unsurlar arasında etkileşim içerisinde yaratılır. Dinleyici kimi zaman anlatıcının otoritesini tamamen görmezden gelerek anlatıyı kendi beklentisine göre değiştirmekte sakınca görmez. Dinleyici tıpkı *İstanbul'da Bir Merhamet Haftası* romanında olduğu gibi okurun yazar konumuna yükselir. Gelenekte Leyla ile Mecnun, Kerem ile Aslı gibi hikâyeler aşıkların kavuşmadan ölmeleri ile son bulur. Fakat dinleyicilerin müdahaleleri sonucunda Kerem ile Aslı Hikâyesinin sonunda aşıkların kavuşturulduğu rivayeti mevcuttur. (Boratav, 2018: 124-125) Anlatının temel formunun rivayetlerle çeşitleniyor oluşu anlatıya sınır koyan geleneksel otoritede çatlaklar yaratır. Bu çatlaklardan oluşan boşluklar tıpkı postmodern anlatıların bilinçli şekilde oluşturduğu boşluklara benzetilebilir. Postmodern anlatılarda metnin tüm sınırlarının yıkılması amaçlanmış, anlam tayin edecek kişi okur olmuştur. Metin her okuma eylemi sırasında yeniden yaratılacak açık bir yapıdır.

3.2. Bu Kitabı Çalın

Murat Gülsoy'un *Bu Kitabı Çalın* hikâye kitabı postmodern teknikleri yoğun bir şekilde kullandığı eserlerindedir. Anlatıcı, okur ve yazma süreci gibi konular kurmacaya dahil edilerek sorunsallaştırılmıştır. "54 Numaranın Esrarı" hikâyesinde bir sabah apartmana taşınan komşunun uyandırdığı merak konu edilmiştir. Kahraman anlatıcının da içine dahil olduğu "küçük araştırma komisyonu" kapı önlerinde toplanarak 54 numaraya taşınanlar hakkındaki duyularını ve gözlemlerini aktarır. Herkesin fikir belirttiği ortamda akıl yürütmelerin sonu gelmez.

"Akıl yürütmelerin sonu yoktu. Kanun kaçağı bir mafya liderinden yasadışı bir örgütün beyni konumundaki azılı katil bir kadına, melankolik bir yazardan delirmiş kocasına bakan yaşlı bir hemşireye dönüşen komşumuz üzerinde dolaşan bu esrar

perdesini aralayıp da sıradan biri ya da birileri olduklarını açıklasalar, hepimiz acayip bozulurduk gibime geliyor. Hatta bu sırrın çözülmesini de istemiyor gibiydik.” (BKÇ: 74)

54 numaraya dair yaratılan merak duygusu öykünün temel düşüncesini oluşturur. Kahraman anlatıcı, yeni komşu ve hayatındaki olaylar aracılığıyla gizem ve merak kavramları hakkında düşünür. Kendine bir sır edinmeye karar veren kahraman, ancak bir sırra sahip olmanın “merak” uyandıracığını söyler. Bu merak duygusu postmodern anlatılarda oyuncu tavrın bir ürünüdür. 54 numaraya taşınan komşunun kim olduğunu araştırmak, çelişkili ifadelerle karşı karşıya kalıp hangisinin doğruyu yansıttığının peşine düşmek merak duygusunu kamçılar. Farklı kaynaklardan nakledilen duyuların oluşturduğu bütün, gerçekten daha ilginç gelir. Hatta kapıcının izlediği filmlerden etkilenerek yeni komşunun bir vampir ve gelen eşyalar arasında bir tabut olduğu fikri ne kadar inanılmaz gelse de kahramanın merak duygusunu tatmin eder.

“Herkes deli gibi merak ediyordu. Bir de her akşam seyrettiği filmlerin konularını sabahları 54 Numara üzerinde kurgulayan kapıcımız tabii. Hiç unutmuyorum, bir akşam yine komite toplantısında çaresiz akıl yürütmelerden birinde, kapıcımız, “Bu vampir olmasın?” dedi. Aslında bir açıdan bakıldığında akla en yakın açıklamaydı: Taşınırken sadece büyük koliler gelmişti. Ve kolilerden bir tanesi gerçekten de çok ağırmiş ve tabut kadar büyükmüş. Kapıcımıza ülkemizde vampirlerin barınamayacağını söyleyip güldüysem de rüyalarımın birinin bu izlekte olacağından hiç kuşku yoktu.” (BKÇ: 73)

Gerçekliği yapıbozuma uğratmak için bir oyun düzlemi yaratılır. Postmodern anlatı, yazar tarafından başlatılan ve okurun da dahil olduğu bir oyuna dönüşür. Bu oyun düzleminde, okur ve yazar arasında bir kabul gerçekleştirilir. Yazarla okur arasındaki bu anlaşmayı Coleridge “inançsızlığın askıya alınması”, Eco ise “kurmaca anlaşması” olarak nitelendirir. (Eco, 2019: 101) Akla uygunluk, sebep-sonuç bağlantısı gibi rasyonel kabuller askıya alınır, anlatının kendine ait gerçekliği söz konusudur. Anlatıdaki belirsizlikler ve çelişkiler çokkatmanlı bir yapı meydana getirerek okuru anlatı içerisinde

oyalar. Postmodern okurun kurmacada hakikat arayışından ziyade anlatı içerisindeki bağlantıları sorgulamaktan keyif alması beklenir. Postmodern düşünce oyunu anlatıya taşırken bunun bir eğlence işlevi de ortaya çıkar.

“Oyun bu edebiyatta yalnızca estetik düzlemdeki sonsuz özgürlüğün aracı ve göstergesi değildir; aynı zamanda pragmatik bir işlevi de vardır: eğlendirir. Postmodern yazar seçkin değildir, sanatsal bağlamda pek de seçkin sayılmayacak trivial/eğlencelik özellikli edebiyat türlerine rahatlıkla el atar, popülist diye damgalanmaktan korkmaz; okurunun metinden zevk alması için, bilinçli olarak eğlendirici/sürükleyici görünümlü öğelerle donatır metnini.” (Ecevit,: 73-74)

Bascom folklorun dört işlevinden bahseder. Bu işlevlerden biri de hoşça vakit geçirme ve eğlendirme işlevidir. (Bascom, 2014: 71-86) Sözlü performans sırasında anlatının ilgi gördüğünü gören anlatıcı, dinleyicinin ilgisini korumaya çalışır. Dinleyicilerin ilgisini kazandıysa anlatıyı uzatmak için metne çeşitli eklemeler yapar. Bu eklemeler farklı rivayetleri oluşturur. Muhtelif kaynaklardan anlatılan rivayetler dinleyicinin merak duygusunu besler. Hangi rivayetin veya hangi nâkilin doğru olduğunu muallakta bırakarak dinleyicinin iz sürmesi, ilgisinin canlı kalması sağlanır. Tıpkı 54 Numaranın Esrarı öyküsünün karakterinin söylediği gibi sırrın çözülmesi istenmez. Çünkü postmodern okura keyif verecek olan anlatının içindeki bağlantılar üzerine düşünmesidir. Murat Gülsoy eserindeki diğer öykülerinde de merak duygusunun okuru anlatıda tuttuğundan bahseder.

“Merak olmasaydı, sanırım siz de sevgili okur, sevgili olmaktan çıkıp sıkılan okur durumuna gelirdiniz çoktan. Belki de çoktan sıkıldınız ve daha bu satırlara gelmeden kitabı kapatıp bir yana fırlattınız.” (BKÇ: 116)

“Yazarın Belleği” öyküsünde yazar anlatıcı bir metnin okur tarafından okunması için merak unsurunun öneminden bahseder. Yazar ve okurun konumunun sorgulandığı ve konu edildiği öyküde anlatıdan yazarın, karakterin ve okurun dahil olduğu bir oyun olarak bahsedilir. Bu oyuna okur keyif verdiği sürece dahil olur.

Sözlü anlatı geleneğindeki dinleyici, postmodern anlatılarda metne dahil edilmeye çalışılan okura tekabül eder. Sözlü anlatımın dinleyici ile etkileşim halinde olan bir yapıda olması postmodern anlatılardaki anlatıcının okur ile olan iş birliğini hatırlatır. Postmodern anlatılardaki oyuncu tavrı çok daha fazla unsurun bir araya gelmesiyle ortaya çıksa da sözlü geleneğe ait bir teknik olan rivayete dayalı anlatımın dinleyicinin etkinliğine dayanması ilgi çekici bir ortaklıktır. Çalışmamızın temel çıkış noktası rivayet yönteminin ne gibi dönüşümler geçirdiğini göstermektir. Bu yönüyle sözlü geleneğe ait bir yöntem olan rivayetin postmodernizmin temel düşünceleriyle birebir olmasa da benzerlikler gösterdiğini ortaya koymak önemlidir.



SONUÇ

Sözlü anlatı geleneğinde kavramların kesin tanımlarının henüz belirlenmemesi sebebiyle “rivayet” terimi çeşitli anlamlar ve işlevlerde kullanılmıştır. Hikâye, varyant veya versiyon gibi mefhumların yerine kullanıldığı görülmektedir. Bunların yanı sıra anlatının sözlü olarak aktarıldığını, nakledildiğini vurgulamak için de rivayetle nakledildiği belirtilmiştir. Muhtelif rivayetlerin oluşmasında anlatıcı, dinleyici ve bağlamın önemi büyüktür. Muhtelif anlatıcıların yetenekleri, beslendikleri kaynaklar, bağlı oldukları gelenek üsluplarını belirler. Anlatıcı, metni naklederken kendine has yorumu ve üslubuyla anlatıyı değiştirir ve çeşitlendirir. Her anlatımda yeniden üretilen muhtelif rivayetler, nihai bir sonu ve mutlak yorumu olmayan postmodern anlatılarla ortaklık taşır. Dinleyicinin beklentileri ve anlatım sırasındaki anlatıcı-dinleyici etkileşimi yeni rivayetlerin ortaya çıkmasına ortam hazırlayan bir diğer unsurdur. Sözlü anlatıların üretimi dinleyicinin varlığı ile mümkündür. Dolayısıyla anlatının formunun ve tekniklerinin belirlenmesinde dinleyicinin etkisi önemlidir. Dinleyicinin ilgisini ve beğenisini kazanmak için dinleyici kitlesinin yaş, cinsiyet, eğitim, kültürel özelliklerine uygun anlatımlar yapmışlardır. Dinleyici kitlesinin beklentisinin anlatıyı geleneğin sınırlarının dahi dışına çıkarabilmiş olması dinleyici ve anlatıcı arasındaki etkileşimli süreci gösterir. Anlatının yaratımında dinleyiciye seçim hakkı sunulması, postmodern anlatıda okur ve anlatıcının iş birliği ile dikkat çekici bir benzerlik gösterir. Son olarak anlatının nakledildiği kültürel ve coğrafi ortam muhtelif rivayetlerin oluşumuna imkân sağlamıştır. Rivayet anlatı yöntemi, sözlü geleneğin sınırlılığını muğlaklaştırması, anlatıyı yeniden yorumlamaya imkân sağlaması ve dinleyicinin varlığına alan açması sebebiyle postmodern yorumlara kapı aralamıştır.

20. yüzyılda bilimde ve teknolojiadaki gelişmeler sanatın gidişatına yön vermiştir. Aydınlanma çağında akla ve bilime duyulan sonsuz güven yıkılmıştır. Bu güvensizlik ortamında ortaya çıkan postmodern anlayış, her şeye şüpheyle yaklaşır. Temsil edilecek bir gerçeğin olmadığı, gerçekliğin üretilmiş olduğu kabul edilir. Tekil ve üniter bir bakışı kabul etmeyen postmodern düşünce, merkezsiz ve çoğul olanı savunur. Sabit ve sınırlı anlam reddedilir. Farklı perspektiflerden doğan çoğul yorumlar yan yana bulunarak

hiyerarşiyi yıkar. Bu kabuller ve sorgulamalar postmodern anlatılara çeşitli tekniklerle yansımıştır. Parodi, pastiş ve üstkurmaca gibi tekniklerin rivayet yöntemi vasıtasıyla postmodern anlatıya dahil edildiği görülmüştür. Rivayet yönteminin parodisi yapılarak geleneğe ait metinlerin çağdaş ve eleştirel bir yeniden okuması sağlanır. Güvenilmez nâkiller, çelişkili rivayetler ve rivayetlerin nakledildiği uydurma kitap isimleri tarihsel ve geleneksel söylemi gülünçleştirerek itibarsızlaştırır. Parodik söylem okuru geleneksel kalıpları sorgulamaya zorlar. Anlatının rivayet, hikâyet, beyan edilerek anlatılması ve bu tekniğin temel bir üslup haline getirilmesi pastiş olarak değerlendirilir. Parodi, gelenekle bir hesaplaşma içine girerken pastiş geleneksel üsluptan beslenir.

Rivayet yönteminin sözlü anlatılarda da sık karşılaşılan işlevlerinden biri “başlangıç formeli olarak” kullanılmasıdır. *Kitab-ül Hiyel* ve *Amat* romanlarında rivayetlerle nakletme silsilesi okura sunulmuş ve bu yolla metinlerarası bir ilişki kurulmuştur. Geleneğe ait klişeleşmiş bir söz kalıbı olarak rivayetle anlatımın, metinlerarası bir göndergeye dönüştüğü tespit edilmiştir. Sözlü kültüre ait göstergelerin postmodern anlatıya taşınmasının “rivayet, hikâyet ve beyan etmeye dayalı” kalıp ifadeler vasıtasıyla sağlandığı gözlemlenmiştir. Bu özelliği barındırması açısından İhsan Oktay Anar’ın romanları incelediğimiz diğer eserlerden ayrılır.

Rivayet yöntemiyle geleneksel tarihyazımı hakkındaki kabuller de sorgulanmıştır. Nesnel bir tarih yazımını savunan geleneksel tarih anlayışında, anlatımın rivayetlerle nakledildiğinin belirtilmesi dinleyicinin inancını arttırmaya yöneliktir. Postmodern anlatılarda yapıbozuma uğrayan bu işlevin, okurun inancını zayıflatma ve okuru şüpheye düşürmeye hizmet etmesi dikkat çekicidir. *Kitab-ül Hiyel* ve *Amat* romanlarında raviler ve nâkiller güvenilmez, bayağı kişilerden seçilerek rivayet yönteminin parodisi yapılmıştır. *Benim Adım Kırmızı* romanında ise çoğul anlatıcıların kendi söylemleri ve diğer anlatıcıların söylemleriyle çelişkili ifadeler kullanmaları okurun kafasını karıştırmaya yöneliktir. Buradan yola çıkarak muhtelif anlatıcıların ve rivayetlerin yerini postmodern anlatılarda güvenilmez anlatıcıların almış olduğu yorumu yapılabilir.

Muhtelif raviler ve nâkiller tarafından nakledilen rivayetlerin, postmodern anlatıdaki en dikkat çekici karşılıklarından biri çoklu anlatıcılardır. Geleneksel anlatılardaki hâkim anlatıcının yerini postmodern anlatıda çoklu anlatıcılar alır. Sözlü

gelenekte nakledilen anlatının, muhtelif raviler ve nâkillikle aktarılması anlatıya parçalı bir yapı kazandırır. Bu yapının benzerini çoklu anlatıcılarla anlatılan, bütünselliğin reddedildiği postmodern anlatılarda görürüz. İncelediğimiz eserlerin tümü çoğul perspektiflerden aktarılmıştır. Murat Gülsoy'un *İstanbul'da Bir Merhamet Haftası* ve Orhan Pamuk'un *Sessiz Ev* ve *Benim Adım Kırmızı* romanları ise çoklu anlatıcılar tarafından anlatılmıştır. İhsan Oktay Anar'ın *Kitab-ül Hiyel* ve *Amat* romanlarında ise rivayetleri okura sunan hâkim bir anlatıcı vardır. *Sessiz Ev*, *Benim Adım Kırmızı* ve *İstanbul'da Bir Merhamet Haftası* romanlarında çoğul anlatıcılar dolaysız biçimde söylemlerini okura aktarabilmiştir. *Kitab-ül Hiyel* ve *Amat* romanlarında ise muhtelif nâkillerin rivayetleri dolaylı olarak okura sunulmuştur. Aradaki fark, yazarın anlatıdaki varlığı ve yeni yazar konumudur. Postmodern dönemde yazarın ölümünün gerçekleştirilmesiyle çoğul anlatıcılar tekil ve hâkim anlatıcının yerini almıştır. Anar'ın romanlarında metne dair bir anlam ve yorum sunan yazar anlatıcı mevcuttur. *Sessiz Ev*, *Benim Adım Kırmızı* ve *İstanbul'da Bir Merhamet Haftası* romanlarında yazar anlatıcının varlığı romandan tamamen silinmiştir. Bu yeni yazar konumu, anlatıdaki hiyerarşinin de yıkıldığını destekler niteliktedir. Yazarın otoriter konumunun yıkılması çoğul anlatıcıların özerk söylemlerine özgürlük alanı sağlar. Bu özgürlük alanı, anlatıcıların söylemleri ve okurların yorumlarına imkân sağlar. Sözlü kültür ortamında, muhtelif nâkillerin naklettiği anlatılar farklılaşmış ve değişkenlik göstermiştir. Bu yorum farklılıkları, anlatıların zenginleşmesini sağlamıştır. Rivayet yönteminin sözlü gelenekte dinleyici ve anlatıcıya kısıtlı da olsa bir yorum alanı sunması geleneğin sınırlarını ihlal ettiğini gösterir. Anlatıcı/icracı, dinleyici veya performans unsurlarından etkilenen bu yaratım süreci, postmodern anlatıların tamamlanmamış yapısıyla örtüşür.

İhsan Oktay Anar'ın romanlarında geleneksel edebiyatın etkileri yoğun şekilde görülmektedir. Rivayet yöntemi de sözlü geleneğe ait unsurlardan biri olarak romanlarında sıklıkla kullanılmaktadır. Rivayete dayalı anlatım, Anar'ın romanlarında parodi ve pastiş olarak kullanılmakla birlikte metinlerarası bir göndergeye dönüşmüştür. Okura geleneğe ait kuralları ve unsurları hatırlatır, bu sayede ortak kültürel bellekten yararlanır. *Kitab-ül Hiyel* ve *Amat* romanlarının rivayete dayalı anlatımla kurulmuş olmaları dikkat çekicidir. *Kitab-ül Hiyel* romanında Yâfes Çelebi'nin, Kara Calûd'un ve

Üzeyir Bey'in hayatları rivayet ve menkıbelere dayanarak nakledilmiştir. Anlatı muhtelif anlatıcılar ve rivayetlerle sayısız parçaya bölünmüştür. Rivayetler ve nâkiler hakkında yazar anlatıcı tarafından verilen "güvenilir, şüpheli, muhtelif, belgeli veya kanıtlı" gibi bilgiler okurun güvenini sarsar ve gerçekliği sorgular. *Amat* romanı Navarin'e yelken açan Amat kalyonunun ve mürettebatının hikâyesini anlatır. Olaylar muhtelif yazarların eserleri ve tezkirelerinden nakledilerek anlatılır. Amat kalyonu hakkında anlatılanlar okuru birden fazla sonuca ulaştırır. Romanın nihai bir sona ulaşmaması tarihsel gerçekliğin yorumu açık ve kurgulanabilir olduğunu kanıtlar niteliktedir. Her iki romanda da anlatılan tarihsel olayların gerçekliği hakkında çelişkili rivayetlerle okur şüpheye düşürülür. Rivayete dayalı anlatımla Yeni Tarihseleliğin ortaya koyduğu tarihin kurgu olduğu düşüncesinin bir uygulaması yapılır.

Orhan Pamuk eserlerinde Doğu ve Batı estetiğinin imkânlarından yararlanmıştır. Doğu-Batı ikiliği eserlerinin melez yapısını oluşturur. Bu yapı rivayet yöntemini geleneksel ve modern bir bakış açısıyla inceleme imkânı sunar. *Sessiz Ev*, Orhan Pamuk'un çoğul anlatıcı tekniğini kullandığı ilk romanıdır. Beş anlatıcı tarafından anlatılan roman, farklı perspektiflere bir arada yer verir. Anlatıcılar özerk söylemlerini dolaysız biçimde okura aktarır. Söylemler kendi aralarında ideolojik ve kültürel olarak çatışır fakat herhangi biri öne çıkarılmaz. Romanda Faruk ve Selahattin Darvinoğlu karakterleri ekseninde tarih yazımına dair düşünceler tartışılır. Rivayet yöntemi, postmodern anlatılarda tarihin kurgusallığının bir vurgusu olarak yer almıştır. Faruk'un söylemleriyle yeni tarihseleli görüş aktarılmıştır. *Benim Adım Kırmızı* romanında, Doğu ve Batı'nın yöntem ve biçimleri birlikte kullanılmıştır. *Benim Adım Kırmızı* Doğu ve Batı'nın, geleneksel ile modernin birlikteliğinden doğan estetiği gözler önüne serer. Rivayete dayalı anlatımın postmodern anlatılarda yeniden üretilmesi bu birlikteliğin ürünüdür. *Benim Adım Kırmızı* romanında perspektif, üslup, bakış açısı gibi konuların tartışıldığı bir düzlem yaratılmıştır. *Sessiz Ev*'de söylem özerkliği kazanan karakterlerden sonra *Benim Adım Kırmızı*'ya gelindiğinde artık sadece kahramanlar değil eşyalar ve renkler bile konuşmaya muktedir olmuştur. Romanın çoklu anlatıcılar tarafından anlatılması çoksesli ortamı oluşturur. Tekil ve hâkim anlatıcının yerine kahramanların çoğul üslubu ve bireysel bakış açıları geçmiştir. Estetik kabullerin ve kuralların sistematik

tekrarı nakkaşlık geleneğini muhafaza etmiştir. Gelenek içinde üslup edinmek ve kimlik kazanmak esere verilmiş kusurdur. Romandaki cinayetler, yüzyıllardır süregelen kalıpların dışına çıkılmasını engellemeye yönelik işlenmiştir. Batılı perspektif anlayışı yalnızca romana konu edilmemiş, biçimsel olarak da uygulanmıştır.

Murat Gülsoy'un *İstanbul'da Bir Merhamet Haftası* romanı yedi kişiye gönderilen resimlere dair kaleme alınan yazılardan oluşmaktadır. Çoğul anlatıcılar resimleri farklı şekillerde yorumlar. Resmi yorumlayan karakterlerin cinsiyet, yaş, eğitim düzeyi, kişisel bellekleri kaleme aldıkları yazılarda belirleyici olur. Anlatıcının özellikleri anlatımın kuruluşunda önemli bir etmen olmuştur. Kaleme alınan yazıların çeşitliliği muhtelif rivayetlerin oluşum sürecini anımsatır. Anlatıcının inisiyatifi doğrultusunda anlatımın değişikliklere uğraması muhtelif rivayetleri doğurmaktadır. Sözlü gelenekte farklı anlatıcıların yorumlarına izin verilen bu kısıtlı özgürlük alanı, *İstanbul'da Bir Merhamet Haftası* romanının tamamını oluşturmaktadır. Murat Gülsoy'un eserlerinde çoğunlukla modern tekniklerden yararlanılmıştır. Rivayet yönteminin birebir kullanımı Murat Gülsoy'un eserlerinde görülmez. Nitekim postmodern düşünce geçmişe ait olanı yapıbozuma uğratarak reproduksiyonlarının meydana geldiğini vurgular. Rivayet yöntemi *İstanbul'da Bir Merhamet Haftası* romanında yeni bir biçim kazanmıştır denilebilir. Musannif tarafından yaratılan ilk metnin yorumlanarak muhtelif rivayetlerin doğması romandaki yedi anlatıcının farklı yorumlarıyla paralellik gösterir.

Rivayetlerin oluşumunda dikkat çeken özelliklerinden biri icradır. Anlatı, dinleyicinin ilgisini çektiği ölçüde devam eder. Anlatıcı, dinleyici ve bu iki unsurun etkileşiminden doğan bağlam anlatıyı çeşitlendirir ve bu yolla muhtelif rivayetler oluşur. Anlatıcı-dinleyici etkileşiminin sağlanması için merak unsuru hayattır. Bunun yanı sıra Bascom folklorun dört işlevinden biri olarak eğlendirme ve hoşça vakit geçirme işlevinden bahseder. Postmodern anlatılarda bu işlev benzer bir karşılık bulur. Okurun eğlendirilmesi ve merak duygusunun kamçılanması postmodern yazarın amaçlarından biri olmuştur.

Çalışmamızın sonunda elde ettiğimiz bulgulara göre rivayet yönteminin postmodern anlatılarda çok yönlü biçimler ve işlevler kazandığı ortaya konulmuştur. Rivayetle anlatım yöntemini, postmodern bir bakışla incelerken yalnızca birebir

kullanımlarını değil, çalışmamızın adında belirttiğimiz gibi dönüştüğü yeni biçim ve işlevleri tespit edilmeye çalışıldı. İncelenecek örneklerin arttırılabilir olduğunu düşünsek de belirlediğimiz çerçeve içindeki incelememizle, Türk edebiyatında rivayet yönteminin modern bir yönleme dönüştüğü söylenebilir.



KAYNAKÇA

- Aktulum, K. (1999). *Metinlerarası İlişkiler*, Ankara: Öteki Yayınevi
- Ali B.ve Hagoood C. (2019). Benim Adım Kırmızı'da Heteroglossia Cümbüşü ve Cınai Bakış Açıları. Erkan Irmak (Ed.) *Benim Adım Kırmızı Üzerine Yazılar* içinde. (s.304-334) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Altuğ, F. (2019). Benim Adım Kırmızı'da Failler Ağı. *Benim Adım Kırmızı Üzerine Yazılar* içinde. (s.335-360) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Anar, İ. O. (2019). *Amat*, İstanbul: İletişim Yayınları
- Anar, İ.O. (2019). *Kitab-ül Hiyel*, İstanbul: İletişim Yayınları
- Anar, İ. O. (2019). *Puslu Kıtalar Atlası*, İstanbul: İletişim Yayınları
- Anar, İ.O. (2022). *Tiamat*, İstanbul: Everest Yayınları
- Antakyalıoğlu, Z. (2016). *Roman Kuramına Giriş*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Aşkaroğlu, V. (2014). *Postmodern Söylem ve İhsan Oktay Anar ile John Fowles Romanlarının Postmodernist Açıdan Karşılaştırılması*, (Yayınlanmamış doktora tezi). Ardahan üniversitesi, Ardahan
- Bahtin, M. (2020). *Karnavalardan Romana*, (Çev. Soydemir C.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Bahtin, M. (2015). *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, (Çev. Soydemir C.). İstanbul: Metis Yayınları. (Özgün çalışma, 1984)
- Bars, M. E. (2017). Sözlü Gelenekte Nesir Anlatıların Tür Sorunu, *Alnteri*, 1(2), 39-51
- Barthes, R. (2013). *Dilin Çalışma Sesi*, (Çev. Ayşe Ece vd.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Barthes, R. (2018). *Eleştirel Denemeler*, (Çev. Özdoğan E.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bascom W. (2014). Folklorun Dört İşlevi, *Halk Biliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 2* içinde, (s.71-86) Ankara: Geleneksel Yayıncılık
- Başgöz, İ. (2012), *Türkülü Aşk Hikâyeleri*, İstanbul: Pan Yayıncılık
- Baudrillard J. (2020), *Tüketim Toplumu*, (Çev. Tatal N. ve Keskin F.) İstanbul: Ayrıntı Yayıncılık. (Özgün çalışma, 1970)

- Best S. ve Kellner D. (2016). *Postmodern Teori*, (Çev. Küçük M.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Boratav, P. N. (2018). *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*, Ankara: Bilgesu Yayıncılık
- Booth, W. C. (2012), *Kurmacanın Retoriği*, (Çev. Doğan B. O.). İstanbul: Metis Yayınları, (Özgün çalışma, 1961)
- Çetin, İ. (2020), *Türk Halk Hikâyeciliği*, Ankara: Nobel Yayıncılık
- Çiçekoğlu, F. (2019) Benim Adım Kırmızı'da Fark, Görsel Anlatım ve Bakış Açısı. Erkan Irmak (Ed.) *Benim Adım Kırmızı Üzerine Yazılar* içinde. (s. 143-159) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Dervişcemaloğlu, B. (2014), *Anlatıbilime Giriş*, İstanbul: Dergâh Yayınları
- Duvarcı, A. (2012). Kültürümüzde İstanbul Kahvehaneleri ve Halk Edebiyatına Katkıları, *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, 1(1), 75-86
- Eagleton, T. (2015). *Postmodernizmin Yanılsamaları*, (Çev. Küçük M.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Özgün çalışma, 1996)
- Ecevit, Y. (2018). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İstanbul: İletişim Yayınları
- Eco, U. (2019), *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, (Çev. Atakay K.). İstanbul: Can Yayınları. (Özgün çalışma, 1993)
- Eco, U. (2016). *Açık Yapıt*, (Çev. Esmer T.). İstanbul: Can Yayınları. (Özgün çalışma, 1962)
- Genette, G. (2020). *Anlatının Söylemi* (Çev. Aydar F. B.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Özgün çalışma, 1972)
- Göktürk, A. (2019). *Okuma Uğraşı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Göktürk, A. (2019). *Sözün Ötesi*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Gregoriou, Z. (2019). Benim Adım Kırmızı: Kültürel Okuryazarlık Sınırları İçinde Edebiyat ve Çeviri Edimleri. *Benim Adım Kırmızı Üzerine Yazılar* içinde. (s.204-228) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Gülensoy, T. (2004). Kam Püre Oğlu Bamsı Beyrek, Deli Dumrul, Salur Kazan ve Tepegöz Boylarının Anadolu Varyantları ve Dede Korkut Hikâyeleri Coğrafyasının Tespiti Sorunu. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı- Belleten*, 46 (1998/1), 81-92
- Gülsoy M. (2019). *Binbir Gece Mektupları*, İstanbul: Can Yayınları

- Gülsoy M. (2013). *Âlemlerin Sürekliliği*, İstanbul: Can Yayınları
- Gülsoy M. (2018). *Bu Kitabı Çalın*, İstanbul: Can Yayınları
- Gülsoy M. (2018). *İstanbul'da Bir Merhamet Haftası*, İstanbul: Can Yayınları
- Gülsoy M. (2018). *Tanrı Beni Görüyor Mu?*, İstanbul: Can Yayınları
- Gülsoy M. (2021). *Oysa Herkes Kendisiyle Meşgul*, İstanbul: Can Yayınları
- Gürçayır, S. (2006). Folklorun Dört İşlevi. *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar* içinde. (s.125-150), Ankara: Geleneksel Yayıncılık
- Harvey, D. (2019). *Postmodernliğin Durumu*, (Çev. Savran S.). İstanbul: Metis Yayınları. (Özgün çalışma, 1990)
- Havlioğlu, D. (2019) Aşkın Tarihselliği ve Şeküre'nin Sesi. *Benim Adım Kırmızı Üzerine Yazılar* içinde. (s.361-372) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Hutcheon, L. (2020). *Postmodernizmin Poetikası*, (Çev. Balcı Y). Ankara: Hece Yayınları. (Özgün çalışma, 1988)
- Huyugüzel, Ö.F. (2018). *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*. İstanbul, Dergâh Yayınları
- Irmak E.- Pamuk O. (2019) Romanımdan Memnunum. *Benim Adım Kırmızı Üzerine Yazılar* içinde. (s. 409-426) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Jameson, F. (2018). *Gerçekçiliğin Çelişkileri*, (Çev. Koçak O.). İstanbul: Metis Yayınları. (Özgün çalışma, 2013)
- Koçak, O. (1992). Modernizm ve Postmodernizm. *Defter*. 7-16.
- Lucy, N. (2003). *Postmodern Edebiyat Kuramı* (Çev. Aksoy, A.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Özgün çalışma, 1997)
- Liotard, J. F. (2019). *Postmodern Durum*, (Çev. Birkan İ.), Ankara: Bilgesu Yayıncılık. (Özgün çalışma, 1967)
- Marquez, G. G. (2016). *Kırmızı Pazartesi*, (Çev. Kut İ.). İstanbul: Can Yayınları. (Özgün çalışma, 1981)
- Moran, B. (2016). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul: İletişim Yayınları
- Moran, B. (2001). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*, İstanbul: İletişim Yayınları
- Moran, B. (2001). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2*, İstanbul: İletişim Yayınları
- Munslow A. (2000). *Tarihin Yapısökümü*, (Çev. Yılmaz A.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları

- Mutluay Çetintaş B. (2017). Kurgulanan Geçmiş: Tarihsel Roman ve Tarihyazımcı Üstkurmaca, Vahdettin Engin ve Ahmet Şimşek (Ed.) *Türkiye’de Tarihyazımı* içinde, (s. 485-500) İstanbul: Yeditepe Yayınevi
- Nutku, Ö. (1997). *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları
- Ören, A. (2016). *Üstkurgu/Üstkurmaca Üzerine*, İstanbul: Hece Yayınları
- Pamuk, O. (2019). *Benim Adım Kırmızı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Pamuk, O. (2020). *Öteki Renkler*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Pamuk, O. (2020). *Sessiz Ev*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Parla, J. (2018). *Don Kişot’tan Bugüne Roman*, İstanbul: İletişim Yayınları
- Parla, J. (2018). *Orhan Pamuk’ta Yazıyla Kefaret*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Safran M. ve Şimşek A. (2017). Tarihyazımında Bir Sorun: Anlatı. Vahdettin Engin ve Ahmet Şimşek (Ed.) *Türkiye’de Tarihyazımı* içinde, (s.315-330) İstanbul: Yeditepe Yayınevi
- Samsakçı, M. (2011). Gerçekliğin İdraki ve Üslup Sorunları Bağlamında Benim Adım Kırmızı, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 121-138
- Seymour, L. (2021). *Roland Barthes’in Yazarın Ölümü*, (Çev. Topçuoğlu İ.) İstanbul: Ketebe Yayıncılık
- Şen, C. (2012). *Türk Romanında Felsefi Açılımlar*, İstanbul: Akçağ Yayınları
- Ugan Z. K. ve Alak M. (2002). Gayr-i Dinî Rivâyetler, *İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 259-289
- Yalçın Çelik, S. D. (2021). *Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Posmodern Tarih Romanları*, İstanbul: Hiperyayın
- Yücel Çetin, (2016). *Anlatıcı Tipolojisi*, İstanbul: Kitabevi Yayınları
- Watt, I. (2018). *Romanın Yükselişi*, (Çev. Aydar F. B.). İstanbul: Metis Yayınları. (Özgün çalışma, 1957)
- White, H. (2008). *Metatarih*, (Çev. Küçük M.). Ankara: Dost Yayınevi. (Özgün çalışma, 1973)
- Zizek, S. (2016). *Yamuk Bakmak*, (Çev. Birkan T.) İstanbul: Metis Yayınları. (Özgün çalışma, 1989)

TEŞEKKÜR

Lisans ve yüksek lisans eğitimim boyunca öğrencisi olmanın mutluluğunu yaşadığım, çalışma disiplinini her daim kendime örnek aldığım değerli hocam Prof. Dr. Fazıl Gökçek'e çalışmamı titizlikle okuyarak bana yol gösterdiği ve bu çalışmayı ortaya koymamı sağladığı için teşekkürlerimi ve saygılarımı sunarım. Her daim araştırma ve okuma heyecanıyla beni öğrenmeye teşvik eden, çalışmamın her aşamasında desteğini esirgemeyen Fatıma Ertürk'e teşekkür ederim. Son olarak, varlıkları bana güç veren aileme ve arkadaşlarıma sonsuz teşekkürler.



ÖZGEÇMİŞ

İlk, orta ve lise eğitimlerini İzmir’de tamamladı. 2019 yılında Ege Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünde lisans eğitimini tamamladı. Aynı yıl Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı yüksek lisans programına başladı.

