

**15. Menekşe Toprak'ın *Dejavu* Romanında Postmodernist Yöntem ve Teknikler <sup>1</sup>****Arzu YÜKSEK<sup>2</sup> & Esra SAZYEK<sup>3</sup>**

**APA:** Yüksek, A. & Sazyek, E. (2026). Menekşe Toprak'ın *Dejavu* Romanında Postmodernist Yöntem ve Teknikler. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (52), 256-272. **DOI:** <https://doi.org/10.5281/zenodo.20765808>

**Öz**

Menekşe Toprak'ın *Dejavu* romanı, 1920'lerin sonlarında Berlin'e giden ve yazılarıyla yaşama tutunmaya çalışan gazeteci-yazar Suat Derviş ile 2019 Berlin'inde onun izini süren kadın bir akademisyenin kesişen yaşamlarını konu alır. Menekşe Toprak, aralarında neredeyse bir asırlık mesafe bulunan bu iki kadını; aynı şehir, ortak bir yalnızlık duygusu ve yazma edimi üzerinden birbirine bağlayarak güçlü bir "dejavu" etkisi yaratır. Geçmiş ile şimdi arasındaki sınırların giderek silikleştiği bu paralel yapı, romanın postmodernist tekniklerle örülmüş kurgusuyla iç içe geçer. *Dejavu* romanında öne çıkan postmodernist yöntemleri incelemeyi amaçlayan bu makalenin ilk bölümünde "üstkurmaca" yöntemi ele alınmıştır. Bu kapsamda gerçek bir kişi olan Suat Derviş'in kurmaca dünyaya bir roman figürü olarak dâhil edilişi, kadın akademisyenin Suat Derviş üzerine kitap yazma süreci ve yazma ediminin doğrudan romanın konusu hâline gelişi incelenmiştir. İkinci bölümde ise roman, metinlerarasılık bağlamında analiz edilmiş; epigraf, mektup, gazete haberi gibi farklı söylem türlerine ait metinlerin anlatıya dâhil edilmesiyle oluşan parçalı ve çoğul yapı üzerinde durulmuştur. Böylece *Dejavu*'nun, postmodernist roman tarzının yöntem ve tekniklerini etkin şekilde kullanan bir eser olduğu ortaya konmuştur.

**Anahtar kelimeler:** Menekşe Toprak, *Dejavu*, Üstkurmaca, Metinlerarasılık, Suat Derviş

<sup>1</sup> **Beyan (Tez/ Bildiri):** Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği beyan olunur.

**Çıkar Çatışması:** Çıkar çatışması beyan edilmemiştir.

**Finansman:** Bu araştırmayı desteklemek için dış fon kullanılmamıştır.

**Telif Hakkı & Lisans:** Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmalarını CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmaktadır.

**Kaynak:** Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği beyan olunur.

**Benzerlik Raporu:** Alındı – Turnitin /iThenticate Oran: %7

**Etik Şikayeti:** editor@rumelide.com

**Makale Türü:** Araştırma makalesi, **Makale Kayıt Tarihi:** 26.04.2026-**Kabul Tarihi:** 19.06.2026-**Yayın Tarihi:** 20.06.2026; **DOI:** <https://doi.org/10.5281/zenodo.20765808>

**Hakem Değerlendirmesi:** İki Dış Hakem / Çift Taraflı Körleme

<sup>2</sup> Yüksek Lisans Öğrencisi, Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı ABD / Master's Degree Student, Kocaeli University, Institute of Social Sciences, Department of Turkish Language and Literature (Kocaeli, Türkiye), **e-posta:** [ozgearzuyuksekg@gmail.com](mailto:ozgearzuyuksekg@gmail.com), [255229008@kocaeli.edu.tr](mailto:255229008@kocaeli.edu.tr) **ORCID ID:** <https://orcid.org/0009-0001-2812-5214> **ROR ID:** <https://ror.org/0411seq30> **ISNI:** 0000 0001 0691 9040 **Crossref Funder:** 501100004077

<sup>3</sup> Doç. Dr., Kocaeli Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü /Assoc. Prof., Kocaeli University, Faculty of Arts and Sciences, Department of Turkish Language and Literature (Kocaeli, Türkiye) **e-posta:** [esra.sazyek@kocaeli.edu.tr](mailto:esra.sazyek@kocaeli.edu.tr), **ORCID ID:** <https://orcid.org/0000-0002-5750-7158> **ROR ID:** <https://ror.org/0411seq30> **ISNI:** 0000 0001 0691 9040 **Crossref Funder:** 501100004077

## Postmodernist Methods and Techniques in *Déjà Vu* by Menekşe Toprak <sup>4</sup>

### Abstract

Menekşe Toprak's *Dejavu* centers on the intersecting lives of two women: Suat Derviş, the journalist and novelist who travels to Berlin in the late 1920s and struggles to sustain herself through writing, and a contemporary female academic who traces her footsteps in Berlin in 2019. By linking these two women -separated by nearly a century- through the same city, a shared sense of solitude, and the act of writing itself, Toprak creates a powerful effect of "déjà vu." This parallel narrative structure, in which the boundaries between past and present gradually dissolve, is intricately intertwined with the novel's deployment of postmodernist narrative strategies. The first section of this article, which aims to examine the prominent postmodernist techniques employed in *Dejavu*, focuses on the concept of metafiction. In this context, the study analyzes the incorporation of the historical figure Suat Derviş into the fictional universe as a novelistic character, the female academic's process of writing a book on Suat Derviş, and the transformation of the act of writing itself into the central subject matter of the novel. The second section approaches the novel through the framework of intertextuality, emphasizing the fragmented and pluralistic narrative structure produced through the inclusion of diverse textual forms such as epigraphs, letters, and newspaper articles. In doing so, the article demonstrates that *Dejavu* is a work that effectively employs the methods and techniques characteristic of the postmodernist novel.

**Keywords:** Menekşe Toprak, *Dejavu*, Metafiction, Intertextuality, Suat Derviş

<sup>4</sup> **Statement (Thesis / Paper):** It is declared that scientific and ethical principles were followed during the preparation process of this study and all the studies utilised are indicated in the bibliography.

**Conflict of Interest:** No conflict of interest is declared.

**Funding:** No external funding was used to support this research.

**Copyright & Licence:** The authors own the copyright of their work published in the journal and their work is published under the CC BY-NC 4.0 licence.

**Source:** It is declared that scientific and ethical principles were followed during the preparation of this study and all the studies used are stated in the bibliography

**Similarity Report:** Received – Turnitin / iThenticate Rate: %7

**Ethics Complaint:** [editor@rumelide.com](mailto:editor@rumelide.com)

**Article Type:** Research article, **Article Registration Date:** 26.04.2026-**Acceptance Date:** 19.06.2026-

**Publication Date:** 20.06.2026; **DOI:** <https://doi.org/10.5281/zenodo.20765808>

**Peer Review:** Two External Referees / Double Blind

## Giriş

Postmodernizm, 20. yüzyılın ikinci yarısında modernitenin akılcı, tek merkezli ve evrensel doğrulara dayanan dünya görüşüne karşı bir eleştiri olarak ortaya çıkmıştır. Modernizmin insanı özgürleştirme ve ilerletme iddiası; savaşlar, toplumsal eşitsizlikler ve bireyin giderek yalnızlaşması gibi nedenlerle sorgulanmaya başlanmış, böylece Aydınlanma düşüncesinin “tek doğrucu” anlayışı, yerini “çoğulcu” bakış açlarına bırakmıştır (Sazyek, 2002, s. 493). Jean-François Lyotard’ın “anlatının çöküşü” üzerine geliştirdiği düşünce, bu çoğullaşmanın kuramsal zeminini oluşturur. Lyotard’a göre modern dönemde bilgi, artık tek bir merkez tarafından onaylanan bir yapı olmaktan çıkmış; teknolojik, ekonomik ve kültürel dönüşümlerle birlikte bütüncül açıklama modelleri inandırıcılığını yitirmiştir (1994, ss. 85-86). Bu süreçte kapsayıcı nitelikteki büyük anlatılar yerini daha yerel, parçalı ve bağlama göre değişen bilgi biçimlerine bırakmıştır. Lyotard bu durumu, modernliği kuran “büyük anlatıların çözülüşü” olarak adlandırır (1994, ss. 43-44). Buna göre bilgi artık evrensel hakikatin taşıyıcısı değil, farklı bağlamlarda farklı biçimler alan çoğul bir yapıya sahiptir. Bu bağlamda postmodernizm; mutlak hakikat fikrine karşı çıkarak yerel, parçalı ve göreceli gerçeklikleri öne çıkaran bir anlayış geliştirmiştir (Möngü, 2013, ss. 27-36). Mustafa Armağan da postmodernizmin, sınırları kesin biçimde çizilebilen bir kavram olmadığını, farklı düşünsel eğilimleri içinde barındıran esnek bir yapı olduğunu belirtir (1995, s. 53). Sanat ve edebiyat alanında bu yaklaşım; tek ve bütünlüklü anlatılar yerine çeşitliliği, parçalı yapıları ve kurmaca ile gerçek arasındaki sınırların belirsizleşmesini öne çıkarmıştır (Doğtaş, 2003, s. 90). Yıldız Ecevit’in de belirttiği gibi postmodernist düşünce, kaynağını “çoğulculuk” ilkesinden alır (Ecevit, 2002, s. 68). Ecevit’e göre çoğulculuk, hem yaşamda hem de sanatta postmodernizmin temelidir. Buna göre “[...] akıl ve düşünce, bilim ve ezoterizm, teknoloji ve mitos, burjuva dünya görüşü ile toplum dışı marjinalite yan yana ve eşzamanlı olarak var olabilir” (Ecevit, 2002, s. 66). Bu bakış açısı, farklı ve hatta birbiriyle çelişen düşünce ve söylemlerin aynı gerçeklik düzleminde birlikte var olabildiğini mümkün kılar. Özellikle roman türünde öne çıkan postmodernist anlayış, üstkurmaca ve metinlerarasılık gibi yöntemlerle metnin kendi kuruluş sürecini görünür kılar; farklı söylem katmanlarını iç içe geçirir ve okuru anlam üretme sürecine aktif şekilde dâhil eder.

Menekşe Toprak’ın *Dejavu* adlı romanı da nesnel gerçeklik ile kurmaca arasındaki sınırları bilinçli biçimde bulanıklaştıran ve farklı anlatı düzlemlerini iç içe geçiren çok katmanlı bir yapı sergiler. Bu yönüyle eserin, postmodernist romanın temel ilkeleriyle doğrudan örtüştüğü görülür. 1970 yılında Kayseri’de doğan, ilk ve ortaöğrenimini önce Köln’de ardından Ankara’da tamamlayan Menekşe Toprak, son dönem Türk edebiyatında özellikle kimlik, göç, aidiyet, kadınlık ve bellek temaları etrafında geliştirdiği anlatılarla öne çıkan yazarlardan biridir (Ercan, 2021, s. 30; Dervişoğlu & Bilecen, 2025). Öykü türüyle başladığı edebî üretimini roman türüne taşıyan yazarın, 5 bu eserler içinde özellikle *Dejavu* romanı hem kurmaca yapısı hem de tarihsel figürleri yeniden yazma biçimiyle dikkat çekmektedir. Toprak’ın romancı olarak en belirgin yönü, kişisel hikâyeleri tarihsel olaylarla iç içe geçirebilmesidir. Yazar, Müge İplikçi’nin “Zeytin Dalı” programında, *Dejavu* romanını kaleme alırken Suat Derviş üzerine bir “yazı kazı çalışması” yapmak istediğini ve bu nedenle romanının merkezine akademisyen bir figürü yerleştirdiğini belirtmiştir (İplikçi, 2022). Bu yaklaşım, reel bir kişiyi kurmaca içinde yeniden üretirken yazma eylemini de anlatının bir parçası hâline getirmesi bakımından postmodernist romanın

5 Toprak’ın edebiyat serüveni 2007 yılında yayımlanan Valizdeki Mektup adlı öykü kitabıyla başlar; bunu Hangi Dildedir Aşk (2009) izler. Çeşitli dergilerde ve antolojilerde yayımlanan öykülerinin ardından romana yönelen yazarın bu türdeki ilk eseri Temmuz Çocukları olur. 2011 yılında yayımlanan bu romanı sırasıyla Ağrıtın Sonu Toprak (2014), Arı Fısıltıları (2018), *Dejavu* (2022) ve Peri (2026) takip eder. Temmuz Çocukları ile 2015 Duygu Asena Roman Ödülü’nü, Arı Fısıltıları ile 2019 Ankara Üniversitesi Roman Ödülü’nü kazanan Menekşe Toprak’ın *Dejavu* romanı ise Berlin Kültür Senatörlüğü tarafından verilen 2021 Yılı Edebiyat Bursu Ödülü’ne layık görülür (Dervişoğlu & Bilecen, 2025, s. 34).

karakteristik özelliklerini yansıtır. 19016 yılında İstanbul'un Küçük Çamlıca semtinde doğan Suat Derviş (Hatice Saadet), Osmanlı'nın seçkin ve entelektüel ailelerinden birine mensuptur. Çocukluk ve gençlik yıllarını düşünce özgürlüğünün ve farklı kültürel çevrelerin etkili olduğu bir ortamda geçiren yazar (Behmoaras, 2022, s. 30), aristokrat kökenine rağmen ilerleyen yıllarda sol düşünceye yönelmiş ve kendi sınıfına yönelik eleştirel bir tutum geliştirmiştir (Çekin Işık, 2021, s. 15). Siyasî görüşleri nedeniyle yaşamının bir bölümünü yurt dışında geçirmek zorunda kalan Suat Derviş, 1919-1920 yıllarında ablası Hamiyet ile birlikte Almanya'ya gitmiş, Berlin Müzik Okulu ile Berlin Üniversitesi Edebiyat Fakültesinde eğitim görmüştür (Berktay, 2006, s. 109). Edebî eserleri ve gazetecilik faaliyetleriyle Türk edebiyatında önemli bir yer edinen Suat Derviş, özellikle 1930'lu yıllarda kadın hakları, toplumsal eşitsizlik ve düşünce özgürlüğü üzerine kaleme aldığı yazılarla mücadeleci bir kadın yazar kimliği çizmiştir (Behmoaras, 2022, ss. 337, 343). Menekşe Toprak, bu biyografik verilerden hareketle Suat Derviş'in yaşamını *Dejavu* romanında yeniden kurgular. Roman, dine yönelik söylemleri nedeniyle hakkında dava açılan ve bu nedenle 1920'lerin sonlarında Berlin'e giden Suat Derviş ile 2019 Berlin'inde onun izini süren akademisyen bir kadının birbiriyle paralel ilerleyen hikâyeleri üzerine kuruludur. Farklı tarihsel kesitlere ait bu iki anlatı düzlemi, benzer deneyimler ve yazma edimi etrafında eklenerek bütünlüklü bir yapı oluşturur. Bu noktada romanın başlığı olan "dejavu" kavramı da anlatının temel izleğini iyice belirginleştirir. Menekşe Toprak, bu kurgu yapısı aracılığıyla kadınların farklı dönemlerde benzer toplumsal baskılarla ve varoluşsal mücadelelerle karşı karşıya kaldıklarını ortaya koyarken, postmodernist romanın yöntem ve tekniklerinden yararlanır. Romanın kurgusunda özellikle "üstkurmaca" ve "metinlerarasılık" yöntemleri belirleyici rol oynar. Üstkurmaca bağlamında, reel bir kişi olan Suat Derviş'in bir roman figürü olarak kurmacalaştırılması, kadın akademisyenin Suat Derviş üzerine kitap yazma çabası ve yazma eyleminin doğrudan romanın konusu hâline gelişi dikkat çeker. Metinlerarasılık bağlamında ise epigraflar, mektuplar, gazete haberleri ve biyografik belgeler gibi farklı anlatım türlerinin bir araya getirilmesi, romanın çoğulcu ve parçalı yapısını güçlendirir.

Bu makalede, *Dejavu* romanı nitel metin çözümlemesi yöntemiyle ele alınmış ve analiz, postmodern roman kuramı kapsamında "üstkurmaca" ve "metinlerarasılık" yöntemlerinden hareketle gerçekleştirilmiştir. Böylece postmodernist yöntemlerin *Dejavu* romanının kurgusuna nasıl yansıdığı ortaya konmaya çalışılmıştır.

## 1. Üstkurmaca

Yansıtmacı ve modernist romanda temel amaç, nesnel gerçekliği belirli bir düzen ve inandırıcılık içinde aktarmak iken, postmodernist romanda ise gerçeklik sorgulanır ve kurmaca, başlı başına bir gerçeklik olarak ele alınır (Sazyek, 2002, ss. 495-496). Bu anlayış doğrultusunda gelişen üstkurmaca, romanın yazılma sürecini romanın konusu haline getiren ve eserin kurmaca olduğunu okura her fırsatta hatırlatan bir yöntemdir. Serpil Oppermann'ın belirttiği gibi üstkurmada "gerçek ile kurgu birbirine eklenir" ve bu sayede hem gerçekliği hem de kurmaca özellikleri aynı anda taşıyan çok katmanlı metinler ortaya çıkar (1999, s. 235). Dolayısıyla üstkurmaca, gerçek ile kurmaca arasındaki kesin ayrımı ortadan kaldırarak her iki düzlemi, tek bir anlatı yapısı içinde bir araya getirir (Eliuz, 2025, s. 129).

Postmodernist romanda bu yöntemin en belirgin özelliği, yazma ediminin doğrudan metnin konusu hâline gelmesidir. Anlatıcı, yazar ya da figürün yazma süreci metin içinde görünür oldukça, kurmaca kendi oluşum sürecini açığa çıkarır. Böylece okur, olay örgüsünü edilgen biçimde takip eden pasif bir

6 Suat Derviş'in doğum yılı kaynaklarda farklı gösterilmektedir. Liz Behmoaras (2022, ss. 29-30), Suat Derviş'in doğum yılını kimi zaman 1901, kimi zaman 1902, kimi zaman da 1903 ya da 1905 olarak vermektedir. Bununla birlikte, Suat Derviş'in yengesi Neriman Dervişoğlu'na göre doğum yılı 1901'dir. Neriman Dervişoğlu, bu belirsizliğin yanlış kayıt tutan bir öğretmenden kaynaklandığını belirtmektedir (Akt. Behmoaras, 2022, s. 30).

alımlayıcı konumundan çıkar ve metnin yaratım sürecine tanıklık eden etkin bir figüre dönüşür. Roland Barthes'ın "Yazarın Ölümü" yaklaşımında vurguladığı gibi, metnin anlamı artık yazarın niyetine indirgenemez; anlam, okurun etkin katılımıyla ortaya çıkar. Barthes, bu durumu şöyle özetler: "Metinden Yazar'a pay vermek [...] yazıyı kapatmaktır. [...] Okurun doğumu ancak Yazar'ın ölümü karşılığında olacaktır" (2007, ss. 59-60). Üstkurmaca, metnin çok sesliliğini ve farklı anlam katmanlarını görünür kılan bir yöntem olarak postmodernist romanda öne çıkar.

*Dejavu*'da üstkurmaca, yazma ve araştırma sürecinin anlatının merkezine yerleşmesiyle belirginleşir. Menekşe Toprak, nesnel gerçekliğe ait bir kişi olan Suat Derviş'i kurmaca bir figüre dönüştürürken, aynı zamanda bu yaratım sürecini de görünür kılar. Kadın akademisyenin Suat Derviş'in izini sürerken gazete arşivlerine yönelmesi, fotoğrafları ve mektupları incelemesi ve nihayetinde bir kitap yazma sürecine girmesi (Toprak, 2022, ss. 30-32), romanın sadece bir yaşamöyküsü anlatmadığını, bu yaşamöyküsünün hangi bilgi, belge ve yorumlama süreçlerinden geçerek kurulduğunu gösterir. Böylece okur, Suat Derviş'e dair anlatıyı takip ederken, bu anlatının hangi aşamalardan geçerek metne dönüştüğüne de tanıklık eder. Yazma sürecinin romanın konusu haline gelmesi, üstkurmacanın temel işlevlerinden birini yerine getirirken gerçek ile kurmaca arasındaki sınırları da belirsizleştirir. "Dejavu" kavramının işaret ettiği bu belirsizlik, romanın ilerleyen bölümlerinde kadın akademisyenin deneyimleri ile Suat Derviş'in yaşamı arasında kurulan paralelliklerle daha da görünür hâle gelir.

Anlatıcı konumundaki kadın akademisyen, Suat Derviş üzerine hazırlayacağı çalışma için burslu olarak Berlin'e gelir. Romanın başlangıcında yer alan mezarlık sahnesi bu araştırmanın ilk durağını oluşturur. Akademisyen, Suat Derviş'in Anılar, Paramparça adlı hatıratında sözünü ettiği Türk mezarlığında, yazarın babası İsmail Derviş'in mezarını arayarak Suat Derviş'in yaşamının izini sürmeye başlar.7 Ancak ilerleyen süreçte bu araştırma, biyografik verilerin izini süren akademik bir inceleme olmaktan çıkar ve anlatıcı, Suat Derviş'in yaşamını araştırdıkça kendi hayatıyla onun yaşamı arasında benzerlikler kurmaya başlar. Berlin'de yabancılık duygusuyla baş başa kalması, ekonomik sıkıntılar yaşaması, aidiyet hissini yitirmesi ve bütün bu olumsuz anlarda yazıya tutunma çabası, onu araştırdığı kişiye yaklaştırır. Bu durum, "araştıran özne" ile "araştırılan reel kişilik" arasındaki sınırları belirsizleştirir ve yazma eylemi doğrudan anlatının merkezine taşınır. Kadın akademisyenin şu sözleri ise hem anlatının kuruluş sürecini hem de metnin yazılma sancısını açığa çıkarır:

Bir yol arıyorum ben de. Yeniden başlayabilmek için bir, durak belki de. Elimde yarım yamalak bilgiler, zihnimde tamamlanamamış eski bir hikâyeyle bu şehirde böyle kalakalmış olmama şaşırıyorum. Ama şaşmamalı; şaşmalı, diyorum bir yandan da. Bir şeyden güç bulmalı. Hikâyeye bir başlangıç aramalı. [...] Birden genç bir kadının resmi iliştiriyor gözüme. Bakışlarıyla, duruşuyla eski sessiz film yıldızlarını andırıyor kadın. Resim siyah beyaz ama ben onun menekşe rengine çalan yeşil gözlerini tanyorum. Şık, bej eldivenler içindeki parmaklarını uzatışını, bir deste kâğıdı kavrayışını. Yürüyor şimdi. Omuzları dik, başı yukarıda, bakışları mağrur, meydan okuyor. Derken zihnimdeki sahne değişiyor, pofurdayan bir trenin raylar üzerindeki takırtısını duyuyor ve 'İşte' diyorum, 'işte, buraya, bu şehre sayısız kere varışından, kara trenin hışımla şehre girişinden biri.' Anlıyorum ki ancak böyle başlayabiliyorum onun buradaki hikâyesine, ancak bu yolla şehirdeki varlığıma bir sebep bulabiliyorum (Toprak, 2022, ss. 13, 16).

Yukarıdaki pasajda dikkati çeken en önemli husus, anlatıcının henüz yazılmaya başlanmamış bir hikâyenin peşinde oluşudur. Onun, "hikâyeye bir başlangıç aramak" istemesi, hem Suat Derviş'in

7 Suat Derviş, Anılar, Paramparça'da babası İsmail Derviş'in zorlu geçen hastalık ve tedavi sürecini uzun uzun anlattıktan sonra, Berlin'deki Türk mezarlığına defnedilişinden de söz eder. Yazar, cenaze sırasında yaşanan bekleşi ve bu âna ilişkin şaşkınlığını şu sözlerle aktarır: "Babamın cenazesi Türk mezarlığındaki camide sefirin gelmesini beklemiş. Halbuki babam ne tanınmış bir tüccar ne de siyasi hüviyeti olan bir şahsiyeti. Babam Türk Darülfünunu'nu ilk kuranlardan Musir kimyager Profesör Derviş Paşa'nın oğlu ve Türk Darülfünunu'nda otuz üç sene ders vermiş olan Profesör İsmail Derviş'ti. Karlı bir günde babamın tabutunu acaba neden sefir gelir ümidiyle öğle namazından ikinci namazına kadar camide bekletmişlerdi. Bugün buna benim hâlâ aklım ermiyor!" (Derviş, 2017, ss. 112-113)

yaşamını araştırma çabasını hem de anlatının kuruluş sürecini görünür kılar. Dolayısıyla roman, okura tamamlanmış bir anlatı sunmak yerine; onu, yazılma aşaması devam eden bir metinle baş başa bırakır.

*Dejavu*'da kadın akademisyenin Suat Derviş'e ait belge, anı ve izlerin peşine düşmesi, anlatının hangi kaynaklar ve yorumlama süreçleri sonucunda kurulduğunu okura sürekli hissettirir. Ancak roman, geçmişini sadece belgeler ışığında ve nesnel bir tutumla aktarmaz. Aksine tarihsel gerçeklik, Suat Derviş'in merkezde yer aldığı anlatı düzleminde, kurmaca ayrıntılarıyla yeniden biçimlendirilir. Örneğin, romanda Suat Derviş'in Almanya'da Sabahattin Ali ile önce tren istasyonunda (Toprak, 2022, ss. 24-25), ardından Türk Kulübü'ndeki yıl sonu balosunda karşılaştığı ve aralarında duygusal bir yakınlaşma olduğuna dair sahneler (Toprak, 2022, s. 78), tarihsel belgelerle doğrulanamayan kurmaca öğeler olarak dikkat çeker. Zira postmodernist romanda tarih, değişmez ve nesnel bir gerçeklik olarak değil, yeniden yorumlanıp kurgulanabilen metinsel bir yapı olarak ele alınır (Yalçın Çelik, 2005, ss. 28, 34; Emre, 2006, s. 16). Bu durum, postmodernist romanda yazar-anlatıcının değişen konumunu imler. Anlatıcı, artık sadece olayları aktaran değil, neyin nasıl anlatılacağına karar veren ve metnin kurgusunu yönlendiren etkin bir figürdür (Sazyek, 2002, s. 5). *Dejavu*'da yazar-anlatıcı konumundaki kadın akademisyenin araştırma sürecinde hangi sorularla yola çıktığını, hangi duraksamalardan geçtiğini ve çalışma konusunu nasıl belirlediğini doğrudan okurla paylaşması da üstkurmaca yönteminin romandaki varlığını ortaya koyar:

[...] doktoramı edebiyattaki fahişeler üzerine yapacak kadar cesur değildim. Kim öyle hemen bataklığa elini atmaya cesaret edebilir ki? Ben de haftalarca bu konuyla oyalanmış, hatta *Osmanlı'dan Cumhuriyet'in İlk Yıllarına Roman Kahramanı Olarak Hayat Kadını* başlığında karar kılmış ama sonunda seks işçiliğiyle para kazanan kadın kahramanlar yerine böylelerinin romanlarını yazarak para kazanan kadınları araştırmaya karar vermiştim (Toprak, 2022, s. 29).

*Dejavu*'da üstkurmacanın yeri, sadece kadın akademisyenin yazma süreciyle sınırlı değildir. Yazma edimi, figür Suat Derviş'in yaşamının da merkezinde yer alır. Berlin'de tutunmaya çalışan Suat Derviş, geçimini büyük ölçüde yazıları üzerinden sağlayan ve yazma eylemiyle kamusal alanda yer bulan bir figürdür. Nâzım Hikmet'e yazdığı mektupta da bu durum açık biçimde görülür. Onun gazeteler ve dergiler için yazılar kaleme alarak geçimini sağlaması ve Berlin'de tek başına "kalemiyle ayakta kalma" çabası, yazma edimini hem Suat Derviş'in gerçek yaşam deneyimiyle hem de romanın kurgusal yapısıyla doğrudan ilişkilendirir:

Evvela bir hikâyemi buranın en büyük gazetesi neşretti. Sonra peş peşe başka yazılar istediler benden. İki ayrı konferansta yeni Türk kadını hakkında konuşmalar yaptım, başka zaman da yeni edebiyatımızı anlattım. Tabii her şeyden evvel, büyük şairimiz Nâzım Hikmet'ten söz ettim. Çok ilgilendiler. Aylık bir edebiyat mecmuası Nâzım Hikmet hakkında uzun bir yazı istedi benden. İnşallah bu vazifeyi de hakkıyla yerine getiririm. Anlayacağın, Berlin'de hem de tek başıma, kalemimle geçinemem mümkün (Toprak, 2022, s. 97).

Yukarıdaki sözler, Suat Derviş'in Berlin'de yazı aracılığıyla tutunma çabasını ve yazmayı bir geçim aracı haline getirdiğini imler. Ne var ki roman ilerledikçe bu çabanın ekonomik ve toplumsal koşullar nedeniyle sürdürülebilir olmadığı anlaşılır. Başlangıçta ilgi gören yazıları zamanla karşılık bulmaz; özellikle kadın bir yazar olarak Alman edebiyat çevrelerinde kalıcı bir yer edinmesi giderek zorlaşır. Bu süreçte roman yazma fikri, bir çıkış yolu olarak belirir. Nitekim Suat Derviş, *Anılar, Paramparça* adlı hatıratında da "Hayatta en çok istediğim şey, bir romanımın ecnebi lisanına tercüme edilmesi idi." (Derviş, 2017, s. 107) sözleriyle, kaleme alacağı bir romanın, yabancı bir dile çevrilmesinin en büyük arzularından biri olduğunu dile getirmiştir. Bu biyografik malzeme *Dejavu* romanının kurmaca dokusu içine ustalıkla eklenir:

İki gün evvel eline tutuşturulan bir pusulayla kendisine randevu yerilmiş ve yıllardır beklediği o fırsat önüne bu yolla serilmişti: Bir roman yazmasını istiyorlardı. Romanda Osmanlı haremimi anlatacak.,

roman tercüme edilecek ve kurumun en çok satan gazetesinde... *Tempo*'da... (Toprak, 2022, s. 113).

Görüldüğü gibi Suat Derviş'ten bu kez, Osmanlı haremını konu edinen bir roman yazması istenir. Roman içinde roman yazma süreci ise anlatının merkezine yerleşir ve üstkurmaca yöntemi, romanın bu ikinci düzleminde farklı bir işlev kazanır. Bu andan itibaren roman içinde yeni bir romanın yazılma süreci başlar. Suat Derviş'in zihninde beliren figürler, mekânlar ve olay örgüsü doğrudan anlatının içine sızar:

Küf kokusuna hastaneninkine benzer bir kokunun karıştığı bu iki odalı evde, herkesin uyuduğu sabahın köründe gözlerini açtı. [...] ayağa kalkıp hızlıca yatağın ucundaki elbiselerini giydi, üzerine mantosunu geçirdi. Ardından da el yordamıyla pencere kenarındaki masayı buldu ve masanın üzerindeki okuma lambasına dokundu. Işığı yaktı önce, sonra da akşamdan hazırladığı demet demet kâğıtların, kalem ve boya hokkasının başına oturdu. Böylece her şey değişti. Oda değişti. Karanlık değişti. Bu roman sipariş edildiğinden beri aklında müphem bir şekilde dolanıp duran siyah çocuk belirginleşti. Hadım edilmiş Afrikalı bir çocuğu bu. Bir köle. Onun gözüyle şimdi Yıldız Sarayı'nı dolaşmak, onun korkulan ve hasetleriyle güzele, aşka ve güce bakmalıydı. Önceden belirlenmiş kaderleri hiç değilse yazarak değiştirmeliydi. Bir süre elinde kalem, kıpırdamadan öylece durdu, derken hokkadandan kâğıda sağdan sola doğru Yıldız Sarayı'nın haremına ayak atmış bir çocuğun ilk sözleri dökülmeye başladı. *Heyecanım fevkalade idi, tıpkı hummalı bir hastaya benziyordum, çünkü bütün dünyaya sımsıkı kapalı olan bir âleme üç gündür ben girmiş bulunuyordum* (Toprak, 2022, ss. 133-134).

Suat Derviş'in yazdığı *Die Frauen des Sultans* [Sultanın Kadınları]<sup>8</sup> başlıklı bu roman, *Dejavu*'nun içinde ikinci bir kurmaca düzlemi oluşturur. Böylece romanın çok katmanlı yapısı belirginleşir. Üstkurmaccanın "metin içinde metin" özelliği de burada açık biçimde görülür. Benzer biçimde kadın akademisyenin Suat Derviş üzerine hazırladığı kitabın yazım süreci de romanın anlatı düzlemine yayılır. Anlatıcı, yürürken zihninde cümleler kurar, notlar alır, tarihsel boşlukları hayal gücüyle doldurur. Böylece Suat Derviş'in yaşamını yeniden kurgular. Bu süreçte çantasında taşıdığı ve bir kayıt aracı işlevi gören not defterine yazdıkları ile zihninde üretilenler iç içe geçer:

Kendimi yeniden işime verdiğimden beri çantamda bir de not defteri bulunduruyorum mutlaka. Onun İstanbul hikâyesi birden aklıma düşüyor, olur olmaz yerlerde durduruyor beni ya da duraklamalarımı esnetiyor. İçinde yürüdüğüm parkta, nemli bir bankın üzerine oturup deftere *O kış çok kar yağmış İstanbul'a*, diye bir cümle yazabiliyorum mesela. [...] defterdeki cümleye zihnim yenilerini ekliyor. Evlenip de kocasının Bahariye'deki evine taşındığı günlerde, gündüzden çatılardan süzülen su damlacıkları sabaha keskin kılıçlara, yer yer güzel ama ürkütücü şekillere dönüştü, diyor iç sesim mesela. Not etsem bu cümleyi? Ama hayır. Yürüyorum. Zihnimse yazıyor: Günlerce vapur seferleri durduğu için karşı tarafa geçememiş, bunun böyle olacağını önceden bildiği için de Nişantaşı'ndaki annesi ile kardeşinin de yanlarına taşınmasını dilemişti evlenirken. Ama ne kocası ne de annesi bu taşınmaya sıcak bakmıştı. Yirmi iki yaşındaki kardeşi bile *biz bize yeteriz abla*, diyerek bu evliliği yadırgadığını anlatmış, [...] (Toprak, 2022, ss. 188-189).

Yürümeye devam ederken Suat Derviş'in yaşamını zihninde kurgulamayı sürdüren anlatıcı, aslında bir yaşamı "yeniden yazmanın" kendisini metne dâhil eder. Defterine not ettiği her cümle, geçmişini yeni bir anlatı malzemesine dönüştürür. Nişantaşı'ndaki taşınma sahnesi ya da aile içi gerilimler ise tarihsel birer veri olmanın ötesine geçer ve anlatıcının zihinde yeniden şekillenen kurmaca öğelere dönüşür. Dolayısıyla *Dejavu*, hem Suat Derviş'in yaşamını hem de bu yaşamın kadın akademisyen tarafından yazıya dönüştürülme sürecini eşzamanlı olarak romanlaştırır. Anlatılan ile anlatma edimi üstkurmaca yöntemiyle birbirine bağlanır ve roman, sürekli yazı üretilen bir alan hâline gelir.

8 İlk kez *Sultanın Kadınları* adıyla 1931-1932 yılları arasında *Tempo*'da Almanca olarak tefrika edilen bu roman, 21 Eylül 1933 ile 3 Ocak 1934 tarihleri arasında da *Son Posta* gazetesinde Bir Haremağasının Hatıraları başlığıyla Türkçe olarak yayımlanmıştır. Daha sonra çeşitli değişiklikler ve eklemelerle birlikte, S. B. takma adı kullanılarak Saray Kadınları - Haremağasının Hatıraları adıyla 12 Ağustos - 3 Kasım 1953 tarihleri arasında Hürses gazetesinde yeniden tefrika edilmiştir (Derviş, 2021, s. 7).

## 2. Metinlerarasılık

Metinlerarasılık; yansıtmacı, modernist ve postmodernist tarzda yazılmış romanlarda ortak olarak kullanılan bir yöntemdir. Buna karşın her roman tarzı bu yöntemi kendi amacı doğrultusunda yeniden tanımlar. Yansıtmacı romanda metinlerarasılık, yazarın entelektüel birikimini görünür kılan ve romanı toplumsal-kültürel bir aktarım aracı olarak gören anlayışın ürünü olarak öne çıkar. Bu kapsamda farklı disiplinlerden alınan bilgi, düşünce ve tartışmalar; kimi zaman örtük göndermelerle, kimi zaman da doğrudan alıntılar şeklinde metne dâhil edilir. Böylece metinlerarasılık, büyük ölçüde yazar merkezli bir nitelik kazanır (Sazyek, 2002, ss. 499). Modernist romanda ise aynı yöntem, içeriğin aktarımından ziyade estetik düzlemde, özellikle motif, imge ve anlatı yapısı üzerinden kurulan ilişkiler aracılığıyla görünürlük kazanır. Burada esas olan, metinlerarası bağlantıların ne söylediğinden ziyade metnin nasıl kurulduğu, yani metinselliğin kendisidir. Postmodernist romanda ise metinlerarasılık; anlamı çoğaltan, okuru metnin öznesi hâline getiren, ironik, parodik ve oyunsu bir yapının tesisine hizmet eder (Sazyek, 2002, ss. 499-500). Fransız eleştirmen Julia Kristeva'nın kuramsallaştırdığı bu yaklaşım, postmodernist romanın temel yöntemlerinden biri olarak kabul edilir. Böylece "özgün metin" fikri, yerini daima başka metnin izlerini taşıyan, bu izler aracılığıyla çoğalan ve dönüşen bir yapıya bırakır. Kubilay Aktulum'un da belirttiği gibi, "her metin bir alıntılar mozaığı gibi oluşur; her metin kendi içinde başka bir metnin eritilmesi ve dönüşümü" ile meydana gelir (1999, s. 41). Benzer biçimde Sıdıka Dilek Yalçın Çelik, "hiçbir edebiyat metninin bir diğer metinden bağımsız düşünülemediğini" (2005, s. 34) vurgulayarak metinlerarasılığın postmodernist romandaki önemli işlevine vurgu yapar.

Kristeva'ya göre metin, kendi içine kapalı bir yapı değildir; farklı metinlerin kesiştiği ve birbirini dönüştürdüğü bir anlam alanıdır. Bu yüzden anlam, metnin iç örgüsünün yanı sıra, onun tarihsel, toplumsal ve kültürel bağlarla kurduğu ilişkilerden beslenerek ortaya çıkar (Aktulum, 2018, s. 236). Ancak postmodernist roman yazarı, kendisinden önceki metinleri bütünlüklü yapılar olarak devralmak yerine, onları parçalayarak, dönüştürerek ve yeni bağlamlarda yeniden üretmek kendi metnine eklemeler. Söz gelimi *Dejavu*'da kadın akademisyenin 2020 Berlin'inde, pandemi nedeniyle dış dünyadan izole olduğu süreçte zihninden geçen dizeler, metinlerarasılık yönteminin postmodernist romanda nasıl bir işlev üstlendiğini ortaya koyar: "Bir buçuk aydan sonra ilk kez bir insanla yüz yüze geliyorum. Dimağında, son zamanlarda okuduğum mısralar dönüp duruyor: *Bugün pazar / Bugün beni ilk defa güneşe çıkardılar.*" (Toprak, 2022, s. 169) Bu dizeler, Nâzım Hikmet'in hapisane günlerinin tarihsel bağlamından<sup>9</sup> koparılıp *Dejavu*'nun anlatı dünyasına taşınmıştır. Böylece hapsededeki Nâzım Hikmet'in şiirinde öne çıkan özgürlük arzusu ile Berlin'de pandemi nedeniyle eve kapanan kadın akademisyenin özgürlük isteği yan yana gelir. Farklı zaman ve mekânların eşzamanlı olarak etkileşime girmesini sağlayan bu metinlerarası ilişki, postmodernist romanda anlamın yere ve zamana göre değişip çoğaldığını ve yeniden üretildiğini gösterir.

*Dejavu* romanında metinlerarasılığın bir başka boyutu, işitsel düzlemde ortaya çıkar. Figür Suat Derviş'in romanda sadece bazı bölümlerini hatırlayarak eşlik ettiği şarkı sözleri, metnin içine eksik, kesintili ve yer yer bozulmuş şekilde aktarılır: "*Man hat uns nicht gefragt, als mir noch kein Gesicht / Oh mir leben wollten oder lieber nicht? [...] Wenn ich mir mas münschen dürfte. Kcim ich in Verlegenheit.*"<sup>10</sup> (Toprak, 2022, s. 218) Bu aktarım, parçalanmış bir kültürel hafızayı gözler önüne serer. Zira şarkının kökeni, Nazi Almanyası'nın savaş dönemine dayanır ve modern Avrupa tarihinin travmatik

9 Bu dizeler, 17 Ocak 1938'de gözaltına alınıp iki gün sonra tutuklanan Nâzım Hikmet'in, yargılanma süreci devam ederken yanında taşıdığı defterde yer alan ve daha sonra "Bir Cezaevinde, Tecritteki Adamın Mektupları" başlığıyla yayımlanan üç şiirden sonuncusuna aittir (Fuat, 2000, ss. 224-225, 231).

10 "Hiç kimse sormamıştı, henüz bir yüzümüz yokken / Yaşamak isteyip istemediğimizi? [...] Eğer bir şey dileyseydim kendim için, bir tuhafılık hissedirdim." (Toprak, 2022, s. 218)

deneyimlerini yansıtır. Ayrıca romanda tekrar eden açlık, işsizlik ve kültürel yabancılaşma gibi toplumsal deneyimler de bu metinlerarası ilişki aracılığıyla dolaylı bir şekilde görünürlik kazanır. Böylece roman, farklı söylem katmanlarının bir araya geldiği çoğul bir yapıya dönüşür. Bu çoğul yapı, *Dejavu* romanında özellikle “kolaj” tekniği ve “epigraf” kullanımıyla belirginlik kazanır.

## 2.1.Kolaj

20. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan postmodernizm, geleneksel anlatı biçimlerini sorgular ve anlamın çoğulluğunu merkeze alır. Bu yaklaşımın hem görsel hem de kavramsal düzeydeki karşılıklarından biri de “kolaj” tekniğidir. Kolaj, Georges Braque ve Pablo Picasso tarafından 1911-1912 yıllarında geliştirilen, farklı malzemelerin tuval yüzeyine eklenmesiyle oluşturulan bir resim tekniğidir. Bu teknik, resimdeki klâsik temsil anlayışını kırarak izleyiciyi tek ve bütüncül bir gerçeklik algısından uzaklaştırır. Brockelman’a göre kolajın temel özelliği, eklenen nesnelerin maddi varlıklarını koruması ve resmin soyut düzeniyle çelişkili bir ilişki içine girmesidir (2001, ss. 1-2). Bu açıdan bakıldığında kolaj, sadece görsel bir teknik değil, çok katmanlı bir anlam üretme biçimidir. Zira kullanılan her parça, hem kendi bağlamını kısmen korur hem de yer aldığı yeni bütün içinde yeniden anlam kazanır. Böylece ikili bir anlam yapısı ortaya çıkar. Bu nedenle kolaj, farklı anlam katmanlarını bir araya getiren ve bu katmanlar arasında eşzamanlı ilişkiler kuran bir “ikili konuşma” biçimi olarak da tanımlanır (Brockelman, 2001, s. 31).

Görsel sanatlarda ortaya çıkan bu parçalı kurgu anlayışı, zamanla edebiyat alanına da taşınır ve özellikle modernist ve postmodernist romanda önemli bir anlatım tekniğine dönüşür. Resim sanatında farklı ve türdeş olmayan malzemelerin aynı yüzey üzerinde bir araya getirilmesine dayanan kolaj, edebiyatta gazete kupürleri, mektuplar, günlükler, resmî belgeler, ansiklopedi maddeleri ya da farklı metin parçalarının kurguya dâhil edilmesiyle uygulanır. Postmodernist romanda metinlerarasılığın bir alt tekniği olarak işlev gören kolaj, anlatımın bütünlüklü yapısını kesintiye uğratarak çok katmanlı bir anlam yapısı oluşturur (Sazyek, 2023, ss. 252-254). Menekşe Toprak da *Dejavu* romanında kolaj tekniğinden yararlanarak farklı söylem türlerini aynı anlatı düzleminde buluşturur. Romana dâhil edilen haber metinleri, mektuplar, şarkı sözleri ya da şiir dizeleri, anlatımın bütünlüğünü bozmak ve egemen söylemi parçalamak amacıyla romana eklenir. Örneğin romanda figür Suat Derviş’in, hakkında açılan dava nedeniyle âdeta firar edercesine Türkiye’den Almanya’ya gelişi ve trenden iner inmez bir gazete satın alıp haber başlıklarını hızlıca gözden geçirmesi, “kurmaca anlatı” ile “gazetecilik dili”ni bir araya getirerek belirgin bir kolaj etkisi yaratır. Bu sahnede, birbirinden farklı iki söylem, romanın sayfa yüzeyinde yan yana gelir. Okur ise hem figürün içinde bulunduğu tedirginliği hem de gazetenin parçalı ve kopuk haber akışını aynı anda takip etmek durumunda kalır:

Dünya İktisat Konferansı Cenevre’de Başladı... Cenevre’ye Moskova da davetli... Londra’dan Çin’e Onay... Makineleşmeye karşı mücadele şart... Tauentzien Caddesi’nin hırsızı yakalandı... Doktor Oetker’den puding tozu... (Toprak, 2022, s. 23).

Bu parçalı haber akışı, okuru dağınık bir söylemle karşı karşıya bırakır. Okur, birbiri ardına sıralanan, ancak birbiriyle ilişkili olmayan bu haber başlıklarını anlamlı bir bütün haline getirmeye çalıştıkça yeni ve beklenmedik parçalarla karşılaşır ve metni bütünleştirme çabası sürekli boşa çıkar. Bu da metnin parçalanmışlık hissini giderek daha baskın hale getirir. Burada kolaj, sadece içerik düzeyinde bir kesintiye sebep olmaz; haber başlıklarının italik sunumu, metnin görsel düzeninde de ek bir kırılma yaratarak bu parçalanmışlığı pekiştirir. Resim sanatında farklı malzemelerin tuvalde yarattığı görsel kırılmanın bütüncül algıyı bozması gibi, romanda da tipografik ve söylemsel farklılıklar metin yüzeyinde biçimsel bir parçalanmaya neden olur. Bu parçalı yapının en çarpıcı örneği ise figür Suat Derviş’in,

“*Almanya’da da tanınan yazar Suat Derviş aleyhine dini tahkir davası*”<sup>11</sup> (Toprak, 2022 s. 24) başlıklı haberi okuduğu sahnede görülür:

Yedinci sayfaya geldiğinde durdu. İstanbul’dan Mektup başlığını taşıyan sayfada siyah beyaz fotoğraf çarptı gözüne ilk olarak. Kendi fotoğrafı. Üç yıl önce Beyoğlu’nda Studio Krikor’da çekilmiş bu resimde nasıl da gençti. Üstelik fotoğrafı ilk kez eline aldığı anda kendini hiç beğenmediği halde, şimdi yüzü güzel geldi gözüne. Dr. Wilhelm Friedmann imzasını ve başlığı okudu. *Almanya’da da tanınan yazar Suat Derviş aleyhine dini tahkir davası...* Gazeteyi katlayıp koltuğunun altına sıkıştırdı. Başını kaldırıp etrafına bakınırken iki kişinin bakışlarıyla karşılaştı. Acaba tanıdılar mı beni, diye sordu kendi kendine. Aman, abarttım mı ne? Şu küçücük siyah beyaz resimdeki kızla bu bilekleri şiş, yol yorgunu kadını yan yana getirip karşılaştırsalar, mümkün değil, benzetemezlerdi. Ama sonra gerçekten de bir çift göz tarafından izlendiğini hissetti, hatta adıyla çağrıldığını sandı (Toprak, 2022, ss. 23-24).

Bu haber, figür Suat Derviş’i gazeteye dışarıdan bakan gözlemci konumundan çıkararak, bizzat gazetenin içinde temsil edilen bir göstergeye dönüştürür. Suat Derviş, aynı anlatı düzleminde hem gazeteyi okuyan özne hem de gazetede hakkında haber yapılan nesne olarak yer alır. Bu durum, anlatıda çift katmanlı bir temsil üretir ve postmodernist romanın temel eğilimlerinden biri olan “parçalanmış benlik” anlayışını görünür kılar. Zira postmodernist romanda özne, dış dünyanın çoğalan söylem ve temsil biçimleri içinde sabit ve bütüncül bir benlik kuramaz. Aksine, bu çoğulluğa uyum sağlayabilmek için kendi benlik imgesinin farklı ve parçalı görünüşleriyle yüzleşmek zorunda kalır (Svrakic & Divac-Jovanovic, 2019, ss. 76-77). Figür Suat Derviş’in roman öznesi olarak kendisiyle kurduğu ilişki de bu çoğulluğu yansıtır. Önce gazetede kendi fotoğrafıyla karşılaşır; ancak hemen ardından bu görüntüye yabancılaşır. Üç yıl önce çekilmiş “küçük siyah beyaz resimdeki kız” ile fotoğrafa bakan “bilekleri şiş, yol yorgunu kadın” arasındaki karşıtlık, öznenin kendini tek bir bütün olarak algılayamadığını gösterir. Dolayısıyla özne, kendine dışarıdan bakabilen ve bu bakışla birlikte yeniden kurulan parçalı bir temsile dönüşür. Kolaj tekniği ise farklı söylem parçalarını yan yana getirmekle kalmaz; bu parçalı temsil alanı içinde öznenin parçalanıp bütünlüğünü kaybetmesine de aracılık eder.

*Dejavu*’daki kolaj örnekleri, sadece gazete haberleriyle sınırlı değildir. Romanın kurmaca yapısı, mektupların metne dışsal bir unsur olarak eklenmesiyle de parçalı bir yapı kazanır. Suat Derviş tarafından kaleme alınan ve Nisan, Haziran, Kasım 1930 tarihlerini taşıyan bu mektuplar, farklı punto ve tipografik biçimlerle metne dâhil edilerek, anlatının akışından bilinçli biçimde ayrıştırılır. Dolayısıyla mektuplar, sadece olay akışını kesintiye uğratmaz; biçimsel düzlemde de bir parçalanmaya sebep olur. Mektuplar aynı zamanda anlatı zamanını da kesintiye uğratır. Sürekli ileriye doğru akan doğrusal zaman kurgusu, mektupların anlatıya dâhil edilmesiyle parçalanır ve anlatı zamanı; duraksamalar, geriye dönüşler ve zaman atlamalarıyla kesintiye uğrar. Suat Derviş’in ablası Hamiyet’e ve Nâzım Hikmet’e yazdığı mektuplar, öznenin sabit ve tekil bir sesi olmadığını; muhatabına göre değişen ve çoğullaşan bir nitelik taşıdığını da gösterir. Örneğin, “Ablacığım, mektubum eline geçtiğinde pek şaşıracaksın.” (Toprak, 2022, s. 89) ya da “Kıymetli ablacığım, [...] bu satırları sevinçle yazıyorum sana.” (Toprak, 2022, s. 94) gibi ifadeler, öznenin daha duygusal ve mahrem bir söylem alanına yerleştiğini gösterir. Buna karşın, “Sevgili Nâzım, [...] Berlin’de neşriyat cemiyetine girmek kolay değil ama muvaffak oldum sonunda.” (Toprak, 2022, s. 97) cümlesi, aynı özneyi bu kez entelektüel ve kamusal bir üretim alanı içine konumlandırır. Bu durum, öznenin farklı bağlamlarda yeniden kurulan çoğul yönünü açığa çıkarır.

<sup>11</sup> Bu dava, Suat Derviş’in 28 Nisan 1927 tarihinde, Servet-i Fünun dergisinin 1602. sayısında yayımlanan “Denize Söyledikleri” başlıklı mensur şiiri nedeniyle, yeni Türk Ceza Kanunu’nun “dini değerleri tahkir” maddesi uyarınca açılır (Soydan, 2019). Bu olay, Suat Derviş’in 1920’lerin sonlarında Berlin’e gitmesinde oldukça etkili olur. *Dejavu* romanında trenden iner inmez *Vossische Zeitung* adlı gazeteyi eline alan figür Suat Derviş’in okuduğu Cenevre’deki Dünya Ekonomi Konferansı, Sovyetler Birliği’nin daveti, İngiltere-Çin ilişkileri gibi haber başlıkları da reel tarih içinde Mayıs 1927 tarihine karşılık gelmektedir.

Bu zaman ve söylem parçalanması, romanın sonlarına doğru daha yoğun bir biçimde yeniden üretilir. “Dejavu” başlıklı bölümde *Yeni Edebiyat* dergisinin kapanması ve figür Suat Derviş’in kişisel kayıpları, geçmişte Berlin’de yaşadığı deneyimlerle iç içe geçerek bireysel olan ile tarihsel olan arasında yeni bir kolaj düzlemi oluşturur. Yıllar sonra İstanbul’a dönmüş olmasına rağmen Suat’ın, ablası Hamiyet’e yazdığı mektupta yer alan “Hayat pek tuhaf, [...] Hani Fransızcada ‘*déjà vu*’ diye bir kelime var ya, işte ben onu yaşıyorum. Sanki Berlin’deyim, Hitler iktidara gelmiş [...]” (Toprak, 2022, s. 233) şeklindeki sözler, farklı zaman katmanlarının iç içe geçtiğini ve geçmiş ile şimdiyi ayıran sınırların yavaş yavaş belirsizleştiğini gösterir. Bu noktada “*déjà vu*”, bireysel bir algı olmaktan çıkar ve kolaj tekniğinin postmodernist romandaki işlevini açığa çıkaran önemli bir göstergeye dönüşür.

Görüldüğü gibi Menekşe Toprak, *Dejavu* romanında kolaj tekniği aracılığıyla farklı söylem türlerini yan yana getirerek metnin çoğullaşmasını sağlar. Bu çoğullaşma yalnızca metin içi düzlemle sınırlı kalmaz; metnin sınırlarına, yani paratekstüel alana da uzanır. Bu noktada Gérard Genette’nin paratekst kuramı kapsamında ele aldığı epigraf, metnin eşliğinde konumlanan ve anlam üretimini yönlendiren özgül işleviyle öne çıkar. Kolajın roman içindeki heterojen yapısı ile epigrafın metin dışı ama metne eklenen konumu birlikte düşünüldüğünde, roman hem içsel hem de dışsal düzlemlerde çok katmanlı bir yapı sergiler. Bu yönüyle epigraf, kolajın metin içinde yarattığı parçalı ve çoğul anlam üretimini metnin sınırlarına taşır; onu dış metinlerle ve bağlamlarla ilişkiye sokar ve metnin anlam alanını genişletir.

## 2.2. Epigraf

Türkçeye “başlangıç alıntısı” ya da “eser başı yazısı” olarak çevrilebilecek epigraf, bir eserin ana temasını, amacını ya da uyandırmak istediği duyguyu yoğun ve özlü biçimde sunan metin dışı ve kısa bir alıntıdır. İlk örneklerine 17. yüzyılda rastlanan epigraf, 18. yüzyılda özellikle felsefi ve düşünsel eserlerde yaygınlık kazanmış; zamanla edebî metinlerin vazgeçilmez paratekstüel unsurlarından biri hâline gelmiştir. Modern anlamdaki ilk epigraf örneği ise 1688’de La Bruyère’nin *Caractères* adlı eserinde Erasmus’tan yapılan şu alıntıdır: “Admonere volu imus, non mordere; prodesse, non laedere; consulere moribus hominum, non officere” [Amacımız uyarmak, ısırmak değil; fayda sağlamak, zarar vermek değil; insanların ahlâkını gözetmek, onlara engel olmak değil] (Genette, 1997, s. 145).

Klâsik anlamda epigraf, metnin temel izleğine işaret eden ve okuru, eserin ana konusuna dair önceden bilgilendiren bir işlev üstlenir. Ancak postmodernist romanda epigrafın bu yönlendirici işlevi köklü bir dönüşüme uğrar. Artık epigraf, metnin anlamını tek başına belirleyen bir unsur olmaktan çıkar; bunun yerine metnin çok katmanlı yapısını görünür kılar, anlamı çoğullaştırır ve okuma sürecini bilinçli biçimde problematize eder. Postmodernizmin temel yöntemlerinden biri olan metinlerarasılık, epigraf aracılığıyla metnin daha en başında devreye girer ve okuru, metnin göndermede bulunduğu tarihsel, kültürel ve sanatsal bağlamlarla ilişki kurmaya zorlar. Bu işleviyle epigraf, basit bir “alıntı” olmanın ötesine geçer ve metinler arasında dolaşımı sağlayan edebî bir gerece dönüştürür.

Gérard Genette (1997, ss. xi-xii), epigrafı paratekst kuramı kapsamında değerlendirerek onu metnin eşliğinde konumlanan temel unsurlardan biri olarak tanımlar. Alt başlıklar, epigrafı, takma adlar, önsözler, giriş yazıları gibi paratekstüel öğelerin, metnin anlamlandırılma sürecinde belirleyici rol oynadığını vurgular. Ancak postmodernist romanda bu belirleyicilik, yerini anlamın çoğullaşmasına bırakır. Bu kapsamda epigraf, metni hem genişleten hem çoğullaştıran hem de kimi zaman ironik biçimde sorgulayan bir işlev üstlenir. Genette (1997, s. 149), bu dönüşümle birlikte epigrafın kullanım alanının esneklediğini ve yalnızca metnin başında değil, bölüm başlarında ya da sonunda da yer alarak

anlamı metnin farklı eşiklerine yayan bir paratekst hâline geldiğini vurgular.

Menekşe Toprak da üç ana bölümden oluşan *Dejavu* romanında her iç bölümün başına bilinçli biçimde Suat Derviş'e ait kısa bir alıntı, yani epigraf ekler. Bu üç epigraf, metnin anlamı açısından okuru yönlendirmekle kalmaz; yazarın edebî ve kültürel kimliğini yansıtan bir referansa da dönüşür. Dolayısıyla *Dejavu*'daki epigraflar, klâsik anlamda bir "başlangıç noktası" olmanın ötesine geçer; metnin hem biçimsel hem de içeriksel derinliğini arttıran, anlatının çok katmanlı yapısını daha en baştan görünür kılan, okuru etkin bir konuma yerleştiren edebî bir gereç hâline gelir. Romanın ilk bölümünde yer alan epigraf, Suat Derviş'in 9 Ocak 1929 tarihli *Vakit* gazetesinde yayımlanan "Berlin'de ben"<sup>12</sup> başlıklı yazısından alınmıştır:

Arayış

Fakat buna rağmen işte otomobilin içinde bu büyük şehrin baş döndürücü cereyanına kapılmış gidiyordum. Gece reklamlarının ışık şenliği ile donanmış asfaltları, pırıl pırıl yanan cadelerde binlerce otomobil, otobüs, tramvay arasında onlarla beraber tıpkı onlar gibi esrarengiz ellerin köşe başlarında yaktığı fenerle verilen garip işaretlere tabi, duruyor, yürüyorduk, artık kendi irademizden çıkmıştık, hareketimiz, her şeyimiz bu muazzam şehrin hayatını tanzim eden gizli bir kuvvetin elinde idi (Toprak, 2022, s. 10).

Metnin başına "Arayış" başlığıyla yerleştirilen epigraf, romanda farklı dönemlerde yaşamış iki kadının deneyimlerini aynı düzlemde buluşturur. Hem "dine hakaret" suçlamasıyla karşı karşıya kalan Suat Derviş'in hem de yıllar sonra onun izini sürmek için Berlin'e gelen, ancak üniversiteden atıldıktan sonra derin bir boşluk hissi yaşayan kadın akademisyenin yaşadıkları, bu kısa alıntı aracılığıyla birbirine bağlanır. Epigraf, geçmiş ile şimdi arasında ince bir köprü kurarken, modern kenti bir mekân olarak değil, bireyin kimliğini dönüştüren bir güç olarak yansıtır. Öznenin "kendi iradesinden çıkmış" olması ve eylemlerinin "gizli bir kuvvet" tarafından yönlendirilmesi ise modern kentin bireyde yarattığı bütünlük kaybını ortaya koyar. Bu çözümlüş, figür Suat Derviş'in gözünden aktarılan betimlemelerle de doğrulanır:

Elinden kimliği, şahsiyeti alınmış gibi hissediyordu. Ama hisler de şekil değiştiriyordu. Akşama doğru, iki kadın evden çıkıp yürüyor, sokaklarda dilenenleri görüyor, yazın köylerinden meyve sebze getirip satan köylü kadınların kış günlerinde de soğuktan elleri donarak çam ağacı, ev yapımı mumlar, örgü, yün sattıklarına tanıklık ediyorlardı. Para kazanmak gerekiyordu ama para kazanmak kolay değildi. Hiç kolay değildi. Hele ki kadın olarak hiç. Gruplar halinde müzik yapanlar vardı sokaklarda. İçlerinden biri kasketini insanlara uzatarak para atmasını bekliyordu. Balerin eskisi yaşlı bir kadın dans ederek acınacak bir halde para topluyordu. Bir hayvan terbiyecisi güvercinlere ne hünerler öğretmişti. Sokak ortasında gülle kaldıranlar, horoz, köpek sesi taklit ederek para toplayanlar vardı. *Berlin şehri bir mahşer*, diyordu kendi kendine ve Türkiye'deki okurları için yazdığı bir makaleye tam da bu sözlerle başladığını hatırlıyordu (Toprak, 2022, s. 161).

Suat Derviş'in Berlin deneyimi, modern kentin birey üzerindeki parçalayıcı etkisini çarpıcı biçimde ortaya koyar. Bu durum Walter Benjamin'in modern kent üzerine geliştirdiği kuramsal çerçeveye de anlam kazanır. Benjamin'e göre büyük şehir, sürekli ve yoğun uyaranlarla bireyin algısını böler; insanın sabit ve bütünlüklü bir anlam dünyası kurmasını neredeyse imkânsız hâle getirir (Benjamin, 2002, ss. 87-108). *Dejavu*'da bu düşünce, hem Suat Derviş'in hem de onun izini süren kadın akademisyenin

12 Suat Derviş, "Berlin'de ben", 9 Kânunisanı 1929 [9 Ocak 1929], *Vakit*, S. 3953, s. 3.

deneyimleri üzerinden somutlaşır. Örneğin Suat Derviş, ablasıyla birlikte Berlin'e giderken trende Türkçe konuştukları için Alman bir çiftin bakışlarına maruz kalır (Toprak, 2022, s. 20). Bu basit olay bile, öznenin dil ve kimlik aracılığıyla sürekli olarak sorgulandığını gösterir. Berlin'e vardığında ise şehrin durmaksızın hareket eden kaotik yapısı, onun içsel bütünlüğünü çözümlüğe uğratar (Toprak, 2022, s. 37). Bu deneyim, romanda "arayış" ve "yabancılaşma" temalarının merkezini oluşturur ve kadın akademisyenin şimdiki zaman deneyiminde hissettiği kaybolmuşluk duygusunda yeniden üretilir:

Aramak, sürekli aramak ve bunun sonlu olduğunu bilmek... [...] İşığı yakmak için duvardaki düğmeyi ararken, bütünlük sözcüğü düşüyor aklıma. Bütünlüğü arıyorum ama korkarım böyle bir şey yok. İnsan, hayat, duygular parça parça. Roman okumayı da bu yüzden seviyorum belki ama bütünlüklü sayabileceğim klâsik bir romanı kaç zamandır sıkılmadan okuyup bitirdiğimi hatırlamıyorum bile. Şurada, peşine düştüğüm bir kadının yüzyıl öncesine dair yarım yamalak izlerinden bir bütünlük kurmaya çalışıyorum ama var mı böyle bir bütünlük gerçekten? Üstelik bir araştırma görevlisi bile değilim artık. Atıldım. Beni işimden edenlerin karşısında doktora çalışmasını savunup savunamayacağımı bile bilmiyorum. Rüyadaki gibi düştüm, kovuldum, hiçbir şeysizim (Toprak, 2022, ss. 59-60).

Görüldüğü gibi epigraf, metnin başında sadece bir önbilgilendirme işlevi görmez; roman boyunca farklı sahnelerde tekrar eden deneyimin ilk izlerini taşır. Kadın akademisyen de Berlin'de geçmişin izlerini sürerken, Suat Derviş'in yaşadığı kaybolmuşluk hissini ve kimlik çözümlüğünü kendi deneyimi üzerinden yeniden hisseder.

*Dejavu*'nun ikinci bölümünün başındaki epigraf, modern kentin kadın kimliği üzerindeki etkilerini bu kez toplumsal cinsiyet meseleleriyle birlikte ele alarak romanın tematik eksenini yeni bir düzleme taşır. Bu epigraf, Suat Derviş'in 1931 yılında *Der Querschnitt* dergisinde yayımlanan ve Osmanlı/Türk kadını ile harem imgesini Avrupa kamuoyuna açıklamayı amaçlayan "Das Märchen Harem"<sup>13</sup> [Harem Masalı] başlıklı metinden alınmıştır. Bu kısa Almanca diyalog, Batı'nın Doğu'ya ve özellikle "Doğulu kadın" imgesine yönelik indirgemeci, kalıplaştırıcı bakışımı ironik biçimde ortaya koyar:

Altın Yıllar

- Sagen Sie, gnädige Frau, wie kommt es denn, daß die Türkinnen so korpulent sind?
- Die Türkinnen sind korpulent? Aber mein Herr, ich wiege nur 45 Kilo.
- Na ja, Sie sind eben eine Ausnahme (Toprak, 2022, s. 87).

[-Söylesenize hanımefendi, Türk kadınları neden bu kadar şişman?

- Türk kadınları şişman mı? Ama beyefendiciğim, ben sadece 45 kiloyum.
- O zaman siz müstesnasınız.]

Epigraftaki soru, oryantalist söylemin genelleyci ve indirgemeci doğasını görünür kılar; yanıt ise bu genellenmenin ne kadar tutarsız olduğunu ortaya koyar. Menekşe Toprak, epigrafın yer aldığı bölümde Suat Derviş'in "Doğu'nun kadını" kimliği ile "Batı modernliği" arasında sıkıştığı alanı öne çıkararak tarihsel deneyimi postmodernist bir anlatı düzlemine taşır. "Harem Masalı" epigrafı, bu sıkışmayı simgeler. Ancak harem kavramı artık Doğu'ya ait bir "iç mekân" değil, kültürel bir kuşatma biçimidir. Bu bağlamda Berlin, özgürlük ve modernlik vaat eden bir merkez olmasına rağmen, özneyi farklı biçimlerde yeniden tanımlayan ve sınırlandıran "modern bir harem"e dönüşmüştür. Bu durum, romanın paratekst unsurlarından biri olan arka kapak yazısındaki Suat Derviş'e ait şu sözlerle de

<sup>13</sup> Suat Derviş, "Das Märchen vom Harem", *Der Querschnitt* 11 (1931), s. 773-774.

vurgulanır; ki Genette'nin paratekst kuramına göre bu metin de bir epigraf olarak değerlendirilebilir:

Öyle ya, harem kültüründen, kapalı odalardan çıkıp sokaklarda tek başına yürümeyi öğrendik biz kadınlar, diye düşündü. Üstelik de bir paşa torunu, konak kızı olarak nereden nereye... Ülkenin insanını, kenar mahalleleri, işçi sınıfını, yoksulluğu, çamuru, açlıktan ölünebileceğini, açlık yüzünden etini satan kadınları tanıdığını biliyordu artık. En az bir yıl mahkeme muhabiri olarak çalışmış, katili, hırsız, fuhuş yapan, yapmak zorunda olan kadınları dinlemişti. Ne büyük dramlar. Çoğu sanki bir dalgınlık anına gelmiş insanlık trajedileri (Toprak, 2022).

Kadının modern dünyadaki yerini sorgulayan ve Suat Derviş'e ait olan bu sözler, kadın akademisyenin 2019 Berlin'inde yaşadığı yabancılaşma, yalnızlık ve aidiyetsizlikle paralellik gösterir. Farklı dönemlerde yaşamış olsalar da hem Suat Derviş hem de kadın akademisyen özgürlük arayışı ile toplumsal ve kültürel sınırlar arasında sıkışır. Dolayısıyla romanda kadın akademisyenin yaşadıkları, Suat Derviş'in Berlin deneyimlerinin günümüzdeki yansıması olarak okunabilir. Söz gelimi kadın akademisyenin, İstanbul'da işsiz kaldığı dönemde bir meyhanede duyduğu "Gençsin, vajinan var, korkmana gerek yok!" (Toprak, 2022, s. 27) sözü, yıllar sonra Berlin'de farklı bir biçimde yeniden karşısına çıkar. Üniversiteyle ilişkisi kesildikten sonra arkadaşının ona bir Alman vatandaşıyla evlenmesini önermesi (Toprak, 2022, s. 74), kadın bedeninin hâlâ ekonomik ve toplumsal güvencesizlikle ilişkili bir "çıkış yolu" olarak düşünüldüğünü gösterir. Bu durum, Michel Foucault'nun biyo-politika kavramıyla da ilişkilendirilebilir. Foucault'ya göre modern iktidar, bedeni yalnızca denetlemez; onu toplumsal, ekonomik ve siyasî süreçlerin bir parçası hâline getirerek yönetir (2007, ss. 104-105). Romanda da kadın bedeni, bir yandan hayatta kalmanın aracı hâline gelir, diğer yandan vatandaşlık, aidiyet ve meşruiyet meseleleri etrafında yeniden tanımlanır. Menekşe Toprak, bu tekrar eden deneyim üzerinden kadınlık hâlinin değişen tarihsel koşullara rağmen benzer iktidar ilişkileri içinde varlığını sürdürdüğünü gösterir. Bu açıdan "Harem Masalı" epigrafı, oryantalist bakışın yanı sıra, kadın akademisyenin Berlin'de yaşadığı "modern harem" deneyimini de açığa çıkarır.

Romanın üçüncü bölümünün başındaki epigraf, Suat Derviş'in bireysel deneyimlerini evrensel bir düzleme taşır. İstanbul'un Bir Gecesi [1938] adlı romanından alınan bu epigraf, Suat Derviş'in 1930'larda belirginleşen toplumcu gerçekçi bakışını yansıtır:

Haritada Bir Yedi Tepe

Bu kapının iç tarafında bir kalbi, bir beyni, iki ak bir karaci-  
ğeri, bir midesi olan; etten, kandan, kemikten yapılmış insanlar  
hep birbirlerinin eşidirler (Toprak, 2022, s. 167).

Aslında bu sözler, romanda 13-14 yaşlarındaki Memduh'un bir tramvay kazası sonucu hastaneye getirildiği sahneyi anlatır. Hastane kapısının eşliğinde, sosyal, kültürel ve ideolojik farklar bir kenara bırakılır ve insanlar sadece "etten, kandan, kemikten yapılmış" varlıklar olarak birbiriyle eşitlenir (Derviş, 2018, s. 34). *Dejavu*'nun üçüncü bölümünün başına epigraf olarak eklenen bu alıntı, Suat Derviş'in Almanya'dan dönüp İstanbul basın çevresine yeniden girmeye çalıştığı süreci anlamak için metaforik bir çerçeve sunar. Ancak epigrafın vurguladığı bu eşitlik düşüncesinin hem bireysel hem de toplumsal düzlemde çıktığı görülür. Suat Derviş bu çöküşü, kişisel yaşamında Nizamettin Nazif'le olan evliliği ve yaşadığı kayıplar (annesi ve çocuğu) üzerinden deneyimlerken, toplumsal düzlemde ise ideolojik çatışmalar, özellikle de *Tan* gazetesine yönelik saldırılar bu çöküşü görünür kılar. Hastane kapısının iç tarafında herkes biyolojik olarak eşitken, toplumsal ve ideolojik koşullar bu eşitliği yok eder. 4 Aralık 1945'te, çoğunluğu milliyetçi gençlerden oluşan bir kalabalık *Tan* gazetesinin merkez binasına saldırır; basım makinelerini ve gereçlerini tahrip eder; eşyalarını dağıtır; kâğıtları sokağa saçar:

Sonra grubun kendisini görmüştü. Hepsi genç, çoğu yoksul görünümlü erkekler. Ellerinde kırmızı boya kutuları ve fırçalar, 'Komünistlere ölüm!' diye bağıyor, *Tan* gazetesine doğru yürüyorlardı. Çok geçmeden de binaya ulaştıklarını, içeri girdiklerini, makinelerin, gazetelerin, kâğıtların pencerelerden, kapıdan dışarıya atıldığını, göz açıp kapayıncaya dek her şeyin parça parça edildiğini gördü. Kızıl oluşlarını işaretlemek ama sanki en çok da gerekirse kan da akar burada demek için kırmızıya boyamışlardı binayı. Onları izlemekle yetinen polisin gözü önünde gazetenin sahibi Sertel ailesiyle birlikte kim bilir başka kaç ailenin daha geleceğini yok etmişlerdi. Ne çok şey yok edilmişti böyle? Ne çok kişi terk etmek zorunda kaldı bu yüzden ülkesini? Çöl, çöl, çöl olmuştu böylece İstanbul (Toprak, 2022, s. 248).

*Tan* gazetesinin sosyalist yayın politikasını hedef alan bu saldırı, Türkiye'de bireylerin ve kurumların nasıl kutuplaştığını gözler önüne sererken, "Haritada Bir Yedi Tepe" epigrafı da İstanbul'un fiziksel coğrafyasından ziyade bireysel ve toplumsal katmanların üst üste bindiği metaforik bir haritaya işaret eder. Roman, yabancılaşmayı, kimlik çözümlüğünü ve toplumsal adaletsizlikleri bu metaforik harita üzerinden okuruna sunar.

### Sonuç

Menekşe Toprak'ın *Dejavu* romanı, tarihsel ve kurmaca gerçekliği bir araya getirerek postmodernist romanın özelliklerini yoğun biçimde yansıtır. Toprak, 1920'lerin Berlin'inde yaşamış Suat Derviş ile 2019 Berlin'inde Suat Derviş hakkında bir kitap yazmakta olan bir kadın akademisyenin paralel hikâyelerini yan yana getirerek hem reel bir kişiliği kurmacalaştırır hem de yazma sürecini romanın konusu haline getirir. Böylece okur, bir yandan Suat Derviş'in yaşamına, diğer yandan bu yaşamın metne dönüştürülme sürecine tanıklık eder. Romanın bu çift katmanlı anlatı yapısı ise üstkurmaca yöntemi üzerinde temellenir. Metinlerarasılık yöntemi ise gazete haberleri, epigraflar, mektuplar ve diğer tarihî/reel belgeleri yan yana getirerek romanın çok katmanlı postmodernist yapısını görünür kılar. Farklı söylem türlerinin ve tarihsel-kültürel bağlamların yan yana getirilmesi, hem metin içi hem de metin dışı düzeyde anlamın çoğalmasını sağlar. Gazete haberlerinden mektuplara, şiir dizelerinden şarkı sözlerine uzanan çeşitlilik ise anlatıyı parçalı bir yapıya dönüştürür. Kolaj tekniği, bu çoğul ve parçalı yapıyı hem biçimde hem de içerikte kesintilere yol açarak beslerken; epigraflar ise farklı dönemlerdeki kadın deneyimlerini, modern kentin birey üzerindeki etkilerini ve toplumsal eşitsizlikleri bir araya getirerek romanın çok katmanlı yapısını güçlendirir. Sonuç olarak, *Dejavu*, nesnel gerçeklik ile kurmacayı yan yana getiren, yazma eylemini görünür kılan, farklı metinlerle bağ kuran çok katmanlı yapısıyla son dönem Türk romanında postmodernist çizgiyi sürdüren bir roman olarak dikkat çeker.

**Kaynakça**

- Aktulum, K. (1999). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki Yayınları.
- Aktulum, K. (2018). "Metinlerarasılık Görüngüsünde Gerçeklik ya da Metnin Göndergeselliği". *Bilig*, S. 85, ss. 233-256.
- Armağan, M. (1995). *Gelenek ve Modernlik Arasında*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Barthes, R. (2007). *Yazarın Ölümü* (Çev. E. Rızvanoğlu). *Heves Şiir Eleştiri Dergisi*, S. 14, ss. 55-60.
- Behmoaras, L. (2022). *Suat Derviş: Efsane Bir Kadın ve Dönemi*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Benjamin, W. (2002). *Pasajlar* (Çev. A. Cemal). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berktaş, F. (2006). "Derviş, Suat (Saadet Baraner) (1905–1972)". *İçinde F. de Haan, K. Daskalova ve A. Loutfi (Ed.), Biographical Dictionary of Women's Movements and Feminisms: Central, Eastern, and South Eastern Europe: 19th and 20th centuries*, ss. 109-113. New York: CEU Press.
- Brockelman, T. P. (2001). *The Frame and the Mirror: On Collage and the Postmodern*. Evanston, III.: Northwestern University Press.
- Çekin Işık, E. S. (2021). *Eylemi Kalemimde Bir Muharrir: Suat Derviş*. İstanbul: Libra Kitap.
- Derviş, S. (1929, 9 Kânunisani). "Berlinde Ben". *Vakit*, S. 3953, s. 3.
- Derviş, S. (1931). "Das Märchen vom Harem". *Der Querschnitt*, S. 11, ss. 773-774.
- Derviş, S. (2017). *Anılar, Paramparça*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Derviş, S. (2018). *İstanbul'un Bir Gecesi*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Derviş, S. (2021). *Bir Haremağasının Hatıraları*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Devişoğlu, E., & Bilecen, T. (2025). "Çatışma Kuramı Bağlamında Menekşe Toprak'ın Yapıtlarında Göç ve Göçmenlik". *Göç Dergisi*, C. 12, S. 1, ss. 33-44.
- Doltaş, D. (2003). *Postmodernizm ve Eleştirisi: Tartışmalar/Uygulamalar*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Ecevit, Y. (2002). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Eliuz, Ü. (2025). *Oyunda Oyun: Postmodern Roman*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Emre, İ. (2006). *Postmodernizm ve Edebiyat*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Ercan, Y. (2021). "Menekşe Toprak'ın Göç Üçgeni: Dil, Yaşantı ve Aidiyet". *Sin Edebiyat Dergisi*, C. 1, S. 30, ss. 30-33.
- Foucault, M. (2007). *Cinselliğin Tarihi* (Çev. H. U. Tanrıöver). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Fuat, M. (2000). *Nazım Hikmet*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Genette, G. (1997). *Paratexts: Thresholds of Interpretation* (Çev. J. E. Lewin). Cambridge: Cambridge University Press.
- İplikçi, M. (2022, 1 Kasım). *Zeytin Dalı: Dejavu - Menekşe Toprak ile söyleşi* [YouTube videosu]. [https://www.youtube.com/watch?v=UmKpQUBB\\_Cg](https://www.youtube.com/watch?v=UmKpQUBB_Cg)
- Liotard, J.-F. (1994). *Postmodern Durum: Bilgi Üzerine Bir Rapor* (Çev. A. Çiğdem). Ankara: Vadi Yayınları.
- Möngü, B. (2013). "Postmodernizm ve Postmodern Kimlik Anlayışı". *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, C. 17, S. 2, ss. 27-36.
- Opperman, S. (1999). *Postmodern Tarih Kuramı: Tarihyazımı, Yeni Tarihselcilik ve Roman*. Ankara: Evin Yayıncılık.
- Sazyek, H. (2002). "Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler". *Hece Dergisi - Türk Romanı Özel Sayısı* (65/66/67), ss. 493-509.
- Sazyek, H. (2023). *Roman Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Hece Yayınları.

Soydan, S. (2019, 24 Ekim). “Suat Derviş’in ‘Denize Söyledikleri’”. *K24 Evvel Zaman*.  
<https://www.k24kitap.org/suat-dervisin-denize-soyledikleri-2322>

Svrakic, D. M., & Divac-Jovanovic, M. (2019). *The Fragmented Personality: An Integrative, Dynamic, and Personalized Approach to Personality Disorder*. New York: Oxford University Press.

Toprak, M. (2022). *Dejavu*. İstanbul: Doğan Kitap.

Yalçın Çelik, S. D. (2005). *Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları*. Ankara: Akçağ Yayınları.