

T.C.
ADİYAMAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

POSTMODERNİZMİN ORHAN PAMUK'UN ROMANLARINDAKİ
YANSIMALARI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan

Tahsin YAPRAK

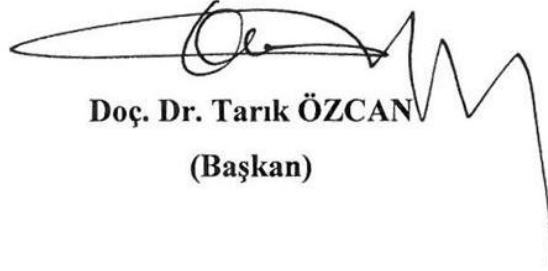
Tez Danışmanı

Yrd. Doç Dr. Özcan BAYRAK

Adıyaman – 2012

ONAY

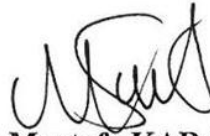
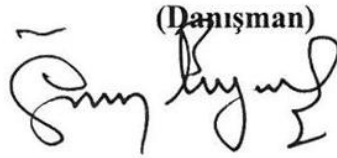
Tahsin YAPRAK tarafından hazırlanan "Postmodernizmin Orhan Pamuk'un Romanlarındaki Yansımaları" başlıklı bu çalışma, 29.06.2012 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği / ~~oyçokluğu~~ ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.



Doç. Dr. Tarık ÖZCAN
(Başkan)

Yrd. Doç. Dr. Özcan BAYRAK

(Danışman)



Yrd. Doç. Dr. Mustafa KARABULUT

(Üye)

ÖZET

Yaprak, Tahsin, Postmodernizmin Orhan Pamuk'un Romanlarındaki Yansımaları, Yüksek Lisans Tezi, Adıyaman, 2012.

Modernizm'in 2. Dünya Savaşı'ndan sonra etkisini giderek kaybetmesi, birçok sanat dalında olduğu gibi edebiyatta da, eski anlayışların değişmesini sağlamıştı. Modern dönemlerden kalma Balzac romanının ders verici, ciddi, olgun ve "mutlak doğrucu" roman anlayışı değişmiş; yerine kurmacanın altını çizen, metinlerarası ilişkileri belirginleştiren, çoğulculuğu ve oyunu, romanın ana unsurları haline getiren yeni bir roman ortaya çıkmıştı. Alain Robbe-Grillet'nin başını çektiği Yeni Roman akımı, bu özellikleriyle çağımız romanında oldukça etkili olmuş; Italo Calvino, Umberto Eco, Jorge Luis Borges gibi birçok Batılı romancıyla birlikte Orhan Pamuk'u da etkilemiştir. Orhan Pamuk ilk iki romanından sonra ona asıl ününü getiren Beyaz Kale ve Kara Kitap romanlarıyla dünya edebiyatında hâlihazırda hâkim durumda olan Postmodern edebiyatı yakalamış ve bu şekilde dünya çapında birçok okura aşına gelen Postmodern oyunlarla, kendisini bu okur kitlesine tanıtmayı başarmıştır. Ancak Orhan Pamuk'un bu "oyunları", Postmodern edebiyatı henüz tanımayan okuyucu kitlesi tarafından garipsenmiş, onun "anlaşılmaz" olduğu düşünülmüştür.

Çalışmamız, Orhan Pamuk'un romanlarındaki bu Postmodern "oyunları" deşifre ederek onu daha anlaşılır kılma çabasının bir ürünüdür. Bunun için öncelikle Postmodern düşüncenin alt yapısını oluşturan tarihsel süreç anlatılmış, daha sonra Postmodernizm kavramının kapsamı tanım denemeleriyle ortaya konmaya çalışılmış, son olarak da Postmodern edebiyatın özellikleri maddeler halinde tanıtılmıştır.

Bu maddeleri Orhan Pamuk'un romanlarında araştırarak romanlarını Postmodern bir mercek altında detaylı bir şekilde inceledik. Bu araştırmanın sonunda, hem Postmodernizm'i hem de Orhan Pamuk'un romancılığını / romanlarını tanıtabilmeyi hedefledik.

Anahtar Sözcükler: 1.Orhan Pamuk 2.Postmodernizm 3.Yeni Roman

4.Üstkurmaca 5.Metinlerarasılık

ABSTRACT

Yaprak, Tahsin, Reflections Of Postmodernism In Orhan Pamuk's Novels, Master Of Arts Thesis, Adiyaman, 2012.

Modernism's losing its effect gradually after the World War 2. caused the conversion of the old perceptions in literature just like any other branches of art. Deductive, solemn, mature and "absolute right" novel perception of Balzac novel remainin from the modern ages changed, instead, a new novel which highlights the fiction, marking the relationship between the texts, making the pluralism and drama the main factors of novel emerged. This New Novel Trend led by Alain Robbe-Grillet influenced today's novel with this features and influenced Orhan Pamuk just like many other novelists like Italo Calvino, Umberto Eco, Jorge Luis Borges. Orhan Pamuk catch up with the Postmodern literature which is presently dominant in the World literature with his novels "Beyaz Kale" and "Kara Kitap" which brings him the actual reputation after his first two novels and in this way managed to introduce himself to this audience with the Postmodern tricks which are familiar to the worldwide readers. However this "tricks" of Orhan Pamuk was found peculiar by the audience not knowing the Postmodern literature and he was thought to be "enigmatic".

Our study is a product of endeavor to make Orhan Pamuk more understandable by deciphering these Postmodern tricks in his novels. For this, firstly historical period that forms the Postmodern thinking's substructure is mentioned, then the term Postmodernism's content is dealed with definition try outs, lastly features of Postmodernist literature are introduced with item by item.

Searching these items in Orhan Pamuk's novel, we examined his novels in detail with a Postmodernist concern. At the end of this study we intended to be able to introduce both Postmodernism and the Orhan Pamuk's novel writing/ novels.

Key Words: 1.Orhan Pamuk 2.Postmodernism 3.The New Novel

4.Metafiction 5.Intertextuality

ÖN SÖZ

Orhan Pamuk, “ortalama” Türk okurları tarafından genelde zor anlaşılan bir yazar olarak nitelenmiştir. Alışageldiği romanlardan farklı romanlarla karşılaşan bu okur; kopuk ve muğlak atmosferli romanları okuduktan/okuyamadıktan sonra, Orhan Pamuk’un dilinin ve anlatım biçimlerinin “yorucu” olduğunu söylemiş ve onu anlaşılmasız olmakla damgalamıştır.

Peki bu “anlaşılmazlık efsanesi”nin kaynağı nedir? Bu çalışma, bu sorunun Orhan Pamuk’un romanlarında örnekleriyle gösterilmiş, uzun bir cevabından ibarettir: Postmodernizm. Postmodernizm, Avrupa’nın, insanlara bir mutluluk reçetesi sunan ya da aslında bu reçeteyi dayatan ama Dünya Savaşları’nın da gösterdiği gibi başarılı olamayan projesi “Modernizm”e bir karşı çıkıştır. Ancak bu karşı çıkış halen devam ettiği için, Postmodernizm de kimilerine göre hala devam etmektedir. Dolayısıyla sınırları belirsizdir. Hatta kimileri için var olmayan bir akımdır. Zaten Postmodernizm de Modernizm’in buyurgan tavrına da muhalif olduğu için neredeyse kendi varlığını da reddedecek düzeyde sorgulayıcı ve yine Modernizm’in tekçiliğine karşı çoğulcu olduğu için de her türlü tanıma kapısını açık tutan bir akımdır. Ya da değildir. Çünkü yine kimilerine göre Postmodernizm bir düşünce sistemi, bir *-izm* de değildir. Bir *-izm* olmaktan sürekli kaçmaya çalışan bir *“durumdur.”* Bu yüzden bazı kuramcılar onu (Postmodernizm diyemiyoruz) sadece “Postmodern” olarak ifade ederler. Ancak biz, bu tür dilsel tartışmaları bir kenara bırakarak çalışmamızda “Postmodernizm” terimini kullanacağız.

Postmodernizm, birçok sanat dalını etkilediği gibi edebiyatı, özel olarak romanı da etkilemiştir. Bu etki, Alain-Robbe Grillet’in öncülüğünü yaptığı Yeni Roman akımında kendini gösterir. Orhan Pamuk’un romanlarında Postmodern edebiyat kuramının, Yeni Romancıların görüşlerinin etkili olduğunu, romanlarındaki Postmodern roman uygulamaların çokluğundan anlıyoruz. Kendisi de bazı söyleşilerinde romancılığı üzerindeki Calvino, Borges ya da açıkça “Postmodern” etkiyi ifade etmiştir.

Çalışmamız Orhan Pamuk'un romanlarının tahlili olduğuna göre Postmodernizm'in metin tahlil metodundan da kısaca bahsetmemiz gerekiyor. Postmodernistlere (ve Yeni Eleştiri kuramına) göre yazar metnini ortaya koyduktan sonra onunla bağıını koparmıştır. Artık metin, belki de yazarının bile tahmin edemeyeceği çağrışımlara ya da anlamlandırmalara açıktır. Bu anlamda yazarın eseriyle ilgili sözleri okuru belirli bir biçimde düşünmeye sevk edeceğinden bu sözler “ilk kaynak” olarak görülmemelidir. Biz de romanlarındaki ucu bilinçli bir şekilde açık bırakılmış konularla ilgili tespitleri Orhan Pamuk'un sözlerini çok da dikkate almadan (çünkü onun her zaman romanlarıyla ilgili bir şeyleri “açıklığa kavuşturma” niyetinin olmadığını Beyaz Kale romanının sonundaki “Beyaz Kale Üzerine” yazısındaki “amacımız açıklık olduğuna göre açıklamaya çalışayım. Beyaz Kale'nin elyazmasını, İtalyan kölenin mi, Osmanlı Hoca'nın mı yazdığını ben de bilmiyorum.” [BK s.189] cümleleriyle Beyaz Kale'yle ilgili sorunları daha da karmaşıklığa çalışmasından anladığımız için ve okuyucuyla oynamayı çok sevdiğini bildiğimiz için) yaptık. Bu anlamda Orhan Pamuk'un romanlarının dışındaki sözlerinden yararlanarak tespitlere değil, tespitlerimizden hareketle onun tespitlerimizi destekleyen sözlerini bulduğumuzu söyleyebiliriz. Bu anlamda metinlerin tahlilinde, yazarın romanıyla ilgili sözleri, yazarın hayatı, yazarın içinde yaşadığı sosyo-kültürel ortam, dönemin edebi atmosferi gibi “dış referanslara” yer vermemeye çalıştık. Çünkü bu tür bir tahlilin, merkezine, asıl tahlil edilmesi gereken metni değil, çeşitli değişkenlerin bileşkesi olan bir metni koyduğunu düşünüyoruz. Yani Orhan Pamuk'un romanlarını açıklarken örneğin “Kar” romanının tahlilinde siyasal İslam yükselişe geçtiği için Orhan Pamuk... ya da “Benim Adım Kırmızı” romanının tahlilinde Orhan Pamuk'un ağabeyine olan kıskançlığı... türünden saptamalar çalışmamızda yer almamıştır. Sonuç olarak diyebiliriz ki, romanların ve romanların oluşmasına *yardım eden* diğer metinlerin dışındaki *dünyadan* çok Orhan Pamuk'un romanlarındaki Postmodern uygulamaları tespit ederek, romanlarının oluşturduğu *yazı dünyasını* tanımaya, tanıtmaya çalıştık. Roman tahlillerinin içerisinde çeşitli yazarlardan ve araştırmacılardan yaptığımız alıntılar da yine bu tanıma ve tanıma çabasının bir tezahürüdür.

Çalışmamızda Postmodernizm'in felsefesi olan Post-Yapısalcılığın bir metin tahlili uygulaması olan "yapısöküm" uygulamaları da yaptık. Yapısöküm, metnin öğelerinin arasında bir uyum değil, uyumsuzluk olduğu iddiasındadır. Biz de çalışmamızda Orhan Pamuk'un romanlarında –Postmodernizm etkisinin kaçınılmaz bir sonucu olarak da değerlendirilebilecek– metin içi uyumsuzlukların/tutarsızlıkların zaman zaman altını çizdik. Ancak bu noktada amacımızın romanların "Postmodern tahlilini yapmak" yani romanları yapısöküme uğratmak değil; Orhan Pamuk'un romanları üzerinden Postmodernizm'i, Postmodernizm üzerinden Orhan Pamuk'un romanlarını/romancılığını tanıtmak olduğunu; bu anlamda tahlil metoduna değil de tahlilin kendisine yoğunlaştığımızı söylemeliyiz.

Peki, neden Orhan Pamuk? Bu seçimimizde iki amacımız olduğunu söyleyebiliriz:

Birincisi: Orhan Pamuk, ilk iki romanı haricindeki romanlarında Postmodern anlayışla ilgili uygulamalara/yaklaşımlara bolca yer veren bir yazar olduğu için Orhan Pamuk romancılığı, Postmodern romanı tanımak ve tanıtmak için zengin bir örneklemdir.

İkincisi: Orhan Pamuk edebiyat dışı konularda yaptığı bıçak sırtı açıklamalarla tanınan ve çeşitli kesimlerin tepkisini çekmiş bir yazardır. Türk edebiyatı araştırmacılarının da edebiyat dışı kaynaklardan beslenen bu edebiyat dışı eleştirilerin haklılığını/haksızlığını tespit ederken Orhan Pamuk edebiyatını tanıması gerektiğini düşünüyoruz. Orhan Pamuk edebiyatını tam anlamıyla tanımak da onun eserlerindeki bu Postmodern etkiyi tanımak/bilmekle mümkündür. Bütün bunların dışında, –bu konuyla ilgili de spekülasyonlar olmasına rağmen– sonuç olarak Nobel Edebiyat Ödülü'nü almış bir romancının romanlarını hakkıyla tanımak/tanıtmak da yine Türk edebiyatı araştırmacılarının ilgi alanı içinde olmalıdır. Çünkü bizce Nobel Edebiyat Ödülü'nün neden verildiği konusu da edebiyat dışıdır, sonuçta bu tartışmalar bitecek ve geriye Nobel ödülü almış bir Türk romancı kalacaktır. Onun romanlarıyla Türk kültürü ve coğrafyası bütün dünyanın zihninde var olacaktır.

Orhan Pamuk'un romanlarındaki Postmodern uygulamaların tespitiyle ilgili olan çalışmamız, hem Postmodernizm hem de Orhan Pamuk romancılığı gibi iki

belirsiz ve tartışmalı konuyu açıklamak olduğu için bize yardımcı olan kaynakların fazlalığı işimizi kolaylaştırmaktan çok zorlaştırdı. Bazen, çözmek zorunda kaldığımız bir sorun yüzünden günlerce sadece o konuyu düşündüğümüz oldu. Ancak bu zorluklarla mücadele yalnız değildim:

Öncelikle bu çalışmanın basılı hale gelmesine kadar üzerinde büyük emeği olan saygıdeğer Hocam Yrd. Doç. Dr. Özcan Bayrak'a gönülden teşekkür ediyorum. Bana sağladığı rahat ve geniş düşünme ortamı, çöküntüye uğrayacak olduğumda gösterdiği çıkışlarla beni yeniden şevklendirmesi ve öngörülerini doğrultusunda yaptığı uyarıları olmasaydı bu çalışma olmazdı.

İhtiyacım olan çalışma ortamını sağlama konusunda hassasiyeti ve moral desteği için eşim Zeliha Yaprak'a; aradığım kaynakları bulmam konusunda çok yoğunken bile hiç itiraz etmeden yardımına koştuğu için kardeşim Peyami Safa Yaprak'a da teşekkür ederim.

Kitaplara, yazılara ulaşmama yardımcı olarak; sorularına cevap verme nezaketini göstererek çalışmaya katkıda bulunan Prof. Dr. Süleyman Çaldak, Prof. Dr. İsmet Emre, Prof. Dr. Jale Parla, Yrd. Doç. Dr. Bekir Kayabaşı, Orhan Koçak, Sibel Irzık, Tamer Kütükçü, Mustafa Ever, Gökhan Tunç, kayınpederim Abdulkadir Baltacı, Engin Fırat, Deniz Polat ve Orhan Oğuz'a çok teşekkür ederim.

Son olarak, çalışmamın şekillenmesi sürecinde bana en büyük zorlukları yaşatan, ama aynı zamanda –sadece varoluşuyla– motivasyonumu da en fazla arttıran oğlum Kayra Koray Yaprak'a da teşekkür ederim.

Tahsin YAPRAK

2012

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	İ
İÇİNDEKİLER	V
KISALTMALAR	XII
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

ORHAN PAMUK'UN EDEBİ HAYATI.....	3
----------------------------------	---

İKİNCİ BÖLÜM

POSTMODERN ROMANIN (ANLATININ) TARİHSEL GELİŞİMİ.....	17
I. ROMAN TÜRÜ	17
A. Romanın Tanımı.....	18
B. Romanın Tarihçesi.....	20
1. Türk Edebiyatında Roman Öncesi Metinler	21
2. Batı Edebiyatında Roman Öncesi Metinler	26
II. POSTMODERN DÖNEMİN OLUŞUM SÜRECİ	27
III. POSTMODERN EDEBİYATIN ÖZELLİKLERİ.....	35
A. Üstkurmaca.....	38
B. Metinlerarasılık.....	42
1. Parodi.....	43
2. Pastiş.....	44
3. İroni (Gülünç Dönüştürüm)	45
4. İntihal.....	45
C. Çoğulculuk	45
D. Karnavallaştırma	46
E. Oyun	47
F. Mizah	48

G. Parçalılık (Kolaj)	48
H. Kopukluk	49
I. Farklılık	49
J. Polisiye	49
K. Gerçeklik Anlayışı	50
L. Tarih	50
M. Kahramandan Özneye	51
N. İmge	52
O. Yazarın Ölümü	52
P. Tekrar	53
R. Biçim	53
S. Dil	55
T. Üst Anlatıların İronik Yıkımı	56
U. Anlatıcı–Okur İlişkisi	57
IV. POSTMODERN ROMANIN (ANLATININ) ORTAYA ÇIKIŞI.....	57
V. TÜRK EDEBİYATINDA POSTMODERN YAZARLAR, ESERLER	62

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ORHAN PAMUK’UN ROMANLARINDA POSTMODERN UNSURLAR 64

I. CEVDET BEY VE OĞULLARI.....	64
A. Romanın Tanıtımı ve Özeti	64
B.Cevdet Bey ve Oğulları – Postmodernizm	72
1. Üstkurmaca	74
2. Gerçeklik Anlayışı	77
3.Tarih.....	77
4. Parçalılık (Kolaj)	79
5. Metinlerarasılık.....	81
6. Kopukluk	82
7. Biçim.....	82
8. Açık Yapıt.....	83
II. SESSİZ EV	84
A. Romanının Tanıtımı ve Özeti	84
B. Sessiz Ev ve Postmodernizm	85
1. Üstkurmaca	86
2.Çoğulculuk.....	88
3. Farklılık.....	88
4. İmge	89

III. BEYAZ KALE	90
A. Romanın Tanıtımı ve Özeti	90
B. Üstkurmaca/Oyun.....	91
C. Metinlerarasılık.....	99
D. Tarih	105
IV. KARA KİTAP	106
A. Romanın Tanıtımı ve Özeti	106
B. Anlam	111
1. Dil	112
2. Mecazi, Fantastik Çıkarımlar.....	121
3. Karnavallaştırma ve İmge.....	131
a. Alaaddin'in Dükkanı	132
b. Ayna	134
c. Kuyu	143
d. Mankenler	149
e. Göz	155
f. Şehzade	159
g. Kara Mürekkep – Kara Kitap.....	160
h. Rüya, Galip, Celal, Şehrikalp.....	163
1. Yeşil Tükenmez	167
C. Biçim	174
D. Açık Yapıt	175
E. Polisiye	180
F. Üstkurmaca	206
1. Mise An Abyme.....	206
2. Üstkurmaca Bahsindeki (d) Maddesi.....	215
3. Diğer Üstkurmaca Uygulamaları.....	220
G. Metinlerarasılık	229
1. Metinlerarasılıkla İlgili Görüşlerin Açıklanması.....	231
2. Edebiyat Tarihinden Metinlerarasılık Örnekleri.....	234
3. Celal'in Yazılarındaki Metinlerarası Uygulamalar	235
4. Metinlerarasılığın Romanda İşlevsel Olarak Kullanımı	236
H. Oyun	246
I. Parçalılık (Kolaj).....	248
J. Mizah.....	251
K. Üst Anlatıların İronik Yıkımı.....	254
L. Tekrar.....	255
M. Kopukluk	258
N. Kahramandan Özneye	260
O. Tarih	260

P. Anlatıcı–Okur İlişkisi	265
V. YENİ HAYAT	265
A. Romanın Tanıtımı ve Özeti	265
B. Üstkurmaca.....	267
1. Üstkurmacanın Kuruluş Mantığı	268
2. Son Kısımlardaki Üstkurmaca Uygulamaları	276
C. Metinlerarasılık.....	284
D. Polisiye	290
E. Parçalılık (Kolaj)	293
F. Karnavallaştırma ve İmge	296
G. Yazarın Ölümü	310
H. Kahramandan Özneye	310
I. Biçim.....	311
J. Üst Anlatıların İronik Yıkımı	313
K. Tekrar	316
L. Anlatıcı–Okur İlişkisi	316
VI. BENİM ADIM KIRMIZI	317
A. Romanın Tanıtımı ve Özeti	317
B. Üstkurmaca.....	320
1. Şeküre'nin Anlattığı Hikâye	321
a. Zarif Efendi	323
b. Kara	325
c. Katil	327
d. Enişte.....	329
e. Ester.....	330
f. Şeküre	331
g. Kelebek	334
h. Leylek.....	334
ı. Zeytin	334
j. Üstat Osman.....	335
2. Meddahın Anlattığı Hikâyeler	335
a. Köpek	337
b. Ağaç	338
c. Para.....	338
d. Ölüm.....	339
e. Kırmızı.....	339
f. At	340
g. Şeytan.....	340
C. Polisiye	340
1. Kara'nın Görüşmesi.....	342

a. Kelebek.....	342
b. Leylek.....	343
c. Zeytin.....	343
2. Başnakkaş'ın Nakkaşlar Hakkındaki Görüşleri.....	346
a. Zeytin.....	346
b. Kelebek	346
c. Leylek.....	347
3. Nakkaşlardan Çizimleri İstenen At Resmi.....	348
a. Zeytin.....	348
b. Kelebek	349
c. Leylek.....	349
4. Kara'nın Katili Arayışı	354
a. Kelebek.....	354
b. Leylek.....	355
c. Zeytin.....	357
D. Metinlerarasılık	358
1. Adı Geçen Eserlerden Alınan Bazı Sahnelerin Kullanımı	358
2. Pastiş–Parodi	368
a. Fuzuli'nin Leyla ile Mecnun Mesnevisi.....	370
b. Şeyh Galip'in Hüsn–ü Aşk Mesnevisi	370
c. Attar'ın Mantıku't–Tayr Mesnevisi	370
3. Yazarın Kendi Romanlarına Yaptığı Göndermeler	377
a. Kara Kitap'taki Ayna Hikâyesi	377
b. Kara Kitap'taki Kurmaca Yazar.....	377
c. Beyaz Kale'deki Kurmaca Kale	377
d. Yeni Hayat'taki Işık	378
E. Mizah	378
1. Zarif Efendi.....	378
2. Kara.....	378
3. Köpek.....	378
4. Orhan	379
5. Ağaç	380
6. Enişte	380
7. Katil	381
8. Para	381
9. Ölüm	382
10. Ester	382
11. Şeküre	382
12. At	382
13. Şeytan	383
14. İki Abdal	384

15. Kadın.....	384
16. Şeküre'nin İsteği.....	385
17. Enişte'nin Öldüğünün Gizlenmesi.....	385
F. Gerçeklik Anlayışı.....	386
1. Zarif Efendi'nin Ölümünü Anlatması.....	386
2. Enişte'nin Ölümünü Anlatması.....	387
3. Katilin Ölümünü Anlatması.....	388
G. Tarih.....	388
H. Anlatıcı–Okur İlişkisi.....	392
VII. KAR.....	393
A. Romanın Tanıtımı ve Özeti.....	393
B. Üstkurmaca.....	398
1. Bant Dökümü.....	407
2. Tanıklar.....	407
3. Ka'nın Tuttuğu Defter / Notlar.....	411
4. Video Kaset.....	413
5. Müfettiş Binbaşının Raporu.....	413
6. Ka'nın Anlatıcıya Gönderdiği Mektup.....	414
7. Ka'nın İpek'e Göndermediği Mektuplar.....	414
8. Gazete Haberleri.....	415
9. Meteoroloji Kayıtları.....	415
C. Polisiye.....	420
1. Eski Belediye Başkanı'nın Ölümü.....	420
2. Eğitim Enstitüsü'nün Müdürünün Ölümü.....	421
3. Lacivert'in Ölümü.....	426
4. Sunay Zaim'in Ölümü.....	429
5. Ka'nın Ölümü.....	433
D. Parçalılık (Kolaj).....	435
1. Katil ile Maktul Arasındaki Diyalog.....	435
2. “Hayvanseverler Derneği”nin Kuralları.....	436
3. Saadettin Beyin Ka'ya Gönderdiği Mektup.....	436
4. Necip'in Romanının Özeti.....	436
5. Ansiklopedideki “Kar” Maddesi.....	437
6. Ka'nın Hayalî Adresi.....	438
7. Çayhanedeki Şiirler.....	438
8. Gazete Haberleri.....	438
E. Çoğulculuk.....	440
1. Muhtar.....	441
2. Şeyh Efendi.....	441
3. Necip.....	441

4. Kadife	441
5. Lacivert	442
6. Turgut Bey	442
7. Sunay Zaim	442
8. Zeki Demirkol.....	444
9. Ka.....	445
10. Yazar (Gerçek Orhan Pamuk)	447
a. Ka'nın Şahsında	447
b. İroni Yoluyla	447
c. Olumsuzlayıcı Kelimeler Kullanarak	448
F. Metinlerarasılık	452
G. Mizah.....	457
H. Karnavallaştırma	457
VIII. MASUMİYET MÜZESİ.....	460
A. Romanın Tanıtımı ve Özeti	460
B. Üstkurmaca.....	462
C. Gerçeklik Anlayışı.....	468
D. Biçim	471
E. Metinlerarasılık.....	472
E. Kolaj	477
F. Açık Yapıt.....	479
SONUÇ.....	482
KAYNAKÇA	489
ÖZGEÇMİŞ.....	503

KISALTMALAR

A.g.e.	: Adı geçen eser
Akt.	: Aktaran
Ank.	: Ankara
A.Ü.	: Atatürk Üniversitesi
BAK	: Benim Adım Kırmızı
BK	: Beyaz Kale
C.	: Cilt
CBO	: Cevdet Bey ve Oğulları
C.Ü.	: Cumhuriyet Üniversitesi
Çev.	: Çeviren
Der.	: Derleyen
Ed.	: Editör
H.A.	: Hülya Adak
Hzl.	: Hazırlayan
İst.	: İstanbul
K	: Kar
KK	: Kara Kitap
MM	: Masumiyet Müzesi
O.K.	: Orhan Koçak
P.	: Page (Sayfa)
s.	: Sayfa
S.	: Sayı
SE	: Sessiz Ev
TODAİE	: Türkiye ve Orta Doğu Amme İdaresi Enstitüsü

- TÖMER : Türkçe Öğretim Araştırma Ve Uygulama Merkezi
TÜBAR : Türklük Bilimi Araştırmaları
T.Y. : Tahsin Yaprak
t.y. : Tarih yok.
y. : Yıl
Yay. Haz. : Yayına Hazırlayan
YH : Yeni Hayat

GİRİŞ

“Postmodernizmin Orhan Pamuk’un Romanlarındaki Yansımaları” adlı çalışmamız, birbiriyle ilgili ve birbirini açıklayan iki ayrı konudan oluşmaktadır: Postmodernizm ve Orhan Pamuk romancılığı. Çalışmamızın Orhan Pamuk’un edebiyat anlayışıyla ilgili tespitlerimizi kapsayan ilk bölümünden sonra Postmodern Romanın (Anlatının) Tarihsel Gelişimi adlı ikinci bölümümüzde Postmodern uygulamaları / yaklaşımları (bu kelimeleri, Postmodernizm’in kendini eserlerde, bazen belirgin uygulamalarla [üstkurmaca, pastiş, parodi] bazen de bu tarz uygulamalarla değil de tarih, biçim, anlatıcı tavrı gibi unsurlara farklı yaklaşmasıyla ortaya çıkarması / belirginleştirmesi sebebiyle bizim de eserde Postmodern etkiyi araştırırken bu iki unsuru birden gözettiğimizi belirtmek amacıyla kullanıyoruz.) Orhan Pamuk’un romanları örnekleminde inceleyeceğimiz için öncelikli olarak romancıyı etkileyen Postmodernizm’den ve Postmodern romandan (anlatıdan) bahsetmeyi uygun bulduk. Postmodern romanı (anlatıyı) da bir nevi ikiye ayırarak inceledik: Roman ve Postmodernizm. Böylece ilk olarak roman türünü, tarihçesini, roman öncesi metinleri yani Batı’daki ve Türk Edebiyatı’ndaki ilk romanlara gelene kadarki süreci inceledik.

Romandan sonra Postmodern Dönemin Oluşum Süreci başlığında, başlığın altında ifade edilen süreci tartıştık. Sürecin izahından sonra çalışmamızın “tahlil” kısmına kaynaklık eden Postmodern Edebiyatın Özellikleri başlığına geçtik. Bu başlıkta son bölümde inceleyeceğimiz romanları hangi başlıklar altında inceleyeceğimizi gösterdik. Bu alt başlıklar, Postmodern romanın (anlatının) ya da Yeni Roman’ın özelliklerinin çıkarılarak başlıklandırılmasından ibarettir. Böylece hem biz romanları tahlil ederken tahlil ettiğimiz romanlardaki uygulamaları / yaklaşımları ayrı ayrı tespit edip bunları ayrı başlıklar altında topladık. Böylece okurun son bölümden önce tahlillerin hangi kıstaslara göre yapılacağını ayrı başlıklar halinde görmesini sağladık. Ancak şunu da söylemeliyiz: Başlıkların büyük çoğunluğu, tahlil başlamadan önce, Postmodern romanın (anlatının) özelliklerini araştırırken karşımıza çıkan özelliklerin çıkarılarak maddelendirilmesinden oluşur. Yani: Postmodern Edebiyatın Özellikleri başlığında açılan alt başlıkların öncelikli görevi Postmodern romanı (anlatıyı) tanıtmaktır, son bölümdeki tahlillere kaynaklık

etmek başlığın talî görevidir. Bu bağlamda, çıkardığımız özelliklerin hepsi çalışmamızın son bölümündeki roman tahlillerinde kullanılmamış olabilir. Ancak son bölümde romanları tahlil ederken açtığımız bütün başlıklar mutlaka daha önce Postmodern Edebiyatın Özellikleri’nde yer almıştır. Örneğin Postmodern Edebiyatın Özellikleri başlığında açtığımız “Farklılık” alt başlığında, Postmodern romanın (anlatının), Modern romanda yapılmamış şeyleri yaparak kendini Modern romandan sıyırma çabasını ifade etmek istedik. Bu başlık Sessiz Ev romanı dışında yazarın hiçbir romanında açılmamıştır. Çünkü Orhan Pamuk’un her romanı zaten farklıdır; bu başlığı her romanın tahlilinde tekrar tekrar açıp neden hangi farklılıklara sahip olduğunu irdelemeyi gerekli görmedik. Bölüm, bu özellikleri gösteren romanların Batı Edebiyatı ve Türk Edebiyatı’ndaki gelişimiyle sonlandırılmıştır.

Son bölümde ise bu temellere dayandırdığımız tahlilimizi yapıyoruz. Çalışmamız Postmodern romanlarla ilgili olduğu ve Orhan Pamuk’un ilk iki romanı Postmodern olmadığı için bu romanların tahlilleri daha çok neden Postmodern olmadıklarının anlatımı üzerine yoğunlaşmıştır. Beyaz Kale romanıyla Orhan Pamuk’un ve çalışmamızın tahlil kısmının Postmodernizm’le olan macerası da başlar.

Çalışmamızda, Orhan Pamuk’un romanlarıyla, roman olmayan eserlerinin yer almasından doğacak karmaşayı engellemek adına tahlil edildiği başlık dışında romandan alıntı yapılmışsa romanlar kısaltmalar bölümümüzde belirttiğimiz gibi kısaltma şeklinde verilecektir. Orhan Pamuk’un roman türünde olmayan eserlerinden yapılmış alıntılarda ise bu kısaltma yoluna gidilmemiş; alıntılar, herhangi bir kaynaktan faydalanıldığında olduğu gibi çalışmada yer almıştır. Çalışmamızda yararlandığımız kaynaklarda, Orhan Pamuk’un romanlarından alıntılanan kelimelerin / cümlelerin geçtiği sayfa numaraları, Orhan Pamuk’un romanlarının, kaynakça kısmında künyeleri verilmiş baskıları esas alınarak değiştirilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

ORHAN PAMUK'UN EDEBİ HAYATI

Nobel ödülünü alan ilk Türk olan Orhan Pamuk, hemen her romanıyla edebiyat camiasının olduğu kadar tüm ülkenin de gündemine oturan, “popüler” bir romancıdır. Popüler olmasının bir sonucu olarak, ülke gündemine oturan değişik konularda polemik konusu da olmuştur. Kendisiyle ilgili yürütülen bütün bu tartışmaların oluşturduğu “olumsuz” Orhan Pamuk algısı sanıyoruz ki Nobel ödülü almasına rağmen araştırmacılarımızın onun eserleriyle yeteri kadar ilgilenmemeleri sonucunu doğurmuştur. Bizim bu konularla ilgili bakış açımız ise, edebiyat araştırmacılarının edebi ürünlere –hele ki ne olursa olsun Türk diliyle yazarak Nobel ödülünü almış bir sanatçının ürünlerine– “Hipokrat yemini etmiş bir doktor” gibi yaklaşımları gerektiği doğrultusundadır. Edebi ürünler yorumlanmaya ve tanıtılmaya muhtaç olmaları nedeniyle birer hasta olarak düşünülürse, doktora benzetilebilecek araştırmacının, yazarın kimliğini, sözlerini, doğrularını ve yanlışlarını bir tarafa bırakarak “metne” yönelmesi gerekmektedir. Çünkü yazarın eserlerinin lehinde veya aleyhinde fikir yürütülebilmesi için öncelikle yazarın metinlerinin iyice irdelenmesi gerekir ki bu da araştırmacıların işidir. Yazarların eserlerini okumadan onların eserleriyle ilgili eleştiride bulunanlar ise konumuzun tamamen dışındadırlar.

Orhan Pamuk'un edebiyat dışı sözlerini ve düşünceleri bu çalışmanın tamamen dışında bırakarak onun eserlerinden kaynağını alan “polemik tarihçesine” kısaca bir göz atalım: Orhan Pamuk'un polemik konusu yapılan ilk romanı Beyaz Kale'dir. Suçlama, intihaldir. Daha sonraki iki romanında uzun uzun cevaplandırmasına rağmen konunun Postmodernizm kaynaklı olduğu olduğunu söyleyelim: Metinlerarasılık.

Kara Kitap'ta ise Mevlana'nın romanın içinde veriliş şekli, muhafazakâr kesimin öfkesini çekmiş, Mevlana ve eşcinsellik imaları / konusu popüler kültürün gündemine oturmuştur. Kara Kitap başka eleştirilere de uğramıştır: Kullandığı dil, bir kolajdan ibaret oluşu vb. Bu eleştirilerin de çıkış noktası yine Postmodernizm etkisiyle açıklanabilir.

Yeni Hayat'ta ise Atatürk heykellerinin roman içindeki kullanılışı eleştiri almış; Atatürk'ün heykelleri imasıyla, Atatürk'ün kendisinin ve düşüncelerinin hedef alındığı iddia edilmiştir: Üst Anlatıların İronik Yıkımı

Romanın en çok tepki çeken romanlarından biri de Kar'dır. Romanın ağır siyasi atmosferinin de etkisiyle yazar her iki siyasi uçtan da tepki görmüştür. Lacivert'in kadınların ilgisini çekecek kadar yakışıklı biri olarak verilmesi, Necip ve Fazıl'ın iyi niyetli insanlar olarak sunulması sol kesimi; Kadife'nin romanın içindeki varoluş şekli ise sağ kesimi rahatsız etmiştir: Çoğulculuk

Görüldüğü üzere Orhan Pamuk'un romanlarından kaynaklanan eleştirilerinde Postmodernizm'in "katkısı" büyüktür. Çalışmanın hareket noktalarından biri de zaten bu eleştirileri anlama gayretidir. Çalışmanın tamamının bu eleştirilerin anlaşılmasına yardımcı olabileceğini düşünüyoruz. Öncelikle Orhan Pamuk Edebiyatı:

Sanat hayatına resimle başlayan Orhan Pamuk, 22 yaşında "kendisinin de anlayamadığı bir nedenle" (Pamuk, 2010: 11), resmi bırakıp ilk romanı Cevdet Bey ve Oğulları'nı yazmaya başlar. İstanbul kitabının son cümleleri: "Ressam olmayacağım,' dedim. Yazar olacağım ben." (Pamuk, 2006: 342) Ancak edebiyata olan ilgisi onu önce romana değil şiire yöneltmiş ve ilk şiirleri on sekiz yaşındayken Yeditepe dergisinde yayımlanmıştır. 23 yaşında ise "üç tarihi hikâye yazmıştır." (Pamuk, 2002: 184). Kendisini romancı olarak tanısak da Öteki Renkler adlı kendi yazılarını derlediği kitabının başında da "Pencereden Bakmak" adlı bir hikâyesi de vardır. Hikâye, roman gibi tahkiyeli olması yönüyle romancılığa yakın bulunabilir; ancak şiirin onun ilgisini çekmemesinin bazı sebepleri vardır: "18 yaşında 6 ay şairlik yapmışım, şiirlerim yayımlanmıştı fakat hiçbir zaman açıklayamayacağım teknik nedenlerden ötürü şiir yazmayı bırakmışım. Şimdi kırk yaşındayken şiir yazmak, bir ölçüde şair olmak istiyordum. [Yeni Hayat'ı yazış niyetiyle ilgili konuşuyor. T.Y.] Bundan ne anlıyordum? Şair olmakla romancı olmak arasındaki fark nedir? Gerçekten şair olduğuma inandığım kişinin bence şöyle bir ayrıcalığı var: Ona gizli gerçek fısıldanır: Bir ses ona 'Ahmet sen bunu yaz' der, o da yazar. Kimse romancıya bir şey fısıldamaz. Romancı masasının başında, birinin 'bunu yaz'

demesini bekler durur. Sonunda o sesi duymaz ama başka bir şeye karar verir. O sesin nasıl olacağına kendi düşünür karar verir.” (Pamuk, 1999: 151)

Şiirden vazgeçip romancılıkta karar kılan Pamuk, 22 yaşından itibaren çalışarak edebiyatın zirvesi denebilecek Nobel’e kadar çıkmıştır. Bu yolculuğunun Nobel’i de görmesinin belki de en önemli sebeplerinden biri de çalışkanlığı ve işine verdiği büyük önemdir. Pamuk, yazarlığı bir ilham işi olarak görmez, “çalışmaya ve sabra” inanır: “Benim için yazarlığın sırrı, nereden geleceği hiç belli olmayan ilhamda değil, inat ve sabırdadır. Türkçe’deki o güzel deyiş, iğneyle kuyu kazmak bana sanki yazarlar için söylenmiş gibi gelir. Eski masallardaki, aşkı için dağları delen Ferhat’ın sabrını severim ve anlarım. Benim Adım Kırmızı adlı romanımda, tutkuyla aynı atı yıllarca çize çize ezberleyen, hatta güzel bir atı gözü kapalı çizebilen İranlı eski nakkaşlardan söz ederken yazarlık mesleğinden, kendi hayatımdan söz ettiğimi de biliyordum. Kendi hayatını başkalarının hikâyesi olarak yavaş yavaş anlatabilmesi, bu anlatma gücünü içinde hissedebilmesi için, bana öyle gelir ki, yazarın masa başında yıllarını bu sanata ve zanaata sabırla verip, bir iyimserlik elde etmesi gerekir.” (Pamuk, 2007: 12–13).

Pamuk’un roman yazmadan önce romanıyla ilgili yaptığı araştırmalarla işleyeceği konuya tam olarak hâkim olma konusundaki hassasiyeti, okuyucunun romanın dünyasına daha rahat girmesini ve okuyucuda da roman gerçekliğinin oluşmasını sağlamıştır. Pamuk, yazacağı romanla ilgili sayfalarca okumaktan, diyar diyar gezmekten hiçbir zaman imtina etmemiş bir romancıdır. Bu anlayışının semeresini de görmüştür: Kara Kitap’ın kaotik dünyasının oluşturulabilmesi için, hem Doğu’nun hem Batı’nın en önemli eserleriyle ilgili yoğun bir okuma yaptığı çok bellidir. Yine Benim Adım Kırmızı da nakkaşların dünyasına girebilmek için oldukça uzun süre minyatürle ilgili araştırmalar yapmıştır. “Benim Adım Kırmızı’nın ilk hayalleri, 1980’lerin sonunda aklımdaydı; müzelerde minyatürlere bakarak, konuyla ilgili kişilerle konuşarak ve kitapçı kitapçı gezerek (internet kitapçılığı henüz başlamamıştı.) kütüphanelerde fotokopiler çekerek ve tarihten felsefeye pek çok şey okuyarak yıllardır araştırıyordum.” (Pamuk, 2010: 371) Masumiyet Müzesi romanında da eşyaların bulunmasıyla ve müzecilikle ilgili uzun bir araştırma yapmıştır. Pamuk bu araştırmacılığı bazen tehlikeli de bulunmuştur: “Orhan Pamuk,

büyük projelerle boğuşan bir yazar. Her romanının ardında, kuşku götürmez bir araştırmanın varlığı seziliyor ve bu bazen araştırmacılık ve yaratıcılık arasındaki o ince çizgiye oturan romanlarını tehlikeli bir dengede tutuyor.” (Parla, 1996: 108)

Orhan Pamuk’un bir diğer özelliği ise “romana mimari yapıyı getiren bir yazar” (Aral, 2007: 150) olmasıdır. Kendisi de Benim Adım Kırmızı’yı yazarken aynı kelimeleri kendisi için kullanmıştır. “Romanımı işte böyle tek tek eşyaları ve insanları, taş taş üstüne, koskocaman bir kubbeyi tasarlayan usta bir mimar gibi kurmam gerektiğini hissediyordum.” (Pamuk, 2010: 377) Bazı araştırmacıların Orhan Pamuk’un mühendislik okumasıyla bağlantılandıkları bu anlayış, romanların bir mimari yapı gibi baştan sona kadar her ayrıntısının planlı olmasını sağlamıştır. Bu planlılık, Pamuk’un roman içi gerçeklikte tesadüflerin oluşmamasını, her şeyin bir kaçınılmazlık sonucu gerçekleşmesini sağlamıştır. Bu anlayışla ilgili aklımıza gelen ilk örnek Benim Adım Kırmızı’ da katilin ölümünün konuyla doğrudan alakası olmayan Hasan’ın elinden olmasıdır. Çünkü katilin elinde Hasan’ın hançeri vardır ve katil kaçmaktadır. Hasan da elinde kendi hançeriyle kaçan kişinin düşmanlarından birisi olduğunu düşünüp onu öldürmüştür. Peki, o hançer katilin elinde ne aramaktadır? Romanda bu hançer meselesi ilmek ilmek işlenerek Benim Adım Kırmızı’da “mutlu son”a ulaşılır: Katil ölmüş; Kara ile Şeküre’yi huzursuz eden Hasan da bu cinayeti yüzünden İstanbul’u terk etmek zorunda kalmıştır.

Orhan Pamuk’un edebi kuramlara bağlı oluşu onun dünya edebiyatına daha kolay bağlanmasını sağlamıştır. Hilmi Yavuz bir yazısında Türk Edebiyatı’nın Batı Edebiyatı’nı sürekli geriden takip ettiğini, ancak Orhan Pamuk’la ilk defa bunun kırıldığı yazar (Yavuz, 2008: 77–78) Bunun sebebi, Hilmi Yavuz’un da yazısında tespit ettiği gibi onun Postmodern kuramlara olan yakınlığıdır. Edebi kuramlara ilgi duyduğunu Saf ve Düşünceli Romancı’da şöyle dile getirir: “Tanıdığım, kimisi arkadaşım başka romancılara göre, kendimi roman ve edebiyat kuramlarına daha yakın görürüm.” (Pamuk, 2011: 139)

Teorilerin ve özellikle Postmodern teorinin romancılığı üzerindeki etkisini de Öteki Renkler’de bulunan “Şirin Şaşkınlığı” adlı yazıda şöyle ifade eder: “Ben bir romancıyım. Her ne kadar teoriden pek çok şey öğrenmişsem de, hatta zaman zaman

zararıma olacak bir teori tiryakiliğine kendimi kaptırılmışsam da, aslında çoğunlukla ben, teoriden kaçmam gerektiğini düşünürüm.” (Pamuk, 1999: 118) Yazının devamında üstü kapalı bir şekilde Postmodern kuramın hayatındaki karşılığını anlatır ve artık 19. yüzyıl romanının devrinin kapandığından bahseder: “Dante’den önce onun Cehennem’i üzerine kurulmuş gülünç hikâyeleri öğrendim. Chaplin’in Büyük Diktatör’ünü görmeden önce Cilalı İbo diye bilinen yerli film dizisindeki uyarlamasını seyrettim. Empresyonist ressamı dergilerin orta sayfalarından çıkan ve manav ve berber dükkânlarına asılan reproduksiyonlarının reproduksiyonlarının soluk reproduksiyonlarından tanıyıp sevdim. Dünyayı Tenten ile tanıdım ve çoğu kitaplarda olduğu gibi Türkçe çevirisinden. Tarih duygumu, tarihi bize benzemeyen ülkelerin tarihlerinden edindim. (...) Kitabın anlamı, gerçek, büyük 19. yüzyıl romanının anlamı, kahramanlarla birlikte keşfettiğimiz dünyanın anlamı olurdu. Bu büyük harfli bir gerçeğin zaferiydi de. Ama 19. yüzyıl romanının tükenmesiyle birlikte bu anlam da tükendi belirsizleşti. Tıpkı hayatta olduğu gibi. (...) Romanın sezdirmesi beklenen, bir yerlerde bir gerçek olduğu duygusu, artık çok uzaklarda bir yerlerde. Roman yazmak için elimizde artık parçacıklar, parçacıklar var.” (Pamuk, 1999: 122–124)

Orhan Pamuk’un yukarıdaki sözleri Postmodern kuramın belli başlı özellikleridir. Orhan Pamuk Postmodern kuram yanında Rus Biçimciliği’nden de etkilendiğini şöyle açıklar: “Rus formalistlerin olay örgüsü kuramına –mesela Viktor Şklovski’nin görüşlerine– kendimi yakın hissettiğimi söyleyeyim.” (Pamuk, 2011: 61) Rus Biçimciliği’nin Postmodernizm’i nasıl etkilediği ve bu etkinin Orhan Pamuk’un romanlarına nasıl yansıdığı çalışmamızın “Biçim” başlıklarında inceledik.

Orhan Pamuk ilk romanını yazmaya başlarken etkilendiği yazarları ve sonrasında yaşadığı değişimi şu cümlelerle ifade etmiştir:

“İlk başlarda 19. yüzyıl romancıları... Tolstoy, Stendhal, Dostoyevski. Cevdet Bey ve Oğullarını yazdığım sıralarda 19. yüzyıl romanına o kadar bağıydim ki, ondan etkilendiğimi fark etmezdim. (...) Faulkner ve Virginia Woolf ve modern Amerikan romanı sayesinde bu etkiyi erkenden kırdım. Böylece bir an önce öğrenilmesi gereken şeyi, romancılığın kuralların değil, kuralsızlığın dünyası

olduğunu öğrendim. Benden önceki romanlar, üzerine basıp yükseleceğim ve sonra da bir tekme atacağım taşlardır yalnızca.¹” (Akt. Biçer, 1998: 8)

Faulkner ve Woolf etkisi ona Sessiz Ev’i yazdırır: “İkinci romanım Sessiz Ev’de, Faulkner’dan Virginia Woolf’a, Fransızların yeni romanından yeni Latin Amerika romanına etkiler vardır.” (Pamuk, 2011: 140)

IOWA Üniversitesi’ndeki Yazarlık Okulu’ndan sonra (bu kursa katılması kimilerince “Amerika’ya gider Pamuk ve Postmodern anlayışla tanışır, değişir. O tarihten sonradır ki olayları yorumlarken, kişileri tanıtırken sola karşı acımasız olmaya başlar.” (Duman, 2009: 95–96) cümlelerinde olduğu gibi Orhan Pamuk’un millî olmaktan uzaklaşmaya başlaması anlamında eleştirilir.) romancılık anlayışında köklü değişimler olur. “Yazar bu iki romandan sonra *geleneksel–gerçekçi* çizgiyi tümüyle bırakır.” (Ecevit, 2008: 33) Geleneksel–gerçekçi çizgiden uzaklaştığı ilk romanı Beyaz Kale’dir; asıl “sapma” ise Kara Kitap’ta görülür: “Eski deyişle ‘kendi sesimi’, Borges ve Calvino gibi yazarlara kendimi iyice açarak buldum. İlk örnek, tarihi romanım Beyaz Kale’dir. (...) İlk romanım gibi bir hayli otobiyografik olan, ama asıl kendi sesimi bulduğum roman Kara Kitap’tır.” (Pamuk, 2011: 140)

Kara Kitap’taki Postmodern etkileri ise şu cümlelerle açıklar: “Şimdi Postmodernizm çeşitli kategorilerle anlaşılabilir: Bir eylemi anlatan insanla anlatılan insan arasındaki ironiyle sağlanmış bir uzaklık, daha önce yazılmış edebiyat metinlerini başka amaçlarla kullanma, ki ben bunu bizim geleneksel edebiyatımızdaki kimi metinleri kullanarak yaptım, asıl olanla, taklit olan arasındaki belirsizlik ve eklektik yapı, birbirlerine aykırı olan parçacıkların açık olmayan bağlarla birbirlerine bağlanması ve bağları okurun bulması... Bu tür bir eserin anahtarı bu bağların kuvvetli ya da zayıf olmasındadır. Tüm bunlar Kara Kitap için geçerlidir.” (Kabaklı, 2002: 838)

Kara Kitap ve Postmodernizm ilişkisiyle ilgili diğer sözleri: “Batı’da, Amerika’da edebiyatta ne olup bittiğini şöyle uzaktan işitmiş olan eleştirmenlerimiz

¹ Hami Çağdaş “Orhan Pamuk Kara Kitap’ı Anlatıyor”, Hürriyet Gösteri, Nisan 1990, s. 27, S: 13.

ve onlardan öğrendiklerini yaygınlaştıran basın, Postmodernizm kavramını yerli yersiz, ama hep benim düşündüğümünden fazla önemseyerek ve az bilerek o kadar çok kullandı ki, okurla bu kelimeyi kitabın zorlukları, uzun cümleleri ve karmaşıklığı için bir çeşit özür sandı. Bütün bu yersizliklerden sonra, bunun haklı bir tepki olduğunu düşünüyorum.” (Pamuk, 2010: 344)

“Borges ve Calvino’yu daha önce okumuştum ama ‘Postmodern’ eğilim bende Kara Kitap’la başladı.” (Pamuk, 2010: 528)

Orhan Pamuk’un romancılığı üzerinde büyük etkisi olduğunu düşündüğümüz diğer isimleri Orhan Pamuk çeşitli yazılarında ve romanlarında zikretmiştir. Bu isimlerin bir kısmı 19. yüzyıl romancılığına muhalif kimlikli, Postmodern sayılmasalar bile “yenilikçi” sınıfına giren; bir kısmı ise Postmodern teorisinin uygulayıcısı konumundaki romancılardır: Dostoyevski, James Joyce, Marcel Proust, Thomas Mann, Franz Kafka, Patricia Highsmith, Vladimir Nabokov

Pamuk, Türk edebiyatında etkilendiği isimleriye şöyle sıralar: “Türk romancılarından çok şey öğrendim, ama roman tekniği, roman dili, biçimsel olanaklar konusunda değil, ‘yazarlık tutumu’, ‘yazarlık tavrı’, diyebileceğim bir şeye ilişkin oldu bilgilerim. Sözgelimi Kemal Tahir’den tarihe bakılabileceğini öğrendiysem, Yaşar Kemal’den yazarın kendi soluğuna ve dünyasına iyice, güvenle inanması gerektiğini öğrenmişimdir. A. H. Tanpınar’dan ‘bizim eşyalarımız, bizim nesnelimizi’ bir ressam gibi arayıp görmem gerektiğini öğrenmişsem, Oğuz Atay’dan Batı’nın modern roman tekniklerinden verimli bir şekilde yararlanılabileceğini öğrenmişimdir. Ama öğrendiklerim yazarlık işinin kendisine, romanlarımdaki dünyanın özüne ilişkin şeyler değil değildir hiç. Onları Batı’dan öğrendim.” (Pamuk, 1999: 110) Yazar için Tanpınar’ın yeriye başkadır: “Benim için yirminci yüzyılın en büyük yerli yazarı Ahmet Hamdi Tanpınar’dır. Büyükten çok da benim için önemlidir.” (Pamuk, 1999: 166)

Orhan Pamuk’un romanlarını nasıl yazdığından ve hangi kuramlar ve yazarlardan etkilendiğinden sonra şimdi de romanlarındaki bazı ortaklıklardan bahsederek romancılığı hakkında fikir edinmeye çalışalım:

Orhan Pamuk, romanlarının isimlerinden de anlaşılacağı gibi renkleri eserlerinde çokça kullanmıştır. Renklerin ve özellikle görselliğin onun ressamlık geçmişiyle ilgili olduğu düşünülebilir. Kendisi zaten romancılık anlayışının “görme” üzerine olduğunu ifade eder: “Ben hep okurun görsel hayal gücüne seslenen bir yazar oldum ve roman sanatının –Dostoyevski’nin sarsıcı karşı örneğine rağmen– görsellikle çalıştığına inandım.” (Pamuk, 2011:141) Görsellikle ilgili eğiliminin ressam geçmişiyle sınırlandırılmasına da karşı çıkar: “Görmek, tasvir etmek, kelimeleri hayalimizde resimlere çevirmek konusundaki gözlemlerinin ise, benim resim aşkımla sınırlı olmadığını, roman sanatının en genel özelliğine işaret ettiğini düşünüyorum.” (Pamuk, 2011:143)

Orhan Pamuk’un romanlarında renk kullanımıyla ilgili iki önemli ismin iki ayrı yazısı da vardır: Yıldız Ecevit’in “Orhan Pamuk’u Okumak” kitabında “Sayı, Harf, Renk ve İsim Simgeçiliği” başlığında “Renk Simgeçiliği” ve Jale Parla’nın 14–15 Mayıs 2007’de Boğaziçi Üniversitesi’nde düzenlenen Orhan Pamuk Sempozyumu tutanaklarının yazarları tarafından düzenlenerek birer yazıya dönüştürülmüş şekliyle oluşan ve Nüket Esen ile Engin Kılıç’ın ortaklaşa hazırladıkları “Orhan Pamuk’un Edebi Dünyası” adlı kitapta yer alan “Orhan Pamuk’un Romanlarında Renklerin Dili”. Ecevit, kitabı Yeni Hayat üzerine olduğu için Yeni Hayat’taki renk kullanımlarına odaklanmıştır. Yazısında kitapta atmosfer oluşturmak için en çok kullanılan iki rengin “mor ve kırmızı” (Ecevit, 2008: 228) olduğunu belirtir ve iki rengin çağrışımlarına yazısında yer verir. Parla ise yazısında Beyaz Kale’deki kalenin renginin beyaz olmasını, Kara Kitap’ta hâkim renkler mavi ve yeşili, Benim Adım Kırmızı’da kırmızı, mor, yeşil, mavi ve beyazı Orhan Pamuk’un romancılığının ipuçları olarak değerlendirip, yorumlar. (Parla, 2008: 55–76)

Kimlik sorunu yaşayan ve buna bir çözüm olarak değişim ve yer değiştirme, bir başkasının yerine geçme izleği Orhan Pamuk’un romanlarında tekrar tekrar kullandığı bir izlektir. Bu izleğin en belirgin olarak yer aldığı Beyaz Kale’de Hoca ile İtalyan kölenin yer değiştirmesinden sonra, Kara Kitap’ta Celal ile Galip yer değiştirir, Yeni Hayat’ta Osman ile Mehmet, Kar’da çok belirgin olmasa da anlatıcı Orhan Pamuk’un “kendimi Ka gibi hissettiğim çok olmuştu” (K 413) sözleriyle Ka

ile anlatıcı Orhan Pamuk, Masumiyet Müzesi'nde ise kahramanın isteği üzerine olayları onun ağzından aktaran romancı Orhan Pamuk ile Kemal Basmacı. Bu yer değiştirme, bir ikizin varlığı fikrinin köklerini Orhan Pamuk bize İstanbul kitabında açıklar:

“İstanbul’un sokakları içerisinde bir yerde, bizimkine benzeyen başka evde, her şeyiyle benim benzerim, ikizim, hatta tıpatıp aynım bir başka Orhan’ın yaşadığına çocukluktan başlayarak uzun yıllar aklımın bir köşesiyle inandım. Bu düşünceyi ilk nereden ve nasıl edindiğimi hatırlamıyorum. (...) Bu hayal kafamda ışımaya başlayınca neler hissettiğimi açıklayabilmek için onu en belirgin şekliyle ilk hissettiğim anlardan birini anlatmalıyım. Beş yaşımıdayken bir ara başka bir eve yollanmıştım. Annemle babam kavgalarının ve ayrılıklarının birinin sonunda Paris’te buluşmuşlar, İstanbul’da kalan beni ve ağabeyimi de birbirimizden ayırmışlardı. Ağabeyim Nişantaşı’nda, Pamuk Apartmanı’nda, babaannem ve aile kalabalığı ile birlikte kalıyordu. Beni ise Cihangir’e teyzemin evine yollamışlardı. Sevgiyle ve hep gülümseyerek karşılandığım bu evin duvarında beyaz bir çerçeve içerisinde küçük bir çocuk resmi asılıydı. Arada bir, teyzem ya da eniştem duvardaki resmi gösterip, ‘Bak bu sensin,’ diye gülümserlerdi. Resimdeki iri gözlü bu sevimli çocuk, evet, biraz bana benziyordu. Onun da başında benim sokağa çıktığım zaman taktığım kasketlerden biri vardı. Ama gene de onun tam beni resmim olmadığını biliyordum. (Aslında resim Avrupa’dan gelmiş kitsch bir sevimli çocuk reproduksiyonuydu.) Hep düşündüğüm, bir başka evde yaşayan öteki Orhan bu olabilir miydi? Ama şimdi ben de bir başka evde yaşamaya başlamıştım. Sanki İstanbul’da bir başka evde yaşayan benzerimle buluşabilmek için benim de bir başka eve gitmem gerekmişti, ama hiç memnun değildim bu buluşmadan. Asıl eve, Pamuk Apartmanı’na geri dönmek istiyordum. Duvardaki resmin ben olduğunu söylediklerinde, aklım biraz karışır; ben, benim resmim, bana benzeyen resim, benzerim, bir başka ev hayalleri birbirinin içine geçer, eve geri dönmek, hep orada aile kalabalığıyla birlikte olmak isterdim.” (Pamuk, 2006: 9–10)

Bu kimlik sorunu çerçevesinde Orhan Pamuk’un Doğu–Batı meselesini de romanlarında sıkça kullandığını da söylemek gerekir. Ancak kendisi bu “kullanımın” çok da önemli ve anlamlı olmadığını düşünür. Aşağıdaki cümlelerinde bu karşıtlığın

sadece romanını oluşturmak için faydalandığı karşıtlıklardan biri olduğunu sezdirir: “...yalnız kitap kahramanlarının değil, kitap okuyucularının da Doğu–Batı ayrımıyla ilgilenir görünmeleri şaşırtıcıdır. Tabii şunu da eklemek gerek: Bu ayrımın heyecanıyla yüzyıllardır yapılmış onca kuruntu olmasaydı bu hikâye de kendini ayakta tutacak renklerin birçoğunu bulamazdı.” (BK 192)

Cevdet Bey ve Oğulları’nda “Rastignac” Ömer, Batı’yı över, onların hırslarını ve çalışkanlıklarını örnek alır. Sessiz Ev’de Selahattin’in Batı’nın bilimi doğrultusunda ilerlerken Fatma bağınaz bir Doğuludur. Beyaz Kale’de ise belirgin bir biçimde Hoca–Venedikli şahsında Doğu ve Batı’nın birbirine bakışı işlenir. Kara Kitap’ta ise –birçok örnek olmakla birlikte– mankenler ve şehzade imgeleriyle Doğu–Batı meselesine –aslında böyle bir mesele olmaması gerektiğine– değinilir. Benim Adım Kırmızı’da Doğu, bireyselliğe müsaade etmeyen; Batı ise toplumu değil bireyi öne çıkaran özellikleriyle yer alır. Bu düşünce özellikle “imza” metaforuyla temsil edilir. Yeni Hayat’ta da yine Doğu–Batı sorunu karşımıza çıkar. Dr. Narin Batı’nın (Kara Kitap’taki mankenci gibi) Doğu’yu kültürel istilasıyla mücadele ederken; Rıfkı Amca, eserlerinde, Pertev ve Peter’in ortaklaşa yürüttükleri “Zihni Sınır projelerle” (Irzık, 2008: 37) Doğu ve Batı’yı bir araya getirmeye çalışır. Kar romanında karakterlerin birçoğu Batı’nın kendilerini nasıl göreceklarını dert edinin duran Doğululardır. Masumiyet Müzesi’nde ise “bekâret” anlayışı üzerinden Batılılaşmış zengin kesim–Doğulu kalan fakir kesim tespiti yapılır.

Orhan Pamuk’un bu konudaki çözümü ise önce yerel olalım sonra evrensel oluruz gibi bir çözüm değildir. Orhan Pamuk romanlarında bu karşıtlığı sıklıkla kullansa da özellikle Kara Kitap’ta da ima ettiği gibi Doğu–Batı “etkilenmesini” kaçınılmaz bulur. Kendisini bulmak isteyen insanın önce kendisini dış etkilere korkmadan açmasını sonra da bu etkilere kendisinin bazı ilaveler yaparak bu değişiklikleri içselleştirmesini öğütler. Orhan Pamuk da romancılığında bunu yapmış, önce kendisini Borges ve Calvino’ya açmış ve sonra da kendisi bu etkiye Doğu edebiyatı geleneğinin kaynaklarını ilave ederek, bu kaynaklara kendi üslubunca yönelerek, kendi edebiyatını bulmuştur. Bu edebiyat, aynı anda hem Doğulu hem Batılıdır: “Bütün kitaplarım Doğu’nun ve Batı’nın yöntem ve usul, alışkanlık ve tarihinin karışmasından yapılmıştır ve kendi zenginliğimi de buna

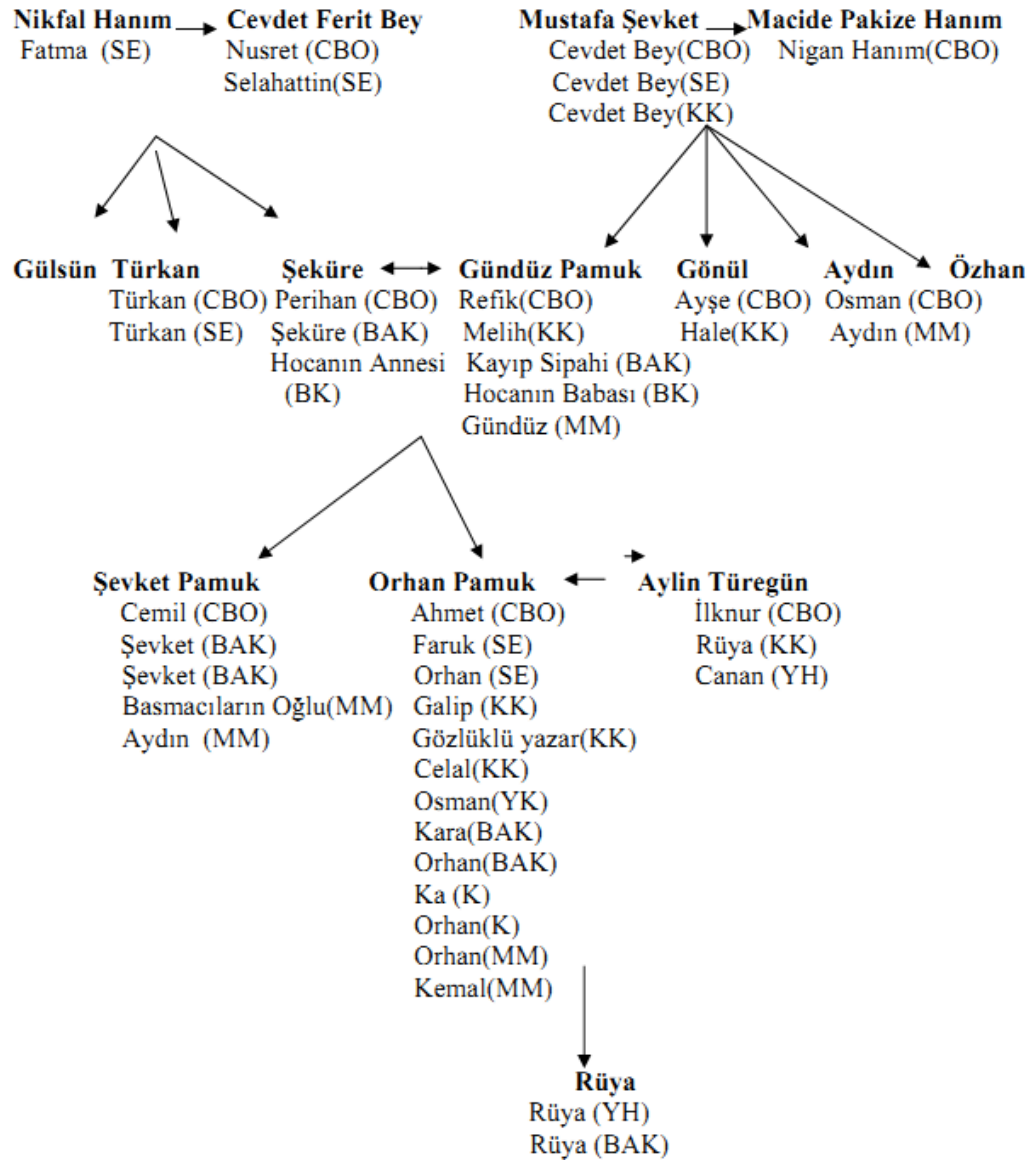
borçluyum. Kendi rahatlığım, çift mutluluğum da buradan gelir, iki dünya arasında suçluluk duymadan, kendi evimde gezinir gibi gezinirim. Muhafazakârlar, köktendinciler benim Batı'yla kurabildiğim rahatlığı asla hissedemedikleri gibi, hayalperest modernistler de benim gelenekten rahat rahat yararlanabilmemi hiçbir zaman anlayamaz.” (Pamuk, 1999: 155)

Orhan Pamuk'un romanlarının bir diğer özelliği de romanların birbirleriyle ilişki içinde olmalarıdır. Bir romanındaki karakter diğer romanın içinde belirir, bir romanında cevaplanmamış bir soru diğer romanlarında cevaplanır ya da cevaplanmış gibi yapılır. (Celal'in ölümünün, Yeni Hayat'ta ve Masumiyet Müzesi'nde verilmiş şekli, Masumiyet Müzesi romanının incelemesinin “Metinlerarasılık” başlığında bulunabilir.) Romanlar arasındaki ilişkiler bununla da kalmaz. Bir romanın içinden diğeri çıkar ya da bir roman diğerin devamı gibidir. Orhan Pamuk bu durumu şu sözleriyle açıklar:

“Benim bütün kitaplarım, bir önceki kitabın içinden doğar. Oradaki bir ayrıntıdan, bir cümleden. Cevdet Bey'deki gençlerden bir anlamda Sessiz Ev doğdu. Sessiz Ev'deki tarihçi Faruk'tan Beyaz Kale çıktı. Beyaz Kale'nin düşsel ortamından, oradaki kimi tarihi sahnelerden, esrarlı mavi gece diyebileceğim karanlık sahnelerden Kara Kitap çıktı.” (Pamuk, 1999: 136)

Orhan Pamuk'un romanlarının en belirgin özelliklerinden biri de romanlarındaki otobiyografik göndermelerdir. Roman kahramanlarının birçoğu Nişantaşlı'dır: Cevdet Bey ve Oğulları romanında Nişantaşlı'na yerleşimin tarihi, Sessiz Ev'de Nişantaşlı'ndan gelen üç kardeş, Kara Kitap'ta zenginliğini kaybeden Nişantaşlı aile, Kar'da Orhan Pamuk'un Nişantaşlı'ndan arkadaşı, Masumiyet Müzesi'nde yine Nişantaşlı muhitinin ilişkileri. Otobiyografik etkilerin isimler bazında en çok Benim Adım Kırmızı'da yer aldığını söyleyebiliriz. Çünkü romanda Şeküre'nin (Orhan Pamuk'un gerçek hayattaki annesinin adı) iki çocuğu yer alır: Şevket (Orhan Pamuk'un gerçek hayattaki ağabeyi) ve Orhan.

Orhan Pamuk'un diğer romanlarında da ailesinden izler olduğunu görmek mümkündür. Aşağıda, Orhan Pamuk'un ailesinin romanlarında yer alışı şekliyle ilgili bir tabloya yer verilmiştir.



(Tekşan, 2009: 503–504)

Orhan Pamuk gerçek hayatına vakıf olamayacağımız için onun kendi hayatının romanlarında yer alışıyla ilgili sözlerine yer veriyoruz:

“Cevdet Bey ve Oğulları’nda kendi ailem ve hayatımdan pek çok şey var: Benim dedem de bir zamanlar demiryolu inşa etmişti, Nişantaşı’nda oturdu, eski bir taş bir evden, daha sonra Pamuk Apartmanı adını alacak bir binaya taşınmışlar, o apartmanı kendileri yapmışlardı. Gene benim büyükannem, amcalar, halam da romanda bir benzeri anlatılan bir aile apartmanında otururlardı. Kara Kitap’a da ilham verilen bu Pamuk Apartmanı’nda ben de çok oturdum.” (Pamuk, 1999: 129)

“Sessiz Ev’in pek çok ilham kaynağından biri de dedemin anneanneme yazdığı bazı mektuplardır. Bu mektuplardan bana teyzem Türkan Rado bahsetmişti. Dedem yüzyıl başında hukuk okumak için Berlin’e gidiyor. Gitmeden önce anneannem Nikfal ile nişanlıyorlar onu. Dedem de, Berlin’de hukuk okurken, İstanbul’daki nişanlısına pek çok mektup mektup yazıyor. Bu mektupların havası biraz Selahattin Bey’in Fatma’ya ders vermesine benziyor. (...) Romandaki gençler çevresi, araba yarıştırmak, evlere toplanıp kafayı çekmek, diskoteğe gitmek, sahilde buluşup vakit öldürmek gibi ayrıntılar da 1970’lerin başındaki Bayramoğlu Sahil Mahallesi’nden benim de arkadaşlarımdan hikâyelerinden çıkmadık. Yazları bir dönem oraya gitmiştik. Babalarından araba alıp, yarıştırdık parçalayan, ama çok fazla da yaramazlık yapmayan bu gençlerin içinden geldim ve onları tanırım.” (Pamuk, 1999: 132)

“Beyaz Kale, gençliğimde, hatta çocukluğumda fazlasıyla ciddiye aldığım bu kimlik oyununu bir anda yazıyla oyuna dönüştürme çabasıdır.” (Pamuk, 1999: 135)

“Kara Kitap’ın asıl yaptığı şey İstanbul’da yaşamının, sokaklarda yürümenin, çocukluğumun ve 1970’lerin Nişantaşı’nda yaşamının nasıl bir şey olduğunu ortaya koymak. Kara Kitap hem benim kendi hayatımın, sevdiğim dükkânların, şeylerin, hala açık olan Alaaddin’in dükkânının, Nişantaşı Karakolu’nun, Taksim Meydanı ve Beyoğlu’nun ve buralardaki pek çok kişisel anının bir tarihidir.” (Pamuk, 1999:139)

“Yeni Hayat’ın kahramanı Osman’ın yaşı da benim romancı olmaya karar verdiğim yaşma denk düşüyor. Ben de o zamanlar Yeni Hayat’ın kahramanı gibi

İstanbul Teknik Üniversitesi'nde okurdum. Tıpkı onun gibi Mimarlık koridorlarında aşağı yukarı sınırlı sınırlı dolanır, öğle yemeği zili çaldığında kafeteryaya koşanlardan olmadığım için seviniirdim. Daha önemlisi kendimi genç bir sanatçı olarak görmeye çalıştığı o yıllarda, tıpkı romanın adı benimkiyle kafiyeli kahramanı gibi ben de annemle bir evde yaşar, kendimi odama kapatıp içerde bir romancı yaratmaya çalışırdım.” (Pamuk, 1999: 147)

“Benim Adım Kırmızı'daki ailenin yaşadıkları, sınırlı olarak benim yaşadıklarım üzerine kurulmuştur. Benim de annemin adı Şeküre, Şevket diye bir ağabeyim var. Kitapta bir de Orhan göreceksiniz. Bir dönem de babamız uzaktaydı (romandaki baba da gidip gelmiyor). Ben, annem ve ağabeyim birlikteydik. Kitapta anlatıldığı gibi ağabeyimle çekişirdik. Uzaktaki babamızın, Benim Adım Kırmızı'da olduğu gibi, dönmesi söz konusuydu. Annem bize söz geçirmekte zorlanırdı. Benim Adım Kırmızı'da, kimi zaman gösterildiği gibi, bize öfkelenerek bağırdı. Ama bütün benzerlikler bu kadar.” (Pamuk, 1999: 161–162)

“Benim Adım Kırmızı'nın bazı ev içi aile ayrıntıları, üçümüzün 1950'lerde İstanbul'da yaşadığı şeyleri, 1990'ların İstanbul'unu oyunculukla taşıma çabasıdır.” (Pamuk, 2010: 375)

İKİNCİ BÖLÜM

POSTMODERN ROMANIN (ANLATININ) TARİHSEL GELİŞİMİ

I. ROMAN TÜRÜ

Romanın ne olduğu sorusundan önce “tür” kavramının ne olduğu sorununa kısaca değineceğiz. Dilek Kantar “Tür Üzerine Kavramsal Bir Tanımlama Denemesi” adlı makalesinde bu konuyla ilgili çağdaş düşünürlerin fikirlerini eleştirel bir süzgeçten geçirerek araştırmacılara sunmuştur. Bizim dikkatimizi çeken de adı geçen makalede Postmodern felsefecilerden Derrida’nın “türü” anlayış ve anlatış şeklidir. Derrida’nın tür konusundaki görüşleri kısaca şöyledir: Derrida, türü okuyucunun yorumlayış şekline müdahale etmekten kaçınan esnek bir yapı olarak algılar. Ona göre bu zaten kaçınılmazdır; çünkü hiçbir türün sınırları tam olarak çizilmiş, kuralları belirlenmiş değildir. Hiçbir tür, başka türlerden etkilenmeyerek “saf” biçimde varlığını devam ettiremez. Burada daha da dikkat çekici olan, Derrida’nın teorisini roman türüyle desteklemesidir. “Roman terimi olası bütün metinler evreninde ve diğer türler evreninde belli bir içerme ve dışlama ilkesi üstüne kuruludur. Roman tür olarak kapalı bir sistem değildir. Halen yazılmakta olan yenilikçi metinler “roman” kategorisine dâhil edilmektedirler ama bir taraftan da, Derrida’nın deyişiyle, roman kendi yarattığını “öldürmektedir”, “biçimsiz bir biçimdir”² çünkü roman sayılmayan metinlerin hangi ölçütlere göre belirleneceği kesin kurallara oturtulamaz.” (Kantar, 2004: 9–10). Çalışmamız nihayetinde Postmodern romanların (anlatıların) tahlili olduğu için Postmodernizm’in türe bakışı da bizim için oldukça önemlidir. Bu konuda İsmet Emre “Postmodernizm ve Edebiyat” adlı kitabında “Postmodern bir metnin tahlilinde belki de en güçlük çekilen nokta, metnin türselliği konusunda yaşanan şüphelerdir. Her ne kadar edebi türler konusunda ileri sürülmüş savlardan bir kısmı zaten, daha statik bir ‘tür’ anlayışına karşı çıkararak her metnin pek çok anlamda olduğu gibi, yazılmış olduğu edebi türde de birtakım değişiklikler yapabileceği, hatta yapması gerektiğine dikkat

² Derrida, Jacques. “The Law of Genre.” Acts of Literature, Ed. Derek Attridge, Routledge, 1992. s. 221-252, New York.

çekiyorsalar bile, ne klasik anlayışta ne de modern anlayışta Postmodernite de olduğu kadar türlerin belirsizleştiği bir süreç yoktur. Öyle bir türsel problem yaşanmaktadır ki herhangi bir metnin öykü mü, bir deneme yahut bir roman mı olduğu hatta, bunun bir isminin olup olmadığı konusunda bile ciddi sorunlar yaşanmaktadır.” (Emre, 2006: 87–88) sözleriyle Postmodernizm’in türe bakışını özetler. Bu konuda, Postmodern edebiyatın en önemli teorisyenlerinden Alain Robbe-Grillet kendi romanlarını eleştiren önemli Postmodern eleştirmen Roland Barthes’e şöyle söyler: “Senin ‘Silgiler’ üzerine yazdığın metinle ‘Silgiler’ romanının kendisi arasındaki ilişkiler, romancıyla eleştirmen arasında değil, romancıyla romancı arasında kurulmuş ilişkilerdir ” (Grillet, 2011: 35). Grillet’in yukarıdaki sözü Postmodern romancının hikâye etmekten çok anlatmaya yakın durmasıyla ilgili görünmektedir. Ancak bu, “tahkiyeli” bir tür olarak bilinen romanı tahkiyeden uzaklaştırmakta, Postmodernistlerin tabiriyle romanı bir “anlatı” haline getirmektedir. Hatta Hilmi Yavuz “Postmodern roman olmaz!” (Yavuz, 2008: 77) diyerek bu iki kelimenin yan yana bile gelemeyeceğini söylemiş; bunun yerine, birçok Postmodern kuramcı gibi “Postmodernist anlatı” (Yavuz, 2008: 77) demeyi tercih etmiştir. Bir diğer çağdaş münevverimiz Murat Belge ise “Postmodern roman” (Belge, 2009: 481) kelimelerini kullanarak Hilmi Yavuz’dan farklı bir yol izlemiştir. Bizde çalışmamızda bu uzlaşmazlığa bir çözüm olarak her ikisini birden kullanmayı tercih ettik: Postmodern roman (anlatı).

A. Romanın Tanımı

Henüz “tür” teriminin bile tartışıldığı çağımızda roman türünün zamanı aşan bir tanımını yapmak da zorlaşmış, bu konuda çeşitli dönemlerde değişik tanım denemeleri yapılmıştır. Biz kendi tanım denememizi yapmadan önce edebiyatçılarımızın yaptığı roman tanımlarına bir bakalım. Ahmet Kabaklı’nın “Türk Edebiyatı” adlı eserinden tanım denemeleri:

“Romandan maksat, hayatta geçmemişse bile, geçmesi mümkün olan bir vakayı, ahlak, adetler, hisler ve ihtimallere bağlı tafsilatıyla birlikte tasvir etmektir.” (Namık Kemal)

“Roman denilen şey, bir insan cemiyeti içinde görülen durumlardan birini veyahut bazılarını kâğıt üzerine oymaktan ibarettir.” (Ahmet Mithat Efendi)

“Roman ahlakın aynasıdır. Onun objektifi gördüğü manzarayı alır.” (Hüseyn Rahmi)

“Roman, bize yansıttığı cemiyetle beraber, onu hükmü altında bulunduran düzenleyici fikrin de emrindedir. Bu ortak ölçü ile birlikte, cemiyet ne ise roman da odur.” (Peyami Safa)

“Hayatta olup da romana girmeyen şey yoktur. Romana sınır çizilmez. Yeter ki gerçekten alınan unsurlar, bütün bir iç zenginliğinin beslendiği hayal gücü ile yeni varlıklar alsın, hayattaki varlıkları bile sürükleyecek, onları gölgede bırakacak bir gerçek olsun.” (Suut Kemal Yetkin) (Kabaklı, 2002: 517–518)

Prof. Dr. İsmail Çetişli'nin “Metin Tahlilerine Giriş 2 Hikâye–Roman–Tiyatro” adlı eserinde de roman tanımlarına yer verilmiştir:

“Roman, hayatı her cephesiyle geniş olarak kavrayan ve her şeyi bir akış, değişme ve gelişme olarak his ve idrak eden bir duyuş ve görüş tarzının ifadesidir.”³

“Roman, belli bir zaman ve mekân içinde, belli bir kişinin başından geçenlerin sebep–netice ilişkisi ve sağlam bir mantık dokusu içinde, sade bir nesir dili ile hikâye edilmesidir.”⁴

“Roman “insanın şahsi tecrübesini kendisine konu edinmiştir. Yani roman belli bir zaman, mekân ve kültür atmosferi içinde, belli bir kişinin hayat tecrübesini nesir dili içinde okuyucusuna iletme görevini üstlenmiştir.”⁵

³ Mehmet Kaplan, Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 2, Dergah Yayınları, İst.,1987,s.362

⁴ Sevim Kantarcıoğlu, Türk ve Dünya Romanlarında Modernizm, KTB Yayınları.,Ank.,1988, s. 23

⁵ Sevim Kantarcıoğlu, “ Modern Roman Teknikleri ve Mehmet Rauf'un Eylül'ü 1”, Milli Kültür, C: III, S: 3 Ağustos, 1981, s. 41

“Roman bir hayat tecrübesinin mahsulü, muayyen bir mizacın ve şahsi bir görüşün bir sanat eseri halinde tecellisidir. Roman, yaratıcı muhayyilenin yavrusudur.”⁶

“Roman, insana insanı aydınlatan bir sanat koludur. İnsanın ay gibi, hiç görünmez öteki yüzünü, ruhunu, davranışlarının gizli kalan yönlerini aydınlatan bir sanat kolu... Roman, toplumların gerek insan, gerek dış dünya gerçeklerine karşı saygı duyma katına yükseldikleri, insan olarak önce kendi kendiliklerini, sonra çevrelerindeki öteki insanları sahiden merak ettikleri bir tarihsel devrenin sanat koludur.”⁷ (Akt. Çetişli, 2004: 31)

Bu tanımların sayısı tabii ki arttırılabilir; ancak yapılan her tanımın yetersiz olacağı da ortadadır. Durmadan gelişen, değişen, kalıplarını zorlayan bir kavramı bütün yönleriyle kapsayacak bir tanıma ulaşmak elbette ki zordur ve bu tanımlar kaçınılmazdır ki romanın özellikle bir yönünün daha çok vurgulanması sonucu ortaya çıkarlar. Ancak biz yine de bütün romanları kapsayacak bir tanım yapmaya çalışacağız: Roman, kurmaca bir olayın/olayların kurmaca bir anlatıcı/anlatıcılar tarafından anlatılmasıdır.

B. Romanın Tarihçesi

“Roman” kelimesinin temel anlamı “halkın arasında konuşulan latin diliyle yazılmış tahkiyeli (hikâye anlatan) eserlerdir”. (Çetişli, 2004: 30) Bu kelime, türün zaman içinde geçirdiği değişimle çağımızın tahkiyeli eserlerine verilen isim olmuştur. Bu tahkiyeli eserlere en başta efsane, daha sonra destan, masal; daha sonra halk hikâyesi, mesnevi, en sonunda da hikâye/roman denmiştir. “On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından itibaren tanıdığımız roman ve öykü, bir form olarak edebiyatımıza Batı’dan gelmiştir. Bu zamana gelinceye kadar Türk toplumu,

⁶ Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Niyazi Akı, İst., 1960, s.136

⁷Kemal Tahir, Notlar/Sanat Edebiyat 2, [Hzl. Cengiz Yazoğlu], Bağlam Yayınları, İstanbul. 1989, s. 19

kurmaca–anlatı ihtiyacını halk hikâyesi, mesnevi, masal, efsane gibi birtakım geleneksel türlerle karşılamaktaydı.” (Gündüz, 2009a: 763). Dolayısıyla her biri için çağının romanı denebilir. Şerif Aktaş “Destan, masal, halk hikâyesi, hikâye ve romanda vaka asıl unsurdur, diğerleri vakanın etrafında birleşerek eseri vücuda getirir.” (Aktaş, 2005: 11) cümlesiyle bu metinleri “olay” paydasında birleştirmiştir; ancak her birinin ayırt edilmelerini sağlayacak belirgin farkları da vardır.

1. Türk Edebiyatında Roman Öncesi Metinler

Postmodernizm’in, İkinci Dünya Savaşı’ndan asıl etkisini göstermeye başladığı kabul edilir; ancak Postmodernizm’in edebi görüşleri incelendiğinde Postmodernist uygulamaların daha Modernizm’in ilk örnekleri içinde bile bulunduğu görülür. Bu anlamda Postmodernizm alışlageldiği gibi sadece kendisinden önceki edebi döneme tepki olarak doğmuş bir edebi anlayış değildir. Postmodernizm’i anlamak için Modernizm ve ondan önceki tüm edebi devrelerin de bilinmesi gerekir; çünkü Postmodernizm, geçmiş edebi ekollerden, edebi metinlerden de faydalanır. Sözelimi Postmodern bir romancı “Ey okur” sözcükleriyle okura seslendiğinde donanımlı okur, bunun Romantizm akımına yapılan bir gönderme olduğunu bilir; ortalama okur ise bunu fark etmez. Tabii tam tersi de mümkündür: Postmodernizm’in ne olduğunu bilmeyen bir okur, Postmodern bir romanda (anlatıda) böyle bir sesleniş görse bunu yazarın bir acemiliği ya da taklitçiliği zannedebilir. Postmodernizm, bu anlamda oldukça donanımlı okuyucular ister; sıradan okuyucu için Postmodern bir roman –tabiidir ki– sıkıcı ve anlaşılmaz bulunacaktır. Donanımlı bir okuyucu ise okuduğu bir Postmodern romanda (anlatıda) fark ettiği bir göndermeden keyif alır. Postmodern yazar, yaptığı o küçük göndermeyle eserine başka eserlerin ruhunu da ilave etmiş olur. Örneğin “Kar” adlı romanda ana karakterimizin “Ka” adını kullanmasıyla Pamuk, Kafka’yı ve onun bürokratik dünyasını da eserinin ruhuna ilave eder; ancak “Ka” adını gerçekten Kerim Alakuşoğlu adının kısaltması zanneden okur; Pamuk’un, eseriyle Kafka’nın ruhu arasında kurmak istediği bağı anlayamaz ve metin –o okur için– fakirleşir. Dolayısıyla Postmodern bir romanı (anlatıyı) hakkıyla anlayabilmek için özellikle

içinde yaşadığı edebi atmosferi ve geçmişi de iyi bilmek gerekir. Bu bağlamda özelde Postmodern romanı (anlatıyı) genelde “romanı, kendine has belli başlı nitelikleri tanımının en doğru yollarından birisi, sanırız onu, dünden bugüne uzanan tarihi içinde ele almak; yüzyıllar içinde geçirdiği değişme ve gelişme serüvenini tespit ve tasvir etmek olmalıdır. Romanın tarih içindeki serüveninin, diğer edebi türlerle bir hayli içli-dışlı olması, karşılaştırmalı bir yöntem izlemeyi lüzumlu kılacaktır.”(Çetişli, 2004: 31-32). Ancak biz burada tam olarak Çetişli’nin yaptığı gibi didaktik bir tasniften ziyade süreci oldukça kısaltarak ilerleyeceğiz. Çünkü konumuz destanın, halk hikâyesinin ne olduğu değildir. Ancak Orhan Pamuk’un özellikle en önemli Postmodern romanı (anlatısı) olan Kara Kitap’ta ve Benim Adım Kırmızı’da metinlerarasılık bağlamında mesnevilere hem konu hem biçim özellikleri açısından sıkça atıflarda bulunulduğu için mesnevilerden daha uzun bahsetmeyi uygun buluyoruz.

Edebiyatımızda olaya dayalı anlatılar efsanelerle başlar. Bilindiği gibi efsanelerin ortaya çıkışında insanların anlamlandıramadıkları olayları izah etme gayretleri etkili olmuştur. Sebepler anlaşıldıkça efsaneler etkilerini kaybetmiştir. Efsaneler gibi “işlevi” olan diğer anlatılar destanlardır. İçinde efsanevi unsurlar da barındıran destanlar, efsaneden farklı olarak, milletlerin varlığının devamı için gerekli olan dersleri gelecek nesillere aktarma kaygısı taşıyan metinlerdir. İçinde olağanüstü unsurların bolca bulunmasıyla efsaneye benzeyen ancak efsaneler gibi herhangi bir işlevi olmayan, sadece tahkiyenin doğurduğu merak duygusunun tatminine dayanan masallardan sonra edebiyatımızda masal-destan-hikâye karışımı Dede Korkut Hikâyeleri ve nihayet günümüzdeki hikâye türüne oldukça yaklaşan halk hikâyeleri, edebiyatımızın tahkiyeli eserlerindedir.

Batılı Postmodern yazar, Batı medeniyetinin eski romanlarına, şiirlerine, tiyatrolarına nasıl yöneliyorsa Türk Edebiyatı’nın Postmodern yazarlarından biri olan Orhan Pamuk hem bir Batılı yazar gibi Batı edebiyatının metinlerine hem de Doğulu bir yazar gibi Doğu medeniyetinin anlatı geleneğine yönelmiştir. Bu ikilik, bizi de Pamuk’u besleyen bu iki anlatı geleneğinden bahsetmeye zorunlu kıldı. Biz de öncelikle mesneviden Türk Postmodern romancılığına, sonra da romanslardan Batı Postmodern romanına giden süreci ele alacağız.

Postmodernizm, Modernizm'in insanlığa vaat ettiği huzurlu ve mutlu toplum hayatını sağlayamaması üzerine onun karşısında durmuştur. Yeni kurulan Modern Türk devleti de oluşturmak istediği “tekliğe” muhalif gördüğü her şey gibi Araplardan etkilenecek yazılan şiirlere de muhalefet etmiş, Divan edebiyatı da ders kitaplarında zaman zaman “Yüksek Zümre Edebiyatı” (!) gibi ifadelerle kötülenmiş ve insanımızdan uzaklaştırılmaya çalışılmıştır. Biz de bu Modernist yaklaşıma karşı çıkan münevverlerimizin mesneviye yaklaşım şekline dikkat çekmek istiyoruz: Mesnevi, alelade bir şiir değildir; Modernizm sonrası edebiyatın sağladığı özgürlük ortamının da katkısıyla söylenebilir ki: Mesnevi, Doğu medeniyetinin romanıdır! Hatta Doğu medeniyeti, Batı medeniyetinin yaptığından daha zorunu başarmıştır: “Roman”ı şiir şeklinde yazmıştır.

Bu düşüncenin çeşitli zamanlarda ve çeşitli kişiler tarafından çeşitli tonlarda ifade edildiğini görüyoruz. Münevverlerimiz, mesneviyi daha aşağı gördükleri için değil çağımızda roman daha bilinir olduğu için romanın teknikleri ve üslubuyla mesnevileri kıyaslayarak mesnevileri tanıtmak, bilinir kılmak istemişler; mesnevilere öncelikle araştırmacıların sonra da tüm edebiyatseverlerin hak ettiği ilgiyi göstermelerini sağlamaya çalışmışlardır. Bunlardan belki de en önemlisi Şerif Aktaş'ın “Roman Olarak Hüsn-ü Aşk” adlı makalesindeki görüşleridir. Aktaş makalesine “Bu yazıyla mesnevilerin, bu arada Hüsn-ü Aşk'ın roman olduğunu iddia etmek istemiyoruz.” (Aktaş, 1983: 94) cümlesiyle başlasa da az sonra mesnevilerin bir tasnife gidilirse romanların yanında yer alacağını ifade eder ve makale boyunca Hüsn-ü Aşk'ı bir roman gibi tahlil eder. Hatta “Avrupalı tarz hikâye ve romanlarda olduğu gibi Hüsn-ü Aşk mesnevisinde de...” sözleriyle eseri Avrupalı örnekleriyle denk görür.

Yavuz Bayram, Hüsn-ü Aşk'ı bir roman türü olan “Bildungsroman”⁸ saydığı “Bildungsroman Örneği Olarak Hüsn ü Aşk” adlı makalesinde, mesneviden aldığı beyit örnekleriyle Aşk'ın geçirdiği değişimi ve olgunlaşmayı, “Bildungsroman”ların karakteristik özelliği olan niteliksel değişim ve olgunlaşmayla bir tutar: “Aşk'ın

⁸ Karakterin özellikle manevi anlamda değişmesini, gelişmesini konu alan roman türü.

mesnevîde geçirdiği aşamalar; ‘Hüsn’le nişanlanması, birbirlerini sevmeleri, Hayret’in aralarına girmesi, Hüsn’ü kabilenin ileri gelenlerinden istemesi, kabilenin ileri gelenlerinin zorlu şartlar ileri sürmeleri, Gam Harabelerine yolculuğu, cadıyla karşılaşması ve Zâtü’s-süver Kalesi’nde esir düşmesi, sembolik bir yolculuğa çıkması, içinde dev bulunan kuyudan kurtulması, Hûşrübâ’yla yaşadıklarının gerçek yüzünü görmesi, Hüsn’ün sarayına ulaşması, perdenin açılması ve gerçeklerin ortaya çıkması, vuslata ermesi’ şeklinde özetlenebilir. Aşk, beşerî aşk (Hüsn) vesilesi ile çıktığı yolculuğunu (seyr-i sülûk) tamamlamış ve kemâle yani gerçek aşka (ilâhî aşk) ulaşmıştır. Bu açıdan bakıldığında, Hüsn-ü Aşk mesnevisinin bildungsroman türünün yapısıyla uyum gösterdiği anlaşılmaktadır.” (Bayram, 2007: 27)

Mehmet Kahraman, “Fuzuli’nin Leyla ile Mecnun Romanı” adlı makalesinde insanımızın mesnevilere daha fazla değer vermesini, okumasını sağlayacağı düşüncesiyle onlara “roman” denmesi gerektiğini belirtir ve araştırmacılara bir nevi Leyla ile Mecnun’un reklamını yapar: “Roman sanatı günümüzde gittikçe dallanıp budaklanmakta, yeni yeni yöntemlere ve tekniklere başvurulmaktadır. Postmodernlik adı altında yapılan çalışmalar, bir anlamda modern romana geçen çağlardan destekler bulmak, klasik çizgiler taşımak demektir. Bu eğilimle Leyla ile Mecnun birlikte düşünüldüğünde oldukça verimli bir sonuca ulaşılabilir. Leyla ile Mecnun modern romancıların ufkunu açacak nitelikler taşımaktadır. Ama öncelikle biz, edebi eserleri belirleme, adlandırma mevkiinde bulunan insanlar olarak onlara “roman” deme cesaretini gösterelim.” (Kahraman, 1997: 186).

2009 yılında Kahraman’ın çağrısına uyan Mustafa Ayyıldız “Leyla ile Mecnun Mesnevisinde Modern Anlatı İzleri” adlı makalesinde “Klasik edebiyatın mesnevîlerine, genel anlamda, Tanzimat öncesi romanın yerini tutan eserler olarak bakmak eğilimi yaygındır. Mesnevîler roman mıdır ya da ne kadar romandır? Modern roman formuyla aralarında ne kadar benzerlik görülür? Nerelerde ayrılır? Bu gibi soruların yanıtı, kesin hükme varmada bir ölçü olarak alınabilir. Mesnevîlerin hüküm sürdüğü devirde, Batı’da romandan ne anlaşılıyordu diye de sormak gerekir. Cemil Meriç, romanı; niye doğunun ürünü olan hikâye ile değil de ortaçağda halk

dili anlamına gelen romanla tanımladığımızı sormadan edemez.⁹ İsimlendirme böyle kabul gördüğüne göre, bundan hareketle mesnevilerin ne kadar roman olduğu konusuna eğildiğimizde, bugünkü sınıflandırma ve adlandırmanın roman bölümü altında mesnevilerin de adının anılması gerekir. Çünkü bu eserlerin varlık sebepleri, içerikleri ve çoğu şekli unsurları, –kısmî farklılıklarına rağmen– aynı vadede birleşiyor.” (Ayyıldız, 2009: 189) cümleleriyle tezi devam ettirir.

Nihayet mesnevilerle Postmodern roman (anlatı) arasında bağ kuran Şeyma Büyükkavas Kuran’ın “Mesneviden Romana Uzanan Sebeb–i Telif Yolu Üst Kurmacaya mı Çıkar” adlı makalesinde Türk Edebiyatındaki belli başlı mesnevilerin “sebeb–i telif” kısımlarıyla Postmodern romanda (anlatıda), okuyucuya eserin oluşmasının hikâyesini veren “üstkurmaca” arasında bağ kurarak Postmodernist uygulamaların sadece Postmodern romanlarda (anlatılarda) değil çok eski anlatılarda da kullanıldığını belirtir: “Mesnevilerde sebeb–i telif sunan şair, tevazu göstermek, bir şey yapma/üretme sorumluluğunu üzerinden atmak, eleştirilere karşı geleneğe sığınmak, inandırıcı olmak gibi gayeler gütmekteydi. Günümüzde de yazarlar, okurun güvenini kazanmak, buna bağlı olarak inandırıcılığı arttırmak, yeni ifade imkânları sağlamak, ilgi çekmek, orijinal olmak gibi sebeplerle, bilerek ya da bilmeyerek bu geleneği değiştirerek veya geliştirerek devam ettirmektedirler.” (Kuran, 2006: 199)

Burada niyet, mesneviyi romandan daha aşağı bir tür olarak görüp onun romanın seviyesine çıkarılması talebini dillendirmekten çok –Pamuk’un da yaptığı gibi– ona en az roman kadar değer verilmesini sağlamaya çalışmaktır. Çünkü ülkemizde hala Modern bir çağ yaşanmakta ve maalesef daha önce kültürümüz içinde yaşattığımız, ilk örneğini neredeyse bin yıl önce verdiğimiz mesneviyi 19. yüzyılın ikinci yarısında tanıştığımız bir türle açıklamak zorunda kalıyoruz. Yoksa Doğu’ya ait bir değerın büyüklüğünün, Batı’daki benzeriyle karşılaştırılmasıyla ortaya çıkmayacağı açıktır. Çünkü “Sanat biçiminin dehası, kendi bağımsızlığı ve

⁹ Cemil Meriç, Sosyoloji Notları, İletişim Yayınları, İstanbul, 1993, s. 353

özgür yüceliği ile ortaya çıkarsa sanat türü önemli değildir.’¹⁰ Bu yargı, bir tür grubuna dâhil eserlerin bile grubun diğer üyelerine nazaran bağımsızlığını dile getirirken, mesneviyi söz gelimi roman gibi bir başka türe yaklaştırmak suretiyle inceleme çabası içerisinde girmenin anlamsızlığını da ortaya koyar.” (Ece, 2004: 12)

Osmanlı toplumundaki hikâye ihtiyacını uzun yıllar halk hikâyeleri ve mesneviler doldurmuştu. Ancak bunlar orijinal olmaktan uzaktılar. Ana hatları belli olan hikâyenin yeni bir üslupla yeniden anlatılması hikâyenin gidişatını az çok bilen dinleyicileri/ okuyucuları çok da rahatsız etmiyordu. Zaten takipçilerinin bu anlatıları takip etmesinin sebebi de basit anlamda merak duygusunun tatmini değildi. Bu iki tür için de söylenebilecek ortak özellik takipçilerinin konuya değil de özellikle üsluba değer vererek esere yaklaşmalarıdır. Bu kültürle Taaşuk-u Talat ve Fitnat arasında yazılan “Muhayyelat-ı Ledünn-i İlahi, Akabi Hikâyesi, Hayalat-ı Dil, Müsameret-name, Temaşa-i Dünya ve Cefakâr ü Cefakeş, Türk yazılı anlatısının Batılı anlamda roman örneğine doğru ilerlerken yarattığı ilk metinlerdir. Bunlar Divan ve halk edebiyatıyla modern edebiyat arasında, klasik ve sözlü kültürle yazılı kültür arasında bir geçiş evresinin eserleridir.” (Gökalp, 1999: 186)

Nihayet Taaşuk-u Talat ve Fitnat, Cezmi, İntibah; Ahmet Mithat, Halit Ziya Uşaklıgil, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Oğuz Atay romanları: Türk Edebiyatı’nın romanla, halk hikâyelerinden, mesnevilerden ilhamla yazılmış ilk denemelerinden, ilk Postmodern romana (anlatıya) uzanan macerası.

2. Batı Edebiyatında Roman Öncesi Metinler

Destanlar hemen her milletin tahkiyeli olan ilk türüdür. Batı edebiyatında bizde de olduğu gibi “destanlardan sonra, insanın anlatma ve dinleme ihtiyacını yüzyıllar boyu masallar, efsaneler, menkıbeler, fabllar, halk hikâyeleri ve romanslar karşılamışlardır.” (Çetişli, 2004: 36). Batı’da roman öncesinde sevilerek okunan romansları biraz da bizdeki halk hikâyelerine benzetebiliriz. Halk hikâyelerimiz; aşk

¹⁰ Hüseyin Salihoğlu, 20. Yüzyıl Edebiyat Sanatı, İmge Yay., Ankara, 1995, s.137

hikâyeleri, kahramanlık hikâyeleri gibi çeşitli türler altında incelenebilir. Benzer şekilde “şövalye romanı, pastoral roman ve pikaro (pikaresk) romanı” (Çetişli, 2004: 37) gibi türleri olan romansların halk hikâyelerine benzetebileceğimiz diğer özellikleri manzum–nesir karışık olmaları ve yine halk hikâyelerimiz gibi masalsı olaylara ve kişilere yer vermeleridir. Batı’da Don Kişot, işte bu gerçek dışılığa bir tepki olarak ortaya çıkması nedeniyle romans devrini kapatan ve ilk roman sayılan bir eser olmuştur.

II. POSTMODERN DÖNEMİN OLUŞUM SÜRECİ

Postmodernizm’in ne olduğu konusuna sonraki bölümde değineceğiz; ancak bu konu, süreci anlamlandırmaya çalışırken de –tanımı kadar süreci de tartışmalı olduğu için– bize büyük zorluklar çıkarmaktadır. Bir örnekle durumu açıklamaya çalışalım: Kafka’nın Modern mi Postmodern mi olduğu sorusu aslında iki kavramın ne olduğu sorusuyla birlikte Kafka’yı dâhil edeceğimiz Ekspresyonist romanın Modernizm’e mi Postmodernizm’e mi ait olduğu sorununu da beraberinde getirmiştir. Örneğin İsmet Emre, “Postmodernizm ve Edebiyat” kitabında Yıldız Ecevit’in “Türk Romanında Postmodernist Açılımlar” kitabında Kafka için Modernist denmesine karşı çıkar ve Kafka’yı Modern ile Postmodern arası bir dönem olarak nitelediği “Postmodernite” dönemine dâhil eder. (Emre, 2006: 213) İsmail Çetişli ise “Metin Tahlillerine Giriş 2 Hikâye–Roman–Tiyatro” adlı eserinde Kafka’yı; Proust, Woolf, Faulkner gibi romancılarla birlikte, Modern romanla Postmodern roman arasında oluşturduğu “Modernist roman” sınıfına dâhil eder. (Çetişli, 2004: 45–46) Görüldüğü üzere konu üzerinde henüz bir uzlaşuya varılamamıştır. Bu durumda bizim süreç izahımızla bir başka kaynakta yapılmış süreç izahı birbirinden farklı olabilecektir. Ancak bu, konunun doğası gereği normal karşılanmalıdır.

Postmodernizm’in muhalifi olduğu Modernizm’in kökleri Descartes’ın akılcılığındadır. Akılcılığın edebiyattaki ilk örneği de Cervantes tarafından verilmiştir. Cervantes’in sürekli romanslar okuyan kahramanına bu romansların etkisiyle türlü türlü hayaller gördürtmesi romanslara; dolayısıyla hayalciliğe bir

tepkiydi. Rasyonalizme olan bu bağlılık Cervantes'i Aydınlanma Çağı'nın ilk işaretçilerinden biri yaptı. Hatta Milan Kundera "bana göre Modern Çağ'ın kurucusu sadece Descartes değil, Cervantes'tir de" (Kundera, 2009: 16) diyerek onu akla verdiği değer açısından Descartes'la bir tutmuştur. Yükselen rasyonalist hareketlerin diğer ürünleri olan rönesans ve reform hareketleriyle Ortaçağ'ın karanlığından sıyrılan Avrupa düşüncesi, Hümanizm'le insana ve kendilerine geçmişte cennetten toprak satıldığı zamanlarda pek de kullanmadıkları "akla" yönelmiş, "Aydınlanma" kavramında tanrıdan çok insana yer verilmiştir. "Modernizm düşüncesi, bir aydınlanma projesi olarak sürekli ve doğrusal bir ilerleme anlayışı üzerine oturmaktadır. Bu ilerlemenin, aydınlanma felsefesine göre belli bir amacı vardır; söz konusu amaç, ideal toplum düzeni olarak ifade edilmektedir. Buradan Aydınlanma projeksiyonu için geçerli bir diğer öncülün altı çizilebilmektedir. Bir ideal toplum düzenini varsaymak aynı zamanda bir mutlak gerçek kavramını düşünce sistemine sokmak demektir. Bilindiği gibi Aydınlanma felsefesinin başlangıcı sayılabilecek doğal toplum ve doğal hukuk kavramları bir tür laikleştirilmiş mutlak gerçek düşüncesinin yansıması olarak kabul edilmektedir. Modernleşme projeksiyonu, her şeyden önce laik bir hareket olma özelliği taşımaktadır. Rönesans ve Reformasyondan Aydınlanmaya uzanan değişim çizgisi içinde ön plana çıkan düşünsel boyut bilim ve bilginin demistifikasyonu¹¹ olarak tanımlanabilir. Böylece bilim ve bilgilenme Tanrısal bir süreç olmaktan çıkarılmış, akıl temelli bir insan özelliği olma konumuna indirgenmiştir.¹² (Akt. Aslan ve Yılmaz, 2001: 97).

Aklın yüceltilmesiyle birlikte her şeyi kurallaştırma özellikle, 17. yüzyıl Fransa'sında oldukça yaygındı. Hatta aynı yüzyılda edebiyatın kurallarını belirlemek için Fransız Akademisi kurulmuştu. Hümanizm döneminden sonra Fransız ve Avrupa edebiyatına hâkim olan Klasisizm de bu kuralcılıktan nasibini almıştır. Akla ve bilimsel yöntemlere verilen bu değer "19. yüzyıl başı romantizmi

¹¹ Aydınlatma; aldanmadan kurtarma, gözünü açma (<http://www.tdkterim.gov.tr>)

¹² Şaylan, Gencay (1996). Çağdaş Düşünce Akımları: Postmodernizm, (Ders Notları), TODAİE Yayınları, Ankara.

dışarıda bırakılmak koşuluyla” (Ecevit, 2002: 23) Realizm ve Naturalizm etkisinin hâkim olduğu 19. yüzyıl sonlarına kadar devam eder. Yine bu yüzyılda gelişen Sanayi Devrimi’yle köyden kente, tarımdan sanayiye ve makineleşmeye doğru evrilen Avrupa yaşantısında artık geleneksel olanın yaşanma ihtimali kalmamış, kentleşme olgusuyla eskiye ait olan her şey terk edilmeye başlanmıştır. Ancak bu yenilenme süreci (modernite) insanlara vaat ettiği mutluluğa ulaşılması için yapılması gerekenleri buyurgan bir edayla sıralıyordu. Bu Modern insan proto–tipe az önce belirtildiği gibi laik, pozitivizme ve bilime bağlı, kentli bir karakter gösterir.

Bilime olan bu bağlılık pozitivizm ve determinizm gibi bilimsel düşünceye oldukça yakın olan felsefi düşüncelerin edebiyata/romana uygulanmasıyla bilimsel hatta deneysel bir edebiyat ortaya çıkardı. Realizmin anket ve gözlem; Naturalizm’in deney “yöntem”i meseleye ne kadar ilmi yaklaştığının bir göstergesi sayılabilir. Modernizmin diğer disiplinlerdeki kuralcılığı edebiyatta da kendini gösterdi ve edebiyatta Modern romanlar için söylenen ilk “roman gibi roman”lar bu dönemlerde oluşmaya başladı. Bu roman, geleneksel romanda olduğu gibi romans etkileri taşıyan, tipleştiren bir roman değil; akla ve gerçeklere bağlı, her şeyiyle insana dönük bir romandı. Olaylar kronolojik bir biçimde sıralanır, yazar olaya hiçbir şekilde müdahale etmez, bunun için de “asıl kahramanın yanında, yazarın ve diğer kahramanların da bakış açılarına yer verilerek okuyucuya sunulmak istenen gerçek, çok yönlü bir aydınlatmaya tabii tutulmuş olur. Bakış açısındaki söz konusu gelişmeler, yazarın romanın dışında kalması hususunda önemli katkılar sağlar.” (Çetişli, 2004: 44) Bu da yine modernist düşüncenin bilimsel tarafsızlık ilkesiyle açıklanabilecek bir hassasiyettir. Bu tarafsızlık roman genelinde Romantiklerin kullandığı “anlatma” tekniğinin terk edilmesi, göstermeye bağlı tekniklerin kullanılmasıyla sağlanmıştır. Gösterme tekniği “gerçekçiler tarafından devreye sokulmuş bir sunma, yansıtma biçimidir. Gerçekçiler, ‘her şeyi bilen’ anlatıcının ‘anlatma’ ağırlıklı sunuş biçimini gerçekçiliği zedelediği için sakıncalı buluyordu. Gerçekliği zedeliyordu; çünkü benimsediği bu anlatım biçimiyle anlatıcı, kendi kişiliğini, açıklama, yorum ve –hatta– eleştirilerini esere katıyordu; dolayısıyla okuyucunun ilgisi, eserden çok onun üzerinde toplanıyordu.” (Tekin, 2010: 196) Yazar, bu ilgiyi kendisinden daha doğrusu anlatıcıdan esere çevirmek

için olayı diyaloglar aracılığıyla “sahneliyordu.” Bu süreç zamanla dramatik romanın doğmasını sağladı. “Modern romanın oluşmasındaki ilk safhada dramatik roman vardır. Dramatik romanı, geleneksel romandan ayıran birinci özellik, dramatik romanda roman dünyasının gerçeklerini objektif bir şekilde verebilme endişesidir. Bu amaçla romancı, büyük ölçüde roman dünyasının dışında kalmak için, eserinde dramatik teknikleri hâkim kılmak mecburiyetindedir.” (Kantarcioglu, 2004: 29).

“Aydınlanmacılar” sadece edebiyatı değil tüm hayatı da etkileyecek kadar büyük projelere sahipti. “Aydınlanmacılar” ya da “Aydınlanma düşünürleri, sanat ve bilimlerin, sadece doğal güçler üzerindeki denetimi arttırmakla kalmayıp dünyanın ve benliğin anlaşılmasını, ahlaki ilerlemeyi, kurumların haklılığını ve insanların mutluluğunu da sağlayabileceği yolundaki abartılı beklentilerini de hala düşünüyorlardı. Yirminci yüzyıl bu iyimserliği darmadağın etti.” (Habermas, 1990: 38) Bilimsel anlamda Kuantum fiziği ve Einstein’ın İzafiyet kuramı, Modern bilimin değişmezlik düşüncesine aykırı görüşler ileri sürdü. İzafiyet kuramı göreceliliği, Kuantum fiziği ise aynı anda iki farklı ihtimalin var olabileceğini söylemekle Modern bilimin kesin ve değişmez, tartışılmaz bilgilerinin karşısına kesin olmayan bilgiyi getirmişti. Bunlarla birlikte “Aydınlanma Dönemi’nde Adorno ve Horkheimer’in deyimleriyle mitleştirilen ve araçsallaşan akıl Aydınlanma İdeali’nin öngördüklerinden epeyce uzaklaştı. Bilim ve teknolojinin insana rağmen hızla yükselişi ve her türlü değerden, etik ilkedен yoksun oluşu tarihi bir bunalıma evriltilti. Bu bunalımın temelinde araçsallaşan ve yok olan öznenin anlam sorunlarının yanında, gittikçe küreselleşen kapitalizm sonucu eşitsizliğin büyümesi, daha iyiye değil gittikçe daha kötüye gidilmesi, daha çok insanın mutsuzluğu, savaşlar, soykırımlar ve giderek değerlerin değersizleşmesi vardı. Böyle bir durumda her yandan ilerleme, yenilik diye bağırان yönetimler, güzel bir gelecek öngören büyük anlatılar, bunların hepsi inandırıcılığını yitirdi. Toplumsal muhalefetin giderek zayıflaması bir dönüşüme olan inancı azalttı. Medyanın iktidarın söylemlerini dillendirmesi ve böylelikle oluşturduğu yeni insan ve yeni gerçeklik birçok algıyı alt üst etti. Yüce ideallere artık inanç kalmamıştı.” (Esgün,

2006: 99–100) İyice bunalan insanlık, çıkışı Modern dönemin sonlandırılmasında buldu. Bu son, yeni bir başlangıçtı: Postmodern dönem.

Modern dönemi sonlandırıp Postmodern dönemi başlatacak ürünleri ortaya koyan ilk sanat dalı mimaridir. Modernizm'in gündelik hayatta insana bakışı ve oluşturduğu dünyaya, hem insanın gündelik hayatındaki barınma ve bir arada bulunabilme ihtiyaçlarını karşılayan hem de bir sanat dalı olan mimarinin getirdiği eleştiri yine Modernizm'in kuralcılığı ve tek tipleştiriciliğindedir. “Modern mimarlığın hala en çok eleştirilen yanı, kuşkusuz ‘kent anlayışı.’ Modern mimarlar, kendi toplum modellerine göre insan kitleleri yaratmak için kentler yerine, işlevlerine göre belirlenmiş bölgeler (zone) inşa etmişlerdi. Kent, topyekün zihinde kurulabilir, müdahale edilebilir bir nesne haline gelmişti. Le Corbusier kenti ‘işlevleri ve verimliliği söz konusu olan bir makine’ olarak tanımlanıyordu. Ve 15 Temmuz 1972’de, trajik bir sığlaşma, tahribat ve kimlik kaybına yol açtığı öne sürülen Modern mimarlığın bir örneği, Pruitt–Igoe konutlarının dinamitlenerek yıkılması, Postmodernlere göre, Modernizmin öldüğü gün oldu.” (Zekâ, 1990: 14) Jameson da mimarinin öncülüğünü onun üretiminin çok fazla göz önünde olmasından hareketle açıklar: “Estetik üretimdeki değişikliklerin en dramatik ölçüde göze çarptığı ve bu değişikliklerin teorik sorunlarının en merkezi şekilde ortaya konup ifade edildiği alan mimaridir; nitekim (...) kendi Postmodernizm anlayışım da ilk olarak mimari tartışmalarıyla şekillenmeye başlamıştı.” (Jameson, 1990: 60) Mimariyle ilk ürünlerini veren Postmodern dönem, diğer sanat dallarında da yepyeni anlayışlarla ürünler ortaya koymuştu:

“Sanatta; Rauschenberg, Baselitz, Schnabel, Kieper, Warhol. Mimaride; Senchs ve Ventur. Tiyatroda; Artoud, Edebiyatta; Barthes, Barthalime ve Pynchon Sinemada; Lynch (mavi kadife) Fotoğrafta; Sherman, Felsefede; Derrida, Lyotard ve Baudrillard”¹³ (Akt. Yıldız, 2005: 154)

¹³ SARUP Madan, Postyapısalcılık ve Postmodernizm, Çev: Abdulkaki GÜÇLÜ, Ark Yayınları, Ankara, 1995. s. 155

Bütün bu izahatla Postmodern dönemi ana hatlarıyla belirginleştirmiş bulunuyoruz. Asıl konumuz olan “Postmodern Edebiyatı”, “Postmodern Edebiyatın Özellikleri” başlığında göreceğiz. Tarihsel koşullar altında irdelemeye çalıştığımız “Postmodern süreç”ten sonra, Postmodernizm’in ne olduğu sorusunu yine bu başlıkta tartışacağız. Ancak Postmodernizm’i Modernizme muhalif olan anlamıyla alırsak –Postmodernizm tam tersini yaptığı için– Modernist uygulamalardan da haberdar olmamız gerektiği açıktır. İşte tam bu noktada hem geride bıraktığımız Modernizm’i hem de sonraki bölümümüzde üzerinde durulacak olan Postmodernizm’i özetleyecek bir tabloya yer veriyoruz:

Modernizm/Modernlik	Postmodernizm/Postmodernlik
Hiyerarşi, düzen, merkezileştirilmiş kontrol	Anarşi, düzenin yıkılması, merkezi kontrolün kalkması
Büyük politik yatırımlar (millet–devlet, parti)	Mikropolitik yatırımlar, kurumsal güç çatışmaları, kimlikçi politikalar
Milli kimliğin ve kültürün söylemi; kültürel ve etnik orijinler miti	Lokal söylemler, büyük söylemlerin ironik yıkımı: orijine ait mitoslarının aksi
Bilim ve teknoloji vasıtasıyla büyük ilerleme söylemi	İlerlemeye şüpheyile bakmak, teknoloji karşıtlığı reaksiyonlar, yeniçağ dinleri
Temsilcilerin ve medyanın önündeki “gerçeğe” inanç, “orijinalin” içtenliği	Aşırı realite, imaj doygunluğu, taklidin gerçek olandan daha güçlü olması, gerçekte var olmayan şeylerin sunulması ve bunların var olanlardan daha güçlü olması

Bilgide uzmanlaşma, her şeyi kapsama: ansiklopediler	Kılavuzluk, bilgi yönetimi, sadece ihtiyaç halinde bilgi, Web, İnternet
Kitle kültürü, kitle tüketimi	Kültürün kitlesel olmaması (demassified culture), küçük pazarlar, az üretim
Medya yayını	Birbirini etkileyen, müşteriye hizmet eden medyanın dağıtımı, çok miktarda küçük medya'ların ortaya çıkması (Network ve Web)
Merkezileşmiş bilgi	Dağıtılmış, yayılmış bilgi
Yüksek ve aşağı kültür ayrımı; yüksek veya resmi kültürün normatif ve otoriter olmasında konsensüs	Aşağı popüler kültür tarafından yüksek kültür hâkimiyetinin bölünmesi; popüler ve yüksek kültürün karışımı; pop kültürünün yeni değerler kazanması
Tam çalışmaların ve amacın sanat olması	Proses, performans, üretim olarak sanat
Sanat: sanatçı tarafından meydana getirilen orijinal bir objedir	Sanat: dinleyiciler ve alt kültürler tarafından meydana getirilen kültürün yeniden işlenmesi
Genel sınırlar ve bütünlük hissi (sanat, müzik ve edebiyatta)	Melezlik, kültürlerin yeniden birbirlerine bağlanması
New York mimarisi ve dizaynı	Los Angeles ve Las Vegas mimarisi ve dizaynı
Derinlere uzanan kökler/derinlik	Kök gövdeler/yüzeysellik

Niyet ve gayede ciddiyet	Oyun, ironi, resmi ciddiyete tepki
Birleşmişlik duygusu, benliğin merkez olması; “ferdiyetçilik”, birleşmiş kimlik	Bölünmüşlük duygusu ve benliğin merkez olmaması, çoklu ve çatışmacı kimlikler
Organik ve inorganik arasındaki açık farklılık, insan ve makine.	Organik ve inorganik Siborg karışımı; insan–makine–elektronik
Cinsel farklılığa göre şekillenmiş güç düzeni, tek cinsiyetler, pornografinin dışlanması	Çift cinsiyetlilik, pornografi
Determinizm	İndeterminizm
Dünyanın anlatıcısı olarak kitap, yazılı bilgi sistemi olarak kütüphane	Yazılı medyanın fiziki sınırlarının aşılması olarak yüksek–medya,
Makine	Bilgi
İlkel	İleri
Nesne (object)	Özne (subject)
Gerçeklik; Gerçek (realite)	Fiilen olmasa da isim olarak var olma (virtual); Hayal (imaj)
Maddi olan	Manevi olan

Çekicilik	İticilik
Kural	Anarşi
Mekân	Mekânsızlık; Zaman
Ev	Anakent (metropol)

(Birkök, 2004: 3–4)¹⁴

III. POSTMODERN EDEBİYATIN ÖZELLİKLERİ

Postmodern sürecin sınırlarını/sınırsızlığını bir önce başlıkta tartıştık. Tarihsel olarak Postmodernizm’in ortaya çıkış sebeplerini irdeledik. Ancak Postmodernizm’in ne olduğu sorusunu –alt başlıkların daha iyi anlaşılması için– bu başlığa bıraktık. Öncelikle şunu belirtmemiz gerekir: Postmodernizm –tarafklarlarının iddiasına göre– gelişim sürecini tamamlamamış ve insanlığın yaşamakta olduğu bir dönemdir. Yaşamakta olduğu iddia edilen bir dönem olduğu için kapsayıcı bir tanımını yapmak neredeyse imkânsızdır. Hatta Postmodernizm’in özellikleri şunlardır biçiminde bir maddelendirmeye gitmemiz de, bilgilendirmeye dayalı metnimizde kaçınılmaz olarak yapacağımız ortada olsa da, aslında yine Postmodernizm’in ruhuna uygun değildir. Çünkü “Postmodernizm, Modernizm’in kendinden önceki tüm dogmaları elinin tersiyle ittikten sonra kendi kurallarını dogmalaştırmasını eleştirerek ortaya çıkmıştır.” (Fedai, 2008:307) “Kendisini tanımlayacak, ‘şudur’ diye görünüşe çıkaracak bir özden yoksundur. O, bir oluştur, tanımlanamayan bir akıştır. Bu nedenle bir şeyin ne olduğunu, ne olması gerektiğini değil, nasıl olduğunu ve nasıl olmakta olduğunu sorar. ‘Varlık nedir’ diye sormaz

¹⁴ Tablonun orijinaline, Georgetown Üniversitesi akademisyenlerinden Martin Irvine’in üniversiteye bağlı (<http://www9.georgetown.edu/faculty/irvinem/theory/pomo.html>) adresinden ulaşılabilir.

(...) ‘varlığa ne oluyor’ (...) diye sorar.” (Taşdelen, 2007: 54) Dolayısıyla Postmodernizm’le ilgili yapılacak tanım denemeleri onun sadece değişik yönlerini tanıtmaya yarayacaktır. Biz yine de İsmet Emre’nin “Postmodernizm ve Edebiyat” kitabında yer verdiği çeşitli düşünürlerin tanım denemelerine bakacağız: “Steven Best ile Douglas Kellner’e göre post ön ekinin terime yüklediği gibi modernizmi geçen, anti modern; Vattimo’ya göre modernizmden –olumlu anlamda– bir kopuş, özgürleşme; Michel Foucault’a göre yeniliğin anlatımı ve işlenişi; Arnold Toynbee’ye göre “acınası bir gerileme”; Jurgen Habermas’a göre modernlikten, modernliğin değerli öğelerinden feragat edilmesi; G.Merquior’e göre “post” önekiyle modernizm arasında bağ kurarak, modernizmin aşırı bir hali; Matei Calinescu’ya göre “modernliğin yeni bir yüzü” ; Wolfgang Iser’e göre modernliğin içindeki bir gelişme; Andreas Huyssen’e göre “modernizmden bir kopma”, Eagleton’a göre modernizme yönelik tepkilerin toplamı; Octavia Paz’a göre “modernin daha modern görünümü”, Michael Ryan’a göre modernizme ironik bir yaklaşım; Gellner’e göre anlamsal kapalılığı yüzünden ne olduğu tam olarak bilinmeyen bir “şey”dir.” (Emre, 2006: 21–28) Emre, aynı eserde Postmodernizm’i tanımlamaktan çok onu tanıtır: “Postmodernizm’in öncelikle ve kalın harflerle bir anti-modernist düşünceyi barındırdığını söyleyebiliriz. Bu anti-modernizmin içeriğiyle birkaç çeşitliliğe sahiptir. Bunlardan ilki modernizmin hayatın her alanına yönelik kısıtlamalarının ortadan kaldırılması, daha rahat davranılması anlamında; ikincisi bu antimodernist algılamaların, yeni gelişmeleri, yeni üslup ve söylemleri barındırması anlamında kullanılmasıdır.” (Emre, 2004: 28–29)

Ali İhsan Kolcu da yine Postmodernizm’i tanımlayan şu cümleleri kurmuştur: “Postmodernizm modernizmin insanlığı daha mutlu ve özgür bir dünyaya taşıyacağına dair vaadini gerçekleştirememesi ve yaşanan hayal kırıklığına karşı geliştirilen bir karşı tezin felsefi dille ortaya çıkışıdır” (Kolcu, 2008: 325)

Bir diğer tanım denemesi: Postmodernizm “ideolojik, siyasal birtakım amaçlarla ortaya atılmış moda bir düşünce olmaktan çok, çağın getirdiği bütün sorunların aşılması için bilimin bulduğu yeniliklerle iç içe girmiş bir arayışlar bütünüdür.” (Yalçın, 2005: 75)

Postmodern edebiyatın özellikleri hususuna geçmeden önce terimin kullanımında bile uzlaşım olmadığını belirtmek gerekir. “Postmodern anlayışta ortak özellikler yoktur. Onun için idealizm, materyalizm, pragmatizm, gibi bir izm, felsefi bir teori değildir. İzmlerde olduğu gibi temel ilkeleri olmadığı için izm denilemiyor. Bunun en iyi ifadesi Postmodern durum yaşandığı şeklindeki ifadedir.” (Yıldız, 2005:155–156) Araştırmamız “Postmodernizm” terimi yerine “Postmodern durum”u öneriyor; ancak sadece yazımızın kaynakça kısmına bakılsa bile “Postmodernizm” terimini tercih eden araştırmacıların da olduğu görülebilir. Bununla birlikte Postmodern yazarlar için hangisinin doğru olduğuna dair bir tartışmanın olamayacağını da bilinmesi gerekir; çünkü Postmodernist anlayışın yansımalarından sayılan “*her şey gider* (anything goes) ile anlatılmak istenen Postmodernizmde olmayacak bir şeyin olmadığı, her türlü fikre ve uygulamaya açık kapı bırakıldığıdır.” (Yıldız, 2005: 156)

Çalışmamızın konusu olan Postmodern edebiyatı tanıtacak uygulamaları / yaklaşımları maddelendirerek vermeyi, çalışmanın daha derli toplu olması açısından gerekli görüyoruz. Ancak maddelendirmede geçen bu uygulamaların / yaklaşımların bir metinde kullanılmasının tek başına bir metnin Postmodern sayılması için yeterli sayılamayacağını da söylemeliyiz. Çünkü bu uygulamalar/yaklaşımlar daha önce Modern eserlerde kullanılmış olsa bile kullanılış şekli ve niyeti açısından fark vardır. Örneğin Modernist eserlerde de üstkurmaca kullanılmıştır; ancak Modernizm bunu tarafsızlığı ve inandırıcılığı arttırmak için yaparken Postmodernizm tam tersine eserin kurgusallığına vurgu yapmak için kullanır. Yine bir Modernist eserde başka bir esere ait unsur kullanılsa bile bu kullanım bir uyum yakalamak, eseri desteklemek için yapılmıştır; ancak Postmodernizm’de pastiş–parodiyle yakalanmak istenen şey tam tersi uyumsuzluktur; kurgu olduğu apaçık belli olan eserin bu taklitler yoluyla gerçek değil Eflatun’un dediği gibi göstergeler evrenine ait bir ürün olduğunun altını çizmektir. İsmet Emre bu durumu montaj, ironi ve oyun kavramları için örneklendirmiştir: “Eğer montaj, metnin içine, onun doğasına yönelik bir tehdit, doğasını oluşturan organlar arasında bir bağıntısızlık ve süreksizlik yaratırsa Postmodern metnin özelliği olur, yoksa modern metinlerde kullanılan montajlardan pek farkı kalmaz. Aynı şey, ironi ve oyun kavramları için de geçerlidir. Eğer ironi,

moderne dönük bir yıpratmayı ya da aksaklığı göstermeyi içeriyorsa Postmodern bir özelliktir, yoksa, sorun haline getirilen durumu alaya almak anlamına gelmiyorsa bu mizahtan pek de farklı olmayan eleştiri türlerinden biri olmaktan kurtulamaz. Yine, oyun kavramı genel olarak hayatı oyun olarak düşünüp modern dünyanın ortaya koyduğu asık suratlılık ile düzene dönük bir sulandırmayı içermiyorsa Postmodern bir özellik olma işlevini yitirir.” (Emre, 2006: 158) Yani, başlıklarımızdaki uygulamalar/yaklaşımlar Postmodernizm’in felsefeleriyle birlikte düşünülerek yorumlanmalı/ anlaşılmalıdır.

A.Üstkurmaca

Romanın nasıl oluştuğunun hikâyesidir. Bu hikâyeyle yazar, romanın anlatıcısına da bir anlatıcıdan bahsettirir ve böylece okurla arasındaki mesafeyi bir kat daha arttırmış olur. Yani romanda asıl entrik kurgunun dışında bir hikâyecik daha olur ve bu hikâyecik bize elimizde tuttuğumuz romanda anlatılanların nasıl öğrenildiğine dair ipuçları verir.

Birçok üstkurmaca tekniği var olsa da bu etkiyi yaratmak için üç ana yöntemden söz edilebilir:

“ 1.Metnin kuruluşunu, yazılış sürecini olgu içinde konumlandırma, ayrıca diğer kurmaca metinleri kısmi olarak yerleştirme,

2.Nesnel gerçeklik ile kurmaca ilişkisini/çelişkisini belirginleştirme,

3.Modern romanda kimliği örtükleştirilen anlatıcıyı, etkin bir figür olarak belirginleştirme”¹⁵ (Akt. Narlı, 2007: 224–225) Yani:

1.Anlatıcımız bir günlük bulur ve bize günlükte yazanları okumaya başlar. Böylece eser kurmaca değilmiş gibi gösterilir; ancak okur bunun “katmerli” bir yalan olduğunu tabii ki bilir. Şeyma Büyükkavas Kuran “Mesneviden Romana

¹⁵ Hakan Sazyek, Türk Romanında Postmodernist Yöntemler Yönelimler, Hece, S.65/66/67, Mayıs/ Haziran/ Temmuz, 2002 s. 494-497

Uzanan Sebeb-i Telif Yolu Üst Kurmacaya Mı Çıkar?” adlı makalesinde “romanların bazılarında mesnevilerin sebeb-i telif bölümlerine birebir benzeyen bölümler yer almakta, yazar bu bölümde eserinin yazılma sebebine ve macerasına dair bir hikâye anlatmaktadır. Bazı örneklerde ise ayrı bir sebeb-i telif bölümünün bulunmadığı fakat yazarın sözde bir yerlerde bulduğu mektupları, notları, defteri sebeb-i telif unsuru olarak eserinde kullandığı görülür. Bazen yazar, bu mektup ya da hatıra defterini bir yerlerde bulduğunu söyleyerek aynı mesnevilerde olduğu gibi sebeb-i telif özelliği taşıyan bir önsöz oluşturur bazen de hiç böyle bir uygulamaya yer vermeden doğrudan bu sahte belgeleri okura sunar.” (Kuran, 2006: 188) cümleleriyle mesnevilerdeki sebeb-i telif kısımlarının, Postmodern romanda (anlatıda) başvuru tekniklerinden biri olan üstkurmacayla olan benzerliğinin altına çizer ve akla ilk gelen örneklerden biri olarak Yakup Kadri’nin Yaban romanındaki kullanımı örnek gösterir: “Yaban, 1. Dünya Savaşı’nda kolunu yitirmiş bir subayın (Ahmet Celâl), emir eri Mehmet Ali’nin Eskişehir civarındaki köyüne yerleşmesinden sonra yaşadıklarını bir deftere yazması, defterin Kurtuluş Savaşı’ndan sonra Tedkik-i Mezalim Heyeti tarafından bulunması ve yayınlanmasıyla vücut bulur. Roman tümüyle Ahmet Celâl’in günlüğünden oluşur. Günlüğün taşlar arasında bulunup sahibinin kim olduğuna dair hiçbir bilgi elde edilemeyişin öyküsünü içeren ilk sayfa, sebeb-i telif kabul edebileceğimiz bölümdür. Yazar, roman kahramanı Ahmet Celâl’e yazdırdığı günlüğü, Tedkik-i Mezalim Heyetine buldurmuş; böylece, romanını oluşturabilmek için gerekli şartları hazırlamıştır. İlk sayfadaki açıklamayı yapmaktan ve günlüğü temize geçmekten başka bir şey yapmamış görüntüsünü taşıyan yazar, okuru inandırabilmek için itibarî âleme ait ben anlatıcı olarak seçtiği Ahmet Celâl’e, “Bize yine yalnız yol göründü. Bu defteri Emine’ye teslim edip tek başıma, yarı aç, yarı çıplak ve böğrümde kanım sızarak bitmez tükenmez uzaklara doğru yürüyeceğim.”¹⁶ cümleleriyle günlüğü tamamlar.” (Kuran, 2006: 191) Böylece yazarımız Yakup Kadri okuyucularıyla arasına bir katman daha ilave etmiş olur.

¹⁶ Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Yaban, Remzi Kitabevi, 9. Baskı, İstanbul 1970. s.180

2. Anlatıcının okuduğumuz metne açıkça roman demesi, gerçek olmayan, kurmaca bir öykü olduğunu vurgulamasıdır. Bu anlayış, Postmodernizm’in önemli özelliklerindedir. Modernizm sahte bir şekilde gerçeği anlattığını iddia etmesine karşılık; Postmodernizm, samimiyetle, okuyucusuna kurmaca bir metin okuduğunu hatırlatır.

3. Anlatıcının da bir kahraman gibi kendisinden “ben” diye söz etmesidir ki bunun da kökleri romantizmde bulunabilir. “Karakteristik özellikleri itibariyle romantizme benzeyen Postmodernist estetikte, kurmaca dünyayı üst-kurmaca düzlemine taşımada romantik ekol, temel itki yapmıştır. ‘Bu ekol yazarlarının özellikle uyguladığı bir yöntem olduğu için edebiyat biliminde “romantik ironi” olarak anılan kurmacaya karşı mesafe ilkesi, metafictionun¹⁷ tarihsel temelidir.”¹⁸ (Işıksalan, 2007: 429)

Diğer bir üstkurmaca tekniği de Alain Robbe-Grillet’in Andre Gide’den etkilenecek romanlarında uyguladığı “mise an abyme”¹⁹ dir. Andre Gide’in “armalar bilimi (Héraldique)’den öykündüğü “mise en abyme” kavramı, bir armanın içine o armanın aynısının küçültülmüş minyatürize edilmiş bir şekilde” (Boyacıoğlu, 2004: 622) yerleştirilmesinden kaynağını alır. Andre Gide, bu görünümünden kaynaklanan “iç içe sonsuzluğa gidişi” daha sonra romanlarında kullanarak günümüzdeki kullanım şekline kavuşturur. Tekniği daha anlaşılır hale getirmek için biz de tekniği izah etmek için sıkça kullanılan kutu analojisini kullanalım: Bir bebek maması kutusunun üzerinde aynı bebek maması kutusunun resminin olduğunu varsayalım. İç kısımda yer alan bebek maması kutusunun içinde de yine bir bebek maması kutusu yer alacaktır ve bu böylece sonsuza kadar gidecektir. Aynı etki iki aynanın arasındaki herhangi bir nesne için de söz konusu olacaktır: sonsuzluğa doğru iç içe giden nesnelere... Bu teknik romanda, romanın ana konusunun içinde ana konuyla

¹⁷ Üstkurmaca

¹⁸ Aytaç, Gürsel, Genel Edebiyat Bilimi. Papirüs Yayınları: İstanbul, 1999, s. 207

¹⁹ Terim, dilimize “erken anlatı” olarak çevrilmiştir; ancak orijinal haliyle daha yaygın kullanıldığı için biz de terimin orijinal halini koruduk.

benzeşen hikâyecikler yerleştirilerek uygulanmıştır. Böylece “okuyucu, tek bir roman içinde birçok öykü ile karşı karşıya kalmaktadır. Yeni bir olgu olmadığı halde sık sık bu küçük öykü ya da öykülere dönülmesi, okuyucuyu bunlardan hangisinin romanın gerçek öyküsü olduğu konusunda kuşkuya düşürmekte, aklını karıştırmaktadır.” (Göktaş, 2005: 9) Okuyucunun kafasının karıştırılması söz konusu olduğunda hemen akla gelebilecek olan “Yeni Romancılar, Gide’den roman tekniği konusunda etkilenmişlerdir.” (Boyacıoğlu, 2004: 631) Bu etkilenmenin bir sonucu olarak da Yeni Romancılar (ve Orhan Pamuk) mise an abyme adlı üstkurmaca tekniğini romanlarında kullanmışlardır.

“Kurmacyı belirginleştirmek” paydasında birleşen başka üstkurmaca teknikleri de vardır:

- (a). Kahramanın/ anlatıcının okunan romanın yazarı olduğunu söylemesi.
- (b). Romanın içinde başka bir romanın anlatılması
- (c). Bir romanın yazımının ya da okunmasının konu edilmesi.
- (d). Romanın, roman tekniğine ya da edebiyata dair sorunları tartışarak kendi yazımına yönelmesi.
- (e). Roman yazarının, romanın içinde bir kahraman olarak yer alması.
- (f). Romanın başka romanları üslup, biçim veya içerik olarak taklit etmesi.
- (g). Karakterlerin başka eserlerden bahsederek, okunan romanın bu eserlerden farklı olarak “gerçek hayat” olduğu yanılması vermeye çalışması.
- (h). Kahramanın yazarla diyaloga girmesi, ona laf atması.
- (i). Romanda okurla konuşulması, fikrinin sorulması.
- (j). Olayların kronolojik olarak anlatılmaması.
- (k). Ana hikâyenin içinde başka hikâyeler anlatılması.
- (l). Kahramanın bir roman kahramanı olduğunun bilincinde olması

B. Metinlerarasılık

Bu yöntem, Postmodernizm'in her anlatının mutlaka kendinden önceki anlatılarla bağlantısı olduğu düşüncesinden hareketle "1960'larda, Kristeva ve Barthes gibi yazın eleştirmenlerinin görüşleriyle işlevsellik kazanmıştır." (Ögeyik, 2008: 21) Metinlerarasılığın çıkış noktası bir yazarın bir eser verene kadar zaten daha önceki metinleri tanıdığını, ister istemez bunların etkisinin olacağıdır. Postmodern bir yazar, eserinde bu etkiyi normal görür ve geçmiş metinlere hatta kendi eserlerine göndermede bulunur. Postmodernizm'e göre özgünlük artık mümkün değildir ve söylenecek söz kalmamıştır; iş, artık daha önce söylenmiş sözlere ilaveler yaparak yeni bir ürün ortaya çıkarmaktır. "Söylemlerin iç içe geçtikleri, yapıtların üst üste gelerek birbiriyle karıştıkları, her edebi metnin aslında çoksesli özellikte olduğu, metnin ve anlamın büyük ölçüde önceki metinlerden gelen kesitlerin iç içe geçmelerine bağlı olarak üretildiği,"²⁰ daha genel bir ifadeyle söylersek, 'her metnin önceki ve dönemindeki diğer metinlerden meydana getirildiği'²¹ savı, bu kavramı esas alan eleştirmenlerin hareket noktasını teşkil eder." (Ünal, 2007: 5) Metinlerarasılık ile üstkurmaca arasında, metinlerarasılığın yeni bir gerçeklik katmanı inşa etmesi dolayısıyla bir ilişki de kurulur: "Üst kurmaca yani yazma eyleminin öykü edilmesi, metafiction ögesinin bir türevidir metinlerarası eğilim (...) İçinde yaşadığı gerçekliğe yabancılaşan çağdaş yazarın bütünleşmekte zorlandığı bu gerçekliği yansıtmaktan vazgeçip daha önce başka yazarlar tarafından yazılmış metinlerin dünyasına sığınması, onlardan yola çıkarak ikinci elden yeni bir kurmaca gerçeklik yaratması demektir." (Aral, 2007:107-108) Parodi başlığında bu anlayışı başka bir açıdan ele alacağız.

Metinlerarası ilişkiler aslında özellikle eski edebiyatımızda sıklıkla kurulmuştur. Nazire, tahmis, terbi ve iktibas gibi eski şiirimizdeki kimi uygulamalar metinlerarası ilişkilere benzetilebilir; fakat daha önce belirttiğimiz gibi bu anlayışın eski kullanımıyla Postmodern kullanımı arasında niyet farkı vardır: "Postmodern

²⁰ Özlem Nemutlu, Metinlerarası İlişkiler Ortak Bir Terminolojiye Doğru, Virgül, Mart 2003, S: 60, s. 50-56

²¹ A.g.e. s. 50-56

romanın alıntı ve göndermelerinin temel amacı, oyunu çok boyutlu ve ilginç kılmak içindir. Bilgi ve değerlerin gelenekselleşmiş bütünlüğünü bozma amacı da güdüldüğünü de söylebiliriz.” (Narlı, 2008:312)

Metinlerarasılık kapsamında bazı alt yöntemler kullanılmıştır, bu yöntemler elimizdeki kaynaklarda farklı farklı izah edildiği için, izahları asgari müşterekte birleştirerek ve olabildiğince alıntılarla destekleyerek açıklamaya çalışacağız. Bu alt yöntemlerin ortak özelliği yazarın bunları Modernizm’in ciddiyetine karşı eğlenme ve eğlendirme gayesiyle kullanması ve bilindik başka bir eserden alınan unsurlarla oluşturulmalarıdır.

İlk iki alt başlık “parodi” ve “pastiş”tir. Bu iki kavram, birçok metinde birlikte (*parodi-pastiş*) ya da biri diğerinin yerine kullanılarak yer almıştır. Bu sebeple kavramların birbirinden farklı birçok izahı yapılabilmektedir. Biz yine de en genel ve kabul edilebilir tanımlara ulaşmaya çalıştık. İroni ise aslında diğer metinlerin “kinaye” yoluyla iğnelenmesi anlamında alınabileceği gibi, metnin tümünde gizlice, ima yoluyla yapılan eleştiri anlamında da alınabilir. İntihal ise bütün bu metinlerarası etkilenmelerin, etkilenilen metnin varlığının yadsınarak yapılmasıdır. Kelime, akademik dünyada “hırsızlık” gibi oldukça kötü çağrışımlara sahipse de Postmodern teorinin her şeye izin veren özelliği gereği kelime –en azından Postmodern teoride– doğrudan bu çağrışımları haiz değildir. İntihalın diğer tekniklerden en önemli farkı, diğer tekniklerin “metni gizleme değil afişe etme gibi bir önceliklerinin” (Yıldırım, 2007: 127) olmasıdır. İntihal de ise yazarın en fazla “buna gerek duymamasından” bahsedilebilir. Çünkü metinlerarasılığın bir sınırı ve Postmodernizm’in bu konuyla ilgili koyduğu bir “kuralı” olmadığından, bu kuram çerçevesinde hareket eden yazarların doğrudan hırsızlıkla suçlanmaları kuramı tanımamanın bir sonucu olarak değerlendirilebilir.

1. Parodi:

“Taklit edilen metnin içeriğini, üslubunu değiştirerek kullanmaktır.” (Ayık, 2010: 69) “Bir edebî eserin biçimini konusundan koparıp o konunun yerine başka

ve aykırı bir konu yerleştirerek gülünç bir uyumsuzluğu ortaya çıkarmak, böylece alaya alan bir taklit etkisi uyandırmak”²²(Akt. Işıksalan, 2007: 430–431) “Bir metni başka bir amaçla kullanmak, ona yeni bir anlam yüklemektir.”²³ (Akt. Kolcu, 2008: 364). “Parodi” kelimesinin anlamsal çağrışımları genelde “alay”ı çağırırsa da “parodi de amaç güldürü ögesini kullanarak birinci metni yüceltmek de olabilir.” (Ertem, 1992: 163)

Dikkat edilecek olursa üstkurmaca başlığındaki (f) maddesi de bir parodi tanımıdır: Romanın başka romanları üslup, biçim veya içerik olarak taklit etmesi. Yani başka bir eserin varlığından bahsetmek, bahseden eserde “kurmacedan çok hayata yakın durma” yanılması yaratması dolayısıyla üstkurmaca, bu yanılama oluşturulurken sonuçta başka bir eserle metinlerarası bir ilişki kurulduğu için de parodi sayılır.

2. Pastiş

Pastiş “bir metnin biçimini taklit etmektir.” (Tosun, 2007: 75) Ancak sadece biçimsel değil içerik taklidi de pastiş olarak değerlendirilebilir. Pastişle parodi taklide dayanmaları açısından birbirlerine benzerler. Ancak pastiş “bu taklidi, parodinin altında yatan güdülerden hiçbiri olmaksızın, alaycı dürtüsü yok edilmiş olarak, gülmekten ve geçici olarak başvurduğunuz anormal dilin dışında sağlıklı bir linguistik normalliğin hala mevcut olduğu gibi bir kanaatten tamamen mahrum bir şekilde uygular.” (Jameson, 1990: 77–78) Parodi ve pastiş birbirine yakın kavramlar gibi görünse de onları birbirinden ayıran en önemli farkın kullanılan metnin diğer metinde yer alış şekli olduğunu söyleyebiliriz. Yani, alıntılanan metnin, alıntılaman metinde alaysı bir üslupla yer alması parodi; daha ciddi bir şekilde yer bulması ise pastiş olarak değerlendirilebilir. Yani: Kara Kitap’ta Galip’in yeraltına inişi ve minareye çıkışı, Dante’nin İlahi Komedi’sindeki Cehennem ve Cennet gezilerinin

²²Aytaç, Gürsel, Genel Edebiyat Bilimi. Papirüs Yayınları: İstanbul, 1999 s.237

²³ Aktulum Kubilay, Metinlerarası İlişkiler, Öteki Yayınevi, İstanbul, 2000, s.117

bir taklidi, parodisi; Kara Kitap'ın biçimsel olarak özellikle Binbir Gece Masalları'nın yapısına benzemesi pastiş olarak değerlendirilebilir.

3. İroni (Gülünç Dönüştürüm)

“Postmodernistler Modernizme dönük sert eleştiriler yapmak yerine ironi gibi anlatılması gerekenleri üstü kapalı bir formda ifade eden ama aynı zamanda kendisinden yararlanan özneye de belirli bir üstünlük kazandıran bir araca başvururlar.” (Emre, 2006: 161) Postmodern romanlarda (anlatılarda) “alay”, eserlerde çoğunlukla ironik bir tavırla, dil oyunları aracılığıyla yapılır. Böylece alay edilen eserle ilgili doğrudan değil, yoruma açık ve üstü kapalı bir eleştiri yapılmış olur.

4. İntihal:

“Başkasına ait metni kaynak belirtmeksizin, ayraç, parantez, italik ya da herhangi bir farklı kodlamaya gitmeksizin kendi metni içinde kendisininmiş gibi kullanma olayıdır. Bilimde ve sanatta bu işlemi yapanlar hoş karşılanmazlar, Postmodern metinlerin iç içe geçmişliği intihali meşru kılacak sonuçlara götürdüğü açıktır.” (Kolcu, 2008: 357) Orhan Pamuk'a da yapılan bu suçlamaları konusu gelince açıklayacağız.

C. Çoğulculuk

“Aydınlanma, "Tanrının" merkezi olduğu kutsal bir düzenden "insanın" merkez olduğu bir düzene geçişi temsil etmekteydi. Postmodern dünyada ise "ne Tanrı, ne de insan" merkezdedir, merkez değil çok merkezlilik esastır.”²⁴ (Akt. Sallan ve Boybeyi, 1994: 316) Bu yüzden Postmodernizm, Modernizmin

²⁴ Aksoy, N. ve Aksoy, B. "İki Aydınlanma", Birikim, Ocak Sayısı, 1992, s. 58

tahakkümcü ve teklîğe vurgu yapan sesinin yerine merkeziliği reddeder ve farklılıklara vurgu yapar. Bu anlayış sanatta da kendini göstermiş; eserlerde karşıt düşünceler, birbirine tamamen zıt hayatlar bir arada yaşatılmıştır. Bu anlayışın bir yansıması olarak Postmodernistler, “çoğulculuktan yana oldukları için, geleneksel üslup özellikleri yanında popüler unsurlara da yer verirler.” (Ayyıldız–Birgören, 2009: 123) Bu popüler unsurların sanatsal olana dâhil olmasıyla orta çıkan “pop-art, Postmodernizm’in çoğulcu yaklaşımının /demokratik tavrının ortaya koyduğu bir yönelimdir.” (Özcan, 2005: 48) Bu anlayışta popüler olan her şey, çok sıra dışı bağlamlarda bir sanat eseri ya da bir sanat eserinin parçası olarak karşımıza çıkabilmektedir. Marilyn Monroe’nun, Che Guevera’nın, Mona Lisa’nın taşıdıkları anlamlardan tamamen soyutlanarak bir sanat eserinden çok bir poster, bir “tüketim nesnesi” olarak sunulması bu anlayışın bir sonucudur.

Yıldız Ecevit, Postmodern edebiyatta çoğulcu anlayışın tarihçesini şöyle özetler: “Rus edebiyat kuramcısı Mihail Bahtin’in kırklı yıllarda diyalogsallaştırma ve karnavallaştırma başlıklarıyla oluşturduğu kuram, Postmodern edebiyatın çoğulcu yapısının çıkış noktalarından biri olmuştur. (...) Daha sonra, Julia Kristeva ve Roland Barthes’in post-yapısalcı kuramlarının itici gücü olan, Bahtin’in metinsel çokseslilik görüşleri, Postmodern sanatın çoğulculuk tanımında daha kapsamlı ve demokratik bir anlam alanına sahip olur.” (Ecevit, 2002: 131 132)

D. Karnavallaştırma

Kökenleri eski Yunan’a kadar uzanan “karnavallar; korku, dogmatizm, hürmet ve dindarlıkla yüklü ‘resmi hayat’ın askıya alındığı, ciddiyet ve kasvetin yerini özgürlüğün aldığı, zamansal ve mekânsal sınırları çizilmiş şenliklerdir. Karnaval meydanında ikircikli gülme, küfür ve kutsal olan her şeye saygısızlık, küçük düşürme, müstehcenlik meşru ve serbesttir. Hayatta geçirgen olmayan, katı toplumsal engellerle ayrışan insanlar birbirleriyle sıcak ve samimi bir temas halindedir; meydana teklifsizlik hâkimdir. (...) Rönesans’tan sonra folk-karnaval yaşamı Avrupa’nın büyük kentlerinde giderek zayıflarken, o güne dek dolayimsız bir şey olarak yaşantılanan karnaval, yerini karnavallaşmış edebiyatın etkisine terk

eder.” (Dinçer, 2009: 155) Çoğulculuk başlığında da belirttiğimiz gibi Bahtin’in görüşleri çerçevesinde şekillenmiş olan “karnavallaşma”, eserlerde birbiriyle uyumsuz olarak görülen konuların, imgelerin, kişilerin yan yana getirilerek, bunların uyumsuzluğunun rahatlıkla vurgulanmasından kaynağını alan bir özgürlük ortamının ürünüdür. Postmodern eserlerde de bu karnavallaşmanın etkilerini görmek mümkündür. Eserde her şeyin mümkün olabileceğini ifade eden “anything goes” anlayışına sahip Postmodern eserlerde “olumlu ile olumsuzun, kutsal ile sıradanın, soylu ile avamın, masum ile acımasızın birbirine girip harmanladığı” (Işıksalan: 2007: 427) bir atmosferin oluşmasına katkı sağlayan karnavallaştırmayı Hassan da şu kelimelerle tanımlar: “...karnavallaştırma, ‘çokseslilik’ dilin merkezkaç kuvveti, şeylerin ‘neşeli göreceliği’ anlamına gelir, perspektifizm ve performans yaşamın vahşi karmaşasına katılım anlamına, gülüşün içkinliği anlamına gelir.” (Hassan, 1992: 8)

E. Oyun

Modernizm, bir “proje” olduğu için, sanat da bu projeyi destekleyen öğretici bir araçtı. Postmodernizm’in ise tam tersi, bir merkezden hareket etmeyi değil çoğul düşünmeyi seçtiği için bir “manifestosu” da olmamıştır. Dolayısıyla öngördüğü kesin doğrular, dolayısıyla öğreteceği bir şey de yoktur. Bu durumda Postmodern romancılar “okuyucuyu eğitmek, bir şeyler kazandırmak, ders vermek yerine okuyucuyu ve kendisini eğlendirmeyi seçti.” (Özkul, 2008: 329) Modernizmin asık suratlılığı yerine her şeyi bir oyun malzemesi gibi görerek hayata ve sanata eğlence penceresinden bakmayı yeğledi. Bu eğlenme amacının bir tezahürü olarak Postmodern roman (anlatı), romancının okurlara kurduğu tuzaklarla, gösterdiği sahte ipuçlarıyla ona bazen oyunlar kurmuştur. Postmodern romanlarda (anlatılarda) oyun, romanın eğlencelik bir tür haline gelmesine yardımcı olarak onu Modern dönemdeki gibi elitlerin uğraşı olmaktan çıkarmış ve onun popülerleşmesini sağlamıştır. Ancak bu popülerleşme bazen sanatın “metalaştığı” eleştirilerini de beraberinde getirmiştir.

F. Mizah

Romancının edebiyatı eğlenceli hale getirmek için başvurduğu oyunların yanında mizahi cümlelerin kullanması da yine edebiyatı eğlenceli hale getirme amacına hizmet eder. Bu mizahi cümlelerle aynı zamanda, modern dönemlerin ciddi, ağırbaşlı ve Tanrısal özelliklerle donanmış anlatıcısının, gerçekten “anlatıcı” yani bir insan haline geldiğini söyleyebiliriz: Espri yapan bir hikâye anlatıcısı. Buradan, Modern dönemlerde mizahın hiç kullanılmadığını söylemek istediğimiz sonucu çıkarılmamalıdır. Modern dönem ürünlerinde de mizahi unsurlar kullanılmıştır. Ancak aradaki fark şudur: Modern romanlarda mizah, anlatıcının kullandığı dilden değil, daha çok romandaki bir durumdan kaynağını alırdı; ancak bizim Postmodernizm’in mizaha yaklaşımını açıklarkenki kastımız, mizahın durumlarla birlikte anlatıcının belirgin biçimde espri yapması şeklinde de romanlarda yer aldığıdır.

G. Parçalılık (Kolaj)

Postmodern roman (anlatı), Modern dönem eserleri gibi kronolojik olarak birbirini takip eden olayların sürükleyiciliğinden doğacak okunmanın peşinde değildir. Çünkü Postmodern metin bir kurgu değil bir “anlatıdır”. Modern dönem eserlerinde ortaya konmuş süreklilik, Postmodern dönem eserlerinde yerini parçalılığa bırakmıştır. Bu parçalılık, eserlerin içinde gazete haberlerine, şiirlere, broşürlere, günlüklere yer verilerek sağlanmıştır. Böylece okur, Modern metinlerde olduğu gibi basit anlamda hikâyeye değil, Postmodern metinlerde olduğu gibi anlatıya yönelir. Romancı değişik türlerde yazılar yazarak eserini bir eğlenme aracına da dönüştürmüş olur. Yani “Postmodern roman, birbirinden bağımsız, farklı metinlerden veya bölümlerden oluşan “metinler kolajı” biçiminde yapılandırılmıştır.” (İşıksalan, 2007: 436) Bu kolaj, farklı türlerin romana dâhil edilebilmesiyle olabileceği gibi farklı üslupların ve anlatım tekniklerinin “metin adacıkları” oluşturmasıyla da sağlanabilir. Çünkü Postmodern romanda (anlatıda) belirgin bir anlatım tekniği kullanılmaz. “Her şey gider.” anlayışına uygun olarak romancı istediği anlatım tekniğini kullanmakta özgürdür. Eserden Modernizm

döneminde olduğu gibi sanatsal tutarlılık beklenemez. Aslında kolaj, modern romanda da kullanılmıştır. Ancak modern romanda kullanılan kolaj, Postmodern romanda (anlatıda) farklı bir işleve kavuşur. Kolaj, Modernizm’de yeni bir uyumluluk yaratma peşindeyken, Postmodernizm’de “her türden dizge düşüncesine götüren bir bütünlük girişimine karşı kökten bir ayrışıklık düşüncesini kapsar.” (Aktulum, 2008: 6) Böylece sayısız yoruma açık bir uyumsuzluk, dolayısıyla bitmiş bir metin değil yaşamaya devam eden “açık” bir metin elde edilmiş olur.

H. Kopukluk

Eser mutlaka ve mutlaka bir kronoloji takip etmek zorunda değildir. “Modern ya da Postmodern anlatılarda/yazılarda çokça yer alan metinlerarası göndergeler bir kopukluk, bir ayrışıklık yaratarak bir konunun artık kesilmeden anlatıldığı, bir çizgiselliğe bağlı kalındığı izlenimini silerler. Kopukluk ve ayrışıklık her yazının özelliği olur neredeyse.”²⁵ (Işıksalan, 2007: 427)

I. Farklılık

Modernizm’in geleneksel olandan farklı uygulamalar ortaya koyarak kendini ortaya koyması gibi, Postmodernizm de bu sefer Modernizmden farklı uygulamalarıyla kendini ve görüşlerini ortaya çıkarmaya çalışmıştır.

J. Polisiye

Polisiye, önceleri sadece eğlenme maksadıyla okunan bir tür özelliği gösterir. “Ancak, yapısalcıların, yazınsal yapıtları yeni yaklaşımlarla incelemeye kalkışmaları, polisiye roman türüne ilgiyi artırır.” (Işıksalan, 2007: 432) Hatta “J. L. Borges, A. Robbe-Grillet, I. Calvino, Muriel Spark, Umberto Eco gibi yazarlar,

²⁵ Aktulum, Kubilay, Metinlerarası İlişkiler, Öteki Yayınevi, Ankara, 2000, s. 225

dedektif romanı formunu kendi amaçları için yapıtlarında kullanmışlardır.” (Moran, 2009b: 108) Postmodern kuramın öncülerinin bu türe ilgi göstermesi kuramın diğer takipçilerini de etkilemiştir. Polisiyenin Postmodern romanda (anlatıda) bu kadar tutulmasının bir diğer nedeni de polisiyenin okuru ister istemez metni çözümlmeyi itmesidir. Bu şekilde okur eski rahatlığını kaybetmiş ve oyunun içine çekilmiş olur. Yazar ürettiği ipuçları ve sahte ipuçlarıyla okurla oynar. Okur, eskiden olduğu gibi merak duygusunun yazar tarafından tatmin edilmesinin verdiği rahatlığa uzaktır artık. Merakını, kendisinin bir çözümüyle tatmin etmek zorunda kalacaktır.

K. Gerçeklik Anlayışı

Postmodernistler, modernistler gibi “mutlak” gerçeğin peşinde koşmamışlar, gerçeğin herkese göre farklı olabileceğini düşünmüşler, böylece de “kendi gerçeklerine yani metinsel olana” (Ayık, 2010: 68) yönelmişlerdir. Dil bahsinde de ifade edeceğimiz gibi Postmodernizme göre dil dışında bir gerçeklik yoktur. Bu yüzden “Postmodernizm, gerçek ile gerçek dışının, gerçek ile kurmacanın iç içe olduğu, akıl ve mantığın zorlandığı bir imajlar dünyası sunar.” (Ayyıldız ve Birgören, 2009: 123). Postmodern kuramın bu gerçeklik anlayışı, “fantastik türün Postmodern akım içinde aldığı şekil ve ifade ettiği anlam”ın (Utku, 2007: 145) da artmasını sağlamıştır.

L. Tarih

Postmodernizm “tarih”i, Modernizm’den farklı olarak, herkes tarafından kabul edilmesi gereken biricik gerçek olarak görmez. Tarihi olayların da öznel yorumlamalar sonucu farklı izahlarının yapılabileceğinden hareketle donuk değil yoruma açık “tarihi metinler” oluşturur. Bu metinler, yine eski Modernist bakış açısı gibi birbirini neden sonuç ilişkisi içinde açıklayan olaylar zincirinden ibaret olan tarih anlayışıyla değil; “bölünmüşlüğün ve dağınıklığın hükmünü sürdürdüğü yeni dünya gerçeğinde, değişen koşul, olgu ve olayları kendi sistemi içinde ilişkili öğelerle birlikte kodlayarak anlatan, kısacası kendini yeniden tasarlayarak yazan bir

tarih anlayışı”yla (Işıksalan, 2007: 433) yazılmış metinlerdir. “Postmodernizmin tarihe yönelmesini, edebiyatın tarihsiz yapamazlığına bağlayabiliriz. Modern roman da olgusalın ve ideolojik olanın temeli olan tarihe yönelmiştir. Fakat Postmodernin tarihe yönelme amacı ve tarihi işlemedeki mantığı oldukça farklıdır. Örneğin, Namık Kemal’in Cezmi’sindeki, Kemal Tahir’in Devlet Ana’sındaki, Tarık Buğra’nın Osmaniye’sindeki tarih, Orhan Pamuk’un Beyaz Kale’sindeki tarihten oldukça farklıdır. Öncekilerdeki aydınlatmacı tutumdan, siyasal bakış açısından uzaklaşmıştır Beyaz Kale. Öncelikle, Postmodern roman, bakışının tarihin dönem noktalarından, kahramanlarından daha alt seviyedeki kişilere ve olaylara kaydırır. Bu tutumun altında yatan temel etken, tarihi ders verici bir öge olmaktan” (Narlı, 2007: 226) çıkarıp bir oyun malzemesine dönüştürmektir. Orhan Pamuk da bir söyleşide okura şu tavsiyede bulunur: “Tarihi romanı bilimkurgu gibi okuyun, lütfen. Bilimkurgu gelecek hakkında bazı fantezilerdir. Tarihi roman da geçmiş hakkındaki fantezilerdir.” (Aral, 2007: 166) Yani, Postmodern romanda (anlatıda) tarih; edebiyatçının, kurgusunu yerleştirmek için kullandığı bir fondan başka bir şey değildir.

M. Kahramandan Özneye

Modern anlatılarda tematik gücü temsil eden “kahraman”ın yerini, Postmodern romanlarda anlatılarda kim olduğu belli olmayan, Kafka’nın Dava’sındaki Joseph K. gibi silik tipler almıştır. Bu tipler, “metnin imgelerden örülü dokusu içinde dönüşüme açık, bir figürdürler; dönüşümden dönüşüme geçen bir kurgusal oyunda kimi zaman da buharlaşırlar. Bireyselliğin yok edildiği bu metinlerde, ona birey sözcüğü değil de “özne” sözcüğü uygun görülür. Özne ile nesne, iç dünya ile dış dünya, gerçek ile kurmaca ayrımının yok olduğu bu metinlerde öznenin somut varlığı da yitip gider.” (Işıksalan, 2007: 434) Burada Modernizmle Postmodernizm arasındaki düşünüş farklılığının bir diğer örneğini görüyoruz. Modernizmin Hümanizm etkisiyle Tanrılaştırdığı insan, Postmodernist kuramda tanrılaştırıldığı yerden oyun alanına indirilmiştir ve varlığı Postmodern

metnin olmazsa olmazı değildir; çünkü Postmodern metnin onun aracılığıyla anlatacağı bir “mesajı” yoktur.

N. İmge

Modern romanda gerçeklikle bağlantısı kurulabilen imgeler, Postmodern romanda (anlatıda) gerçeklikle ilişkisini tamamen koparmıştır. Ecevit “Postmodern imge” nin ilk tohumlarını Kafka’nın ettiğini belirtir: “*Dava* romanında mahkemenin, ‘Şato’ romanında şatonun ya da ‘Dönüşüm’ anlatısında böceğin tam olarak neyin karşılığı oldukları belli değildir; bir şeyi simgelemezler, alegoriye de benzememektedirler. Edebiyattaki bu yeni oluşumlar en çok da, bunları nasıl adlandıracaklarını bilemeyen edebiyat bilimcileri zor duruma sokar. 20. yüzyılın ilk yarısında Kafka’yı inceleyen Alman edebiyat bilimcilerin sonunda bağımsız alegori adını taktıkları bu metaforik oluşumlar, özellikle yüzyılın ikinci yarısındaki edebiyatın ana öğelerinden imgenin öncüsüdürler.” (Ecevit, 2008: 133) Postmodern imge olarak nitelenebilecek bu son derece kişisel mecazlar romanın okur tarafından yorumlanmasını yani romanın “açıklığını” sağlayan en önemli öğelerden biri olmuştur. Böylece öznel yorumlara daha da müsait hale gelen roman, tek bir gerçeğin ileticisi olma vasfından sıyrılmış olur.

O. Yazarın Ölümü

Postmodern roman (anlatı), yüzünü tamamıyla okuyucuya dönmüştür. Bütün çaba, durağan olmayan bir dil yapısı kurup okur için olabildiğince yoruma açık metinler oluşturmaktır. Metnin yoruma açık olması, metni okur tarafından başka başka manalara ulaştıracağı, dolayısıyla artık yeni bir yapıt ortaya çıkartacağı için yapıt yaşamaya ve oluşmaya devam eder. Bu durumun oluşması için yazarın da metne okur gibi yaklaşması gerekir. Postmodern teorisyenlerden “Barthes’ın görmek istediği metnin arkasındaki anlatıcı yazar (author) değil, onu okurken yazan, ‘varsayılan’, çoğu zaman Roland Barthes olan okuyucu, başka bir deyişle metnin okuyucununun ilişki kurma biçimi/biçimleridir. Bu kimi zaman, yazma serüveninin

suç ortağı olan okuyucu, metne karşı çıkan okuyucu, metinden rahatsız olan okuyucu, okumaktan haz alan okuyucudur.” (İnal, 2003: 28).

P. Tekrar

Anlamı bulandırmak amacıyla kelimelerin ve olayların eserlerde tekrarlanması Alain Robbe-Grillet’in romanlarında uyguladığı bir tekniktir. Anlatımda tekrarın kullanılması “hem anlatının akışını yavaşlatmakta hem de düşünceyi saplantıya dönüştürmektedir. Olayların canlılıklarını ve güncelliklerini korumaya yarayan yineleme ile anlatı belirsiz ve karmaşık olmaktadır.”²⁶ (Göktaş, 2005: 11).

R. Biçim

Rus Biçimcileri’nden kaynağını alan ya da Rus Biçimcileri’nin görüşleriyle benzerlikler gösteren “biçim” anlayışı kısaca şöyledir: Bir romanda kullanılan kişi, yer, zaman, kurgu gibi unsurlar, romancının anlatmak istediğini anlatmaktan başka bir işlevi olmayan birer malzemedir. Bu görüşü Rus Biçimcileri’nden “Viktor Şklovski, (...) örneğin bir Don Quijote’nin aslında bir karakter olmadığını, yalnızca Cervantes’e farklı türden anekdotları bir araya getirme imkanı veren yani bir kitap yazmasını sağlayan bir gereç olduğunu” (Koçak, 1996: 165) söyleyerek açıklar. Örneğin Orhan Pamuk, Masumiyet Müzesi romanından önce romanda ve müzede roman kahramanlarının kullanacağı eşyaları bulmuş ve romanının bütün unsurlarını bu eşyaları anlatabilmek adına kullanmıştır. “Bir vitrinde gördüğüm eski bir tuzluğu, bir sigara ağızlığını, eski bir taksiden çıkmış eski bir taksimetreyi ya da bir kolonya şişesini bu eşyalardan bir koleksiyon yapmak için değil, bu eşyaları yazacağım romanın parçası yapacağım için satın alırdım. (...) Sırf bir dizi eşyaya bakarak bir hikâyeye, bir roman düşleyebileceğimi, bunun bende bir alışkanlık olabileceğini

²⁶ Şen, Muharrem (1989), “La Jalousie de Robbe-Grillet et La Nouvelle Technique Romanesque”, Konya. s. 38.

Masumiyet Müzesi romanı çıkmadan önce de keşfetmişim. Rus formalist edebiyat kuramcısı Viktor Şklovski, olay örgüsü denen şeyin bir romanda anlatmak, araştırmak istediğimiz noktalardan, temalardan geçen bir çizgi olduğunu söyler. Bir dizi eşyayı içgüdüyle seçtikten sonra önümüze koyup onları bir hikâyeyle birleştirip kahramanların hayatlarına nasıl katabileceğimizi düşünüyorsak, bir roman kurmaya başlamışız demektir.” (Pamuk, 2010:411–412)

Bu biçimci anlayışın Postmodernizm’le bağlantısı Postmodern yazarlardan Calvino ile olur. Ramazan Çeçen, Rus Biçimciliği’nin bu anlayışını Calvino’yla, Calvino’yu da Orhan Pamuk’un Kara Kitap’ıyla bağlantılandırır: “Einstein, Jacobson, Hegel, sibernetik ve semiyolojiden öğrendiklerini ‘Kozmokokmik Öyküler’de Qfwfg adlı anlatıcısına (kişi ya da kahraman demeye dilim varmıyor) yüklüyor Calvino. İbn Zerhani, Mevlana, Şeyh Galip, Hurufilik ve Attar’dan öğrendiklerini Celal’de bir tarihin ve düşünüşün heurmenetik yeniden–yazımına yüklüyor Pamuk” (Çeçen, 1996: 202). Zaten Postmodern romanın tahkiye etmek değil sadece anlatmak üzerine olması da Postmodernistlerin Rus Biçimcileri’yle aynı doğrultuda hareket ettiklerinin göstergesi sayılabilir. Mustafa Kutlu, Modern romandan Postmodern romana (anlatıya) değişen “roman yazma amacını” ifade ederken de aslında bu biçimci anlayışa göndermede bulunur: “Romancılarımız eskiden ‘mesele’ anlatmak, hatta çizmeyi aşarak ‘mesele çözmek’ yolunda eserler verirlerdi. Bütün dünyada olduğu gibi bizde de artık ‘mesele anlatmak’ın ilk kelimesi gündemden düştü. Şimdi roman yalnızca ‘anlatmak’ olarak karşımızda duruyor.” (Kutlu, 1996: 23)

Orhan Pamuk’un roman yazmayı “mekanizma kurmak” (Hakan, 2002: 48) olarak ifade etmesi de yine bu biçimsel kaygıları ifade eder. Romancı, romanı roman yapan unsurları iyi bir şekilde yan yana getirebilmek için bu mekanizmayı oluşturan unsurlarla dilediği gibi oynayabilir. Örneğin romanı oluşturan hikâyede atacağı bir düğüm için bazen bir kişiyi, bazen bir imgeyi, bazen bir temayı devreye sokup “sistemi” hareketlendirebilir. Sonuç olarak bütün bu sistemin işleyişini “biçim” olarak ifade edebiliriz.

Yıldız Ecevit, Orhan Pamuk’u Okumak adlı yapıtında son dönem Türk edebiyatındaki biçimci yönelişin hala anlaşılmasını irdeler: “Toplumcu bir ortamın edebiyat okurudur Türk romanının okuru. Bu nedenle romanı salt bir sanat ürünü olarak benimseyip, onu zevk için okumakta zorlanmaktadır. (...) Türk roman okuru hala bir sosyolog, bir psikolog, bir yol gösterici, giderek bir militan aramayı sürdürmektedir. Okurun bu beklentilerini doyumayan ve metinlerinde uçta biçim denemeleri yapan yazarlar ise, –Oğuz Atay örneğinde görüldüğü gibi– uzun süre yalnız bırakılmışlardır. Biçimcilik, neredeyse suç içeren bir estetik davranıştır Türk edebiyatında.” (Ecevit, 2008: 31) Berna Moran ise 80 öncesi romanlarında toplumsal gerçekleri anlatmanın, iyi roman yazma kaygısından daha ön planda olduğunu belirterek biçimi “romanın sanat yönü” (Moran, 2009b: 33) olarak tanımlar.

S. Dil

Postmodern dil, dilin zaten kesin ve tek anlamı karşılayamayacağından, gerçekliği temsil edemeyeceğinden hareketle, eserlerde dilsel oyunlar oynayarak okuyucunun okuduğu metni anlamak için gösterdiği çabayı sabote eder. Zaten “Postmodern metin denilince ilk akla gelen dil oyunları düşüncesidir.” (Yıldız, 2007: 64) Bu dilsel oyunlar sayesinde Postmodern anlatıların referansı gerçek dünya değil, metinlerarası bir dünya olmuştur. Yani Postmodern bir anlatı için metinlerden yani dilsel ürünlerden başka gerçeklik yoktur. Bu da dille inşa edilen ve anlamı dışarıda aranamayan sonsuz yoruma açık bir metnin meydana gelmesini sağlamıştır.

Postmodern inceleme yöntemi olarak ifade edebileceğimiz yapı-sökümcü anlayışın da kurucusu olan Derrida’nın dil hakkındaki görüşleri “Postmodern dil”i ve Postmodern düşünüş biçimini de etkilemiştir. Derrida’nın dil hakkındaki görüşlerinin bir sonucu olan “yapı-sökücülük dilin kesin ve tutarlı bir anlam üretmeye uygun olduğu inancına şüpheyle bakan bir kuramdır ve bu yönüyle tüm yapısalılık-ötesi düşünce tarzının hareket noktasını oluşturmuştur” (Moran, 2009a: 203)

Post-yapısalcılığın kurucusu olan Derrida, yapısalcı görüşlere sahip Saussure'un dilin yani göstergenin, gösterileni temsil etmediği görüşüne katılır; ancak onun göstergeyi göstergeyle açıklamaya çalışırken bir bilim adamı gibi kesinliklere yani kesin anlama ulaşma çabasını reddeder. Ona “göre göstergenin gösterilen yanı sınırlandırılmaz. Başka bir deyişle anlam sürekli kendini erteler. Çünkü her gösterge, her kavram okuyucusunu bir başka kavrama, bir başka anlama göndererek anlamı öterler: Anlam sınırlandırılmaz. Anlam sınırlandırılmayınca, sürekli ertelenince de ‘doğru anlam’, ‘mutlak anlam’ diye bir şey olamaz. (...) Derrida böylece anlamı boşluğa bırakır. Bu açıklama, aynı zamanda, Postmodernist mantığın temelindeki ilk ön kabul (postülat) dır.” (Uçan, 2008:475)

Yapısökümcü anlayışa göre yazarın “ben burada bunu anlatmak istemişim.” demesinin anlamı yoktur. Çünkü yazı dili her zaman için yazarın anlatmak istediğini değil okurun anlamak istediğini anlatır. Kesin anlamlar kaybolmuş “artık kastedilmeyen anlamlar ortalıkta dolaşmaya” (Uçan, 2008: 477) başlamıştır. Yapısöküm işte bu farklı anlamlandırmalar dolayısıyla metinlerde kesin anlamlara değil “yorumu” dayanır: Yani “yapısöküm, yorumun önlenemez yükselişidir.” (Uçan, 2008: 484)

T. Üst Anlatların İronik Yıkımı

Neredeyse kendine bile karşı olan Postmodern anlayışın kendisine rehber edindiği hiçbir sistematik düşünce yoktur. Postmodernizm düşüncenin tek tipleşmesine neden olduğu gerekçesiyle her türlü kutsalı reddeder. “Postmodernizmin kutsalı yoktur. Kutsalı olmayan bir düşünme biçiminin ise ilkeleri, kesin yargıları, bir ütopyası, kutsalı yoktur. Kutsalın olmadığı yerde ise her şey tartışmaya açıktır. Postmodern anlayış da böyle bir bakış açısıyla her şeyi tartışabilir. Her şeyden bir şey alabilir.” (Uçan, 2009: 2290) Bu tür sistematik düşüncelere ait “kutsallar” da metin içinde, kutsallıklarından soyutlanarak oyun alanına indirilirler. Bu tür uygulamalar da genelde Postmodern yazarların bir “...” düşmanı olarak sıklıkla suçlanmalarına sebep olur.

U. Anlatıcı–Okur İlişkisi

Postmodern romanda (anlatıda) anlatıcı, bir karakter gibidir. Anlatıcının okurla ilişkisi, romantik edebiyat döneminde yazarın anlatıcı kılığına girerek “ey okurlar” diyerek okurlara seslenmesinden çok daha farklı bir ilişkidir. Anlatıcı sadece olayları anlatmakla görevli değildir. Artık “Postmodern romanların (...) öğelerinden biri olan anlatıcının, kendisini pür–dikkat takip eden dikkatli okurla dalga geçmek, onun zekâsını aşağılamak, anlattığı metne okurun hak ettiği dikkat değerini verip vermediğinin izini sürmek” (Sarı, 2007: 100) ve okuyucuyu okuduklarıyla ilgili dikkatli ve aktif olmaya çağırarak gibi görevleri de vardır. Hatta Italo Calvino “Bir Kış Gecesi Eğer bir Yolcu” romanının (anlatısının) kahramanı olarak iki karakter seçer: Erkek Okur ve Kadın Okur. Romanın içinden okura seslendiği şu tür cümleler çoktur: “Bir okur olarak dikkatin şimdi bütünüyle bu kadına çevrildi, zaten birkaç sayfadan beri etrafında dönüp duruyorsun; ben, hayır yazar, bu dişi varlığın çevresinde dolaşıyor, sen de birkaç sayfadan beri...” (Calvino, 2010: 34) Bu cümleler, sanıyoruz anlatıcının okurla kurduğu ilişkinin geldiği son noktayı –romanın ilk baskısının 1979 olduğu da (Calvino, 2010: 7) düşünülürse– ifade eder. Calvino örneğiyle de açıkladığımız bu anlatıcı tavrı, anlatıda üstkurmacanın açığa çıkmasını sağladığı gibi, bazen mizahi unsurların da anlatıya dâhil olmasına yardımcı olmaktadır. Calvino’nun bahsi geçen romanında (anlatısında) ise aslında üstkurmacanın ortaya çıkmasından değil romanın (anlatının) tamamen bir üstkurmaca olmasından bahsedebiliriz.

IV. POSTMODERN ROMANIN (ANLATININ) ORTAYA ÇIKIŞI

Postmodern edebiyatın başlangıcı –tahmin edileceği üzere– tartışmalıdır. Zaten “Ne modernizm ne de Postmodernizm belirli ilkeler altında sistematize edilebilecek birer edebiyat akımıdır; onları başlangıç ve bitiş tarihleri parantezine almak da olanak dışıdır; çünkü özellikle estetik düzlemde modernizmin ne zaman bittiği, Postmodernizmin ne zaman başladığı kesin değildir. Bu iki eğilimi, içerdikleri tüm farklara karşı estetik çizgi göz önüne alındığında bir süreklilik, kimi yerde bir iç–içelik sergiledikleri söylenebilir.” (Ecevit, 2002: 70). Bu karmaşanın bir

sonucu olarak “modernlik, Postmodernlik, modernleşme, modernizm ve Postmodernizm terimlerinin kimi kaynaklarda birbirinin yerine kullanıldığına”. (Işıksalan, 2007: 423) da şahit olabiliriz; ancak biz kısaca 1. Dünya Savaşı’nın modernist düşüncede ilk kırılmayı yaşattığı; ancak asıl kırılmanın 2. Dünya Savaşı’yla olduğu ve Dadaizm örneğinde olduğu gibi insanoğluna bu acıları yaşatan “akıldan” ve modern düşünceden, bilimden nefret edilmeye başlandığı dönemlerin Postmodern düşüncelerin oluşumunda etkili olduğunu söyleyebiliriz. Edebiyat açısından bakıldığında ise “Chaucer’ın Canterbury Hikâyeleri’ni çerçevelendirmesi, Shakespeare’in oyun içinde oyunları, 17. ve 18. yüzyıl romanında mektup formunun kullanımı, Richardson ve Fielding’in roman akışını kesip araya giren anlatıcıları, hepsi bir anlamda üstkurmacanın öncülleri olarak görülebilir. Laurence Sterne’in Tristram Shandy ve Jane Austen’in Northanger Abbey romanlarının komik oluşlarının temel nedenlerinin açıkça parodik oluşlarından kaynaklandığı, bu nedenle de üstkurmacanın ilk örneklerinden olduğu kabul edilir.”²⁷ (Akt. Karabostan, 2006: 10) Bu örnekler ilk Postmodern roman (anlatı) uygulamalarını vermeleri dolayısıyla Postmodern romanın (anlatının) öncülleri sayılabilirler. Yine bilinçli bir tercihle Kafka’nın determinizme, Proust ve Joyce’un kronolojiye uygun olmayan eserleriyle Modernist romana uymayan ilk örnekleri verdikleri, dolayısıyla Postmodernizmin ilk habercileri hatta ilk Postmodern yazarlar sayılabilecekleri de söylenebilir. Bu noktada henüz Postmodern teknikler ya da Postmodernist kuramla alakalı hiçbir veri olmadığı bir dönemde Kafka ve çağdaşlarının nasıl ilk Postmodern yazarlar sayılabilecekleri sorusuna cevabımız şudur: Postmodern uygulamalar ya da teknikler sadece İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra yazılmış eserlerde kullanılmamıştır. Modernizm süreci boyunca çeşitli romanlarda bu uygulamaları görebiliriz, tabii ki birkaç eserinde sadece bu uygulamaları kullanmakla bir yazarı Postmodern sayamayız ancak Kafka’nın determinizme muhalefeti düpedüz Naturalizm’e, dolayısıyla Modernizm’in bilimsel hassasiyetlerine bir karşı çıkıştır. Bu konuda İsmet Emre “Özellikle 20. yüzyılın ilk yarısında eser vermiş ve metinlerinde, moderniteden bir

²⁷ Patricia Waugh, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Methuen, London, 1984, s. 5.

metin oluşturan unsurların hemen hepsi bakımından pek çok sapma görülen yazarların bazı eleştirmenlerin hala modern olarak nitelendirmeye devam etmelerindeki gerekçelendirmeyi bir türlü anlayamadığımızı ifade edelim. Burada gözden kaçması oldukça güç ve ıskalanması pek çok paradoksa neden olabilecek bir durumla karşılaşıyoruz. Modern metin kuramı oluşturulurken belli ve algılanabilir, hesaba kitaba gelebilir bir zaman, mekân, olay örgüsü, bakış açısı ve karakter yaratımından bahsedilirken aynı zamanda bu şablonu parçalayan metinler de modern olarak sunulmaktadır. Oysa bu dönemin farklı bir adlandırmayla nitelendirilmesi gerekir ve biz modern içindeki bazı sapmaların yer aldığı döneme Postmodernite dönemi adını veriyoruz.” (Emre, 2006: 213) sözleriyle adı geçen sanatçıları modern–Postmodern arası bir dönemin mensupları sayar. Postmodern düşünürlerden Lyotard ise “Proust’un Balzac ve Flaubert’ten devraldığı edebi kurum, kabul edilen bir şekilde altüst olmuştur.” (Lyotard, 1990: 96) diyerek Realist anlayışta meydana gelen kırılmanın altına çizer. Lyotard bu sözleriyle Proust’a belirgin bir şekilde “Postmodern romancı” demese bile (ki bu, Lyotard’ın doğrudan ilgi alanı değildir; Lyotard felsefeyle ilgilenir. Yani onu ilgilendiren Proust’un sanata bakış açısıyla Balzac ve Flaubert’in bakış açılarının farklı olmasıdır; “modern roman”, “Postmodern roman (anlatı)” ayrımı değil. Dolayısıyla zaten “Proust, Postmodern bir romancıdır.” demekle ilgilenmez Lyotard; bunu, Lyotard’ın sözlerinden hareketle biz yapabiliriz.) Proust’un, Balzac ve Flaubert romanından farklı bir roman ortaya koyduğunu da belirtmiş olur. Perry Anderson, Postmodernizm’in bu özelliğini, onun “*ex ante* (belirttiği sanatsal pratiklerden daha önce ortaya çıkmış) bir kavram” (Anderson, 2009: 131) olmasıyla açıklar.

İlk Postmodern roman (anlatı) meselesiyle ilgili en ilginç yaklaşım şüphesiz ilk roman sayılan Don Kişot’un aynı zamanda ilk Postmodern roman (anlatı) sayılabileceği yönündeki görüşler, iddialardır. “Anti–romanın geçmişteki kökü, Don Kişot’a varmaktadır. ‘Moderniteyi başlatan düşünürün Descartes, yazarın ise Cervantes olduğuna ilişkin genel bir kanı vardır. Buna şimdi Cervantes’in Don Kişot’unun bir ilk roman olarak yalnız moderniteyi değil, bir meta–roman²⁸ olarak

²⁸ Üst roman. Üstkurmacanın kullanıldığı roman.

Postmoderniteyi de haber verdiği yargısı eklenmiştir.²⁹ İspanyol romancı, anti-romanların³⁰ atası olarak kabul edilen Don Kişot’unda ‘şövalye hayalperestliğini ironik biçimde yermiştir.’³¹ Bu anti-roman, ‘sevdiği kızın küçücük bir tebessümü layık olmak için kılıçtan yapılmış köprüleri geçen, büyücülerin büyülerine ve ya ejderhaların ateşine meydan okuyan şövalyelerin hikâyelerini’³² anlatan romanlarla alay eder.” (Boyacıoğlu, 2005: 203–204). Bu alay, Cervantes’in ironiyi kullanması; yine romanının içinde başka anlatılardan bahsetmesi sebebiyle onun Postmodernizm’in habercilerinden sayılmasını sağlamıştır.

Postmodern romanın (anlatı) asıl gelişimi ise İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra başlar: “1950’li yıllardan itibaren Fransız romanında yeni bir anlayış ortaya çıkıyordu. Bu yeni anlayış o ana kadar etkisini sürdüren ve edebiyat tarihinde klasik roman ya da başka ifadeyle Balzac romanı diye bilinen roman anlayışına karşı çıkmakla işe başlıyordu.” (Büyükaslan, 1999:359) Birlikte hareket eden bu grubun yeni roman anlayışına bazı eleştirmenlerce anti-roman dendiği de olmuştur ancak “Yeni Roman/Yeni Romancılar” tabiri daha fazla benimsenmiş ve kullanılır olmuştur. Balzac romanı dedikleri romana karşı çıkan bu grubun başlangıçta hatları net bir şekilde belirlenmiş bir edebi anlayışları da yoktu. Daha sonra Postmodern roman (anlatı) da denebilecek “yeni/anti romanın” esaslarını belirleyen iki eser vardır. “Nathalie Sarraute’un 1956 yılında yayınlanan ‘ L’Ere du Soupçon’ (Kuşku Çağı) ve Alain Robbe-Grillet’nin 1963 yılında yayımlanan ‘Pour un Nouveau Roman’ (Yeni Bir Roman İçin) adlı eserleri.” (Büyükaslan, 1999: 360). Grubun sözcülüğünü de üstlenen Grillet, eski romanda eleştirdiği tüm hususlara olan muhalefeti yazdığı eserlerle de göstermiştir. Bu muhalefeti “20. yüzyılın ortalarından başlayarak, Fransa’da Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Claude Simon, Robert Pinget, Claude Ollier gibi yazarlar, Balzac ve

²⁹ Jale Parla, Don Kişot’tan Bugüne Roman, İletişim Yayınları, 2000, s.18-19.

³⁰ Modern romana karşı çıkan Postmodern roman (anlatı)

³¹ R.M. Alberes , Histoire du Roman moderne, Paris, Albin Michel Yayınları, 1962, s.19.

³² R. Bourneuf et R. Ouellet, L’Univers du Roman, Paris, PUF Yayınları, 1972, s.6.

Flaubert'in geleneksel roman anlayışına karşı çıkararak" (Tilbe, 2009: 26) sürdürmüşlerdir. Bu grubun roman anlayışları tamamen aynı olmasa bile birleştikleri noktalar şu şekilde maddelendirilebilir:

“1–Balzac romanı denilen tipteki geleneksel romandaki (heyecan uyandıran sahnelerle dolu) olay örgüsünü reddetmek.

2–Gerçeğe çok yakın olarak kullanılan roman kahramanı anlayışını reddetmek.

3–Geleneksel psikoloji anlayışının reddi. Bu anlayış romancıyı yargılayan, hüküm veren konumuna oturtuyordu.

4–Romanda merkez konumuna oturtulan, her şeyi bilen, her şeye hâkim romancı anlayışını reddetmek.

5–Üslup ya da geleneksel romandaki dilin süslü, güzel kullanımının yerine dilin doğallığından, bozulmamışlığından yana olmaları.

6–Yeni bir roman anlayışının oluşmasına yönelik teorik çalışmalarda bulunmaları.” (Büyükaslan, 1999: 365–366)

Alain Robbe Grillet de roman anlayışlarını şu sözlerle ifade etmiştir:

“Yeni roman hiçbir yasa koymamıştır. Kuramlar, kurallar koymak için bir araya gelmiş değiliz; tersine, O katı yasalara karşı savaşmak için birbirimizle buluşmuşuz. Bize şöyle deniyor:

Kişileri yerine oturtmuyorsunuz, öyleyse yazdıklarınız gerçek roman değil. Bir karakteri, bir çevreyi incelemiyorsunuz, öyleyse yazdıklarınız gerçek roman değil... Doğrusu, kuramcılıkla suçlanan bizler, romanın, gerçek romanın, nasıl olması gerektiğini bilmiyoruz. Bildiğimiz bir şey varsa, ödevimiz dünün romanlarının benzerini çıkarmak değil, onları aşmak, daha ileri gitmektir.” (Kabaklı, 2002:518)

Yukarıda ismini anmadığımız, Postmodern roman (anlatı) türünde eser veren diğer yazarlar şunlardır: Italo Calvino (Bir Kış Günü Eğer Bir

Yolcu romanı), Umberto Eco (Gülün Adı ve Foucault'nun Sarkacı romanları), Jacques Derrida (Kartpostallar), Paul Auster, Thomas Pynchon, Salman Rushdie, Jorge Luis Borges.

V. TÜRK EDEBİYATINDA POSTMODERN YAZARLAR, ESERLER

Batı'da Postmodern roman teorisinin Grillet tarafından uygulamaya konmasından sonra Oğuz Atay "Postmodernizmin ve Postmodern roman anlayışının Türk Edebiyatındaki ilk örneğini 1972 yılında yayımlanan 'Tutunamayanlar' romanıyla verir." (Sakallı, 2011: 1660) Ancak bu tarihten çok önce 1891'de yayımlanan bir eserin de "Postmodern" olduğu iddia edilmiştir: Müşahedat! Gökhan Tunç'un Modern romanla Postmodern romanın ayrımını ortaya koyduğu "Müşahedat Postmodern Bir Roman Mı?" adlı makalesinde Berna Moran'ın "İddialı Bir Roman: Müşâhedât", Jale Parla'nın "Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri ve Don Kişot'tan Bugüne Roman"; Yavuz Demir'in, "Zaman Zaman İçinde Roman Roman İçinde: Müşâhedât" adlı eserlerinde Müşahedat'ın Postmodern özelliklerinden bahsedildiğini söyler. (Tunç, 2008: 240) Makalenin sonuç kısmında "Müşâhedât'a Postmodern roman nitelendirmesinde bulunan araştırmacıların, ilk olarak Postmodern romanı ortaya çıkaran bilinçle Ahmet Mithat Efendi'nin romanını yazdığı dönemin kültürel ve zihinsel koşulları arasındaki farkı dikkate almadıkları" (Tunç, 2008: 249) iddiasında bulunur. Bu farklılık, daha önce değindiğimiz gibi "Modern eserle Postmodern eserin bir uygulamayı kullanışındaki niyet farklılığı"yla izah edilir. Örneğin üstkurmacanın kullanılışı konusunda Tunç "Ahmet Mithat Efendi'nin romanın yazılışını romanın konusu hâline getirmesinin sebebi bu yolla daha gerçekçi/natüralist bir roman yazacağına ilişkin düşüncesidir." (Tunç, 2008: 242) diyerek onun üstkurmacayı Postmodern bir niyetle kullanmadığını vurgular.

"70'li yıllarda Oğuz Atay'ın Tutunamayanlar ve Tehlikeli Oyunlar romanlarında görülen Postmodern akım, 80'li yıllardan Yusuf Atılgan (Anayurt Otel), Pınar Kür (Yarın Yarın, Bir Cinayet Romanı), Adalet Ağaoğlu (Bir Düşün Gecesi), Bilge Karasu (Kılavuz), Nazlı Eray (Arzu Sapağında İncecek Var), Latife

Tekin (Sevgili Arsız Ölüm), Orhan Pamuk (Kara Kitap, Yeni Hayat...) tarafından başarıyla uygulandı. Türe ironik bir üslupla yaklaşan Süreyya Evren'in Postmodern Bir Kız Sevdim romanını da" (Gündüz, 2009b: 519) Türk Edebiyatı'ndaki Postmodern romanlara (anlatılara) örnek olarak gösterebiliriz.

Bunların dışında Hilmi Yavuz'un "Fehmi K'nın Acayip Serüvenleri", Hasan Ali Toptaş'ın "Bin Hüzünlü Haz, Gölgesizler", Metin Kaçan'ın "Ağır Roman, Fındık Sekiz" gibi eserleri de son dönem Postmodern eserlere ilave edilebilir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ORHAN PAMUK'UN ROMANLARINDA POSTMODERN UNSURLAR

I. CEVDET BEY VE OĞULLARI

A. Romanın Tanıtımı ve Özeti

Cevdet Bey ve Oğulları Orhan Pamuk ilk romanıdır. Yayımlatmak için epey uğraş verdikten sonra “Karanlık ve Işık” adıyla (Kabaklı, 2002: 833) “Milliyet Yayınları Roman Ödülü’nü” (Pamuk, 1999: 128) almıştır. Orhan Pamuk romanını yine bir aile romanı olan Thomas Mann’ın Buddenbrook Ailesi’nden etkilenerek yazdığını ifade eder. (Pamuk, 2010: 321) Romanda Cevdet Bey’in Osmanlı zamanında başlayan hikâyesi torunun 1970’li yıllardaki ressamlık yıllarıyla biter. Romanın özeti, bu üç nesli anlatmak için bazı zamansal sıçramalar yapması ve karakterlerin başından geçenlerin (tek bir anlatıcı olsa da) ayrı ayrı parçalar halinde anlatılması sebebiyle kaçınılmaz olarak parçalılık arz etmiştir. Orhan Pamuk’un romanı için “tipik bir 19. yüzyıl gerçekçi romanıdır” (Pamuk, 2010) demesinin ayrıntılarını ise “Cevdet Bey ve Oğulları ve Postmodernizm” başlığında tartışacağız.

Selanik Yahudisi’yken Müslümanlığa dönen Fuat Bey sayılmazsa İstanbul’daki ilk Müslüman tüccar olan Cevdet Bey, annesini ve babasını kaybetmiş, uzak akrabası Zeliha Hanım’la bir evde yaşamaktadır. Haseki’de kalan akrabalarından başka Cevdet Bey’in bir de karısını ve çocuğu Ziya’yı terk edip Paris’e giden “Respublik” yanlısı bir “Jöntürk” olan, Nusret adlı bir abisi vardır. Nusret verem hastasıdır. Son günlerini yaşamaktadır. Ölüm döşeğindeki Nusret Bey, Cevdet Bey’den çocuğunu Haseki’de sefalate ve cehalete terk etmemesini, yanına almasını ister. Yakında Nedim Paşa sayesinde tanıştığı Şükrü Paşa’nın kızı Nigan’la evlenecek olan Cevdet Bey abisine bunu yapacağına dair söz verir. Bu arada kendisi için “tam Müslüman sayılmam”³³ (s. 44) diyen ve mason olan Fuat Bey, Cevdet Bey’e İttihat ve Terakkicilere katılması konusunda telkinlerde bulunur. Cevdet Bey,

³³ Çalışmamızın bu bölümünde parantez içinde verilen sayfalarda Orhan Pamuk, Cevdet Bey Ve Oğulları, İletişim Yayınları, 24. Baskı, İstanbul, 2011 künyeli kitap kullanılmıştır.

bir tüccarın bu konularla ilgilenmesini gereksiz bulduğunu söyleyerek konuyla ilgilenmez. Cevdet Bey, müstakbel Kayınpederi Şükrü Paşa'yla otururken Şükrü Paşa'nın arkadaşı Seyfi Paşa'yla tanışır. Seyfi Paşa'nın tüccar olduğu için onu belli belirsiz küçümsediğini hisseder. Onların yanından ayrılır ve yakında niŐanlısı Nigan Hanım'la birlikte yaŐayacakları Nişantaşı'ndaki yeni evlerini gezer.

Bu ‘gün’den aşağı yukarı 30 yıl sonra, Cevdet Bey'in Şükrü Paşa'yla tanışmasına vesile olan Nedim Paşa'nın oğlu Saim Bey'le, eşi Atiye Hanım, kızkardeşi Güler Hanım ve Cevdet Bey'in küçük oğlu Refik'in mühendislik okulundan arkadaşı  mer, Avrupa'dan Türkiye'ye doğru giden bir trendedirler. Tren, İstanbul'da durunca Saim Bey'in ailesiyle  mer daha sonra görüşme sözü vererek birbirlerinden ayrılırlar.

Bu otuz yılda Cevdet Bey'in Osman, Refik ve Ayşe isimli   tane çocuğu olmuş; Osman, Nermin'le evlenmiş, onların da Cemil ve Lale isimli iki çocuğu olmuş; Refik ise Perihan isimli bir kızla evlenmiştir. Evin en küçük çocuğu Ayşe ise lisede okumakta ve piyano dersleri almaktadır. Bir Kurban Bayramı kahvaltısında karşımıza çıkan Cevdet Bey'in ailesi mutlulukla kahvaltısını ederken canları sıkın bir tebrik kartı gelir: Tebriği gönderen, askeri okulda okuyup Kurtuluş Savaşı'nın çeşitli cephelerinde savaŐın Ziya'dır. Bu alışılmadık tebrik kartı Cevdet Bey ve aileyi huzursuz eder.

Cevdet Bey yaŐlandıđı için Osman Şirketi iŐleriyle daha yakından ilgilenirken, Refik Şirket iŐleriyle Osman kadar ilgili değildir. Avrupa'dan yeni dönen arkadaşı  mer'in geliŐiyle, mühendislik yıllarından samimi oldukları Muhittin'in de Refiklere gelir ve öğrencilik yıllarında kalma semaver sohbetlerine koyulurlar. Sohbette  mer çok hırslı oluŐunda, her Şeyi elde etmek istediğinden; Ziya, Őairliđinden, 30 yaşına gelinceye kadar iyi bir Şair olamazsa intihar edeceğinden; Refik ise küçük mutlulukları  nemsemekten bahseder. Ömer uzaktan akrabası olduğu bir ailenin evine, miras meseleleri yüzünden ortaklaşa sahip oldukları bazı mülklerin birikmiŐ kiralarını almak için gider. Evin reisi, milletvekili Muhtar Bey'dir. Bu görüşme sırasında Muhtar Bey'in kızı Nazlı,  mer'in dikkatini eker. Ömer'le Nazlı görüşmeye başlarlar,  mer Erzurum–Sivas arasındaki

Kemah'ta demiryolları işinde çalışmak üzere Kemah'a gider ve Kemah'tayken Nazlı'ya evlenme teklif eder, Nazlı da kabul eder. Ömer, eniştesi ve teyzesiyle Nazlı'yı istemeye gelirler, kız verildikten sonra da bir nişan töreniyle nişanlanırlar.

Bu arada Ziya, İstanbul'a gelir ve Cevdet Bey'den babasının da Cevdet Bey'in zenginleşmesinde katkısının bulunduğu iddiasıyla para ister. Cevdet Bey, Ziya'nın bu küstahlığına dayanamaz ve kabul eder; ancak oğulları buna yanaşmazlar. Cevdet Bey, bütün tüccarlık geçmişini ve hayat hikâyesini yazacağı kitabını bahane göstererek zaten fazlalık olarak görüldüğü şirketten uzaklaşmış ve ev hayatına alışmaya çalışıyordur. Nigan Hanım'la torunlarını gezdirirken yolda Seyfi Paşa'yla karşılaşırlar, Cevdet Bey geçmiş günleri hatırlar. Eve dönerler. Cevdet Bey, çalışmak istediğini söyleyerek yukarı kata çıkar ve orada ölür.

Babasının ölümünden 10 gün sonra bir çocuğu olan Refik, hayatına yeni bir yön verme buhranına tutulur. Nedim Paşa'nın oğlu Sait Nedim Bey'in evinde düzenlenen bir yemekte Sait Nedim Bey'in "biz neden Avrupalılar gibi değiliz" sorusu ve Sait Nedim Bey'in dul kızkardeşi Güler, Refik'in aklını iyice karıştırır. Bu akıl karışıklığı ve mutsuzluğu konusunda Muhittin'le konuşur; ama Muhittin Refik'e her şeye sahip olduğunu, mutsuz olmaya hakkının olmadığını söyler, onu ciddiye almaz. Refik işe gitmemeye başlar, ağır bir grip geçirdiği için de gidememesiyle şirket işlerinden iyice uzaklaşır. Ancak nihayet işe gider, işle ilgili bir evrak meselesi için Sait Nedim Bey'in evine gider; ancak evde sadece Sait Nedim Bey'in kızkardeşi Güler Hanım vardır. Güler Hanım'a söylediği sözlerden çok rahatsızlık duyarak hızlı bir şekilde evden çıkar, kendi evine gider. Evde eşi Perihan'a, Güler Hanım'ın kendilerini bir davete beklediğini söyler. Perihan gitmek istediğini; Refik ise gitmek istemediğini söyler. Perihan, Refik'i alaylı bir şekilde taklit edince Refik Perihan'a bağırır ve evi terk eder, Kemah'a Ömer'in yanına gider. Orada aylarca kaldıktan sonra Perihan'la mektuplaşarak durumu yumuşatır; ama orada kalmaya da devam eder.

Ziya'nın çıkardığı ilk şiir kitabı beklediği etkiyi uyandırmaz, Ziya da bunalıma girer. Bir gece onu tanıyan bir Türkçü adamın etkisi altına girer.

Ayşe, müzik kursunda tanıştığı Cezmi'yle arkadaşlık etmektedir. Onu evine bıraktığı bir gün abisi Osman ikisini görür ve Cezmi'ye çok soğuk davranarak Ayşe'yi onun yanından alır. Ancak buna rağmen Ayşe, Cezmi'yle görüşmeye devam eder. Yakın aile dostlarından da onları birlikte görenler olduğu ortaya çıkınca Osman, Ayşe'ye çok kızar ve ona Cezmi'yle görüşmesini yasakladığını ve ilk yaz tatilinde İsviçre'ye gönderileceğini söyler. Ayşe de kabul eder, ağlayarak odasına çekilir.

Ömer ve Refik, Herr Rudolph adlı bir Alman mühendisle arkadaşlık etmekte ve onunla çoğunlukla Doğu–Batı tartışması yapmaktadırlar. Rudolph Doğu'yu aşağılar; ancak Ömer ve Refik'i tam Doğulu görmediği için ikisini bu aşağılamadan hariç tuttuğunu ifade eder. Üçü birlikte hem müteahhit hem de milletvekili olan Kerim Naci Bey'in düzenlediği yemeğe katılırlar. Refik hiçbir şeyden tam olarak haberdar olmadığı için eğlenir; ama Ömer ve Rudolph, Kerim Naci Bey'den nefret ettikleri için yemekten hiç keyif alamazlar. Yemekten sonraki konuşmalarda da insanların hem onun için bu kadar çalışıp hem de ona bu kadar hayran olmalarını anlayamazlar. Bunu Doğu'nun boyun eğme eğilimiyle açıklarlar. Ömer'le Refik arasında da Türkiye'de özgürlük olup olmadığı ve inkılapların yararlı olup olmadığıyla ilgili bir konuşma geçer.

Ömer'in tünel işi aylar sonra bitmiş, Refik ise “Köy Kalkınması” adını verdiği projesini Ömer'in müstakbel kayınpederi yardımıyla mecliste kabul ettirmek için Ömer'le birlikte Muhtar Bey ve okulunu bitirmiş kızı Nazlı'nın yaşadığı Ankara'ya gitmeyi planlamaktadır.

Ayşe İsviçre'ye yollanmış, Refik dışındaki bütün aile yeni yazlıklarında ilk defa yazı geçirmek üzere Heybeliada'ya giderler. Yaz sonunda Ayşe, İsviçre'den; ailenin geri kalanıysa Heybeliada'dan dönmüştür. Ayşe, İsviçre'de değişmiş, onunla İsviçre'de olan, ailenin iyi bir damat adayı olarak gördüğü Lale Hanım'ın oğlu Remzi'yi “iyi bir insan” olarak nitelemeye başlamış ve biraz daha sosyalleşmiştir. Perihan Nermin'i yakışıklı bir erkekle kol kola görmüştür. Nermin bu durumdan korkmadığını bildiren bir şekilde rahat davranışlar sergilemiştir. Bu arada Perihan,

Refik'ten yine gecikeceğinden ve köy kalkınması projesinden bahseden bir mektup alır.

Ömer'le Refik Ankara'ya gelmişlerdir. Muhtar Bey, Refik'i düşüncelerini anlatması için Ziraat Bakanı'yla görüşürmüş; ama Bakan projeyi dikkatle dinlemeden Refik'in projesini anlattığı kitabı için yayın desteği almak istediğini zannederek bu konuda destek sözü vermiştir. Refik, Muhtar Bey'in çabalarına rağmen düşüncelerinin tartışılacağı bir zemin bulamaz, hayal ettiği ilgiyi göremeyince yaptıklarını sorgulamaya başlar. Tasarılarıyla ilgili Kemah'taki günlerinden beri mektuplaştığı "Teşkilatçı" Süleyman Ayçelik'in yanına da giden Refik ondan da ummadığı cevaplar alır. Ayçelik, köylünün değil devletin güçlendirilmesinden yanadır. Refik'ten bu tasarıları bırakıp devleti için çalışmasını, memur olmasını ister. Ama Refik, halkına zaman zaman zor kullanan, hatalı uygulamalarını eleştirdiği devletin bir çalışanı olmak istemez.

Ömer'le Nazlı'nın ilişkileri de sorunludur. Ömer, gerçekten evlenip evlenmek istediğine emin değildir. Nazlı da bu durumu hisseder. Aralarında sık sık tartışma çıkar. Cumhuriyet Bayramı için topluca gittikleri stadyumda Refik'in amcaoğlu Ziya ve Kerim Naci Bey'le karşılaşır.

Muhtar Bey, Atatürk'ün ölümü üzerine başa geleceğini düşündüğü İsmet Paşa'dan, kendisine soyadını vermesi ve birkaç kere satranç oynamaları dolayısıyla, iyi bir görev beklemektedir.

Ziya, Ötüken dergisi çevresinde örgütlenen Türkçüler arasındadır. Mahir Altaylı, Atatürk'ün ölümü üzerine ülkeye dönen Türkçü Profesör Gıyasettin Kağan'la fikri olarak uzlaşmamakta; ama yine de onun düşüncelerine değer veren Türkçüleri de kendi tarafına çekmeye çalışmaktadır. Bunun için onu hem öven hem de etkisiz olduğunu ima eden bir yazı yazması için Muhittin'i görevlendirmektedir. Muhittin, Mahir Altaylı'nın kendisini zamanında Baudlaire okuduğu için iğneleyen Mahir Altaylı'nın üslubundan hoşnut değildir.

Ömer 6 ay Ulus'ta bir otelde kalır, düğün için yeni seçimler sonrası bir tarih belirlenmiştir; ancak aralarındaki gerginlik hala azalmamıştır. Nazlı İstanbul'da

hazırlıklara başlamanın gerekli olduğunu düşünürken, Ömer her şeyi ağırdan almaktadır. Kavgalı oldukları bir gün sonrasında aralarını düzeltme isteğiyle Nazlılara gitmek ister, telefon eder, Nazlı'dan babasının evden gideceğini öğrenince eve gelir. O geldikten hemen sonra da Muhtar Bey Bulgaristan başbakanı onuruna verilen bir yemeğe gideceği için evden çıkar. Muhtar Bey, beklediği makama ulaşamamış olduğu için İsmet Paşa'ya ve siyasete kırgındır. Orada bulunuşunu da partinin kendisinin gönlünü alma çabası olarak yorumlar. Toplantıda İsmet Paşa hakkında yakın arkadaşlarına söylediği sitemli sözlerinin partinin üst kademesinin kulağına gittiğini öğrenir. Bütün bunlar ortadayken orada bulunmasını artık ahlaklı bulmamaya başlar. Bu ahlaki sorgulama, beraberinde kızını henüz evli olmadığı bir erkekle evde tek başına bırakmasının doğru olmadığını, siyaset meseleleri yüzünden kızını ihmal ettiğini düşünmesine sebep olur. Toplantıda sinirlerine hâkim olamaz, Kerim Naci Bey'i tersler.

Ömer ve Nazlı ise yine aynı tartışmalara tutuşurlar. Nazlı, Ömer'in kendisini küçümsediğini düşünüyordur, Ömer bu iddiayı kabul etmez. Nazlı, Ömer'e kendisini almak isteyip istemediğini sorar, Ömer istediğini söyler. Nazlı sinirlerine hâkim olamadığı için babasının içkilerinden birini içmeye başlamıştır. Bu sırada babası gelir ve Ömer'e henüz evli olmayan kızıyla baş başa içki içmesini doğru bulmadığını, evlenene kadar onunla görüşmesini yasakladığını, onu bir türlü sevemediğini söyler. Ömer de evden çıkar. Nazlı çok üzülür. Ömer inşaattan kalan aletleri ve makineleri elden çıkarmak için Kemah'a gider.

Refik, İstanbul'daki normal hayatına dönmüştür. Perihan durumu kabullenmiştir. Ancak abisi Refik'e tatlı sert davranmaktadır. Bu arada Refik hem abisinin hem de yengesinin birbirlerini aldattıklarını Perihan'dan öğrenmiştir. Osman annesini evi yıktırıp yerine bir apartman yaptırma konusunda ikna etmeye çalışır; ama annesi Cevdet Bey'in evin yıkılmasına razı olmadığını söyleyerek karşı çıkar. Refik de Perihan'a başka bir yere taşınma fikrini açar. Perihan'da Osman ve Nermin'le ilgili bildiklerinin kendilerini ikiyüzlü olmaya zorladığını söyleyerek Refik'e olumlu cevap verir. Bu arada Refik okumalarına devam etmeye çalışır; ancak eskisi gibi okuduklarına yoğunlaşmamaktadır. İstanbul'a geldikten sonra birkaç kez görüştüğü arkadaşı Muhittin onu yine ziyaret eder ve aralarında geçen

konuşmaların sonunda onu “Frenkleşmekle” suçlar. Muhittin, eski Muhittin zamanlarından beri tanıdığı, askeri okulda okuyan iki edebiyat meraklısını da Türkçü yapmıştır. Kapanan Ötüken dergisinin yerine Altınışik adlı bir dergi açılacağını gençlere söyler. Bu dergi Mahir Altaylı’ya değil Gıyasettin Kağan’a daha yakın olacaktır. İmtiyazı da iki askerin şiirlerini de yayımlamayan, kendisini sürekli geçmiş zamanları dolayısıyla iğneleyen Mahir Altaylı’ya değil, Muhittin’ ait olacaktır. Ancak gençler, Muhittin düşündüğü gibi ona kuralsız şartsız bağlı değildir.

Ömer Kemah’a gider ve orada çok sahipli bir arsanın bütün sahiplerini toparlayarak hepsinden toprağı alır ve geniş topraklara sahip bir toprak ağası olur. Bu arada Cemil’in Heybeliada’daki sünneti sırasında Refik okunması gereken kitapları basan bir yayınevi kurma tasarılarını Perihan’a açar. Ömer, İstanbul’a gelir. Üç arkadaş yine Refiklerin evinde toplanıp birbirlerini kıyasıya eleştirirler. Refik Heybeliada’dan dönen ailesine ayrı eve çıkmak istediğini söyler.

Muhittin, Gıyasettin Kağan’la görüşmeye gider; ancak Gıyasettin Kağan, onun daha önce Baudlaire okumasından, eski arkadaşlarını kolayca eleştirmesinden ve en önemlisi Freud’un bazı düşüncelerini haklı bulmasından hareketle onun gerçek bir Türkçü olmadığı sonucuna oluşur ve onu yanından kovar. Muhittin bu olaydan sonra iyice bunalıma girer ve intiharı düşünür, hatta Refik’e bir intihar mektubu yazar; ama daha sonra bunun bir şaka olduğunu Refik’e söyler. Refik, bunun bir şaka olmadığını anlar, Muhittin’in durumuna üzülür.

Refik’le Perihan Cihangir’deki eve taşınmışlardır. Bir can sıkıntısının bir sonucunda beraberce Ömer’e oraya gelmek istediklerini bildiren bir mektup yazarlar. Ömer mektubu almadan onun yanına gitmişlerdir bile. Ömer’in yanında da fazla duramazlar, İstanbul’a dönerler. Perihan ikinci çocuğuna hamiledir.

Ayşe nişanlanır, Refik Ayşe’nin nişanına gider; ama Perihan hasta olduğu için erkenden eve döner. Araları çok iyidir. Refik çocuğunun erkek olmasını ve adının Ahmet olmasını ister.

Bu sefer ailenin 70’li yıllardaki hali anlatılmaya başlanmıştır. Bütün aile aynı apartmandadır: Osman, Nermin, çocukları Cemil, Nigan Hanım ve Refik’in oğlu Ahmet. Nigan Hanım’ın durumu çok kötü olduğu için Ayşe ve eşi Remzi, Ahmet’in ablası Melek de o gün apartmandadır. Ahmet 30 yaşındadır. Refik’le Perihan ayrılmış. Perihan başka biriyle evlenmiş. Refik daha sonra kanserden ölmüştür. Ahmet karmaşık hesapların sonucunda bütün sülalenin kaldığı apartmanda sadece küçük bir daireye sahip olabilmiştir. Ressamdır, Paris’te okuduğu için de hem resim hem de Fransızca kursu vermektedir. Hasan adlı arkadaşıyla Marksizme bağlıdırlar. Ahmet, İlknur adlı bir kıza âşıktır. Sosyal hayatı yoktur, İlknur’un kendisini ziyaret etmesini bekleyip durmaktadır. Ahmet’in babasının kuzeni Ziya, onları ziyarete gelmiş ve yakında sol bir darbe yapılacağını söylemiştir. Hasan da Ahmet’i ziyarete gelmiş ve ondan yeni çıkarılacak bir siyasi dergiyle ilgili yardım istemiştir. Ahmet yardım edeceğine söz verir ve yakın zamandaki darbeden bahseder. Ahmet, daha önce sözleşmelerine rağmen gelmeyen İlknur’a telefon eder ve onu 9’da almaya geleceğini söyler; büyük aileyle yediği yemekten sonra İlknur’u alır ve eve gelirler. Evde Ahmet İlknur’a, daha önce Arap harfleriyle yazıldığı için okuyamadığı babasının hatıra defterlerinde neler bulunduğunu sorar. İlknur da defterleri orada okur. İlknur’la Ahmet babasının yazdığı bazı şeyleri gereksiz bulurlar. Ama defterde bahsedilen bazı kişileri de tanırlar: Evlenmiş ve Erzincan depremi yüzünden yüzünde iki yara izi bulunan Ömer ve AP’den milletvekili olan Muhittin Nişancı. Ahmet defterlerde yazmayan başka şeyler de anlatır İlknur’a: Annesi, babasının bitmek bilmeyen tasarıları yüzünden ayrılmıştır, Refik bir ara Paris’e gitmiş ve Sartre’ı görmüştür. Ahmet, bu koşullarda, resimle uğraşmasının bir yararı olup olmadığı konusunda emin değildir. Vatani kurtarmak için mi çabalamalıdır, yoksa resim yapmaya devam mı etmelidir. İlknur’la konuşmaları sonrasında vatani kurtarmanın daha önemli olduğu sonucuna ulaşır. İlknur, Ahmet’e doktora için Avusturya’ya gidebileceğini söyler. Ahmet çok üzülür. Onu eve bırakırken birkaç kere İlknur’a Avusturya’ya gidip gitmeyeceğini sorar, İlknur emin olmadığını söyler. Ayrılmalarına yakın Ahmet birden basitçe evlenme teklif eder. İlknur, bu teklifi ciddiye almaz. Ahmet, evine döner. Döndükten kısa bir süre sonra da Nigan Hanım ölür.

B. Cevdet Bey ve Oğulları – Postmodernizm

Cevdet Bey ve Oğulları, romanın arka kapağında da belirtildiği gibi geleneksel bir romandır ya da çalışmamızdaki terminolojiyle söyleyecek olursak modern bir romandır. Bir önceki başlıkta da ifade ettiğimiz gibi Orhan Pamuk da bizim gibi romanını 19. yüzyıl gerçekçi romanlarına yakın bulmuştur. Çalışmamız Orhan Pamuk'un romanlarındaki Postmodern uygulamaların tahlili üzerine olduğu için Postmodern olmayan bu roman, çalışmamızla doğrudan ilgili olmayan; ancak neden ilgili olmadığını açıklamak durumunda olduğumuz için çalışmamıza dâhil ettiğimiz bir romandır. Bu konuyu (romanın Postmodern olup olmadığını) romanda kullanılan, Postmodern uygulamalarla yakınlık gösteren uygulamaları irdelemek suretiyle tartışacağız. Ancak bazı meseleler herhangi bir başlıkla ilişkilendirilemeyecek kadar modernliğe yakın olduğu için, başlıklandırmalara dâhil edilemeyecek bu özellikleri bu başlık altında belirteceğiz: Yeni romanla ilgili alıntıladığımız maddelendirmede de belirttiğimiz gibi olay örgüsü, Cevdet Bey ve Oğulları romanının geleneksel olduğuna dair bir işarettir. Çünkü romanın olay örgüsü, geleneksel romanlarda olduğu gibi merak duygusunun körüklenmesine dayalıdır: Cevdet Bey'in abisi Nusret'in ölüp ölmeyeceği, Cevdet Bey'in, abisinin oğlu Ziya'yı yanına alıp almayacağı, Ömer'in "Fatihlik" ideallerine ulaşip ulaşamayacağı, Muhittin'in gerçekten 30 yaşında iyi bir şair olamazsa intihar edip etmeyeceği, Ayşe'nin Cezmi'yle sonunun ne olacağı, Nermin'in eşini aldatmasının ortaya çıkıp çıkmayacağı, Refik'in Güler'le bir şeyler yaşayıp yaşamayacağı gibi konular, olaya dayalı eski romanlarda olduğu gibi okuyucuyu olaya, dolayısıyla romana bağlamıştır.

Yine anlatıcının her şeye vakıf, "Tanrısal" konumu, modern romanlara özgü anlatıcı tipinin bir yansımasıdır. Romandaki anlatıcı sık sık "düşündü" diyerek "Tanrısal" konumunu ortaya koymuştur. Aşağıda romanın ilk bölümünün "Sabah" adlı ilk kısmında bu kullanımlarla ilgili örnek cümleler sıralanmıştır:

"Cevdet Bey, "Herkesten başkaydım, yalnızdım, beni küçümsüyorlardı," diye düşündü." (s. 11)

“Yan bahçedeki çardak her zamankinden daha yeşildi. "Sıcak bir gün olacak!" diye düşündü.” (s. 12)

“Tıraş olurken gene rüyayı düşündü.” (s. 12)

“Evlendikten sonra ondan nasıl kurtulacağını düşündü.” (s. 12)

“Cevdet Bey, kadının iyice yayılıp yerleştiği bu kata durduğu yerden bakarken, "Yanımdan ayrılmaya onu nasıl razı edeceğim?" diye düşündü.” (s. 13)

“Çok sevdiği vişne reçelli ekmeği ısırırken, "Ama bu arabayı da üç aydan fazla tutmam aptallık olur!" diye düşündü.” (s. 14)

“Onyediyedi gün önce nişanlandım!" diye düşündü.” (s. 15)

“Cevdet Bey, "Evet, şimdi ilk iş Sadık ile şu hesaplara bir daha bakmak olmalı!" diye düşündü.” (s. 16)

“Mektubu aceleyle ve alışkanlıkla yarısına kadar yazdı, sonra, artık bu işleri tutacağı bir kâtime bırakmasının doğru olacağını düşündü. Ama yeni bir kâtip de yeni bir masraf kapısı demektir. "Üstelik tam da evliliğe bu kadar para dökerken!" diye düşündü.” (s. 17)

“Bozuk çıkan lambaları kime satacağını düşündü.” (s. 17)

Anlatıcının bilgilendirme, romanı okur için daha anlaşılır kılma gayretiyle kurduğu cümleler de yine romanı modern romana yaklaştırmıştır. Çünkü Postmodern bir romanda anlatıcı, okuru anlatılanlarla ilgili aydınlatmaya değil, kafasını karıştırmaya çalışır. Bu bilgilendirme gayreti romanın ikinci bölümünün “Bayram Yemeği” başlıklı ikinci kısmında ve bir sonraki kısım olan “Öğleden Sonra” kısmında yoğunlaşmıştır. Meşrutiyet yıllarından 30’lu yıllara atlanmış, bir bayram yemeği sahnesinde aile ve geçen zamanla değişenler okuru bilgilendirmek gayretiyle kahramanın düşünceleri aracılığıyla okura iletilmiştir:

“Nigân Hanım, her şeyi, sandıklarda, dolaplarda, büfelerde, kutularda saklanan her şeyi, kullanıp tüketmek için, içinde tuhaf bir istek doğduğunu farkettiler. "Sanki her şeyin kullanımını, örtülerin lekelenip yırtılışını, tabakların fincanların

kırılışını, çatal bıçağın kayboluşunu görmek istiyorum!" diye düşündü. "Evleneli otuz yıl oldu. Altmış aşkın bayramı Cevdet Bey'le geçirdik. İşte bu da 1936'nın kurban bayramı. Kocam, aslan gibi iki oğlum, kızım, iki şeker gelinim, iki küçük torunum hep birlikteyiz." (s. 100)

"Evi 1905'te aldım. Evlendim, Abdülhamit'e bomba atmışlardı. Sonra Meşrutiyet iyi oldu. Yan bahçeyi de satın aldım. Harpte şeker ticaretinden kazandığım parayla bütün her şeye çekidüzen verdim. Şirket büyüdü. Osman evlenmek isteyince üst kata çıktık. Cumhuriyetten dört yıl sonra... Sonra torunlar geldi." (s. 106)

1. Üstkurmaca

Romanda, "kurmacanın belirginleştirilmesi" anlamında bir üstkurmaca yoktur. Bu da romanın Postmodern bir roman olmadığına dair en önemli kanıt olarak düşünülebilir. Ancak anlatıcının kullandığı bir kelime, romanda bilinen anlamıyla bir üstkurmaca olmasa bile, belki de yazarın istemi dışında ortaya çıkan silik bir üstkurmacanın doğmasına sebep olmuştur. Şöyle ki: Kendisini Tanrısal bir bakış açısına konumlandıran anlatıcı, bazen kendi konumuyla çelişkiye düşmüş, bir tür "anlatıcı çelişkisi" yaşanmıştır: Anlatıcı hem yukarıdaki örnek cümlelerde olduğu gibi "düşündü" diyebilecek kadar kahramanın iç dünyasını okuma yeteneğiyle donanmıştır hem de aşağıdaki cümlelerde olduğu gibi kahramanların yaptıklarıyla ilgili "galiba" diyerek bazı şeyleri bilemeyeceğini, tahmini konuştuğunu ifade etmiş olur:

"Galiba, Zeliha Hanım da bunu bildiği, Cevdet Bey'in yakında evlenip Haliç'in öte yakasına taşınacağını, bu evin satılacağını öğrendiği için, son zamanlarda daha titiz ve daha gayretkeş olmuştu." (s. 13)

"Askeri Tıbbiye'yi yüzbaşı rütbesiyle bitiren Nusret, iki yıl Haydarpaşa Hastanesi'nde staj yapmış, sonra birkaç yıl Anadolu ve Filistin'deki askeri hastanelerde çalışmış, galiba çok hırçın ve kavgacı olduğu için, oradan oraya

sürülmüş, Cevdet Bey'in Aksaray'da nalbur dükkânı açtığı yıl İstanbul'a naklini çıkarmış ve Haseki'de aile çevresinden buldurduğu bir kızla evlenmişti.” (s. 23–24)

“Biraz da olsa muayene odasından kurtulduğu, oyalanacak bir şey bulduğu için sevinmişti galiba.” (s. 31)

“Sonra galiba hoşgörüsünü değerlendirecek tek insan olarak gördüğü Mari'ye gülümsedi.” (s. 32)

“Mari Ziya'yı nasıl yatırdığını, çocuğun önce korktuğunu, ama sonra nasıl uyuyakaldığını anlattı. Galiba sevimli bulmuş, hoşlanmıştı ondan.” (s. 82)

“Karı koca galiba Ömer'e "sevimli" dedirten şeyi resimlerde arıyorlardı.” (s. 93)

“Galiba gülecekti, ama Ömer'in yüzünü görünce korktu.” (s. 95)

“Bunu söyleyen Atiye Hanım'dı. En anlayışlı olan galiba oydu.” (s. 98)

“Cevdet Bey bu öpüşme huyuna alışamadığını düşündü. Galiba kadınlar da alışmamışlardı.” (s. 108)

“Osman'a fazla bir yakınlığı olmadığı için, galiba Muhittin bu heyecana şaşmıştı.” (s. 117)

“Nigân Hanım: "Pek de yakışıklılar!" diye iç çekti. Galiba Muhittin'e hiç uymayan sözünü düzeltmek isteyerek: "Pek de gençler! " diye ekledi.” (s. 120)

“Ama bütün dünya da hasta azizim!" dedi Muhtar Bey. "Bir savaş çıkacak mı?" Bunu Ömer'e bakarak sormuştu, ama galiba ondan cevap beklemiyor, ya da cevabına değer vermeyeceğini biliyordu.” (s. 123)

“Bunu söylerken gözünün ucuyla Refik'in ayağına bakmış, galiba ayakkabı giydiğini görünce rahatlamıştı.” (s. 129)

“Sözünden Ömer'in kendi de korkmuştu galiba.” (s. 131)

“Galiba önce saklanmak istemiş, sonra bunu yapamayacağını anlamıştı.” (s. 133)

“Evet, evet!" dedi Cevdet Bey. "Onun konağında olmuştu." Galiba biraz canı sıkılmıştı.” (s. 134)

“İki gencin konuşmasında hemen hayran olunacak birşeyler bulmuştu galiba.” (s. 138)

“Piyano sustu. Bir keman bir an gıcırdadı galiba; kısa bir sessizlik oldu.” (s. 141)

“Öfkesini unutuyordu galiba, pastadan da aklından geçenlerden de keyif alıyordu.” (s. 144)

“Gazete haberi konusunda küçük bir sohbet açılın istiyordu galiba.” (s. 152)

“Refik suratını astı. Sözün tatsız yerlere varmasından korkuyordu galiba.” (s. 156)

“Ziya şaşkın bir tavırla: "Evet," dedi. Utanmıştı galiba. Beklenmedik bir şeydi bu. Ziya oturdu. Bir durgunluk oldu.” (s. 166)

“Yeğeni masanın kenarında titreyerek ayakta duruyordu. Galiba birşeyler söylemeye çalışıyordu, ama Cevdet Bey onun dudaklarının kıpırtısından başka bir şey farkedemiyordu.” (s. 168–169)

“Bu uzak akrabanın bir anlık unutkanlığına pek şaşırılmamıştı galiba.” (s. 171)

“Teyze kıpkırmızı kesilmişti: "Biliyorduk, tabii canım, biliyorduk!" dedi. Sonra galiba bilinmesi gereken şeyi bu sefer de gereğinden fazla büyüttüğünü anlayınca daha da kızardı, gülmeye çalıştı.” (s. 171)

“Bunları kendi kendine tartışıyormuş gibi düşünceli bir tavırla söyledikten sonra, galiba gerçekçilikte fazla ileri gittiğine karar vererek ekledi: "Böyle olmalı, böyle olmalı, değil mi efendim?"” (s. 173)

“Galiba Muhtar Bey bu ilgiden hoşlandı...” (s. 175)

“Muhtar Bey'den beklenmeyen bu hüzün ve neşe galiba enişteyle teyzeyi şaşırtmıştı.” (s. 175)

“Kimse bir şey söylemiyordu. Torunlar da yorulmuşlardı galiba” (s. 181)

"İyi başladım ha?.. Ah, Muhittinciğim!" diye bağırdı Ömer. Galiba biraz içki içmişti.” (s. 191)

“Perihan'ın şişkin karnını görünce Muhtar Bey endişelenir gibi oldu. Muhittini görünce de, galiba, canı sıkıldı.” (s. 196)

Bu çelişki yazarın bilinçli bir tercihi olabilir. Bu durumda anlatıcının bir kişi olduğu oldukça muğlak olsa da ima edilmiş olur ki bu da bizi hatları belli belirsiz bir üstkurmacaya götürür: Okuduğumuz romandaki olaylara şahit olan bir kişi, bazı şeyleri uydurarak (*düşündü* diyerek) bazı şeyleri de bilemeyeceği için tahmin ederek (*galiba* diyerek) olayları bize aktarmaktadır.

Bu çelişki, yazarın fark etmediği bir *hatası* olabilir. Bu durumda yazarın romancılık sanatıyla ilgili oldukça vahim bir hata yaptığını düşünmemiz gerekecektir.

2. Gerçeklik Anlayışı

Gerçeklere bağlı kalma gayreti, yine romanı modern romanlara yaklaştıran bir diğer özelliktir. Romanda anlatılan olaylar, gerçek hayatta karşımıza çıkabilecek türden olaylardır. Kahramanlar da yine gerçek hayatta karşımıza çıkabilecek özellikler gösterir. Romancı da bu gerçeklik atmosferinin oluşmasına çabalayarak romanını Balzac romanlarına yaklaştırmıştır.

3.Tarih

Orhan Pamuk'un tarihsel olayların gerçek tarihle örtüşmesi konusunda gösterdiği hassasiyet, eski tip tarihi roman yazarların “tarihsel gerçekleri

verirken hata yapmama kaygısı”yla açıklanabilir. Bu kaygı, Postmodernizm’in “tarihi kullanmasından” oldukça farklı, eski bir yaklaşımın ürünüdür. Bu kaygının bir ürünü olarak Abdulhamit’in istibdat dönemi, Jöntürkler’in ve İttihatçıların yükselişi, Abdulhamit’e bombalı suikast olayı ve devrilmesi, İkinci Dünya Savaşı öncesi dünyanın genel durumu, Hitler’in yükselişi, 1970 Muhtırası gibi olaylar romanda tarihi gerçeklerle örtüşecek şekilde sunulmuştur:

“Ağbin ve onun gibiler ne istiyor? İşte, Kanun–i Esasi yürürlüğe konsun, meclis açılsın, istibdat sona ersin, hürriyet gelsin, gerekiyorsa bunlar için Abdülhamit alaşağı edilsin. Sen bu düşüncelerden çekmiyorsun! Niye? Çünkü bunlar anlaşılmaz, korkunç şeyler! Çünkü bunların faydasını göremiyorsun! Çünkü jurnalcilerden, başının derde girmesinden endişeleniyorsun!” (s. 43)

“Bizim zamanımız geçiyor. Koca Abdülhamit'e bomba atıldı. Çoluk çocuk ihtilâlcî. Kimse durumdan memnun değil. Abdülhamit'e bomba atılacağı kimin aklına gelirdi? O da tepetaklak olacak, devrilip gidecek.” (s. 54–55)

“Her şeyin tarihini biliyorum. Evi 1905’te aldım. Evlendim, Abdülhamit’e bomba atmışlardı. Sonra Meşrutiyet iyi oldu. Yan bahçeyi de satın aldım. Harpte şeker ticaretinden kazandığım parayla bütün her şeye çekidüzen verdim. Şirket büyüdü. Osman evlenmek isteyince üst kata çıktık. Cumhuriyetten dört yıl sonra...” (s. 106)

“Hitler Viyana’daydı. Herr Rudolph konuklarına radyodan duyduklarını çeviriyordu. Ömer camlara vuran tipiye bakıyor, arada bir esniyor, Refik dikkatle Herr Rudolph’un yüzünü inceliyordu. Herr Rudolph bir kere daha utangaç bir tavırla ellerine baktı ve Hitler’in sesi kesildi. Bir spikerin saygılı sesi duyuldu, sonra alışı gücü Alman mühendisinin özel araçlarıyla güçlendirilmiş radyo parazit yapıp homurdandı ve bir vals başladı: Mavi Tuna. "İşte tamam! " dedi Herr Rudolph. "Almanya Avusturya’yı yuttu.. Hitler Viyana’da heyecanla karşılandı..." Alman mühendis on senedir konuştuğu kusursuz Türkçesiyle haberleri de çevirmişti: İspanya’da Franco’cular zafere daha yaklaşmış, Fransa’da hükümet buhranı başlamış, Çekoslovakya’da gerginlik artmıştı.” (s. 277–278)

“Artık ÷lkeme hiç dñnemem!” dedi Alman, Avrupa istediğini almasına izin verirse Hitler savaş açmaz, ama Almanya'nın başından da gitmez.” (s. 278)

4. Parçalılık (Kolaj)

Romanı daha gerçekçi bir atmosfere yerleştirebilmek ve tarihi olaylarla romanın kronolojisinin uyumlu olduğunu gñstermek için zaman zaman gazete haberlerinden faydalanılmıştır. Ancak bu kolaj, bir ÷nceki cümlede de ifade ettiğimiz gibi romanın gerçekçiliğine katkı sağlamak için yapıldığından, Postmodern kolajın, uyumsuzluk ve parçalılık oluşturmak için değişik üsluplarla yazılmış metin parçalarını metne yedirmesiyle bağdaşmaz. Yani romandaki kolaj, metnin Postmodernliđine değil modernliğine katkı sağlamak için kullanılmıştır:

“Kabak kafalı adam hâlâ aynı gazeteyi okuyordu. Muhittin uzaktan başlıkları okumaya başladı: "Hatay Suriye esaretine bırakılamaz... Cumhurreisi Atatürk dün akşam Perapalas'a... Madrid bombardımanının... şair Nazım Hikmet ve oniki arkadaşı... Artvin'de kar birbuçuk metre... Fenerbahçe (B) : 5 Güneş (B): 2.” (s. 159)

“arşıdan dñnen ihtiyar mutlaka baştan sona okumuştu bu gazeteyi. "Bařvekilimiz Paris'te rical ile gñrüştü... Hatay davamız için müsait neticelere varıldı... Fransa'da Blum kabinesi 380 güven oyu aldı... Saray sinemasında iki Türkçe film birden... Sabun pahalılığı zeytin azlığından ileri geliyor... Lokman Hekim'in öğütleri... Francocular'ın tayyareleri tarafından bombardıman edilen Guernica'nın harap vaziyetinden bir köşe... Burla biraderlerin zırlı soğutma cihazı: Frijder... Borsa: Sterlin 620, dolar 123, allın 1059, Lokman Hekim'in öğütleri... Nervin: Sinir ağrıları, asabi öksürükler, zayıflık ve uykusuzluk için..." Muhittin, "Ben de aynı şeyi yapıyor, okuyorum işte!" diye düşündü.” (s.186)

“Arada bir Ömer ona gidip dinlerdi, ama Ankara'dan gelen taze memleket gazeteleri başka şeydi: "Başvekilimiz Celâl Bayar'ın beyanatı: Hükümet kanunlar için yeni bir çığır açıyor... Hatay'da Fransa ve Suriye'nin... Kral Faruk'un Türkiye seyahati... Avrupa'nın buhranlı günleri... Avusturya Hitler'in ÷ltimatomuna... Stalin

diyor ki tecavüzlere karşı..." İçinden daha okumak geliyordu, ama gazeteyi bıraktı." (s. 264)

"...gazeteleri dikkatle okumaya başladı: "Hariciye vekilimizin nutku: Doktor Aras dün Kamutay'da Hatay meselesini izah etti. Hatay'da zulmün itiraz götürmez vesikası..." Bunları okurken birden her haberden sonra şöyle düşündüğünü anladı: "Hatay'ın bizim olmasının benim ticaretime ne yararı olabilir? Hatay'a ne satabiliriz? Orası da sonunda bir pazardır ve bize katılması çok iyidir." Bu düşüncelerden utandı ve gazeteyi başka şey düşünmemeye çalışarak dikkatle okudu: "Hatay'daki bir Türkün feryadı... Hakkımızı mutlak alırız!.." (s. 309)

"Gazetede sekiz sütunluk bir başlık vardı: "Hatay'da örfi idare ilân edildi!" Dün de başbakan bu konuda mecliste açıklamalar yapmıştı." (s. 320)

"Çay soğumuştü. Gazete: "Dünya Sulhu Kurtuldu. Münih'te Tam Bir Anlaşmaya Varıldı," diyor. "Daladiye, Hitler, Çamberlayn ve Musolini," diye yazıyordu." (s. 357)

"Babası başını bükmüş, yere serilmiş gazetelere bakıyordu. Gazeteler "Onbeşinci Yıl," diye yazıyordu. Nazlı: "Yirmiiki yaşındayım!" diye düşündü." (s. 370)

"Erkeklerin aklındaki "genç ve modern kız" görüntüsünü düşündü. Gazeteler bu konuda anketler düzenliyordu. "Kanaatinizce asri bir genç kız nasıl olmalı?" Cevap: "Kız-erkek münasebetlerinde çekingen olmamalı, Atatürk'ün inandığı..." (s. 371)

"Ulus gazetesini açıp gelişigüzel okumaya başladı: "Yurtta Seçim Hararetle Devam Ediyor! Dost Bulgaristan Başvekili Köse İvanof Şehrimizde." Gazeteyi kenara bıraktı." (s. 420)

"Gazeteler baştanbaşa savaş haberleriyle doluydu: "Fransızlar Sigfrid Hattı'nda ilerliyorlar... Almanlar'ın mukabil taarruza..." (s. 505)

"Gazete hiç de içaçıcı değildi: "Cenaze büyük bir törenle kaldırıldı. Beş bin genç bağımsızlık andı içti... 12 Aralık 1970. (...) Gözü başka bir şeye ilişti: "Batur,

Sunaya muhtıra verdi!" Heyecanlanarak okudu: "Hava Kuvvetleri Komutanı Orgeneral Muhsin Batur, 24 Kasım 1970 tarihinde cumhurbaşkanını ziyaret ederek Türk Silahlı Kuvvetleri'nin çeşitli kademelerinde son derece belirgin hale gelen bir rahatsızlıktan bahsederek..." (...)Ahmet, haberin geri kalan kısmını okudu: "Batur mektubun bir kopyasını da Tağmaç'a vermiştir. Ancak Genelkurmay Başkanı Tağmaç'ın... fakat görüşme uzadıkça Tağmaç'ın, Batur'un görüşlerini benimsediği öğrenilmiştir!" (...) Haberi bir daha okudu: "Sunay mektuptan Demirel'i bu hafta içinde haberdar etmiştir!" (s. 542–543)

“Ahmet başını bükerek bir gazetenin başlıklarını okudu: "Komutanlar dün de toplantı yaptılar... Muhtırada Atatürkçü Kurucu Meclis öngörülüyor..." Ahmet, "Tamam işte!" diye düşündü. "AP'den istifa ettiler. Boğaz Köprüsü için tahvil çıkartılması teklif edildi... Doktorlar eylem kararı aldı..." Gazeteyi alacaktı, ama caydı.” (s. 606)

Refik'in tuttuğu günlük de yine romanın genel üslubundan ayrı, 1. tekil şahısla yazılmış metin parçalarıdır. Ancak bu parçalar, romanın kronolojisini, entrik kurgusunu desteklemek, zaman zaman da okuyucunun olayın içine çekmek için gerekli bilgileri vermek için kullanılmıştır. Dolayısıyla bu parçalar da romanda bir uyumsuzluk değil uyum yarattığı için bir Postmodern uygulama olarak görülemezler.

5. Metinlerarasılık

Roman, başka metinlerle metinlerarası ilişkiler kurmuştur. Bunların içinde en önemlisi Ömer'in sık sık dile getirdiği Rastignac olma sevdası dolayısıyla Balzac'ın bir romanıdır: Goriot Baba

“Çağdaş bir Rastignac'sınız siz. Biliyor musunuz onu? Balzac'ın Goriot Baba romanında vardır hani... Öyle biri. Bir fatih... Evet, Türkçesi böyle olmalı, değil mi?” (s. 96–97)

Ömer'in halet-i ruhiyesini, amaçlarını, ideallerini düşündüğümüzde sadece trendeki Atiye Hanım değil biz de Ömer'le Balzac'ın Rastignac'ı arasında bir bağ kurabiliriz. Ömer de Rastignac gibi her şeyi elde etmek ister, hırslıdır. Ancak benzerlik bu kadardır. Rastignac, hedeflerinin birçoğuna ulaşırken, Ömer hedeflerine ulaşma azmini kaybeder. Başlangıçtaki "Rastignac hali" söner. Yani en azından başlangıçtaki hali için bir pastiş uygulamasından söz edebiliriz.

6. Kopukluk

Romanın üç neslin hikâyesini anlatıyor olması ister istemez zamansal olarak bazı kopuklukları da beraberinde getirmiştir. Ancak Postmodern romanlarda görülen kopukluktan kasıt bu tür zamansal sıçramalar değildir. Cevdet Bey ve Oğulları, tarihsel kronolojiye bağlı kalmak için özel bir çaba sarfeden bir yazarın ürünüdür. Kopukluksa tam tersi kronolojiye muhalif olmakla açıklanabilir. Kopukluk, okuyucunun da metni üretimine dahil olması için bir olayın boşluklar bırakılarak, anlatılması anlamında alınabilir. Ancak romanın oluşturmaya çalıştığı hikâyede bu tarz büyük kopukluklar yoktur. Okurun kafasında bir Cevdet Bey ve Oğulları hikâyesi oluşabilmektedir. Zamansal sıçramadan kaynaklanan kopukluk romanda sadece iki küçük meselenin aydınlanamamasına sebep olmuştur.

7. Biçim

Orhan Pamuk, romanını oluştururken kafasındaki düşünceleri romandaki kişiler aracılığıyla okuruna aktarmıştır. Bu anlamda roman kişileri, "görevlidirler." Fethi Naci Orhan Pamuk'un kişiler aracılığıyla kendi görüşlerini aktarmasını "toplumsal gerçekliği romana yamanmış bilgi yığını olarak değil, roman kişileri olarak (yani imgelerle) verebilme başarısı" (Naci, 2009: 613–614) olarak niteler ki bu, Orhan Pamuk'un "kitabın mimarisine" (Aral, 2007: 159) önem verdiğinin göstergesidir. Cevdet Bey ve Oğulları romanının "karakterlerinde gözlenen, daha anlamlı bir hayat yaşama arayışıdır." (Solmaz, 2005: 19) Ancak aslında Orhan Pamuk, onları bu güdülerle donatarak kendi görüşlerini sergilemiştir. Romandaki bu

baskın anlamsal arayışlar, Orhan Pamuk'un vermek istediği mesajlar olduğunun göstergeleridir. Orhan Pamuk, bu mesaj verme amacı uğruna romana bazı konu ilaveleri yaptığını şöyle dile getirir: “Benim romanım, Mann’ın romanı gibi yalnızca bir ailenin değil, tıpkı Anne Karenina gibi doğrudan bütün bir toplumun resmi olma amacını da taşıyordu. Bu yüzden, romanıma Ankara’da geçen bölümler de ekledim.” (Pamuk, 2010: 337). Bütün bunlar, Orhan Pamuk’un, romanının öğelerini bize hissettirmeden yan yana getirerek bir mimari yapı ortaya koyduğunu gösterir. Ancak bu mimari yapı, sonuç olarak Postmodernizmin “anlatmak” ilkesine değil de “mesajı olan kurgular üretmek” anlamına yakın olduğu için Rus Biçimciliği’nin Postmodernizm’in anladığı şekliyle uygulanması olarak görülemez.

8. Açık Yapıt

Bu başlık altında Ömer’in evlendiği kişinin Nazlı olup olmadığının belirsiz oluşu ve Muhittin’in yaşadığı onca şeye rağmen dipten tepeye (milletvekilliğine) uzanan yolculuğunun okuyucunun hayal gücüne bırakılmış olmasından bahsedebiliriz. Bu boşluklar, romanın son bölümündeki (Sonsöz) zamansal sıçramadan kaynaklanmıştır:

“Orada Ömer diye bir arkadaşı var. Kim bu Ömer?”

"Amma meraklısın yahu!" dedi Ahmet. "Ömer, ya da küçüklüğümün Ömer Amca'sı iri yarı, yakışıklı biri. Sınıf arkadaşı oluyor galiba babamın. İri yarı. Hâlâ yaşıyor olmalı. Bizim eve Cihangir'e gider gelirdi. Her gelişinde daha irileşmiş ve şişmanlamış olarak. Kemah'ta bir toprağı var galiba... Başka? Yüzünde, alnında bıçak yarası gibi iki iz vardı. Küçükken korkardım. Erzincan depreminde olmuş.

“Peki, evli iniydi? Ne iş yapardı?”

"Evli, evli! Karısı da gelirdi, bize. Karısının çok aptal olduğunu biliyorum. Zenginlerdi de galiba. Aptallık kadar, çünkü, annem, kadının taktığı inci gerdanlıktan, ya da yüzüğünden de sözedirdi.” (s. 594)

Görüldüğü gibi Ömer'in evlendiği kişinin Nazlı olup olmadığı belirsiz bırakılmıştır. Tabii ki aslında bu kadının Nazlı olmaması çok kuvvetli bir ihtimaldir. Çünkü Ömer düğüne kısa bir süre kala Nazlı'nın babasıyla yaptığı bir tartışma sonrasında Nazlı'yı bırakıp Kemah'a gitmiştir. Ancak Ömer'in evlendiği kişinin isminin (Perihan'ın sonradan evlendiği kişi bile tanıtılmışken: Avukat Cenap Sorar [s. 558]) romancı tarafından özellikle gizlenmesi; romancının, okurun kafasında bu ihtimalin de belirmesini sağlama çabası olarak yorumlanabilir.

Muhittin'in yıllar sonra nasıl milletvekili olabildiği, başından geçenler de yine okurun hayal gücüne bırakılmıştır.

"İlknur esneyerek: "Peki şu Muhittin'i anlat bari!" dedi.

"Soyadını bilmiyor musun?"

"Hayır!"

"Nişancı. Ya, AP milletvekili Muhittin Nişancı o."

"Aaaa!" dedi İlknur.

"Yaaa! Bak, burada şiir kitabı da var!" (s. 595)

İncelediğimiz bütün başlıklar göz önüne alındığında, romanda sadece havada bırakılan bu iki konu nedeniyle romanın Postmodern roman sayılabileceğini söylemek oldukça güçtür.

II. SESSİZ EV

A. Romanın Tanıtımı ve Özeti

Sessiz Ev, Orhan Pamuk'un ikinci romanıdır. Cevdet Bey ve Oğulları romanından sonra modern kalıplardan çıkmaya çalıştığı bu romanında Pamuk, bütün olayları anlatan bir anlatıcı yerine çoğul bakış açısını kullanmış, her bireyin dünyasını yine o bireyin ağzından aktarmıştır. Romanda her karakter kendi dünyasındadır, kendi hayallerinin peşindedir. En ilgi çekici karakterlerden biri de

“pozitivist ansiklopedici” Selahattin Darvinoğlu’dur. Darvinoğlu romanda Modernizm’in vücut bulmuş hali gibidir. Karşısında da Modernizm’in eğitmek için didinip durduğu “cahil” halkı temsilen Fatma vardır. Darvinoğlu’nun gayrimeşru çocuklarından birinin cüce, diğerinin ise topal olması (bunun müsebbibi Fatma olsa da) Modernizm’in çıkış noktası olarak akılcı temellere otursa da halk desteği olmadan (ki halk burada Fatma’dır) ideallerini gerçekleştiremeyeceğini simgeler gibidir.

Romanın özeti şöyledir: Faruk, Nilgün ve Metin adlı üç kardeş Cennethisar adlı kasabaya babaannelerini ziyarete gelirler. Babaanne, roman boyunca, zihninde sürekli olarak ölen kocası Selahattin’in pozitivistliğinden kaynaklanan tuhaflıklarıyla ilgili hatıralarla boğuşurken üç genç, birbirlerinden kopuk bir şekilde Cennethisar’da vakit geçirmeye başlarlar. Metin, gençlik duygularının tesiriyle Ceylan isimli bir kızın aşkını kazanmaya çalışırken türlü çılgınlıklar yapar. Gözünü o kadar para hırsı bürümüştür ki babaannesinden evi yıkıp apartman yaptırmasını ister; teklifi kabul edilmeyince de babaannenin boğazına sarılır. Bir sonraki romanın giriş kısmında anılan tarihçi Faruk ise Gebze Kaymakamlığı’nın arşivinde Osmanlı zamanında olmuş bir veba salgınının izini sürer. Nilgün ise günlerini kumsalda kitap okuyup güneşlenerek geçirir. Babaannenin zihnindeki hatıralardan hikâyesini öğrendiğimiz Cüce Recep’in yeğeni –Cüce Recep, babaannenin eşi Selahattin Darvinoğlu’nun ikinci eşinden değildir ve babaannenin dayacağı sonucu kendisi cüce, kardeşi İsmail ise topal kalmıştır.– Hasan ise ülkücü bir gençtir ve solcu olduğunu sonradan öğrendiği Nilgün’e âşık olmuştur. Çeşitli vesilelerle Nilgün’e yaklaştırmaya çalışır; ancak her seferinde Nilgün tarafından terslenir. Romanın sonunda ise Nilgün yine Hasan’ı tersler, Hasan da ona vurur. Başlangıçta Nilgün’ün bilinci açıktır; ancak daha sonra beyin kanamasından ölür.

B. Sessiz Ev ve Postmodernizm

Sessiz Ev, her ne kadar Orhan Pamuk, Cevdet Bey ve Oğulları romanında sonra farklılık denemelerine girişse de, özellikle altı çizilmiş bir üstkurmaca olmaması nedeniyle ve “Postmodern Edebiyatın Özellikleri” başlığında

sıraladığımız hemen hiçbir maddeyle alakalı bir uygulaması olmaması nedeniyle Postmodern roman kategorisine dâhil edemeyeceğimiz bir romandır. Bunu, bazı başlıklar altında tartışalım:

1. Üstkurmaca

Sessiz Ev romanı çoklu bakış açısı kullanılarak yazılmıştır; ancak romanı “Balzac romanı”ndan ayıran bu bakış açısı tekniği, onun Postmodern bir roman sayılmasını sağlayamamıştır; çünkü çoklu bakış açısı tekniği Modern romanlarda da kullanılmıştır. Bu teknik okuyucunun olayları farklı bakış açılarından görmesini sağlamak için kullanılmıştır ki bu da romanı Postmodern olmaktan çok Modern olmaya yaklaştırmıştır; çünkü bu sayede okuyucu, romanın kurmaca dünyasına daha kolay girmiştir. Romancı bu teknik sayesinde kurmacanın yarattığı gerçekliği kuvvetlendirmiştir. Her bir bakış açısı için söylersek hiçbirinde gerçek yazarla kurmaca anlatıcı arasına girmiş bir “üstkurmaca” yoktur. Hiçbir bakış açısında örneğin “kahramanınız” denilerek eserin kurmacalığına vurgu yapılmamış ve böylece bir üstkurmaca oluşturulmamıştır. Okur, anlatıcıyı hissetmez; doğrudan karakterin iç dünyasını takip eder. Bu da üstkurmaca olmadığına dair bir diğer kanıttır:

“...susun saygısızlar, babanızla biraz yalnız kalamayacak mıyım, ben de görüyorum hayvan pisliklerini, böyle mi olacaktı her şey, ama ben demiştim ona o zaman, içiyor musun dedim, sustun oğlum, niye, daha genç sayılırsın, seni bir daha evlendireyim, peki ne yapacaksın sabahtan akşama kadar burada, bu kimsesiz yerde, susuyorsun değil mi , ah, Yarabbi biliyorum, sen de baban gibi oturup saçma sapan yazılar yazmaya başlayacaksın, susuyorsun, öyle değil mi , ah oğlum, ben sana bütün suçtan ve günahtan ve haksızlıktan sorumlu olmadığını nasıl öğreteyim, ben zavallı cahil bir kadını, bak şimdi kimsesizim, benimle alay ediyorlar, sürdüğüm

şu zavallı hayatı görseydin oğlum, benim ne talihsiz olduğumu, nasıl ağlıyorum, mendilimi bastırıp, kıvrılmışım...” (s. 73)³⁴

Hatta aşağıdaki örnekte olduğu gibi sadece kahramanının gözlemlerini izler:

"Yemek hazır Büyükhanım," dedim. "Masaya buyurun." Bir şey demedi. Bastonuna dayanmış öyle dikiliyordu. Gittim, koluna girdim, getirip masaya oturttum. Yalnızca mırıldandı. Mutfağa indim, tepsisini alıp getirdim, önüne koydum. Baktı, ama yemeğe dokunmadı. Söylenerek boynunu uzatınca aklıma geldi. Peçetesini çıkardım, kocaman kulaklarının altına uzanarak bağladım.

"Ne yaptın gene bu akşam?" dedi. "Neler uydurdun bakalım?"

"İmambayıldı," dedim. "Dün istemiştiniz ya!"

"Öğlenki mi?"

Tabağını önüne ittim. Çatalını aldı, söylenerek patlıcanı karıştırdı. Biraz didikledikten sonra yemeye başladı.”

Örneklerden de anlaşılacağı gibi gerçek roman yazarının kurguladığı “anlatıcı” yok gibidir. Ancak romanın son cümleleri yazarın belli belirsiz bir üstkurmaca arayışı gibidir:

“Hayata, o bir seferlik araba yolculuğuna bitince yeniden başlayamazsın, ama elinde bir kitap varsa, ne kadar karışık ve anlaşılmaz olursa olsun, o kitap, bittiği zaman, anlaşılmaz olan şeyi ve hayatı yeniden anlayabilmek için istersen başa dönüp biten kitabı yeniden okuyabilirsin, değil mi Fatma?” (s. 336)

Bu cümlelerle Fatma kendi iç konuşmasındandır; ancak belli belirsiz bir şekilde sanki bu cümleler okura söylenmiş gibidir de. Ancak daha önce söylediğimiz gibi bu “deneme” belirgin bir üstkurmancanın varlığının göstergesi değildir.

³⁴ Çalışmamızın bu bölümünde parantez içinde verilen sayfalarda Orhan Pamuk, Sessiz Ev, İletişim Yayınları, 32. Baskı, İstanbul, 2011 künyeli kitap kullanılmıştır.

2. Çoğulculuk

Romanda çoklu bakış açısının kullanılmasıyla Postmodernizmin çoğulculuk ilkesi tam olarak aynı şey değildir. Postmodern teoride çoğulculuktan kasıt iki farklı görüşün de okuyucu nezdinde hakikatmiş gibi algılanabilmesi için yazarın hiç yargılamadan her iki görüşü de romanın da içtenlikle “desteklemesi” gerekliliğidir. Gerçi yazar Hasan’ın yaptıklarını yargılar gibi değildir, hatta bazen onu sevimli gösterir; ancak son tahlilde yazar, bize Hasan’ı onaylamadığını hissettirir ve bir nevi karşı cephe sayılabilecek Nilgün ise bize iç dünyasını hiç açmaz. Bu da bize yazarın iki farklı görüşün birden romanda “hakikat”in iki farklı temsilcisi olarak yer aldığı hissiyatını oluşturamadığını gösterir ya da biz de böyle bir his oluşturmak istemediğini.

3. Farklılık

Sessiz Ev’de, alışlagelmemiş bazı kullanımlar da vardır. Aşağıdaki örnekte “babaanne insanların kendine söylediklerinden çok, içindeki sesi dinliyor.” demek yerine farklı bir düzenlemeye gidilmiştir. Altı çizili sözler babaannenin iç konuşmalarıdır:

“...Doktor Bey, karım çok hasta, gelir misiniz, Allah sizden razı olsun, çünkü o da azıtmamıştı, zavallılar Fatma, onlara acıyorum, para almadım, ne yapayım, ama paraya ihtiyacı olduğu zaman da zaten onlar geliniyorlardı, o zaman, benim yüzüklerim, elmaslarım, dolabı kapamış mıydım acaba, kapamıştım,

"Babaanneciğim, iyisiniz değil mi?"

ama insanı rahat bırakmazlar ki bunlar bu saçma sorularla; mendilimi gözlerime degdirdim, insan rahmetli kocasının ve oğlunun mezarına giderken nasıl iyi olabilirmiş, artık ben size

"Bakın Babaanne, İsmail'lerin evinin önünden geçiyoruz.

Burası!" yalnızca acıyorum, ama bak, ne diyorlar, Allahım burasıymış topalın evi, ama ben bakmıyorum, senin piçin, biliyorlar mı , ben

"Recep, nasıl İsmail?"

bilmiyorum ve dikkatle

"İyi . Piyango satıyor."

dinliyorum, hayır duymuyorsun Fatma sen

"Ayağı nasıl?"

yalnızca kendimi ve kocamı ve oğlumu gūnahtan korumak için, bunda

"Eskisi gibi Faruk Bey. Aksıyor."

benim bir suçum olduğunu kimse biliyor mu, gidip onlara

"Hasan nasıl?"

söylemiş midir cūce, onlar da dedeleri ve babaları

"Dersleri kötü, ingilizce ve matematikten bekliyor. İşi de yok."

gibi eşitliğe meraklı oldukları için, hadi bakalım, derlermiş Babaanne onlar bizim amcalarımızmış. Babaanne hiç bilmiyorduk, tövbe Fatma düşünmesene, sen bugün bunları düşünmek için mi buralara geldin, ama hâlâ gelmedik..." (S. 66)

Ancak tek bir örnek üzerinden romanın tamamının "farklı" olduğunu söylemek de çok güçtür. Bu küçük farklılık da bir romanı Postmodern yapmaktan çok uzaktır.

4. İmge

Roman kişileri, romanda belirgin bir biçimde bir düşüncenin temsilcisi olarak görülürler. Bu anlamda kişilerin roman boyunca bu düşünceleri simgelediği düşünülebilir. Bu anlamda roman "alegorik" okumalarla da anlamlandırılabilir.

Ancak bu simgesellik, Postmodernizmin “imgesi” gibi belirsiz değildir, okurun kolayca kurabileceği anlamsal çağrışımlara sahiptir. Ahmet Kuyaş bu alegoriyi açıklar: “Büyükbaba doktordur. Pozitivizmi simgeleyen bu meslek, çağdaşlaşma tarihimizin ortaya çıkardığı ilk ‘liberal’ meslektir (...) Doktorumuzun pozitivizmi insan faktörünü unutturacak kadar aşırıdır. Bu Özelliğiyle tepeden inme devrimciliğin kendinden bir süre sonra sloganlaşacak ‘halka rağmen halk için’ kavramının da babasıdır. Her şeyi bilen ve yapan aydınlanmacılardan olduğu için güzel bir tıp kitabı yazacağı yerde ansiklopedi yazmaya kalkışır, sonuçta da kimseye bir tek satır okutamaz (...) Babanne Gelenek’te iyi niyet ve merak yoktur. Su götürmez bir fizik deneyi karşısında bile gördüğüne değil de şeytana inanmayı yeğler. (...) Oğul iyi niyetle Ön-Cumhuriyet memurudur. İyi bir iş tutup zengin olacağına ülkeyi kurtarmayı koymuştur kafasına. (...) Topal İyi-Niyet çalışır durur; ‘bize de çıkabilir’ der ve oğlunun okumasını ister ‘sınıfını’ geçmesini ister. (...) Cüce Hümanizm ise ‘cüce’dir. Bu özelliğiyle güdük olduğu gibi pek ender rastlanan bir yaratıktır. (...) Torunların en büyüğü Bilimsel Düşünce’dir. Parlak fikirleri vardır; çağına egemen olan sorunlar kafasında yer etmiştir. (...) Devrimci Düşünce dışıdır ve hiç konuşmaz (...) ölümü de çok anlamlı; olay anından sonra ve ‘beyin’ kanamasından (...) En küçük torun, en çocuk olan Kapitalist Düşünce’dir. (...) ...Orhan Pamuk’un romanındaki tarihi yukarıdaki az çok açtığım gibi görebilmek için pek meslekten tarihçi olmak gerekmez kanısındayım.” (Kuyaş, 2000: 71–74) Ahmet Kuyaş’ın da söylediği gibi romanın bu şekilde anlamlandırılması için çok derin tarih ve edebiyat bilgisine ihtiyaç yoktur.

III. BEYAZ KALE

A. Romanın Tanıtımı ve Özeti

Beyaz Kale romanı, yazarın üçüncü romandır. Kimi kaynaklarda Oğuz Atay’ın “Tutunamayanlar”ı değil de bu roman “Türk edebiyatının (...) ilk Postmodern anlatısı” (Koçakoğlu, 2011:190) olarak kabul edilir. Roman yabancı dillere ilk çevrilen eserdir; dolayısıyla Batılı okur Pamuk’u önce bu eseriyle tanımıştır.

Beyaz Kale romanının özeti kısaca şöyledir: Venedikli bir adam (biz çalışmamızın devamında kendisini Pamuk'un "Beyaz Kale Üzerine" adlı bölümde andığı gibi "İtalyan köle" olarak isimlendireceğiz.) Osmanlı denizcilerinin gemilerine saldırması sonucu Osmanlı'ya esir düşer. Bilgili olması nedeniyle doktor olmadığı halde doktorluk yapması sayesinde bir Osmanlı paşasının dikkatini çeker. Paşa, kendisine ikizi kadar benzeyen "Hoca" yı İtalyan köle ile tanıştırtır ve köleden Hoca ile birlikte Paşa'nın oğlunun düğünü için havai fişek gösterisi hazırlamalarını ister. Hoca ile İtalyan köle çok başarılı bir gösteri hazırlarlar. Bundan sonra Paşa'nın talebiyle Hoca'nın kölesi olan İtalyan köle onunla çeşitli konularla ilgili çalışmalar yapar ve birbirlerini tanırlar. Daha sonra İstanbul'da orta çıkan veba salgının bertaraf edilmesine yardımcı oldukları düşünülen Hoca, müneccimbaşılığa terfi ettirilerek ödüllendirilir ve bu sayede Padişah'la daha yakından ilişki kurarlar. Bu yakın ilişki sayesinde Hoca, hep yapmak istediği silah için Padişah'tan destek görür ve silah sonunda yapılır. Bu silahla gidilen " Beyaz Kale" seferi de silahın çamura saplanması yüzünden başarısız olur. Bu başarısızlık üzerine Hoca –öldürüleceğinden korkarak– kendisine çok benzeyen İtalyan köle ile yer değiştirir.

B. Üstkurmaca/Oyun

Beyaz Kale romanı şu açılışla başlar: "Bu elyazmasını, 1982 yılında, içinde her yaz bir hafta eşelenmeyi alışkanlık edindiğim Gebze Kaymakamlığına bağlı o döküntü "arşiv"de, fermanlar, tapu kayıtları, mahkeme sicilleri ve resmi defterlerle tıkış tıkış doldurulmuş tozlu bir sandığın dibinde buldum. Rüyaları hatırlatan mavi ebrulu zarif bir ciltle ciltlendiği, okunaklı bir yazıyla yazıldığı ve soluk devlet belgelerinin arasında pırıl pırıl parladığı için hemen dikkatimi çekti. Sanırım, yabancı bir el, kitabın birinci sayfasına, sanki beni daha da meraklandırmak için, bir başlık yazmıştı. 'Yorgancının Üvey Evladı'. Başka bir başlık yoktu."³⁵ (s. 7) Orhan Pamuk'un bir önceki romanındaki kahramanlardan Faruk Darvinoğlu'nun "bu

³⁵ Çalışmamızın bu bölümünde parantez içinde verilen sayfalarda Orhan Pamuk, Beyaz Kale, İletişim Yayınları, 25. Baskı, İstanbul, Ocak 2002 künyeli kitap kullanılmıştır.

elyazması” derken kastettiği “Beyaz Kale” denince akla gelen öyküdür. Ancak Darvinoğlu elyazmasını Türkiye Türkçesi’ne çevirirken aslı bir masaya, kopyayı başka bir odadaki bir masanın üzerindeki bir deftere çıkardığını ve aklında kalan anlamı yazdığını söyler.(s. 10) Bu açıklama kurmacamızın en üst katmanının izahıdır.

Bu açıklamalardan sonra İtalyan köle ve Hoca arasındaki köle–efendi gelgitlerini konu eden “Beyaz Kale” romanı başlar ve 10. bölümün sonunda Hoca ile İtalyan köle –birbirlerine çok benzedikleri için– kılık değiştirerek birbirlerinin hayatını yaşamaya başlarlar. Yani İtalyan köle, Osmanlı sarayında müneccimbaşılık yapacak kadar “Osmanlı” olur; Hoca ise Osmanlı topraklarını terk eder.

Romanın 11. bölümün açılışında romanın başından beri 1. tekil ağızla konuşan İtalyan köle “kitabımın sonuna geldim artık.” (s. 163) diyerek aslında “Beyaz Kale” öyküsünü kendisinin yazdığını söyler. Bu içeri doğru ikinci bir alt kurmaca olduğunun ilanıdır.

Bu bölümde en son 10. bölümde birinci tekil ağızla konuşan kişi İtalyan köle olduğu için İtalyan köle olduğunu düşündüğümüz anlatıcı, sürekli olarak geride bıraktığı hikâyesinden ve kitabından bahseder:

“Kitabımın sonuna geldim artık. Belki de akıllı okuyucularım aslında hikâyemin çoktan bittiğine karar vererek onu ellerinden atmışlardır bile.” (s. 163) Burada bu konuşmaları yapan kahramanımızın açıkça söylediği gibi “Beyaz Kale” öyküsü artık bitmiştir. Bundan sonraki kısımlar “oyunun” parçasıdır.

“O sıralarda aklımı, Padişah için değil, kendim için keyifle uydurduğum öteki hikâyelere, kurt olup onlar arasına karışan bir tacirle, hiç görmediğim ülkelerde ıssız çöller ve buzlu ormanlarda geçen aşk hikâyelerine vermek niyetindeydim; bu kitabı, bu hikâyeyi unutmak istiyordum. Duyduğum onca söylentiden, yaşadığım onca şeyden sonra, pek de kolay olmayacağını bildiğim bu işi başaracaktım da belki, ama iki hafta önce beni görmeye gelen bir konuğumun sözlerine kanınca kitabımı yeniden ortaya çıkardım. Bugün, en sevdiğim kitabımın

bu olduğunu biliyorum artık; onu gerektiği gibi, istediğim gibi, düşlediğim gibi bitireceğim.” (s. 163)

“Kitabımı bitirmek için başına geçtiğim eski masamızdan, Cennethisar'dan kalkıp İstanbul'a giden küçük bir yelkenliyi, uzaktaki zeytinlikler içindeki bir değirmeni, bahçenin aşağılarında, incir ağaçları arasından itişerek oynayan çocukları, İstanbul'dan Gebze'ye giren tozlu yolu görüyordum.”(s.163–164) İtalyan kölemiz İstanbul'dan Gebze'ye taşınmıştır.

“Müneccimbaşıyken evlendiğim karım benden çok küçük, ev işlerinden çok iyi anlıyor, bütün evi, başka ufak tefek işlerimi o çekip çeviriyor, yetmişine merdiven dayayan beni de kitaplarımı yazayım, hayal kurayım diye bütün gün bu odada yalnız bırakıyor. Böylece hikâyeme ve hayatıma uygun bir son bulmak için doya doya O'nu düşünüyorum.” (s. 164)

Sonra kahramanımızı Evliya Çelebi ziyaret eder ve kahramanımızdan ilginç bir hikâye ister. Kahramanımız: “Birbirinin yerine geçen iki insan üzerine sevebileceği bir hikâyem vardı. Gece, herkes odasına çekildikten, eve ikimizin de beklediği o sessizlik çöktükten sonra, yeniden odaya döndük. Bitirmekte olduğunuz bu hikâyeyi ilk o zaman düşledim! Anlattığım, sanki uydurulmuş değil de, yaşanmış bir hikâyeymiş gibi, sanki bütün bu kelimeleri bana başka birisi usulca fısıldıyormuş gibi, cümleler birbiri ardından ağır ağır diziliyordu: “Venedik'ten Napoli'ye gidiyorduk, Türk gemileri yolunuzu kesti...” (s. 172) der. Bu ifadeler “bitirmekte olduğunuz” diyerek bize seslenen ve ilk 10 bölüm için “düşledim” ve “sanki uydurulmuş değil de, yaşanmış bir hikâyeymiş gibi” diyen anlatıcının daha önce yazılmış kurmaca bir eserden bahsettiğinin göstergesidir. Bu cümlelerle anlatıcının İtalyan köle değil bir yazar olduğunu düşünürüz: Gebzeli bir yazar!

Venedik'ten Napoli'ye giderken Türk gemicilerinin kendilerini yakaladıklarına dair hikâyeler anlatan (!) kahramanın 13. sayfadaki kafa karıştırıcı sözleri artık daha anlamlı gelir bize. “O zamanlar annesinin, nişanlısının ve dostlarının başka bir adla çağırdıkları başka bir insandım. Bir zamanlar ben olan, ya da şimdi öyle sandığım o kişiyi arada bir hâlâ rüyalarımda görüyorum ve terle uykudan uyanıyorum. Soluk renkleri, sonraları yıllarca uydurduğumuz o olmayan

Ülkelerin, hiç yaşamamış hayvanların, inanılmaz silhların düşsel renklerini hatırlatan bu insan yirmi üç yaşındaydı, Floransa'da, Venedik'te "bilim ve sanat" okumuştu, astronomiden, matematikten, fizikten ve resimden anladığına inanıyordu; tabii kendini beğenmişin tekiydi, kendinden önce yapılan şeylerin çoğunu yutmuştu, hepsine de dudak büküyordu; daha iyilerini yapacağından kuşkusu yoktu; benzersizdi; herkesten akıllı ve yaratıcı olduğunu biliyordu: Kısaca, sıradan bir gençti. Sevgilisiyle tutkuları, tasarıları, dünyayı ve bilimi konuşan, nişanlısının kendisine hayran olmasını doğal karşılayan bu gencin sık sık yaptığım gibi, kendime bir geçmiş uydurmam gerektiği zamanlarda, ben olduğuna inanmak gcme gidiyor. Ama, bir gün bu yazdıklarımı sabırla sonuna kadar okuyan birkaç kişi, o gencin ben olmadığımı anlayacaklardır, diye kendimi teselli ediyorum. Belki de o sabırlı okuyucular, benim şimdi düşündüğüm gibi, hayatına sevgili kitaplarım okurken ara veren o gencin hikyesine kaldığı yerden bir gün devam ettiğini de düşüneceklerdir." (s. 13)

Yazarımız aşağıdaki cümlelerinde Evliya gittikten sonra kitabını yazmaya koyulduğunu söyler. Sözlerinin sonunda da bu sayfaları da ilave ediyorum diyerek bazı açıklamalar yapar ve biz bunları da okuruz, böylece elimizde tuttuğumuz 11. bölümlük hikyenin tamamını kendisinin yazdığını söylemiş olur: "...bir günde seviverdiğim bu ufak tefek ihtiyar, Mekke'ye gitmek için, gün doğarken adamlarını toplayıp, tüy gibi, yola çıkınca, hemen oturup kitabımı yazdım. Belki de, geleceğin o korkunç dünyasının insanlarını daha iyi dşleyebilmek için, kitabıma kendimi ve kendimden ayıramadığım O'nu elimden geldiği kadar çok koydum. Ama elimden çok da gelmediğini, on altı yıl önce bir kenara atıverdiğim bu kitabı, bu günlerde yeniden okurken düşündüm. Bunun için, insanın kendisinden –hele duygu taşkınlıklarına kapılarak– söz etmesinden hoşlanmayan okuyucularımdan özür dileyerek bu sayfayı kitabıma ekliyorum."(s. 174)

Gebzeli yazar, kendisini bazen İtalyan kölenin bazen Hoca'nın yerine koyarak okurun kafasını iyice karıştıır. Örneğin 11. bölümün başında İtalyan köle zannettiğimiz anlatıcının, aşağıdaki cümleleriyle, aslında İtalyan köle değil Hoca olduğu sonucu çıkar.

“Ölümünden yıllar, belki de yüzyıllar sonra bir meraklının bizden çok kendi hayatını düşleyerek okuyacağını sandığım, aslında, kimse okumasa da pek fazla aldırmayacağım ve bunun için de O'nun adını çok da derine olmasa da gizleyerek gömdüğüm gölgemin kitabına bunun için döndüm: Veba gecelerini, Edirne'deki çocukluğumu, Padişah'ın bahçelerinde geçirdiğim güzel saatleri, O'nu o sakalsız haliyle Paşa'nın kapısında ilk gördüğüm zaman sırtımda duyduğumu sandığım ürpertiye yeniden düşlemek için. Kaybettiğimiz hayatı ve düşleri yeniden ele geçirmek için, onları yeniden düşlemek gerektiğini herkes bilir: Ben hikâyeme inandım!” (s. 176)

Çünkü çocukluğu Edirne'de geçen kişi, Hoca'dır. Aşağıdaki sahne de yine yukarıdaki çıkarımımızı destekler:

“Odaya giren inanılmayacak kadar bana benziyordu. Ben oradaymışım! İlk anda böyle düşünmüştüm. Sanki bana oyun etmek isteyen biri, benim girdiğim kapının tam karşısındaki kapıdan içeri beni bir daha sokuyor ve şöyle diyordu: Bak, aslında böyle olmalıydın sen, kapıdan içeri böyle girmeliydin, elini kolunu böyle oynatmalı, odada oturan öteki sene böyle bakmalıydın! Göz göze gelince selâmlaştık. Ama o şaşırır mışa benzemiyordu pek. O zaman bana öyle çok benzemediğine karar verdim, sakalı vardı onun; hem kendi yüzümün de, ben, neye benzediğini unutmuştum sanki. O karşımda otururken aklıma bir yıldır aynaya bakmadığım geldi.” (s. 21)

Yukarıdaki cümlelerde romanın başından beri 1. tekil ağızdan konuşan İtalyan köleyle Hoca'nın karşılaşması anlatılmıştır. Bu sahnede “sakalı vardı onun” diyen İtalyan köledir. Bu durumda “O'nu o sakalsız haliyle Paşa'nın kapısında ilk gördüğüm zaman” diyebilecek kişi de İtalyan köle değil Hoca'dır.

Hoca olduğunu düşündüğümüz Gebzeli yazar, kitabını nasıl bitireceğine karar verdiği günü anlatarak kitabı bitiriyor: Bir gün bir gezgin gelip onun (İtalyan kölenin) Osmanlı'dan çokça bahsettiğini, bu konuda eserler yazarak meşhur olduğunu söyler: “Benden de uzun uzun, işte o sırada bahsetmiş: ‘Yakından Tanıdığım Bir Türk’ başlığıyla, benim üzerime bir kitap yazıyormuş; Edirne'deki çocukluğumdan, ayrılış gününe kadar, benim bütün hayatım, O'nun Türkler'in

özellikleri üzerine zekice yazdığı kişisel yorumlarla desteklenerek meraklı İtalyan okuyucusuna sunulmak üzereymiş. ‘Kendinizi ne kadar da çok anlatmışsınız O’na’ dedi konuğum. Sonra, beni şaşırtmak için, bazı sayfalarını okuduğu kitaptan ayrıntılar hatırladı: Çocukluğumda mahalle arkadaşlarımdan birini acımasızca dövdükten sonra, yaptığımdan utanarak üzüntüyle ağlamışım, akıllıymışım, O’nun bana öğrettiği bütün astronimiyi altı ayda kavramışım, kızkardeşimi çok severmişim, dinime düşkünmüşüm, hep namaz kılarmışım, üvey babamın mesleği olan yorgancılığa özel merakım vb. vb.” (s. 177–178)

Gezgin, anlatıcının Hoca olduğunu düşündüğü için yukarıdaki cümleleri kurmuştur. Anlatıcı ise Gezgin’in yukarıdaki sözlerinden hemen sonra onun için “budala” (s. 178) demiştir. Gezgin, Hoca’yla olan samimiyeti gereği O’nun aslında gerçekten Türk dostu olmadığını söyler: “...aslında, O’nun gerçek bir Türk dostu olmadığını, Türkler için çirkin şeyler yazdığını sır verir gibi söyledi: Bizim artık yokuşu inmeye başladığımızı yazıyormuş, kafalarımızın içinden eski püsküyle dolu pis bir dolaptan sözeder gibi sözediyormuş, iflah olmamışız, kurtulmamız için bir an önce onlara boyun eğmekten başka çaremiz yokmuş, bundan sonra, yüzyıllarca, boyun eğdiklerimizi taklit etmekten başka bir şey yapamayacağımızı söylüyormuş. Daha fazla uzatmasın diye, “Ama O bizleri kurtarmak istiyordu,” deyiverdim, hemen söyledi: Evet, bunun için bir de silâh yapmış, ama anlamamışız biz O’nu; araç sisli bir sabah, tıpkı fırtınada kayalara oturan korkunç bir korsan gemisinin leşi gibi, saplandığı iğrenç bir bataklıkta kalıvermiş.” (s. 178)

Ancak Gezgin’in “bunun için bir de silah yapmış ” diye bahsettiği, romanda daha önce silah yapımıyla ilgilendiği söylenen kişi Hoca’dır. Bu durumda “O” diye bahsedilen kişi Hoca olur ki o zaman Gezgin’in İtalya’da oturan ve Türkler hakkında kitaplar yazan kişinin kendisinin zannettiği gibi İtalyan köle değil Hoca olduğu anlaşılır. Bu durumda anlatıcı da Hoca değil İtalyan köle olur.

Gezgin bu konuşmalardan sonra –karşısındaki kişinin hala Hoca olduğunu zannettiği için– ona yorganları görmek istediğini söyler. Anlatıcı cevap verir:

“Hangi yorganları? dedim boş boş. Şaşkınlıkla sordu: Boş vakitlerimi yorgan dikerek geçirmiyor muymuşum?” (s. 179)

Bunun üzerine anlatıcı kitabı Gezgin'e okutmaya karar verir: "Çok heyecanlandı, Türkçe okuyabildiğini, O'nunla ilgili bir kitabı, tabii ki, çok merak ettiğini belirtti. Yukarıya, arka bahçeye bakan çalışma odama çıktık. Masamıza oturdu, on altı yıl sonra, kitabımı onu dün bırakmışım gibi tıktığım yerde buldum; önüne açıp koydum. Türkçeyi, ağır da olsa okuyabiliyordu. Bütün gezginlerde gördüğüm ve beni öfkeliendiren, kendi sağlam ve güvenli dünyasından ayrılmadan şaşırtılmak isteğiyle, kitabıma gömüldü. Onu yalnız bıraktım, bahçeye çıktım, açık pencereden onu görebileceğim bir yere, hasır sedire oturdum. Önce neşeliydi, pencereden bana seslendi: "İtalya'ya adımınızı atmadığınız nasıl da belli oluyor!" Sonra ama, unuttu beni; arada bir gözümün ucuyla onu süzerek, orada, üç saat bahçenin içinde oturup kitabı bitirmesini bekledim. Bitirirken anlamıştı; yüzü allak bullaktı; bir iki kere, silâhımızı yutan bataklıkta arkasındaki beyaz kalenin adını söyledi bağırarak; benimle boş yere İtalyanca konuşmaya bile kalktı. Sonra, okuduklarını, şaşkınlığını hazmetmek, dinlenmek için dönüp pencereden dışarı dalgın dalgın baktı. Keyifle görüyordum, ilk başta, böyle durumlarda insanların hep yaptıkları gibi, boşlukta sonsuz bir noktaya, olmayan bir odağa bakıyordu, ama sonra sonra, beklediğim gibi, gördü de: Pencerenin çerçevesi içinden gördüklerine bakıyordu bu sefer. Hayır, akıllı okuyucularım anlamışlardır, sandığım kadar aptal değilmiş. Beklediğim gibi, hırsla kitabımın sayfalarını çevirmeye başladı, arıyordu, ben de keyifle bulmasını bekliyordum, sonunda aradığım bulup okudu. Sonra aniden, evimin arka bahçesine bakan o pencereden görebileceklerine baktı. Ne gördüğünü, tabii ki çok iyi biliyordum:

Bir masanın üstündeki sedef kakmalı tepsinin içinde şeftaliler ve kirazlar duruyordu, masanın arkasında hasırdan örülmüş bir sedir vardı, üzerinde pencerenin yeşil çerçevesiyle aynı renkte kuştüyü yastıklar konmuştu; yetmişine merdiven dayamış ben orada oturuyordum; daha arkada kenarına bir serçenin konduğu kuyuyla zeytin ve kiraz ağaçlarını görüyordu. Onların arkasındaki ceviz ağacının yüksekçe bir dalına uzun iplerle bağlanmış bir salıncak, belli belirsiz bir rüzgârda, hafif hafif kıpırdanıyordu." (s. 179–180)

Bu son kısım ne anlama geliyor? Gezgin, karşısındaki kişinin Hoca olduğunu düşündüğü için "İtalya'ya adımınızı atmadığınız nasıl da belli oluyor." diyor ama

sonra okuduğu şeye çok şaşırıyor: Okuduğu şey şudur: Venedikli Müslüman olmadığı için öldürülmek istenir, başı vurulacaktır; bunu beklerken aklına İtalya'daki evi gelir: “Bu kadar çabuk değil, diye düşünüyordum. Bana acıyarak bakıyorlardı. Bir şey söylemedim. Bari, bir daha sormasınlar diyordum, biraz sonra sordular. Böylece dinim gözümde uğruna kolayca can verilecek bir şey oluverdi; kendimi önemsiyor, bir yandan da soru sordukça dinimden dönmemi zorlaştıran o ikisi gibi kendime acıyordum. Başka bir şey düşünmek için kendimi zorlayınca, gözümün önünde, evimizin arka bahçesine bakan bir pencereden gördüklerim canlandı: Bir masanın üstündeki sedef kakmalı tepsinin içinde şeftaliler ve kirazlar duruyordu, masanın arkasında hasırdan örülmüş bir sedir vardı, üzerine pencerenin yeşil çerçevesiyle aynı renkte kuştüyü yastıklar konmuştu; daha arkada kenarına bir serçenin konduğu kuyuyla zeytin ve kiraz ağaçlarını görüyordum. Onların arasındaki ceviz ağacının yüksekçe bir dalına uzun iplerle bağlanmış bir salıncak, belli belirsiz bir rüzgârda, hafif hafif kıpırdanıyordu. Bir daha sordukları zaman, dinimi değiştirmeyeceğimi söyledim. Orada bu kütük varmış, diz çökertip başımı dayadılar. Önce gözlerimi kapadım, ama sonra açtım. Biri baltayı aldı. Öbürü, belki de pişman olduğumu söyledi; beni doğrulttular. Biraz daha düşünmeliymişim.” (s. 30)

Gezginin okuduğu kitabın içinde İtalyan kölenin yıllar önce öldürülmek üzereyken hayal ettiği İtalya'daki evin penceresinden görünen manzara vardır. Gezgin bu manzaranın aynısını kitabı okuduğu Gebze'de de görür. Bir yazarın romanında yaşadığı yeri, kurgu ürünü olan eserindeki bir yere benzetmesi gayet normaldir; ancak anormal olan şey şudur: Bu tasvire bir kuyunun kenarına konan bir serçe de dahil edilmiştir. Bu serçe –insanın okuduğu romanda anlatılan bir serçenin bire bir aynısını, aynı anda, aynı yerde ve aynı şeyi yaparken dış dünyada da göremeyeceğine göre– bütün roman içi gerçekliği alt üst eden bir metafor gibidir. Yani, artık roman içindeki Hoca–İtalyan köle–Gebzeli yazar değişimlerinin yarattığı karmaşanın da önemi kalmamış geriye sadece “yazı” kalmıştır.

Bu durum, sonuçta kitabın arka kapağında belirtildiği gibi “ustaca kurulmuş bir paradoks”tur. Aslında Orhan Pamuk'un, hikâye ikinci ve son kez bittikten sonra konuyu açıklığa kavuşturmamak için romanın sonuna ilave ettiği “Beyaz Kale Üzerine” adlı bölümde: “Amacımız açıklık olduğuna göre, açıklamaya çalışayım.

Beyaz Kale'nin elyazmasını, İtalyan kölenin mi, Osmanlı Hoca'nın mı yazdığını ben de bilmiyorum.” (s. 189) demesi “romanda gerçekliğin izini süren okura açık bir uyarı”dır. (Sayın, 1999: 101) 11. bölümün başında anlatıcı da yine “kitabımın sonuna geldim artık. Belki de akıllı okuyucularım aslında hikâyemin çoktan bittiğine karar vererek onu ellerinden atmışlardır bile.” (s. 163) cümleleriyle bizi uyarıyor. Bu uyarıya rağmen biz bir okuyucu olarak değil araştırmacı olarak kitaba yaklaştığımız için onu olabildiğince açıklanabilir kılmaya çalışmak ve aynı zamanda –bu kitap için– bu açıklama çabasının boş olduğunu da okuyanımıza uygulamalı olarak göstermek durumundaydık. Ancak Beyaz Kale romanının, Postmodern bir romandan bekleneceği gibi gerçekliği tartışılır, çoklu yorumlamalara elverişli ve bizi sürekli geçmiş sayfalara bakmak zorunda bıraktığı için sonu olmayan bir roman olması onun açıklanır hale getirilmesini de engellemiştir.

Yazar romanını kurarken kullandığı her malzemeye aynı oyun perspektifinden yaklaşmıştır. Örneğin okuyucunun “Beyaz Kale” romanında Hoca ile İtalyan köle arasındaki ilişkinin Doğu–Batı ilişkilerine yaptığı göndermelerle ilgilenişini samimi bulmaz: “Yalnız kitap kahramanlarının değil, kitap okuyucularının da Doğu Batı ayrımıyla ilgilenir görünmeleri şaşırtıcıdır.” (s. 192) Çünkü kendisi bile bundan çok kitabın eğlendirici olmasını ön planda tutar. Bu konuda Öteki Renkler adlı kitabında şöyle der: “Her zaman içimizde yanan alev alev yanan Doğu–Batı sorununun ciddiyetinden kurtulacak, onu hayatımda tuttuğu vahim, önemli yerden bir oyuna düşürebilecek bir nokta arıyordum.” (Pamuk, 1999: 135). Zaten romanı yazma gayesini açıklarken oyun oynama isteğini de de açıkça belirtir: “Uzun romanlar arasında kısa bir şey yazayım, diyordum, hikâyenin ön plânda olduğu, yazarken beni dinlendirecek, eğlendirecek bir nuvel.” (s. 185)

C. Metinlerarasılık

Bir metnin başka metinlerle olan ilişkisini tespit edebilmek çok yoğun bilgi birikimi ve elbet tecrübe ister. Çünkü bir metnin –özellikle Postmodern göndermelere sahip bir metnin– hangi eserlere göndermelerde bulunduğunu bilmek için daha önce o metinleri biliyor olmak gerekir. (Daha önce de bahsettiğimiz Kar romanındaki Ka

göndermesini Kafka'yı bilmeyen birinin anlayamayacağı gibi) Ancak Orhan Pamuk bizi çok büyük külfetten kurtararak bunları romanın sonuna ilave ettiği “Beyaz Kale Üzerine” kısmında tek tek sıralar:

“Adnan Adıvar'ın o eğlenceli ve eşsiz Osmanlı Türklerinde İlim'i bana aradığım atmosferin renklerini verdi (Evliya Çelebi'nin de bayıldığı tuhaf hayvan hikâyelerini anlatan Acaibül Mahlûkat türünden kitaplar, başka kitaplardan değiştirilerek uyarlanmış coğrafya risalelerinin olmayan ülkeleri vb.) Arthur Koestler'in Uykudagezerler'deki Kepler yorumu (Niye benim ben?), Leonardo da Vinci'nin çocuksuluğu ve inanılmaz bir silâh yapma tutkusu (ötekilere yetişmek ve onlara derslerini vermek için yanıp tutuşanların vazgeçilmez hayâli), Kâtip Çelebi'nin çaresiz kitap kurtluğu (çevrelerinde acılarını ve nazlarını paylaşacak kimse olmadığı zamanlar daha da hüznü bir güzelliğe bürünen bu hastaları sevgiyle selâmlıyorum), kahramanlarıma ister istemez bulaştı. Ünlü Osmanlı astronomu Takiyüddin'i bana tanıtan Prof. Süheyl Ünver'in İstanbul Rasathanesi adlı kitabında varlığını öğrendiğim Takiyüddin'in kuyruklu yıldız hakkında Padişah'a takdim ettiği, bugün kayıp olan muhtıra-i ilmiyeyi kahramanıma buldurup yorumlatmayı tasarlarırken astronomiyle astroloji arasındaki sınırın belirsizliğini biliyordum. Bir başka kitapta ise astroloji konusunda şöyle yazıyordu: “Bir düzenin yıkılacağı tahminini yürütmek o düzeni devirmek için fena bir yol sayılmaz.” Bütün siyasetçiler gibi Başmüneccim Hüseyin Efendi'nin de bu kehânet ilkesini can havliyle uygulamaya çalıştığını, daha sonraları Naima tarihinde okudum.” (s. 185–186)

“Kendinden hoşnut olmadığı, müzisyen olmak istediği için öykündüğü Mozart'ın adını kendi adına ekleyiveren E.T.A.Hoffmann'ın çift teması üzerine kurulu kitaplarının farkındaydım tabii, Edgar Ailen Poe'nun sinir bozucu hikâyelerinin de, son bölümde, Slav köylerindeki saralı papaz efsanesiyle selâmladığım Dostoyevski'nin Öteki adıyla çevrilen isyan ettirici romanının da.” (s. 188)

“Kitabımın ilk ve son bölümlerinde selâmladığım Cervantes de zamanında aynı endişelere kapılmış olmalı ki, Arap tarihçi Cide Hamete Benengeli (Seyit Hamit

bin Engeli)'nin bir elyazmasından yararlanarak yazdığı Don Kişot'u kendisine maaletek için boş yere kelime oyunlarına başvurur.” (s. 189)

“Onları, ilk tarihî hikâyelerimi yazarken severek okuduğum Stendhal'in İtalya Hikâyeleri'nden öğrendiğim o eski, bulunmuş elyazması yöntemiyle Faruk'a yazdırdığım giriş bölümüne serpiştirdim.” (s. 190)

“Hikâyemi, yalnızca tarihsel olarak uygun düştüğü ya da renkli ve civcivli bir dönem olduğu için değil, aynı zamanda kahramanlarını Naima, Evliya Çelebi ve Kâtip Çelebi'nin yazdıklarından yararlanabilsinler diye 17. yüzyılın ortalarına oturtmaya karar verdim, ama daha önceki ve sonraki yüzyıllarda yaşanmış birçok küçük hayat parçacığı da, seyahatnameler aracı lığıyla kitabıma sızdı. İyi niyetli, iyimser İtalyan'ımı Hoca'nın kölesi yapabilmek için (gemiyle esir düşme ve sahte hekimlik günleri) bir yüzyıl önce tıpkı Cervantes gibi Türklere esir düşen adsız bir İspanyol'un İkinci Filip'e sunduğu bir kitaptan yararlandım. Cervantes'le aynı yıllarda Osmanlı gemilerinde kürek köleliği yapan Baron W.Wratislaw'ın zindan günleri kölemin hücre hayatına örneklik etti. İstanbul'a onlardan kırk yıl önce gelen bir Fransız'ın, Busbecq'in mektuplarından veba günlerini (alelade bir çıban bile veba korkusu verirdi!) ve İstanbul adalarına sığınan Hıristiyanları yazarken yararlandım. Fişek gösterisine, kimi İstanbul manzaraları ve gece eğlencelerine (Antoine Gallant, Lady Montagu, Baron de Tott) padişahın sevgili aslanlarına ve aslanhanesine (Ahmet Refik), ordunun Lehistan seferine (Ahmet Ağa'nın Viyana Kuşatması Günlüğü, çocuk padişahın kimi rüyalarına (Babaannemin evindeki kütüphanede okuduğum Reşat Ekrem Koçu'nun aynı malzemeye yazdığı başka bir kitap: Tarihimizde Garip Vakalar), İstanbul'un başıboş köpeklerine, vebaya karşı alınabilecek önlemlere (Helmut von Moltke'nin Türkiye Mektupları), kitaba adını veren Beyaz Kale'ye (Tadeutz Trevanian'ın Transilvanya'da Yolculuklar adlı gravürlü kitabında kalenin tarihçesinden başka kütüphanesindeki, bir barbarla bir Fransız romancısının yer değiştirmesine ilişkin bir romandan da söz ediliyor) ilişkin bazı ayrıntıları da hikâyemin geçtiği dönemin değil, başka bazı devirlerin tanıklarından derledim.” (s. 190–191)

Ancak Orhan Pamuk'un açıkladığı bu etkilenmelerin dışında, açıklamadığı ve "etkilenme" sınırını aşan bazı kullanımlar da olduğuna dair iddialar da basınıımızda yer bulmuştur. Ali İhsan Kolcu "Edebiyat Kuramları Tanım Tenkit Tahlil" adlı kitabının "intihal" bahsinde bu iddialara yer verir. İddiyayı biz de asıl kaynaktan alalım: Murat Bardakçı, 26 Mayıs 2002 tarihli Hürriyet gazetesinden: "Orhan Pamuk, intihalcidir! Fuad Carım'ın "Kanuni Devrinde İstanbul" isimli eserinin birçok bölümünü intihal etmiş ve "Beyaz Kale" adındaki romanın temelini Carım'ın bu kitabı üzerine kurmuştur. Hem de bazı cümleleri neredeyse aynen alarak... Bu intihal konusunu bundan birkaç sene önce de gündeme getirmiş ama "Modern edebiyatta böyle şeyler olur" gibisinden abuk subuk bir cevap almıştım. Üstelik, Beyaz Kale'nin sonundaki "kaynaklar" listesinde Carım'ın eseri yoktu ve Fuad Carım'ın adı "kaynaklar"a ancak benim yazımdan sonra, kitabın sonraki baskılarında görünmüştü. İşte, Pedro de Urdemalas'ın Beyaz Kale'ye küçük farklarla giren bazı cümleleri... Pedro'nun sözlerini Fuad Carım çevirisinin Güncel Yayıncılık'tan "Pedro'nun Zorunlu İstanbul Seyahati" adıyla çıkan ikinci, Orhan Pamuk'un cümlelerini de "Beyaz Kale"nin 11. baskısından naklediyor ve sayfalarını da gösteriyorum...

Orijinali:

"Cenova'dan Napoli'ye giderken, hareketimizi haber alarak Ponz Adaları'nda bekleyen Türk donanmasının hücumuna uğradık" (Carım, 11)

İntihali:

"Venedik'ten Napoli'ye gidiyorduk, Türk gemileri yolumuzu kesti" (Pamuk, 11)

Orijinali:

"Gene esir düşebiliriz korkusuyla, kürekçileri sıkıştırmaktan vazgeçtiler. ...Esir düşerlerse şikâyet göreni feci şekilde cezalandırırlar, hatta yok ederler" (Carım, 12)

İntihali:

"Esir düşerse cezalandırılmaktan korkan kaptanımız, kürek kölelerini şiddetle kırbaçlatmak için bir türlü emir veremiyordu" (Pamuk,11)

Orijinali:

"Rampacılar gemiye daldılar ve herkesi çırılçıplak ettiler. Beni tepeden tırnağa soymadılar, sırtımdakiler, onların hoşlanmadıkları ve beğenmedikleri şeylerdi" (Carım, 13)

İntihali:

"Rampacılar gemimize ayak basarlarken kitaplarımı sandığıma koyup dışarı çıktım. ...Dışarıda herkesi toplamışlar, çırılçıplak soyuyorlardı. ... Önce bana ilişmediler" (Pamuk, 14)

Orijinali:

"...Lafa, sözü geçen kaptanlardan Durmuş Reis karıştı. Cenevizli dönme Durmuş Reis, 'İdrar ve nabız hekimidir, cerrahtan daha faydalıdır' dedi. Kürekten, işte bu suretle kurtuldum" (Carım, 13)

İntihali:

"Reis sordu: İdrardan ve nabızdan anlıyor muydum hiç? Anladığımı söyleyince hem küreğe verilmekten kurtuldum, hem de bir iki kitabımı kurtarmış oldum" (Pamuk, 14)

Orijinali:

"En üste, (Hz. ³⁶) Muhammed'in sancaklarını astılar; bunların altına bizden aldıkları bayrakları, haçları ve Meryem Anamız'ın tasvirlerini astılar. Külhanbeyler, başaşağı asılan bu haçlarla tasvirleri, bir ok yağmuruna tuttular" (Carım, 18)

İntihali:

"Bütün direklerin tepesine sancaklar çektiler, altlarına da bizim bayrakları. Meryem Ana tasvirlerini, haçlarını tersinden asıp külhanbeylerine aşağıdan oklattılar." (Pamuk,15)

³⁶ Bu ifade, çalışmamızın bundan sonraki kısımlarında da tarafımızdan eklenmiştir.

Orijinali:

"İşi çaktım ve bir kaşık isteyerek gözü önünde üç kere doldurup içtikten sonra... Beş hap gerekirken altı tane yaptım. Altısını da kendisine verdikten sonra, bir tanesini isteyip yuttum" (Carım, 22)

İntihali:

"Paşa zehirlenmekten korktuğu için göstererek şuruptan bir yudum içip haplardan bir tane yuttum" (Pamuk, 17)

Murat Bardakçı yine aynı yazısında aynı meseleyi yine gündeme getirdiğini ancak "Modern edebiyatta böyle şeyler olur gibisinden abuk subuk bir cevap aldığını" (Hürriyet gazetesi, 26 Mayıs 2002) belirtir. Hemen belirtelim Murat Bardakçı'ya verilmesi gereken cevap Modern değil daha çok "Postmodern edebiyatta böyle şeyler olur." olmalıydı. Zaten Kolcu da kitabında "Postmodern metinlerin iç içe geçmişliği intihali meşru kılacak sonuçlara götürdüğü açıktır." (Kolcu, 2008: 357) sözleriyle Postmodern düşüncenin bu meseleye netameli yaklaştığını gösterir.

Orhan Pamuk –romanın ikinci baskısından itibaren romanın son kısmına ilave edilen– "Beyaz Kale Üzerine" adlı bölümde bu tarz alıntılar yaptığını açıkça söyler, mesela "ilk tarihî hikâyelerimi yazarken severek okuduğum Stendhal'in İtalya Hikâyeleri'nden öğrendiğim o eski, bulunmuş elyazması yöntemiyle Faruk'a yazdırdığım giriş bölümüne serpiştirdim." (s. 190) sözleri yukarıda verdiğimiz örneklere oldukça benzer bir yazış üslubundan bahseder. Beyaz Kale eserinin ruhu bu beş altı cümleden ibaret değildir; Pamuk kitabını bu beş altı cümleyle oluşturmamıştır. Ayrıca sanıyoruz ki, "Beyaz Kale Üzerine" adlı bölüm romanın ilk baskılarında yer almadığı için tartışma bu kadar büyümüştür. Bölümde "etkilenildiği" söylenen kitaptan şöyle bahsedilir: "İyiniyetli, iyimser İtalyan'ımı Hoca'nın kölesi yapabilmek için (gemiyle esir düşme ve sahte hekimlik günleri) bir yüzyıl öne tıpkı Cervantes gibi Türkler'e esir düşen adsız bir İspanyol'un İkinci Filip'e sunduğu bir kitaptan yararlandım." (s. 190)

Orhan Pamuk bir söyleşide sarf ettiği "Türkiye'de bu konunun bilinmemesinden dolayı bana da çok şeyler yüklenmiştir." (Aral, 2007: 164) cümlesiyle bu suçlamalardan yakını ve bir romancı olarak cevabını romanlarıyla

verir: “Ödünç almaların haklı çıkarılması ve metinsel ödünç almanın intihal olmadığını kanıtlama yönündeki saplantılı çabayla ilgili” (Adak, 1996: 281) olan Kara Kitap ve intihali romanın içinde örnekleyerek normalleştiren Yeni Hayat. Bu iki romanın özellikle bu konulardaki öğreticiliğe varan tavrı, bizi böyle bir sonuca götürdüğü için biz de bu kurgusal cevapları, adları geçen romanların metinlerarasılık başlıklarında inceledik.

D. Tarih

Postmodern kuramın tarihe bakışının Türk romanındaki en tipik örneklerinden birini Beyaz Kale romanında buluruz. “Bu kitap tarihten söz ediyor. Ama bir tarihsel dönemi anlatmak için değil, bir hikâyeyi anlatmak için. Aklımda var olan bir hikâyeyi bir tarihsel zamana oturttum. Aslında bu zaman, Avcı Mehmet dönemi değil de, 30–40 yıl öncesi, yüzyıl sonrası bile olabilirdi. Dünyada da, Türkiye’de de bir alışkanlık var: Tarihsel roman deyince, bir dönemin geniş anlamda toplumsal sorunlarını işleyen, o sorunlardan dramlaştırılarak çıkartılmış, neredeyse Shakespearevari kişileri ele alan, Savaş ve Barış’a benzer bir tür roman anlaşılıyor. Beyaz Kale o tür bir roman değil. Bu romanda anlattıklarım, bir tarihsel dönemin sorunlarını dile getirmek için değil, bir hikâyeyi daha canlı kılmak için tarihe oturtulmuş vaziyette.” (Pamuk, 1999: 133) Dolayısıyla tarihi hatalar olması eserin sadece gerçekliğine zarar verir, kurgusallığına değil. Zaten Postmodern romanın istediği tam olarak budur. Ancak “ tüm İstanbul’u kırıp geçiren veba salgınının 1812’de olduğunu yazarın bilmediği varsayımından yola çıkan okur için belgelenmiş tarihin sınırlarının aşılması bir eleştiri konusu olabilir.” (Sayın, 1999: 102) Kitabın giriş kısmında da Darvinoğlu –Orhan Pamuk bu eleştirileri tahmin ettiği için olsa gerek– “tarihe olan kuşku hâlâ sürdüğü için, el yazmasının bilimsel, kültürel, antropolojik, ya da, ‘tarihsel’ değerinden çok, anlattığı hikâyenin kendisiyle ilgilenmek, istedim.” (s. 8) cümleleriyle eserdeki tarih anlayışını dile getirmiştir. Darvinoğlu’nun “tarihe olan kuşku hala sürdüğü için” sözleri Postmodern edebiyat bünyesinde oluşan “Yeni Tarihselcilik” kuramının bir özeti gibidir. “Yeni Tarihselcilik, tarihin öznel olduğu düşüncesine dayanır. Bu(na) kurama göre tarih

yazımında tarihçilerin olaylara önyargılı yaklaştıkları kabul edilir.” (Kolcu, 2008: 392)

Romanda bu tarih anlayışının bir yansıması olarak yukarıda da söylendiği gibi gerçek tarihle örtüşmeyen bilgiler yer almıştır: Tarihimizde romanın içinde bahsedildiği gibi bir silah yapımının hiç gerçekleşmemiş olmaması ve Doppio isimli bir kalenin gerçekte var olmaması, kahramanlardan birinin Evliya Çelebi’yle karşılaşmış olmas bu tarih anlayışının bir ürünüdür.

IV. KARA KİTAP

A.Romanın Tanıtımı ve Özeti

Kara Kitap, Orhan Pamuk’un Cevdet Bey ve Oğulları, Sessiz Ev’den sonra Postmodern romana doğru evrilen yazarlık serüveninde Beyaz Kale’den sonra şaşkınlıkla karşılanan ve asıl yazarlık dehasını göstermeye başladığı romanıdır. Romandaki karmaşık ve kaotik atmosfer yaratma becerisi ve titizliği, günümüzde Orhan Pamuk romancılığı dendiğinde akla gelen üslubunun ilk örneğidir. İlk iki romanındaki geleneksel / modern romancılığından sonra Beyaz Kale’de giriştiği “farklılık mücadelesinin” ilk ve belki de en parlak örneğidir. Araştırmacılar Kara Kitap’ın hangi roman kategorisine sokulacağı konusunda da net bir karar verememiştir. Füsun Akatlı, “Topoğrafya Romanı”, “Esrar ve Kumpas Romanı”, “Paranoyanın Romanı” (Akatlı, 1996: 32); Kemal ATAKAY, “kolaj roman” (Atakay, 1996: 41); Süheyla BAYRAV, “belli bir türe yerleştirilemez” diyerek cümlesinin devamında, “ortaçağ şövalyelik ve aşk romanları”, “pikaresk roman”, “polis romanı” (Bayrav, 1996: 73); Hülya Adak ise “ansiklopedik roman” (Adak, 1996: 275) tabirlerini kullanmıştır. Romanın türü konusunda bile bir uzlaşma olmaması romanın ne kadar açık bir yapıt olduğunun göstergesidir. Birçok türün özelliğini barındıran, herkesin farklı bir çıkarımda bulunduğu romanın Postmodern bir anlayışla kaleme alındığı ise aşikârdır. Kara Kitap’ın çalışmamızda Orhan Pamuk’un diğer romanlarından çok daha fazla yer tutması, romanın *Postmodernizm’in poetikası* olmakla tavsif edilecek kadar Postmodernizm’le ilintili olmasıyla açıklanabilir.

Kara Kitap, yine günümüzde Orhan Pamuk'un romancılığı dışında tartışıldığı ilk roman olma özelliği de gösterir. Mevlana ve Mesnevi üzerine romanda söylenenler; onu, popüler kültürün ve “klasik edebiyat eleştirmenlerinin” hedefi haline getirmiştir. Romanda Mevlana'nın Mesnevisi dışında Türk ve Doğu edebiyatlarının birer kült haline gelmiş birçok eserinden de, hatta var olmayan eserlerden ve yazarlardan da (sırası geldiğinde açıklanacaktır) bahsedilmiştir.

Roman aynı zamanda “yazma işi” üzerine bir edebi roman olarak da okunabilir. Yazar sanki “yazı poetikasını” oluşturur gibi romanın birçok yerinde yazma işi üzerine sözler söyler. “Metinlerarasılık”, “taklit” ve “intihal” yazarın bu romanında yine özellikle üzerinde durduğu meselelerdir. Romanın konusu kısaca şöyledir:

Galip'in aynı zamanda amcasının kızı da olan eşi Rüya, geç saatlere kadar polisiye romanlar okuduğu bir gecenin sabahında 19 kelimelik bir ayrılık mektubu bırakarak Galip'i terk eder. Mektubun içeriği açıklanmaz; ancak mektupta geri döneceğine ya da dönmeyeceğine dair herhangi bir işaret yoktur. İçeriğe dair romanda geçen tek cümle mektupta “annemleri idare edersin” (s. 55)³⁷ dendiğinin söylenmesidir. Galip bu mektuptan halasının aileye verdiği bir yemek “arasında” haberdar olur. Halası gün içinde Galip'i yemeğe çağırır, Galip de ondan eşi Rüya'yı kendisinin davet etmesini istemiştir. Galip yemekte eşini göremeyince evlerine gitmiş ve mektubu görmüştür. Yemeğe geri döndüğünde “büyük aileye” Rüya'nın hasta olduğunu söylemiştir.

Amca, hala, dede ve babaanne; daha önce hep birlikte Şehrikalp Apartmanı'nda otururken, yıllar içinde zenginliklerinin azalmasıyla yine hep birlikte daha az zenginlerin oturduğu bir apartmanda oturmaya başlamışlardır. Galip'in amcası Melih, bir gün yurtdışına gitmiş ve yıllarca kendisinden sağlıklı haber alınamadığı için eşi ondan ayrılmış ve başka biriyle evlenmiştir. Yıllar sonra ailesinin yanına dönen Melih Amca da başka biriyle evlenmiştir. Melih Amca ise ilk

³⁷ Çalışmamızın bu bölümünde parantez içinde verilen sayfalarda Orhan Pamuk, Kara Kitap, İletişim Yayınları, 26. Baskı, İstanbul, 19999 künyeli kitap kullanılmıştır.

eşinden olma Celal'i yerinden edip yeni eşi ve küçük kızları Rüya ile, Celal'in çıktığı kata yerleşmişlerdir. Galip'in Rüya'yla tanışması bu geri dönüşle başlamıştır. Aynı okulda okumuşlar ve birlikte büyümüşlerdir. Yıllar sonra Galip avukat, Celal ise Milliyet gazetesinde bütün Türkiye'nin ve Galip'in yazılarını büyük bir merakla takip ettiği bir köşe yazarı olmuştur.

Galip Rüya'nın gidişini, olası sebeplerini ve nerede olabileceği ile ilgili ilk önce Celal'le konuşmak ister; ama ona ulaşamaz. Daha sonra Rüya'nın "aşırı solcu" olan ilk eşine dönmüş olabileceğini düşünerek siyasi dergiler koleksiyonu yaptığını bildiği Saim'den Rüya'nın ilk eşinin izini bulabilmek için yardım ister. Galip Saim'in evine gider, sabaha kadar dergileri tararlar; ancak bir sonuca ulaşamazlar. Galip sabah Saim'in evinden çıkıp Celal'in gazetesine gider; ancak Celal'e düşman olan iki gazetecinin iğneleyici sözlerinden başka bir şey elde edemediği gazeteden ayrılır ve evine gelir. Galip evdeyken Saim telefon eder ve Rüya'nın eski kocasının adresini verir. Galip, Saim'in verdiği adrese gider; ancak Rüya orada da yoktur. Evden çıkar, Galatasaray'a gider. Orada bir adam Galip'i ünlü film yıldızlarının benzerlerinin bulunduğu bir geneleve çağırır. Galip orada Türkan Şoray'ın benzeriyle birlikte olur. Genelevden çıktıktan sonra daha önce (Rüya'nın Galip'i terk ettiği gün) Celal'le görüşmek istediğini, BBC'den gelen televizyoncuların onu aradığını, onu bulup bulamayacağını Galip'e sormuş olan İskender'le karşılaşır. İskender, Galip'i şehir turu yaptırdığı televizyoncuların da bulunduğu bir pavyona götürür. Pavyonda oturdukları masadaki herkes, hatta garson da birer hikâye anlatır. Bu hikâye anlatma faslında sonra grup pavyondan çıkar ve hep birlikte idealize edilmiş değil de gerçeğe yakın yapma manken yapan, yer altı dehlizlerinde ürünlerini sergileyen Merih Manken Atölyesi'ni gezerler. Atölye'den çıktıklarında kendisini Galip'in ortaokuldayken sınıf arkadaşı olarak tanıtan Belkıs'la karşılaşır. Grubun içindeki bir mimar, Belkıs ve Galip Süleymaniye Camii'ne giderler. Belkıs, Galip'e minareye çıkmayı teklif eder, mimar aşağıda kalır. Minareden indikten sonra mimarı Cihangir'de bırakıp Belkıs'ın arabasıyla Belkıs'ın evine giderler. Belkıs, Galip'in Rüya'ya olan aşkını kışkırttığını ve evliliğinde de eşinin kendisine "Rüya'ya âşık olan Galip" gibi davranmasını istediğini anlatır. Belkıs'ın evinden bir sonraki sabah çıkan Galip insanların yüzlerinde değişik anlamlar görmeye başlar. Değişik

yazılardan, işaretlerden bambaşka anlamlar çıkarmaya başlar. Bu işaretleri takip ederek Celal'in ve Rüya'nın eskiden oturdukları Şhrikalp Apartmanı'nda olabileceği sonucuna ulaşır. Galip, apartmana girmeden önce oturduğu bir büfede karşılaştığı ortaokul arkadaşlarına aynı gün ortaokuldan arkadaşları olan Belkıs'la karşılaştığını söyler. Evli çift, Galip'e, ortaokulda Belkıs diye bir arkadaşları olmadığını gayet emin bir şekilde söylerler. Galip, Rüya ile Celal'in evlerinin yakınındaki Konak Sineması'na gittiklerini düşünüp sinemaya gider; ama sinemada yoklardır. Galip daha sonra evine gider, yatağa yatar, düşünürken aniden kararını verir ve Şhrikalp Apartmanı'na gider. Daha önceden de tanıdığı kapıcının evine gider, kaşla göz arasında Celal'in dairesinin anahtarını çalar, eve girer. Eve girdiği anda bir telefon çalar. Galip açar. Karşıdaki kişi kendisiyle konuşan kişinin Celal olduğunu düşünerek konuşur. Galip de karşısındaki kişinin bu düşüncesine karşı çıkmaz, Celal'miş gibi konuşmaya devam eder.

Telefondaki kişi, adının Mahir İkinci olduğunu, kendisine inanan bazı subayların –yazılarından etkilenerek– Mehdi'nin geleceği düşüncesiyle darbe yapmak istediklerini, bu konuyla ilgili kendisiyle görüşmek istediğini Galip'e söyler. Galip bunu kabul etmez ve telefonu kapatır. Celal'in evinde Celal ile Rüya'nın nerede olduklarını bulabileceğini düşünerek bir araştırmaya girişir. Celal araştırmaları sırasında Celal'in Mevlana hakkındaki düşüncelerini de öğrenir. Celal'in yazılarında başka şair ve yazarlardan alıntılar yaptığıı anlayınca Celal'e karşı duyguları değişir. Araştırmaları sürerken Mahir İkinci, Galip'i (Celal'i) yine arar ve subaylarla ilgili kaygılarından yine bahseder ve mutlaka görüşmeleri gerektiğini söyler. Galip yine kabul etmez. Galip, araştırması sırasında Celal'in Hurufilik üzerine yaptığı araştırmaları okuya okuya sonunda insanların yüzündeki harfleri (işaretleri) çözmeye başladığını düşünür. Hurufilik ilgili okumalarını sürdürürken F.M. Üçüncü adlı bir kişinin yazdığı “Esrar-ı Huruf ve Esrar'ın Kaybı” adlı eser Galip'in ilgisini çeker. Galip eseri okuduktan sonra eserde her insanın yüzünde harfler olduğunu öğrendiği için kendi yüzüne de bakar ve yüzüne bir yabancıнын yüzü, bir metin gibi bakabildiği için, yüzünde apaçık beliren esrarı görebildiği için dehşete kapılır. Bu dehşetle her şey bir anda değişir. Bir anda Celal'in köşesi için yazı yazmaya başlar, 3 yazı yazar. Sonra bu yazıları bir gün

sonra gazeteye götürüp Celal'in yazıları diye teslim eder. Gazetede Celal'in rakiplerinden Neşati, Celal'in geçmişte darbecileri kendi çıkarları için kullandığını ve F.M.Üçüncü'nün yıllar sonra ilk defa yakın bir zamanda gazeteye uğradığını söyler. Galip gazeteden ayrılır. Uzun bir süre kendisini birinin takip ettiğini hissettiği için İstanbul sokaklarında amaçsızca gezinir, sonra Şehrikalp'e gelir. Evde önceden adının Mahir İkinci olduğunu söyleyen kişi yine arar. Bu seferki takma adının Mehmet, Fatih Mehmet olmasını istediğini söyleyerek Galip'e (Celal'e) kendisiyle mutlaka görüşmek istediğini söyler. Yazılarını yıllardır nasıl büyük bir şevkle takip ettiğini uzun uzun anlatır. Galip bu uzun konuşmanın ardından telefonu kapatır. Sabaha karşı uyandığında telefon yine çalar. Bir kadın en son Galip'in Rüya'ya yazdığı sevgi dolu yazının kendisiyle ilgili olduğunu düşündüğü için Celal'in (Celal, yazılarında bu tür çağrılar yaptığı için) kendisini çağırdığını zannetmiş ve Celal'le görüşmek istemiştir. Bu kadın (Emine) kocasına kısa bir ayrılık mektubu bırakarak kocasını terk etmiştir. Kadın Celal'in adresini sorar. Galip "adres" kelimesini telaffuz ettiğinde kadın, adresi vermemesi gerektiğini, birinin onu öldüreceğini haykırır. Bu kişi, onu Mahir İkinci ve Mehmet adlarıyla arayan kişidir. Bu kişi telefonu alır ve Galip'e (Celal'e) kendilerini kandırdığı için onu öldüreceğini söyler. Aynı kişi, kendisine kısacık bir veda mektubu bırakarak kendisini terk eden karısının peşinden bütün İstanbul'u gezdiğini, bir ipucu bulmak umuduyla amcasının oğlu Galip'i, o şehri amaçsızca gezerken takip ettiğini ve yine Galip'in hikâyeler anlatılan pavyona girdiğini kendisinin de orada bir hikâye anlattığını söyler. Süre giden konuşma sonunda her şey tatlıya bağlanır. Galip, telefondaki adamdan, kendisine (Celal'e) ait olan telefon numaralarını ve adreslerini ister; adam da verir. Bunun üzerine Galip bu çifte Alaaddin'in dükkânının önünde buluşma randevusu verir.

Galip, bu numaralar ve adreslerle Celal ile Rüya'yı bulabileceğini düşünür; ancak aradığı numaraların hiçbirinde Celal ile Rüya yoktur. Bu aramaları sırasında evde Rüya'ya ait 10 tane fotoğraf bulur. Bu fotoğraflar onu üzer, hüznendirir. Bu sıralarda telefon çalar arayan İskender'dir. İngiliz televizyoncuların Celal'le görüşmek istediklerini söyler. Galip, Celal'i bulduğunu "saat onda Pera Palas'ta" (s. 385) olacaklarını söyler. Daha sonra karı kocaya verdiği randevu yerine, Alaaddin'in dükkânının önüne gider; ancak karı kocaya dair bir iz bulamaz. Taksiye binip otele

gider, otelde İskender'e, Celal'in yerine kendisinin demeç vereceğini söyler. İskender ikna olunca BBC ekibine, kendisi olmaya çalıştığı için, kendisini kendisi olmaktan alıkoyan bütün dış etkilere soyutlamaya çalışan “Şehzade'nin Hikâyesi” (s. 395) ni anlatır. Hikâyeyi bitirdikten sonra taksiye binip Nişantaşı'na gider. Evine doğru döneceklerken taksici yolun kapatıldığını söyler. Taksici yine birisinin vurulduğunu söyler. Galip inip bakar: Celal. Ama Rüya yoktur. Celal'in dairesine gider, her için düzeleceğini, Rüya'nın çıkıp geleceğini umut ederek geceyi geçirir. Sabah evine gelen kapıcının karısından Rüya'nın da Celal'le birlikte aynı gece aynı yerde öldürüldüğünü ama bunun –Rüya, Alaaddin'in dükkânına girdiği ve dükkân sahibi olaydan hemen sonra Rüya'nın içeri girdiğini görmediğinden dükkânının kepenklerini kapattığı için– fark edilmediğini söyler. Galip yıkılır.

Celal'in öldürülüşü ülkede büyük bir “katilin yakalanması kampanyasına” dönüşür. Sonunda bir yazısında dalga geçtiği için ona hıncı olduğu düşünülen bir berber bulunur ve asılır. Galip, Rüya'nın hayaliyle ve Celal'in köşesine yazı yazmakla günlerini geçirmeye başlar ve “eski, çok eski, çok çok eski hikâyeleri yeniden kaleme almaktan ibaret olan yeni işi” olan yazarlığa yönelir ve romanını bitirir.

B. Anlam

Nüket Esen, “Kara Kitap Üzerine Yazılar” adlı derlemesinin 2. baskısının önsözünde şunları söyler: “Bu yazıyı kaleme aldığım sırada, çeşit çeşit korsan baskıları ile birlikte satışı yüz bini bulan Kara Kitap, onüç dile çevrilmekteydi. Şimdiye kadar çıktığı dillerde de hakkında çok yazı yazıldı. Bu yüzden bu kitabın yeni baskısını yayınlamaya karar verdiğimde karşıma çıkan manzara şaşırtıcıydı. İlk kitaptaki kıstasları uygulayarak atmaya kıyamayacağım yazıları alacak olsam kitap bin sayfa civarında oluyordu.” (Esen, 1996: 13). Kitabın sonundaki “Kara Kitap Hakkındaki Yazılar” bölümünde de 96 adet yazı bulunmaktadır. Bir diğer derleme olan Engin Kılıç'ın “Orhan Pamuk'u Anlamak” adlı kitabında da Nüket Esen'in derlemesiyle ve Kara Kitap hakkında yazılan yazılarla ilgili şunlar söylenir: “...kitabın dili, ideolojisi, grameri vs. hakkında pek çok eleştiri yazısı yayımlandı.

Bu yazılar biri hariç, buraya hiçbirini almadığımız ayrı bir kitapta toplanmıştır. Boğaziçi Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü öğretim üyesi Doç. Dr. Nüket Esen’in derlediği Kara Kitap Üzerine Yazılar’ın birinci baskısı 1992 yılında Can Yayınları ikinci baskısı 1996 yılında İletişim Yayınları tarafından yayımlandı.” (Kılıç, 2000: 166) Yine bu derlemenin sonundaki “Kara Kitap Üzerine Yazılar” kısmında 196 adet yazı bulunmaktadır. Ancak bu 196 yazının içinde, Esen’in listesindeki yazılarının büyük bir kısmı da yer almaktadır. Nilay Işıksalan’ın Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi’nde yayımlanan ve çalışmamızda da yararlandığımız “Postmodern Öğreti ve Bir Postmodern Roman Çözümlemesi: Kara Kitap / Orhan Pamuk” makalesinin de eklenmesiyle Kara Kitap’la ilgili iki yüzü aşkın yazı yayımlandığı söylenebilir. 2000–2012 arasında da Kara Kitap’la ilgili yazılmış yazılarla ilgili sağlıklı bir tarama gerçekleştiremediğimiz de düşünülürse bu sayının daha da fazla olabileceği de düşünülebilir.

Bütün bu veriler, Kara Kitap’ın birbirinden farklı birçok bakış açısına ne kadar “açık” bir yapıt olduğunu göstermektedir. Ancak biz, yorumdan çok tespitte ve analize dayanan çalışmamızda, deneme üslubuna yakın, çıkarsamalarla dolu bu yorumlamalar gibi yorum yapamayacağımız için Postmodern bir roman olan Kara Kitap’ın bu kadar farklı kapıyı nasıl araladığını –hakkındaki onca araştırmanın sırtımıza yüklediği ağır yüke rağmen– göstermeye çalışacağız. Bu durum, tabii ki yine Orhan Pamuk’un Postmodernizm’e olan ilgisiyle açıklanabilir: anlamsal muğlaklıklar, birbirinden farklı birçok kavramın ve imgenin (mehdi, deccal, darbeciler, şehzadeler, cellatlar, Mevlana, Mesnevi, Şeyh Galip, Hüsn-ü Aşk, Marcel Proust, Kaybolan Zamanın Peşinde, paranoya, cinayet, yazı, gerçeklik, tarih, kimlik, taklit, intihal, edebiyat, şifreler, işaretler, esrar, imge) “karnavallaşma” anlayışıyla bir araya getirilişi, “yazarın ölümü” ve “açık yapıt” gibi Postmodern anlayışın anlamla ilgili temel yaklaşımlarının etkisiyle kasti olarak okuyucuya bırakılmış alanlar...

1. Dil

Orhan Pamuk romanını bir “Balzac romanı” olmaktan çıkaran bu etkiyi – özellikle bu romanına has olmak üzere– öncelikle kullandığı alışılmadık dili ile

oluşturmuştur. Orhan Pamuk'un bazen ne demek istediği tam olarak anlaşılmadığı için başa dönüp kendisini tekrar okutan, bazen de oldukça uzun olan cümleleri, anlamsal muğlaklık oluşturmak için bozduğu sentaks öyle noktalara varmıştır ki Tahsin Yücel, –“Kara Kitap Üzerine Yazılar” adlı derlemede de yer alan– “Kara Kitap” adlı yazısının giriş cümlesiyle büyük bir tartışma başlatmıştır: “Kötü bir yazar iyi bir romancı olabilir mi?”³⁸ (Yücel, 1996: 48) Biz, Tahsin Yücel'in bu dilci yaklaşımına ve ona cevaben yazılmış yazılara bakmaksızın Kara Kitap'taki “özel dilin” oluşturduğu muğlaklığa örnekler verelim. Konu, yazarın eserinde kullandığı dil olduğu için, bu dile dair örnekleri yorumsuz bir şekilde başlığımızda sunacağız:

“Önce Avrupa ve Afrika'dan, sonra da İzmir'den İstanbul'a ve apartmana dönmesi yıllar alan Melih Amcayı berberin her tıraşta, meraktan çok ağız alışkanlığıyla Dedeye sorduğunu, (Efendim, büyük oğlan Afrika'dan ne zaman dönüyor?) ve Dedenin de, bu sorudan ve konudan hoşlanmadığını bildiği için Galip, Dedenin aklındaki uğursuzluğun en büyük ve en tuhaf oğlunun eski karısı ve ilk oğlunu bir gün bırakarak yurtdışına gidişi ve yeni karısı ve yeni kızıyla (Rüya) dönüşü ile ilgili olduğunu daha o zamanlardan sezerdi.” (s. 15)

“İki yıl sonra, Vasıf ile Melih Amca, daha sonraları Galip'in, Babaannenin kutularının birinde gül suyu kokan fotoğrafını gördüğü ve Celâl'in sekiz yıl sonra Vasıf in gazete kesikleri içinde Karadeniz'de bir serseri mayına çarparak battığını okuduğu bir Romen vapuruyla (Tristana) Marsilya'ya gittiklerinde, apartman bitmiş, ama içine girilmemişmiş daha.” (s. 16)

“Lise yıllarında, üst dudağının üstünde Galip'ten önce tüyler çıkan ve Galip'ten önce sigara içmeye başlayan sivilceli oğlanlarla, masalarında pervasız

³⁸ Bu yazıyla ilgili olarak yapılan tartışmalara da yine derlemede yer verilmiştir:

“Bir Orhan Pamuk Okuyucusundan” Jale Baysal (s. 97-101)

“Orhan Pamuk – Bir Sözdizimi Yenilikçisi ” Bernt Brendemoen (s. 128-141)

“Aynaki Kitap / Kitaptaki Ayna” Orhan Koçak (s. 142-183)

hamamböceklerinin dalgın dalgın gezindiği muhallebicilere ve pastahanelere Rüya'nın gidişine tanık olduğunda ya da bundan üç yıl sonra, bir cumartesi öğleden sonra, onların katına çıktığı zaman (Sizde mavi etiket var mı diye gelmişim!) annesinin döküntü tuvalet masasında, aynanın başında boyanırken Rüya'nın sabırsızca bacaklarını salladığını ve saatine baktığını gördüğünde ya da gene bundan üç yıl sonra, bu sefer hiç göremediği solgun ve yorgun Rüya'nın, çevresindekilerce çok mert ve fedakâr bulunan ve daha o zamandan 'Emeğin Şafağı' dergisinde kendi imzasıyla ilk siyasi 'tahlilleri' yayımlanan genç bir siyasiyle, yalnızca siyasi olmayan bir evlilik yaptığını öğrendiğinde içinde yükselen değersizlik, yenilgi ve yalnızlık duygusunun görüntüleri (Yüzüm asimetrik, elim sakar, aşırı siliğim, sesim güç çıkar!) değildi, hayır, Galip'in aklındaki.” (s. 55–56)

“Figen, Rüya'dan ödünç aldığı 'Ne Yapmalı'yı (Çernişevski'ninki) ve Raymond Chandler'leri geri getirecekti ve Rüya'ya geçmiş olsun diyordu. Behiye'nin ise hayır. Galip yanılıyordu Emniyet Müdürlüğü Narkotik Şube'de çalışan bir amcası ve evet, Galip yanılmıyordu, sesinde de, Rüya'dan haberli olduğuna ilişkin hiçbir belirti yoktu.” (s. 70–71)

“Kendim olmalıyım, diye tekrarlıyordum, onlara hiç aldırmadan onların seslerine, kokularına, isteklerine, sevgilerine ve nefretlerine aldırmadan kendim olmalıyım ben, kendim olmalıyım, diye tekrarlıyordum, sehpanın üzerinde memnun duran ayaklarıma ve tavana doğru üflediğim sigara dumanına bakarak; çünkü kendim olamazsam onların olmamı istedikleri biri oluyorum ve onların olmamı istedikleri o insana hiç katlanamıyorum ve onların olmamı istedikleri o dayanılmaz kişi olacağıma hiçbir şey olmayayım ya da hiç olmayayım daha iyi, diye düşünüyordum, çünkü gençliğimde amcamların ve halamların evine gidince "Ne yazık ki gazetecilik yapıyor, ama çok çalışıyor ve böyle çalışırsa inşallah bir gün başarılı olacak," diye baktıkları kişi oluyordum ve o kişi olmaktan kurtulmak için yıllarca çalıştıktan sonra bu sefer, bir katında yeni karısıyla babamın da oturduğu o apartmana ben, koca adam, gidince, "Çok çalıştı ve yıllar sonra biraz olsun başarılı oldu," diye gördükleri kişi oluyordum ve daha kötüsü, ben de kendimi başka türlü göremediğim için, bu hiç sevemediğim kişilik etimin üzerine çirkin bir deri gibi yapıyor ve biraz sonra, onlarla birlikteyken ben kendimin değil bu kişinin sözlerini söylerken yakalıyordum

kendimi ve akşam eve döndüğümde olmak istemediğim bu kişinin sözlerini nasıl söylediğimi kendime işkence etmek için bir bir hatırlıyor ve "bu haftaki uzun yazımda bu konuya değindim", "en son Pazar yazımda bu meseleyi ele aldım", "yarınki yazımda şunu da söylüyorum", "Bu Salı, uzun yazıda şunu da deşiyorum" gibi bayağı sözleri, mutsuzluktan boğulacak gibi oluncaya kadar tekrarlıyordum ki, en sonunda biraz kendim olabileyim." (s. 175)

“Otuz yıllık genel kurmay başkanlığı sırasında milletin hep düşmanlarla işbirliği etmesinden korktuğu için, ülkenin bütün köprülerini havaya uçurmayı, Ruslara işaret olmasın diye minarelerini yıkmayı ve düşmanın eline geçerse yolunu kaybedeceği bir labirente dönüşün diye İstanbul'u boşaltıp bir hayalet şehir ilan etmeyi düşünen Mareşal Fevzi Çakmak'ın, birbirleriyle evlene evlene, ana, baba, kız, dede, amca hepsi birbirlerinin tıpatıp aynısı olan Konyalı köylülerin, kapı kapı dolaşarak, farkında olmadan, bizi biz yapan bütün o eski eşyaları toplayan eskicilerin mankenlerini gördüler.” (s. 180–181)

“Ne kendileri, ne başka biri olabildikleri için oynadıkları filmlerde kendileri olamayan film kahramanlarını ya da düpedüz kendilerini en iyi canlandırabilen ünlü Türk artistlerinin ve oyuncularının ve Batı'nın bilim ve sanatını Doğu'ya taşımak için bütün ömürlerini çeviri ve 'adaptasyona' veren acıklı şaşkınların ve İstanbul'un kargacık burgacık sokaklarından, Berlin'deki ıhlamurlu, Paris'deki gibi yıldız biçiminde ve köprülü bulvarlar açabilmek için, bütün ömrünce haritalar üzerinde elde büyüteç çalışan ve bütün ömrünce akşamları emekli Paşalarımızın Batılılar gibi tasmalarla gezdireceği köpeklerini sıçtırabilecekleri modern kaldırımlar düşledikten sonra, hayâllerinin hiçbirini gerçekleştirmeden ölüp mezarı kaybolan hayalperestlerin ve işkencede yeni uluslararası değerlere değil, milli ve geleneksel yöntemlere bağlı kalmak istedikleri için erken emekli edilen istihbarat görevlilerinin ve omuzlarında sırık, mahalle aralarında boza, palamut balığı, ve yoğurt satan seyyar satıcıların mankenlerini gördüler.” (s. 181)

“Rehberin, "Dedemin başladığı, babamın geliştirdiği ve benim de devraldığım bir dizi," diyerek tanıttığı "Kahve Manzaraları" arasında, başları omuzlarının arasında kaybolan işsizleri, dama ya da tavla oynarken yaşadıkları yüzyılı ve kendi

kimliklerini mutlulukla unutabilen talihlileri, ellerinde çay bardaklarını tutarken ve ucuz sigaraları içerken kaybettikleri varoluş nedenini hatırlamaya çalışır gibi sonsuzdaki bir noktaya bakan, kendi iç düşüncelerine çekilen ya da oraya da çekilemedikleri için oyun kâğıtlarını, zarları ya da birbirlerini hırpalayan vatandaşları gördüler.” (s. 181)

“Böylece, rehber, 'misafirlerine', Haliç'in öte yakasında, bundan bin üç yüz altı yıl önce, Attilâ'nın saldırısından korkan Bizanslılarca açılıp, bir ucu ta bu yakaya ulaşmış dehlizin ağzını gösterirken ve bu ağızdan elde bir lamba içeri girerseniz, göreceğiniz iskeletlerin ve bu iskeletlerin bekçilik ettiği ve bundan altı yüz yetmiş beş yıl önce, Latin istilacılarından saklanmış hazinelerin ve örümcek ağlarından gözükmeyen masalarla sandalyelerin hikâyesini öfkeyle anlatırken rehber, Galip bu görüntülerin ve hikâyelerin işaret ettiği bir bilmeceyi çok eskiden Celâl'in yazılarının birinde okuduğunu düşünüyordu.” (s. 184)

“Rehber, hikâyesinin öfkesiyle, yeraltının alameti olduğu o muazzam yıkıma, karşı konulamayacak o kıyamete katılmak için, babasının bütün dehlizleri, sıçanlar, iskeletler ve örümceklerle kaplı hazinelerle kaynaşan bütün yeraltı yollarını mankenleriyle doldurmak istediğini anlatırken, bu muazzam yıkım şöleninin hayalleriyle babasının hayatına yeni bir anlam verdiğini anlatırken ve kendisinin de, yüzlerini harflerin esrarıyla doldurduğu eserleriyle bu yolda ilerlediğini heyecanla anlatırken rehber, Galip rehberin her sabah herkesten önce bir Milliyet alıp, Celâl'in yazısını hırsla, kıskançlıkla, nefretle ve aynı öfkeyle okuduğuna inanmak üzereydi.” (s. 184–185)

“Çok sonra, rehber 'misafirlerine' bütün dehlizleri ve bütün mankenleri gösterdikten ve babasının ve kendisinin en büyük düşü olduğunu söylediği şeyi, sıcak bir yaz günü, yukarıda bütün İstanbul ağır bir öğle sıcağının içinde sinekler, çöpler ve toz bulutları içerisinde uyuklarken, aşağıda, yeraltının soğuk, nemli ve karanlık dehlizlerinde sabırlı iskeletlerle, bizim insanlarımızın hayatıyla kıpır kıpır yaşayan mankenlerin, hep birlikte bir şölen, büyük bir eğlence, yaşamı ve ölümü kutsayan ve zamanın ve tarihin ve yasaların ve yasakların ötesine geçen bir şenlik düzenleyeceklerini anlattıktan ve bu şenlikte mutlulukla dans eden iskeletlerle

mankenlerin kırılan şarap kâseleriyle fincanların, müziğin ve sessizliğin ve çiftleşme takırtılarının dehşetini ve coşkusunu, misafirler korkuyla düşledikten ve rehberin hikâyelerini bile anlatma gereğini duymadığı yüzlerce 'vatandaş' mankeninin yüzündeki acıyı gördükten sonra, dönüş yolunda, Galip dinlediği bütün hikâyelerin, gördüğü bütün yüzlerin ağırlığını üzerinde hissediyordu.” (s. 186)

“Evet, bir zamanlar, hayatın en önemli sorununun insanın kendisi olabilmesi ya da olamaması olduğunu keşfetmiş bir şehzade yaşamıştı, ama Galip hikâyenin renklerini gözünün önüne canlandırmaya başlayınca önce bir başka kişiye, sonra uyuyakalan bir kişiye dönüştüğünü hissederek uyudu.” (s. 197)

“Ama şükür ki, böyle kitapların yasak sayfalarını karıştırıp hazineler bulan birileri çıkan her zaman: Elektrik masrafı olmasın diye lambası yakılmayan koridorun karanlığında ürperen çocuklar (Ah çocuklar!) sıkı sıkıya çekilmiş perdelerin arasına girip alınlarını apartman aralığının karanlık pencerelerine merakla dayarlardı; Dedenin katında herkes için yemek pişirdiği zamanlar, hizmetçi kız, yemeği sofraya koyduğunu alt kattakilere (yan apartmandakilere de) bağıra bağıra duyurmak için aralığı kullanır, en üst kata sürgün edilmiş anayla oğul bu yemeklere çağrılmadıkları zamanlar, alt katlarda dönen dolapları, pişen yemekleri izlemek için açık tuttıkları mutfak pencerelerinden arada bir gözatarlardı; bir sağır ve dilsiz, kimi geceler yaşlı annesine yakalanana kadar karanlığın pencerelerinden bakardı; yağmurlu günlerde küçük odasında su oluklarıyla birlikte dertlenen hizmetçi kız da oraya bakarak hayâl kurardı, daha sonraki yıllarda çöken bir ailenin tutunamayacağı katlara zaferle geri dönecek olan bir delikanlı da.” (s. 201)

“On ikinci imamın bir gün Kapalıçarşı sokaklarında hileli terazi kullanan kuyumculara dehşet saçacağını okurken, Silâhtar Tarihi'nde hikâye edilen ve babası tarafından Mehdi ilân edilen Şeyh oğlunun nasıl Kürt çobanlarıyla, demirci ustalarını peşinden sürükleyip kalelere saldırdığını okurken ve rüyasında (Hz.) Muhammed'i Beyoğlu'nun çirkefle kaplı parke taşlarının üzerinden geçen üstü açık beyaz bir Cadillac'ın arka koltuğunda gördükten sonra, orospuları, çingeneleri, yankesicileri, garibanları, yurtsuzları, sigaracı çocukları, ayakkabı boyacılarını büyük gangsterlerle pezevenklere karşı ayaklandırmak üzere kendini Mehdi ilân eden bulaşıkçı çırağının

hikâyesini okurken Galip okuduklarının renklerini kendi hayatının ve hayâllerinin kiremit kırmızısı ve şafak turuncusu renkleri olarak gözünün önünde gördü.” (s. 261)

“Hayır, Edirne sokaklarını başka bir kentin, huzursuzluk verici, anlaşılmas sokaklarına dönüştüren şey, ayın yüzünün ağlayan bir yüze dönüşmesindeki acıklı yan değil, anlaşılmas yandı.” (s. 276)

“Galip, bu yüz ifadelerindeki sessizliğin aklının bir köşesinde büyüdüğünü hissederken, Celâl'in yıllardır bütün bu resimleri, kesikleri, yüzleri, bakışları neden harflerle doldurmuş olabileceğini apaçık seziyor, ama bu nedeni kendi hayatını Celâl'in ve Rüya'nın hayatına bağlayan bağa, bu hayalet evden çıkışın ve kendi geleceğinin hikâyesinin bir anahtarı olarak kullanmak istediği zaman, tıpkı fotoğraflarda gördüğü suratlar gibi, bir an durgunlaşıyor, olayları birbirine bağlaması gereken aklı, yalnızca harflerle yüzler arasına sıkışmış bir anlamın sisleri içinde kayboluyordu.” (s. 284)

“Galip, o uzak ve mutlu zamanlardaki insanların daha zamanı bile tanımadıkları günleri anlatmak için, şairin tasvir ettiği akşamüstlerinde ufuktaki portakal renkli güneşin nasıl hiç kıpırdamadığını ve cam ve kül rengindeki hareketsiz denizin üzerinde esmeyen bir rüzgârla yelkenlerini şişiren kalyonların, yol almalarına rağmen, nasıl hiç yer değiştirmediklerini okurken, bu denizin kıyısında hiçbir zaman kaybolmayacak birer serap gibi yükselen bembeyaz camilerle onlardan da beyaz minarelerle karşılaştığında, 17. yüzyıldan da günümüze kadar gizli kalmış Hurufî hayâl ve hayatının İstanbul'u da kucakladığını anladı.” (s. 288)

“Üç şerefeli beyaz minareler arasında ufka doğru kanat çırpan leyleklerin, ankaların, albatrosların ve simurgların gökte asılı kalmış gibi yüzyıllarca İstanbul'un kubbeleri üstünde nasıl salındıklarını ve hiçbiri birbirini dik kesmeyen ve nasıl keseceği de hiç belli olmayan İstanbul sokaklarındaki her gezintinin sonsuzluğa yapılmış bir bayram yolculuğu gibi eğlenceli ve başdöndürücü olduğunu ve bu gezintilerden sonra, yolcunun sokaklarda çizdiği eğrileri haritanın üzerinde parmağı ile izlediğinde gördüğü resimlerden kendi yüzünün üzerindeki harflerin ve hayatının esrarını nasıl hemen kavrayıverdiğini ve sıcak ve mehtaplı yaz gecelerinde kuyulara sarkıtılan kovalar, buz gibi su kadar esrarın ve yıldızların işaretleriyle de geri

döndüğünde, herkesin nasıl sabahlara kadar işaretlerin anlamından ve anlamın işaretlerinden dem vuran şiirler söylediğini Galip okurken, hem su katılmamış Hurufiliğin altın çağının bir zamanlar İstanbul'da da yaşandığını, hem de Rüya'yla kendi mutluluk yıllarının çoktan geride kaldığını anlamıştı.” (s. 289)

“Kendisinin esrarını aradığı bütün âlem ve bütün âlemin de esrarı arayan kendisi olduğunu bilen kaç babayığımız var ki, soruyorum?” (s. 316)

“...kendimden bahsettiğimde biliyorum senden sözettigimi ve senin hikâyeni anlattığımda sen de biliyorsun kendi anılarımı dile getirdiğimi.” (s. 318)

“Terlikçiler Sokağına girdiğinde değişen şeyin şehir değil, kendisi olduğuna inanmak üzereydi, ama yüzündeki harfleri okuduktan sonra şehrin esrarını anladığına öyle karar vermişti ki, bu doğru olamazdı.” (s. 321)

“Çok sonra, telefonu sessizce kapayıp fişten çektikten sonra Celâl'in defterleri, eski kıyafetleri, dolapları ve yazıları arasında kendi anılarını arayan bir uykudagezer gibi bir araştırma yaptıktan sonra, pijamalarını giyip yattığı Celâl'in yatağında, Nişantaşı Meydanından gelen akşam gürültülerini dinleyerek uzun ve derin bir uykuya dalarken Galip, uykunun en güzel yanının insanın olduğu kişiyle bir gün yerine geçeceğine inanmak istediği kişi arasındaki gözyaşartıcı uzaklığın unutulması kadar, duyduklarıyla hiç duymadıklarını, gördükleriyle hiç görmediklerini ve bildikleriyle hiç bilmediklerini huzurla birbirine karıştırabilmesi olduğunu bir kere daha anladı.” (s. 346)

“Rüyamda, en sonunda yıllardır olmak istediğim kişi olduğumu gördüm. 'Rüya' denen hayatın tam orta yerinde, çamurlu şehrin apartman ormanı içinde, karanlık sokaklarla daha karanlık suratlar arasında bir yerde.” (s. 347)

“Yazılarında yaptığın gibi, inandıryorsun, ama kendin inanmıyorsun ve kendin inanmadığın için inandırmayı başarıyorsun. Ama inandırabildiklerin, senin inanmadan inandırabildiğini anlayınca korkuya kapılıyorlar.” (s. 366)

“Fotoğraftaki de ben'im, benim yüzümdeki yüz de.” (s. 416)

“Suçsuz bir çocuk gibi, suçlu bir çocuk gibi lambaların aydınlattığı köşe yazılarını, fotoğrafları, esrarı, Rüya'yı, aradığı şeyleri rüyalarında göreceğini düşünerek, rüyalarında suç işlemeyeceğini, suç işleyeceğini düşünerek Celâl'in yatağına yatıp uyudu.” (s. 417)

“Gece sokağa çıkma yasağıyla birlikte, saat on ikiden sabaha kadar elektrik jeneratörü belediyenin parası yetmediği için durdurulan ve böylece kaçak kasapların ihtiyar atları hışımla katlettiği bir infaz havası ve sessiz ve korkutucu bir karanlığın hüküm sürdüğü, dinine ve mezarlıklarına bağlı o küçük ve ücra kasabalarda olduğu gibi, bütün ülkenin hayatı da bıçakla ortadan kesilivermiş gibi ak ve kara olarak ikiye bölünmüştü.” (s. 426)

“Hepsi işkenceden geçirilmiş, az ya da çok dövülüp hırpalanmıştı, hepsi belleklerinin derinliklerinde yatan ama yattığını unuttukları, unuttukları için de hiç aramadıkları o kaybolmuş esrarı, o gizli bilgiyi unutmak, dipsiz bir kuyudan bir daha hiç geri dönmeyecek şekilde unutarak kaybetmek ister gibi, yüzlerindeki kederi ve korkuyu örten bir 'ben burada değilim' ifadesiyle, bir 'zaten ben bir başka kişiyim' ifadesiyle fotoğraf makinesine bakmışlardı.” (s. 428)

“O zaman hafızamın derinliklerindeki bir yerden, bir anının bir gölge gibi kıpırdandığını, hafıza bahçesinin bir başka bahçeye açılan, oradan bir ikinci, üçüncü bahçelere açılan kapılarından geçerek gölgenin ilerlediğini ve bu tanıdık bildik süreç boyunca sanki kendi kişiliğimin kapılarının da açılıp kapanarak, kendimin de o gölgeyle bulaşacak, o gölgeyle mutlu olabilecek bir başka kişiye doğru değiştiğimi hisseder, sonra o başka kişinin sesiyle konuşmak üzereyken yakalardım kendimi.” (s. 432)

“Bugün Rüya'dan bana kalanlar ise yalnızca yazılar; bu kara, kapkara, karanlık sayfalar. Bazen bu sayfalardaki hikâyelerden birini, sözgelimi cellâtn hikâyesini ya da Rüya ile Galip adlı masalı Celâl'in ağzından ilk duyduğumuz karlı kış gecesini hatırladığımda, insanın kendisi olabilmesinin tek yolunun bir başkası olması ya da bir başkasının hikâyelerinde kaybolması yolundaki bir başka hikâyeyi hatırlıyor, kara bir kitapta yanyana getirmek istediğim bu hikâyeler de bana, tıpkı bizim birbirlerine açılan aşk hikâyelerimiz ve belleklerimiz gibi, bir üçüncü, bir

dördüncü masalı, İstanbul'un sokaklarında kaybolunca başka biri olan âşığın hikâyesiyle, yüzündeki kayıp anlamı ve esrarı arayan adamın hikâyesini heyecanla hatırlatıyor ve böylece eski, çok eski, çok çok eski hikâyeleri yeniden kaleme almaktan, ibaret yeni işime daha bir şevkle sarılıp kara kitabımın sonuna geliyorum.” (s. 436)

2. Mecazi, Fantastik Çıkarımlar

Romanda okurun kafasını karıştıran, zihnini bulanıklaştıran bu tür cümlelerin dışında, anlamın muğlaklaşmasını (bu durumun bir sonucu olarak yorumun artmasını) sağlayan bir başka uygulama da roman içinde, anlamı belirsiz, gerçekten oldukça uzak, mecazi olmaktan çok indeterministik, fantastik çıkarımların, cümlelerin kullanılmasıdır. Romanda bu tür uygulamalar, özellikle Galip'in Belkıs'ın evinden çıktıktan sonra insanların / âlemin ona bazı gizli mesajlar yolladığını düşündüğü ve Hurufilik'le ilgilenmesi sonucu insanların ve kendisinin yüzündeki “gizli anlamı” çözdüğü / okuduğu kısımlarda yoğunlaşmıştır. Tunç Şen'in Galip'in bu gizli anlamlar ve sembollerle karşılaşması ve çözmeye çalışmasıyla ilgili ilginç tespitleri vardır: “Lacan, Freud'u ve Psikanalizi bir temele oturtmaya çalışırken, dilbiliminde yararlanmış ve dille kurulan ilişkinin bilinçdışını belirlediğini söylemiştir. Şöyle ki, bebek bir göstergeler dizini olan dilin yapısına girerek, yani dili öğrenerek ötekiyle tanışır ve kendini bir özne olarak sembolik düzen denen dilin sınırlarıyla ilgili belirli bir yapı içinde konumlandırır. Özne dolayısıyla dil sayesinde ve dilin dolayımıyla kurulmuş olur. Kişi, kültürün bu simgesel düzenine girerek, hayali düzenden çıkar ve gerçeklik nosyonunu edinir. Lakin bu gerçeklik, doğal değil, kültürel bir gerçekliktir. İçinde bir yarılmayı taşır. Bilinçdışı da tam bu yarılmadan beslenir. Galip'in arayışı ya da kitap boyunca okuyucunun karşısına en az ayna kadar çok çıkan, yüzlerin ve harflerin esrarını çözme, her şeyin bir başka şeyin simgesi olduğu bir âlemin sırrını bulma gibi temalar, Lacan'ın bu teorisini ister istemez anımsatır. Galip'in çözmesi gerekli simgeler ve semboller, sözgelimi kendilerinden başka şeylerin işaretleri olan plastik torbaların üzerlerindeki gibi kelimeler gizli yüzlerdeki harfler, Galip'in dille olan ilişkisini çağrıştırır. Nasıl ki dilin yapısı sembolik bir yapıdır. İşaret eden ve edileni simgesel olarak düzenleyen

bir göstergeler dizinidir. Her şeyin bir başka şeyin simgesi olduğu gizli âlemin sırrına ulaşmaya çalışan yüzlerdeki ve harflerdeki sembolleri çözmek isteyen Galip de bir anlamda dilin yapısına girmeye hazırlanmaktadır. Romanın akışı içerisinde simgeleri ve sembolleri ve daha doğrusu okumayı öğrenen, dolayısıyla dilin yapısına giren Galip, aradığı kimliği edinir ve Kara Kitap'ını yazmaya başlar. Bu sayede dil meselesi iki anlama birden çıkmaktadır. Galip hem aradığı kimliği bulur yani olurken hem de dili kullanarak yazar olur. Bütün bunlardan sonra Kara Kitap'ın hikâyesini Galip'in serüveni üzerine Jale Parla'nın da tabiriyle bir yazarlık alegorisi olarak değerlendirmek mümkündür.” (Aral, 2007: 23–24)

Aşağıda, romanın sayfalarındaki değişik “fantastik” çıkarımlar, cümleler sıralanmıştır: (Alt başlıklar romandaki fantastik çıkarımlarla ilgili bizim isimlendirmelerimizi ifade eder, okuyanı doğrudan bu cümlelerle karşı karşıya bırakmak için cümleleri bu alt başlıklar altında vermeyi daha uygun gördük.)

(i). Galip ve polisiye romanlar:

“Kolonun altındaki polisiye romanların kendisine huzur verdiğini anladı. Sanki, bu tür romanlar uzak ve sihirli ülkelerde yazıldığı ve yabancı dil öğreten liselerde başladıkları eğitimlerine devam etmedikleri için pişman olan mutsuz ev kadınları tarafından 'dilimize' çevrildikleri için herkes her zamanki hayatına devam edebiliyor, han girişlerinde çakmak dolduran soluk giysili satıcılar, rengi atmış eski elbiseleri hatırlatan kambur adamlar ve dolmuş durağının sessiz yolcuları da her zamanki hayatlarının içinde soluk alıp verebiliyorlardı.” (s. 107)

(ii). Celal'in “Göz” adlı yazısında, Celal'in, kendisine izleyen göze dönüşmesi:

“Cami duvarına yaslanan ben, O olmak istiyor,” diyordum kendi kendime. Kısıkandığı 'O'na ulaşmak istiyor bu adam. 'O' ise kendisini taklit eden 'ben'in uydurduğu bir şey olduğunu bilmezlikten geliyor. Bunun için zaten 'göz'ün bakışında o güven var. 'O' cami duvarına yaslanan adam kendine ulaşsın diye 'göz'ü yarattığını da unutmuş gibi, ama bu belli belirsiz gerçeğin farkında duvara yaslanan adam. Bir

hamle yapıp eğer, 'O'na ulaşır da, 'O' olursa, o zaman, 'göz' hem açmazda ya da tam anlamıyla boşlukta kalacak, hem de ... vs. vs.” (s. 115)

(iii). Türkan Şoray kılığındaki hayat kadını ve Galip arasındaki diyalog:

"Ama ben bakire değilim," dedi kadın. "Başımdan bir kaza geçti benim."

"Ata binerken mi, tırabzandan kayarken mi?" "Hayır, ütü yaparken. Gülüyorsun, ama ben daha dün duydum Padişahımızın senin boynunun vurulmasını emrettiğini. Evli misin?"

"Evliyim."

"Evliler de hep beni bulur zaten!" dedi kadın, 'Vesikalı Yârim' filminden çıkma bir havayla. "Ama önemli değil. Önemli olan Devlet Demir Yolları. Sence bu yıl hangi takım şampiyon olacak? Sence bu gidişat nereye? Sence askerler ne zaman bu anarşiye dur diyecek? Biliyor musun, saçlarını kestirsen daha iyi olur." "Kişiliğimle ilgili şeyler söyleme," dedi Galip. "Ayıptır." "Ama ne dedim şimdi ben?" dedi kadın yapmacık bir şaşkınlıkla, gözlerini kocaman kocaman açıp Türkân Şoray gibi kırıştıtarak. "Benimle evlenirsen arabamı kurtarır mısın, dedim. Hayır, arabamı kurtarırsan benimle evlenir misin, dedim. Plakasını vereyim: 34 CG 19 Mayıs 1919. Samsun'dan yola çıktı bütün Anadolu'yu kurtardı. 56 Chevrolet."

"Bana Chevrolet'yi anlat!" dedi Galip.

"İyi ama, birazdan kapıya vururlar. Vizita bitiyor."

"Türkçesi ziyaret." "Efendim?" (s. 142–143)

(iv). Yaşlı fotoğrafçının “kendisine Beyoğlu pavyonlarında çektiği yüzlerce fotoğrafın birer kopyasını sabah kendisine bırakmasını” (s. 162) isteyen “genç, güzel ve dul bir kadın” (s. 162) ile ilgili anlattığı hikâyesinin sonu. Hikâyede bu işi kendisine öneren kadın, nihayet bu fotoğraflardaki bir adama, bir saat tamircisine âşık olur, onun bulunmasını ister; ama adam bulunamaz:

“Ama hikâyenin asıl sonunu, yıllar sonra, dalgın dalgın okuduğu bir gazetenin manşetinden çıkarmış: 'Suratına Kezzap Attı!' Kezzap atan kıskanç karının

ne adı, ne suratı, ne de yaşı Şişli'deki hanımefendininkini tutuyormuş; suratına kezzap atılan koca da saat tamircisi değil, haberin çıkış yeri olan bir Orta Anadolu kasabasında Cumhuriyet Savcısıymış. Dahası, gazetede ki ayrıntıların hiçbiri yıllardır hayâlini kurduğu kadınla, güzel saatçinin özelliklerini tutmuyormuş, ama daha 'kezzap' kelimesini görür görmez fotoğrafçımız bu çiftin 'onlar' olduğunu sezmiş; onların yıllardır birlikte olduğunu, kendisini kullanarak birlikte kaçtıklarını, kendisi gibi kimbilir hangi mutsuz erkeği aradan çıkarmak için bu oyuna başvurduklarını anlamış. O gün aldığı başka bir rezalet gazetesinde saatçinin tamamen eriyerek anlamdan ve harflerden bütün bütün kurtulan mutlu yüzünü görünce ne kadar haklı olduğunu da anlamış.” (s. 164)

(v). Galip'in anlattığı, romanda “Marcel Proust'un geçmiş zamanın peşine düştüğü o okumakla bitmeyecek kitabı” olarak geçen” Marcel Proust'un “Kaybolan Zamanın Peşinde” adlı romanını okuya okuya romanı gerçek, kendisini ise romandaki Albertine'in sevgilisi sanmaya başlayan yaşlı bir gazeteci hakkındaki hikâyesi:

“Ama hikâyede şaşılacak yan, yaşlı ve yalnız gazetecinin kendini bir roman kahramanı ya da yazarı sanması değilmiş; çünkü kimsenin okumadığı bir Batı eserini aşkla seven her Türk, bir süre sonra, kitabı yalnızca, çok severek okuduğuna değil, onu yazdığına da içtenlikle inanmaya başlarmış. Daha sonra bu kişi, çevresindeki insanları, yalnız bu kitabı okumadıkları için değil, kendisinin yazdığı gibi bir kitap yazamadıkları için de küçümsermiş.” (s. 169)

(vi). Yerli manken müzesindeki “Türk tipleri”:

“Batı bilim ve sanatının Doğu'dan yürütüldüğünü kanıtlamak için Dante okuyanları ve minare denen şeylerin bir başka dünyaya verilmiş işaret olduğunu kanıtlamak için harita çizenlerin ve yüksek gerilim hattına çarparak, hep birlikte mavi elektrikli bir şaşkınlığa kapılıp, iki yüzyıl öncesinin günlük olaylarını hatırlamaya başlayan imam hatip liseli öğrencilerin mankenlerini gördü.” (s. 182)

(vii). Belkıs'la Galip'in ziyaret ettiği Süleymaniye Cami'sinin imamıyla Galip arasındaki diyalog:

"İçerde, derinde saklanan bir çocuk var." "Yüzyıllardır kayıyormuş cami," dedi Galip güvensizlikle. "Onu biliyorum," dedi imam, "oraya girmek de yasaktır, ama bir turist karı çocuğuyla girdi içeri, gördüm. Sonra tek başına çıktı. Çocuk içeride kaldı." "Polise söyleseydin," dedi Galip. "Gerek yok," dedi imam, "çünkü sonra çocuğun da, karının da resmi gazetelerde çıktı: Habeş kralının torunuymuş çocuk. Onu oradan çıkarsınlar artık." "Çocuğun suratında ne vardı?" dedi Galip. "Bak, görüyor musun," dedi imam kuşkuyla, "sen de biliyorsun. Çocuğun gözünün içine bakamıyordun." "Ne yazıyordu suratında?" diye sordu Galip ısrarla. "Suratında çok şey yazıyordu," dedi imam kendine olan güvenini yitirerek." (s. 190)

(viii). Galip'in apartmanlarının yanındaki kuyu:

"Kuyu başında bekçilik eden zehirli çöl cadısının, kapıcının ay yüzlü karısı kılığına girdiğini de bilirdim; kyunun apartmanda yaşayanların hafızalarının derinliklerinde yatan bir sırı yakından ilgili olduğunu da." (s. 199)

(ix). Galip'in Belkıs'ın evindeyken okuduğu, Celal'in bir yazısı:

"Sanki okuduğu cümleler, aynı anda, hem kendilerini hem de başka şeyleri gösteriyordu. Öyle ki, belleğini kaybettiği için inanılmaz keşfini insanlığa duyuramayan kahramana ilişkin Celâl'in Pazar yazısındaki her cümle, Galip'e herkesin anladığı ve bildiği başka bir insanlık durumuna ilişkin başka bir hikâyenin cümleleri gibi gözüktü. Bu o kadar açık, gerçektir ki, bazı harfleri, heceleri, kelimeleri seçip yazıp yeniden düzenlemeye gerek bile yoktu hiç. Yazının içindeki o 'gözükmeyen', 'gizli' anlamı çıkarmak için yapılması gereken şey, yazıyı yalnızca bu inançla okumaktı." (s. 203)

(x). Haritalardaki "yüz":

"Böylece Şam, Kahire ve İstanbul haritalarını yıllar önce Celâl'in Edgar Allen Poe'dan esinlenerek yazdığı bir köşe yazısında öngördüğü gibi yan yana getirdi. (...) ...haritaları masaya yayıp bir bilmeceyi tamamlayacak parçalar olarak görmeye

çalıştı: Üst üste oturan haritalar içinde belli belirsiz seçebildiği tek şey iyice yaşlanmış bir ihtiyarın kırış kırış ve rastlantısal yüzü oldu.” (s. 253)

(xi). Galip’in Hurufilik’in kurucusu Fazlallah’ın kitabını okuyuşu:

“Dünyanın sırlarla kaynaşan bir yer olduğu doğruysa, masanın üzerinde gördüğü kahve fincanının, küllüğün, kitap açacağıının ve hatta açacağıın yanında dalgın bir yengeç gibi dinlenen kendi elinin de işaret ettiği ve bir parçası olduğu gizli dünyanın varlığı gerçektir. Rüya bu dünyadaydı. Galip bu dünyanın eşigindeydi. Az sonra, harflerin sırrıyla içeri girecekti.” (s. 286)

(xii). F.M. Üçüncü’nün kitabı:

“Mutluluk ve zafer çağlarında, tıpkı içinde yaşanılan dünya gibi, hepimizin yüzü de anlamlıydı. Bu anlamı dünyanın içinde esrar ve yüzlerimizde harfler gören Hurufilere borçluyduk. Hurufiliğin kayboluşuyla, demek ki, dünyamızdaki esrar kadar, yüzlerimizdeki harfler de kaybolmuştu. Boştu artık yüzlerimiz, üzerlerinden eskisi gibi bir şey okumaya olanak yoktu onların; kaşlarımız, gözlerimiz, burunlarımız, bakışlarımız ifadelerimiz, boş yüzlerimiz anlamsızdı. Masadan kalkıp aynada kendi yüzüne bakmak geliyordu Galip’in içinden, ama dikkatle okudu.

Türk, Arap ve Hint film yıldızlarının yüzlerinde görülen ve Ay’ın görünmeyen yüzünü düşündürten tuhaf topografya kadar, fotoğraf sanatının insanlara yöneldikçe korkutucu ve karanlık sonuçlar vermesi de yüzlerimizdeki bu boşlukla ilgiliydi. İstanbul’un, Şam’ın ya da Kahire’nin sokaklarını dolduran insanların, geceyarıları mutsuzluktan inleyen hayaletler gibi birbirlerine benzemesi ve çatık kaşlı erkeklerin hep aynı bıyıkları bırakması ve hep aynı başörtüsünü takan kadınların çamurlu kaldırımlarda yürürlerken hep aynı şekilde önlerine bakmaları bu boşluk yüzündendi. Demek ki, yapılması gereken şey yüzlerimizin üzerindeki bu boşluğu yeniden anlamlandırarak, yüzlerimizin üzerinde Latin harflerini göreceği yeni bir dizge kurmaktır. Kitabın ikinci bölümü, bu işin 'Keşf-ü Esrar' adlı üçüncü bölümde yapılacağını müjdeleyerek bitiyordu.” (s. 293)

(xiii). Celal'in kendisini taklit eden kişiyle karşılaşan bir paşayla ilgili hikâyesi:

“Bakışlarından benden korktuğunu, benden kaçtığını anlıyordum ve hemen korkması gereken şeyin yol boyunca sıra sıra dizili iri kestane ağaçlarının arkasında gizli olduğunu söylemek istiyordum ona; ama bir rüyadaki gibi söyleyemiyordum bunu; ve bir rüyadaki gibi, söylemek istediğim şeyi söyleyemediğim için, korkuyor ya da korktuğum için söyleyemiyordum. Korktuğum şey de, ben hızlandıkça ve ben hızlandım diye mısırcı hızlandıkça, yanımızdan ağır ağır akan ağaçların arkasındaydı; ama bunun ne olduğunu bilmiyordum ve daha kötüsü bu korkunç görüntünün bir rüya olmadığını da biliyordum.” (s. 297)

(xix). Paşa'nın kendisini taklit eden kişiyle karşılaşması:

“Harbiye'de aynı sınıftaymışız. Aynı hocalardan birlikte aynı dersleri almışız. Aynı soğuk kış gecelerinde birlikte gece eğitimine çıkar, aynı sıcak yaz günlerinde taş kışlamızın musluklarına suyun gelmesini birlikte bekler, izin günlerinde, çok sevdiğimiz İstanbul'a birlikte gezmeye çıkarmışız. O zaman anlamış her şeyin şimdi olduğu gibi gelişeceğini; tam şimdi olduğu gibi olmasa da.” (s. 298–299)

“Rastlantının hesaplarında hiçbir yeri olmadığını söyledi, daha sonra. Yoksul milletimizin, kırk yıl sonra bir diktatöre daha boyun eğeceğini ve İstanbul'u ona teslim edeceğini ve bu diktatörün bizim yaşlarımızda bir asker olacağını o zaman tahmin etmek için kâhin olmaya gerek yokmuş: Bu askerın "ben" olacağım sonucunu çıkarmak için de. Böylece, daha Harbiye'deyken, basit bir akıl yürütmeye bütün geleceği gözlerinin önünde belirmiş: Ya benim Başkan Paşa olacağım, geleceğin hayaletimsi İstanbul'unda herkes gibi gerçeklikle siliklik arasında, şimdiki zamanın kahrediciliğiyle geçmiş ve geleceğin hayâlleri arasında gidip gelen yarı hayaletimsi bir gölge olacakmış ya da hiç olmazsa, gerçek olabilmenin yeni bir yolunu aramaya verecekmiş bütün hayatımı. Bu yolu bulmak için, ordudan atılacak kadar büyük, ama hapse düşmeyecek kadar küçük bir suç işlediğini, Harbiye komutanının kıyafetine girerek gece nöbetçileri teftiş ederken yakalanmayı başardığını anlattığında, bu silik öğrenciyi ilk defa hatırladım.” (s. 299–300)

(xx). Galip'in yüzünü "okuyuşu":

"Tuhaflığını hissettiği ilk şey, kendi yüzüne üstü yazılı bir kâğıt parçasına bakar gibi bakabilmesiydi, yüzünü başka yüzlere ve gözlere işaretler sunan bir levha gibi görebilmesiydi, ama ilk anda bunun üzerinde de fazla durmamıştı, çünkü gözlerinin kaşlarının arasında bir kesinlikle beliren harfleri iyice seçebiliyordu artık. (...) Harfler Galip'in yıllardır bilip de unutmak istediği, hatırlayıp da hatırlamadığını sandığı, öğrenip de bilmediği bir gerçeği, sonraları kaleme almak istediği zaman, bambaşka kelimelerle hatırlayabileceği bir esrarı gösteriyordu. Ama onları hiçbir şüpheye yer bırakmayacak bir kesinlikte yüzünde okur okumaz, her şeyin basit ve anlaşılır olduğunu da düşünmüştü; gördüğü şeyi bildiğini, şaşırması gerektiğini düşündüğü gibi. (...) Sonraları 'dehşet' diyeceği şeyin suratının bir maskeye, bir başkasının yüzüne, bir işaret levhasına dönüşmesinden çok, bu levhanın gösterdiği şeyle ilgili olduğunu sezmişti artık. Çünkü en sonunda güzel oyunun kurallarına göre herkesin yüzünde vardı bu harfler. O kadar emindi ki bundan..." (s. 306–308)

(xxi). Galip'in Rüya'ya seslendiği köşe yazısı:

"Annesi haklıymış diye düşündüm; çünkü yüzüm hep beyaz kaldı: Üzerinde beş harf. İri alfabe atının üzerinde at yazardı, daim üzerinde De. İki D bir dede. İki B bir baba. Fransızca papa. Anne, amca, yenge akraba. Ne çevresinde bir yılan varmış, ne de Kaf adında bir dağ. Virgüllerle koşardım, noktalarla duraklar, ünlemlerde şaşardım! Ne kadar şaşırtıcıydı kitaplarda, haritalarda dünya! Tommiks adlı ranger Nevada'da yaşardı. 'Teksas'ın kahramanı Çelik Bilek işte burada, Boston'da, Karaoğlan kılıcıyla Orta Asya'da. Binbir surat, Konyakçı, Rodi, Yarasa. Alaaddin, ah Alaaddin, Teksas'ın yüz yirmi beşincisi çıktı mı? Durun, derdi elimizden dergileri kapıp okuyan Babaanne, durun! O pis derginin sayısı çıkmamışsa, ben size bir hikâye anlatayım. Ağzında sigara anlatırdı. Biz ikimiz, senle ben, Kaf Dağı'na çıkar, ağaçtan elmayı koparır, fasulye sırıgından aşağıya iner, bacalardan girer, iz sürerdik. Bizden sonra en iyi izi Sherlock Holmes sürerdi, sonra Pekos Bil'in arkadaşı Beyaz Tüy, sonra da İnce Memet'in düşmanı Topal Ali." (s. 319)

(xxii). Galip'in İstanbul sokaklarında ona “görünen” işaretlerden kaçma çabası:

“Şehzade Camiinin yanından geçerken aklına takılan Şehzadenin hikâyesini düşünmemeye çalıştı. Ama hâlâ esrarlı işaretlerle kaynaşıyordu çevresi: Kenarları paslanmış trafik işaretleriyle, çarpık çurpuk duvar yazılarıyla, kirli lokantaların ve otellerin pleksiglas panolarıyla, 'Arabesk' denen şarkıcıların ve deterjan şirketlerinin afişleriyle. Büyük bir güç harcayıp işaretlere aklını takmamayı basarsa bile, Bozdoğan Kemeri boyunca yürürken, küçüklüğünde gördüğü tarihi filmlerden çıkma kızıl sakallı Bizans papazlarını hayâl ediyor ya da Vefa Bozacısının yanından geçerken, yıllar önce bir bayram akşamı, içtiği likörlerle sarhoş olan Melih Amcanın tuttuğu taksilerle bütün aileyi buraya boza içmeye getirdiğini hatırlıyor ve bu hayâller de hemen geçmişinde kalmış bir esrarın işaretleri oluyordu.

Atatürk Bulvarını koşarak geçerken, hızlı, daha da hızlı yürürse şehrin kendisine sunduğu işaretleri, resimleri ve harfleri görmek istediği gibi, bir esrarın parçası olarak değil, oldukları gibi göreceğine bir kere daha karar verdi.” (s. 324)

(xxiii). Galip'in telefonda konuştuğu kişinin “sır”la ilgili sözleri:

“...camı aynaya çeviren eczaya Türkçede 'sır' denmesinin bir rastlantı olamayacağını o an anlamıştın. Bu ilham anını bir köşe yazısında anlattıktan sonra demiştin ki: Okumak aynanın içine bakmaktır; aynanın arkasındaki 'sırrı' bilenler öteki tarafa geçerler, harflerin sırrından haberdar olmayanlar ise bu dünya içinde kendi yüzlerinin yavanlığından başka bir şey bulamazlar." "Neydi bu sır?" (s. 337)

(xxiv). Galip'le konuşan “telefonda adamın” çıkarımları:

“Haçın bir biçim olarak hilâl'in tersi, reddi ve 'negatifi' olduğunu kanıtlamak için erken Mısır geometrisinden, Arap cebirinden ve Süryani Neo Platonculuğundan dem vurduğun satırlarının yer aldığı 18 Ocak 1958 tarihli yazının hemen altında, 'sinema ve sahnenin puro çiğneyen sert adamı' olarak çok sevdiğim Edward G. Robinson'un New Yorklu elbise desinatörlerinden Jane Adler ile evlendiği haberi ve yeni evlileri bir haçın gölgesinde gösteren bir fotoğrafın yayımlanması, biliyorum, bir rastlantı değildi.” (s. 339)

(xxv). Galip'in telefondaki sesi ikna çabası:

"...iki bin beşyüz berber dükkânının duvarlarına 'Hayat', 'Ses', 'Pazar', 'Posta', '7 Gün', 'Yelpaze', 'Peri', 'Revü', 'Hafta' gibi dergilerden kesilerek asılmış cami, dansöz, köprü, Türkiye güzeli ve futbolcu resimlerinin siyah beyaz orijinallerinin üzerine fırçayla renk süren gazetedeği rötuşçuların göğü neden hep Prusya mavisine ve çamurlu topraklarımızı niye hep İngiliz çimeni yeşiline boyadıklarını düşün. (...)

"İngiltere'den Türkler'in ilk satın aldığı buharlı geminin adının Swift olmasındaki esrarı düşün. Kahve falına meraklı olduğu için ömrü boyunca içtiği binlerce fincan kahvenin telvesini ve telvenin üzerine açıldığı fincanların resimlerini yapan ve falın söylediklerini de resimlerin kenarlarına güzel yazısıyla yazarak üç yüz sayfalık elyazması bir eser bırakan solak hattatın simetri ve düzen tutkusunu düşün." (s. 371)

(xxvi). "Esrarlı Resimler" bölümündeki aynada görülenler:

"Ama sarayın ziyaretçilerini asıl dehşete düşüren şey, ressamın eserinin her yerine kıpır kıpır yerleştirdiği o bitip tükenmeyecek gibi çoğalan insanların, köprüleri dolduran korkunç kalabalıkların aynadaki yüzlerinde beliren yeni anlamlar, tuhaf işaretler, bilinmeyen dünyalardı." (s. 379)

(xxvii). BBC'den gelenlerle görüşmeye gidecek olan Galip'in yüzündeki harfler:

"Yüzündeki harflerin varlığını kanıtlayacak bir belirti? Ama harfler de, anlamları da başka bir kanıt gerektirmeyecek kadar açıktılar." (s. 385)

(xxviii). Galip'in buluşma yeri civarında beklerkenki düşünceleri:

"Daha sonra, çocukluğunda olmak istediği, gözünden 'x' ışınları fişkırarak adam gibi hissetti kendini: Dünyanın içindeki gizli anlamı görüyordu. Halıcının, lokantanın, pastahanenin reklam panolarındaki harfler, vitrinlerdeki pastalar, ayçörekleri, dikiş makineleri ve gazeteler, aslında hep bu ikinci anlama işaret ediyorlardı da, uykudagezerler gibi kaldırımlarda gezinen talihsizler bir zamanlar

esrarını bildikleri bu âlemin anılarını unuttukları için ellerinde kalan birinci anlamla kıt kanaat yaşıyorlardı; aşkı, kardeşliği, kahramanlığı unutup filmlerde bu konulara ilişkin gördükleriyle idare edenler gibi.” (s. 387–388)

(xxix). Celal’in cesedi:

“Bir kuyu vardı aklında, aklımda, aklımızda; bir düğme, mor bir düğme: Dolabın arkasından çıkan paralar, gazoz kapaklan, düğmeler. Yıldızları seyrediyoruz, dalların arasındaki yıldızları.” (s. 415)

(xxx). Celal’le Rüya’nın birlikte yaşadıkları evdeki eşyalar:

“Thonet sandalyenin üzerinde duran bu nesnelere öyle bir baktı ki Galip, bir anda bir yanılsamanın büyüsünden sıyrılıp eşyaların kendisine işaret ettiği öbür anlamı, dünyanın içine gizlendiği o unutulmuş esrarı kavrayıverdiğini hissetti.” (s. 423–424)

3. Karnavallaştırma ve İmge

Kara Kitap’ta birbirinden oldukça farklı olan birçok kavram, kişi ve olaya yer verilmiştir. Birbiriyle alakalı–alakasız birçok kavramın romanda yer bulması, okurun kafasında bir karnaval yeri karışıklığı meydana getirmiştir. Okur, Boğaz’ın derinliklerindeki bir Cadillac’tan, Balkanlarda filizlenen dini bir cemaatin ülkemizdeki etkilerinden, edebi tartışmalardan, polisiye romanlardan, aşktan, intikamdan, taklitten, yapma mankenlerden, , sinemalardan, bir şehzadeden, bir cellattan, bir devlet başkanından, Hurufilik’ten, Marcel Proust’tan, Mevlana’dan, Şeyh Galip’ten, Mehdi’den, Deccal’dan bahseden bu romanı okurken neyin neyle alakalı olduğunu, neden anlatıldığını anlayamayacağı bir karmaşanın içinde bulur kendini. Ancak bu karmaşayı oluşturan “kelimeler”in bazıları, doğrudan kendisini de değil, başka bir anlamı karşılarlar. Böylece sadece romancıya özgü bir mecazlar dünyası oluşur. Başlıkta bu mecazlar dünyasına girmeye çalışacağız.

Bizim yazarın mecazlar dünyası dediğimiz kelimelere Nurullah Çetin, “bireysel, yeni, özgün mecazlar” (Çetin, 2010: 86) yani imge der. Biz de romandaki

bu imgeleri tespit ederek romanın anlamsal kapsamı hakkında da fikir sahibi olabileceğimizi düşünüyoruz. Bu yüzden önce imge özelliği gösterdiğini düşündüğümüz kelimelerin romandaki kullanımlarını vereceğiz. Daha sonra da bu imgelerin Kara Kitap'la ilgili çalışmalarda, farklı araştırmacılar tarafından farklı yorumlanışını (Araştırmacıların adlarını görüşlerin farklılığına dikkat çekmek için alıntının başında anacağız.) gözler önüne sermeye çalışacağız. Bu, kullanılan benzetmenin / anıştırmanın bir imge olduğunun da kanıtı olacaktır. Çünkü imgeler, tek bir anlamsal çağrışıma sahip değildir; herkes tarafından farklı yorumlanabilecek anlam alanlarına sahip öznel mecazlardır. İmge başlığının sonunda da imgenin romana kattıklarıyla ve anlamsal etki alanıyla ilgili (bu, bir araştırmacının görüşlerini onaylamak ya da görüşlerine karşı çıkmak şeklinde de olabilir) görüşlerimizi açıklayacağız.

a. Alaaddin'in Dükkanı:

Alaaddin'in Dükkânı, romanın 1. Kısım'da 4. bölümünün adıdır ve gerçek hayatta Nişantaşı'nda var olan bir dükkândır. Romanda, Galip'in, Rüya'nın ve Celal'in sık sık uğradıkları bir dükkândır. En önemli özelliği ise içinde envai çeşit ürünün yer almasıdır. Roman kahramanı Celal, köşe yazısında Alaaddin'le konuşur ve onu tanıtan bir yazı yazacağını ona söyler. Bu, kurmacadan dış dünyaya uzanan oldukça ilginç bir durum oluşturur:

“Küçük dükkânında sattığı binlerce, on binlerce çeşit malın hepimizin hafızalarında nasıl renk renk, koku koku capcanlı kaldığını anlattım. Evlerinde, yataklarında hasta yatan çocukların kendilerine Alâaddin'in dükkânından hediye, oyuncak (kurşun asker) ya da kitap (Kırmızı Saçlı Çocuk) ya da resimli roman (Kinova'nın dirildiği on yedinci sayısı) almaya giden annelerinin dönüşünü nasıl sabırsızlıkla beklediklerini anlattım. Çevredeki okullarda, son zilin çalmasını bekleyen binlerce öğrencinin, hayalilerinde çoktan çaldırdıkları o zilden sonra, o dükkâna hayâllerinde nasıl girip içinden futbolcu (Galatasaraylı Metin), güreşçi (Hamit Kaplan) ya da film artisti resmi (Jerry Lewis) çıkan gofretlerden aldıklarını anlattım. Akşam Sanat Okulu'na gitmeden önce, tırnaklarındaki soluk ojeji çıkarmak

için küçük bir şişe aseton alan kızların, yıllar sonra, yavan bir evliliğin yavan bir mutfağında çocuklar ve torunlar arasında, mutsuzlukla ilk gençlik aşklarını hatırladıklarında, Alâaddin'in dükkânını nasıl uzak bir masal gibi hayâl ettiklerini anlattım.” (s. 45–46)

“Hayâli hikâyeler içine düşmüş bütün gerçek kişiler gibi, Alâaddin'de dünyanın sınırlarını zorlayan gerçek dışı bir yan ve kurallarını zorlayan yalın bir mantık vardı.” (s. 47)

Aşağıda araştırmacıları, Aladdin'in dükkânıyla ilgili araştırmacıların tespitleri sıralanmıştır:

Enis Batur: “Romanın en çarpıcı kahramanı ve bana kalırsa en büyük metaforu olan ‘Alaaddin’in dükkânı’, bir bakıma romanın kendisi de: Batıdaki hiçbir benzeri olmadığı için Doğulu, içinde Batının (biraz da Doğu’nun) yan yana gelince gariplikleri belirginleşip büyüyen bütün ‘gadget’lerini³⁹ ve masal dünyası kıvılcımlarından en az birer nüshayı barındıran bir mekân: Disneyland ya da Fame City⁴⁰ ya da Printemps⁴¹” (Batur, 1996: 18)

Sevda Şener: “Alâaddin’in düğmeden iğneye, oyuncaktan gazeteye, çoraba, çamaşıra kadar her şey satılan küçük semt dükkânı ile, birbirinden farklı gerçekleri, değerleri, ürünleri üst üste, iç içe barındıran zengin ve karmaşık kültür birikimi arasında da bir benzerlikten söz edilebilir. Birikimimizin yığılma oluşu, belleğimizin geçmişimizin, bugünkü yaşama biçimimizin hatta beğenimizin ayırıcı özelliği olmuştur. Yazar bu düşüncüyü içinde yaşadığımız semtleri, sokakları, odaları betimlerken, romanındaki kişilerini anlatırken de sezdirmiştir. Celal’in evindeki tozlu kutular, çekmeceler, gelişigüzel yığılmış gazete kesikleri, fotoğraflar, albümler, yıllıklar, Boğaziçi’nin derinliklerinde yatan birbiri ile kaynaşmış, ama birbirine hiç benzemez kalıntılar, Alaaddin’in dükkânındaki öteberi, hatta Rüya’nın dağınık odası,

³⁹ Araç, eşya, ıvır zıvır

⁴⁰ 1989 yılında Galeria’da açılmış oyun ve eğlence alanı

⁴¹ Yine Galeria içinde birçok mağazadan oluşan bölümün adı

mutfağa bu gelişigüzel yığılmışlık bilincini besler. Ne var ki en anlamlı gerçekler bu tozlu, bu çamurlu, bu karanlık yığının ayrıntılarında gizlidir. Bu yüzden ayrıntılara eğilmek zevk verir insana. Gerçeği bir ucundan yakalar gibi olmanın heyecanını yaşatır.” (Şener, 1996: 113–114)

Juan Goytisolo: “Celal’in köşeyazılarında –yalnız mankenler değil– “Alâaddin’in Dükkânı”, “Şehzadenin hikâyesi” ve daha başkaları da Türk toplumunun günümüzdeki kimlik ve değerler bunalımına parmak basılıyor.” (Goytisolo, 1996: 299)

Nilay Işıksalan: “İstanbul’da, insan–eşya ikileminde anlamsızlaşan ve silikleşen bireye karşın eşya önem kazanır. Birey adeta eşya tarafından kuşatılır. Bir yandan modern yaşamın gerekleri olan nesnelere öte yandan da tarihin belleklere yığıldığı ve kentin arka sokakları da dâhil olmak üzere dükkânlara yerleştirdiği eşya, Alâaddin’in dükkânında bir araya gelince, eski ve yeninin bir arada olduğu ikili bir yapı ortaya çıkar. (...) Tüketim çılgınlığının deposu olan dükkân sadece sıradan bir aktar değildir. Çağrıştırdığı anlam yüklü zenginlikleri, eski–yeni kültür birikimini, farklı değer ve anlamdaki nesnelere, bellekte yığılan eşyayı simgeler.” (Işıksalan, 2007: 446)

Alaaddin Dükkânı bir yandan da Postmodern anlayışın özelliklerinden biri olan “karnavallaşmayı” çağrıştıır: Birbiriyle uyumsuz görünün “şey”lerin uyumsuzluğundan doğan uyum. Alaaddin’in Dükkânı, bu anlamda Kara Kitap’ın kendisini de temsil eder.

b. Ayna:

“Ayna” imgesi özellikle taklit–gerçek bağlamında romanda sık sık karşımıza çıkmıştır. Ancak imgenin asıl anlamını bulduğu ve roman içindeki diğer anlamsal çağrışımlarına da açıklık getiren kullanımı, romanın “Esrarlı Resimler” bölümündeki hikâyede olmuştur. Hikâye kısaca şöyledir: 1952 yazının başında zamanın en ünlü haydutu, Beyoğlu’nda yeni açacağı batakhanenin girişindeki geniş hole İstanbul resimleri yaptırmak istemiş ve bir yarışma açmıştır. Yarışmaya katılan iki ressamdan

biri duvara şahane bir İstanbul bir resmi yaparken; diğeri, karşısındaki duvara “resmi, gümüş şamdanların ışığında, olduğundan daha da parlak, daha da güzel, daha da çekici gösteren bir ayna” (s. 376) yerleştirir. Bu yarışma için konan ödül “aynayı koyan ressama” (s. 376) gider. Ayna, karşısındaki duvarda bulunan İstanbul resminin farklı algılanmasını, yorumlanmasını, görülmesini sağlamıştır. Birçok kişi bu durumu tecrübe etmek için batakhaneye gelmiş; her gelen, görevi, karşısındaki İstanbul resmini aksettirmekten ibaret olan aynada asıl İstanbul resminden farklı yanlar bulmuştur:

“...birinci duvardaki İstanbul resmi, her ne kadar teknik açıdan at arabası ya da panayır resimlerini hatırlatıyorsa da, ruh açısından gölgeli karanlık ve ürpertici gravürleri, konunun ele alınışı bakımından da zengin bir freski çağrışıyordu. Bu freskin üzerindeki iri bir kuş, aynada efsanevi bir kuş gibi ağır ağır kanat çırpıyor, eski ahşap konakların boyasız cepheleri, aynada korkunç yüzlere dönüşüyor, bayram yerleri, atlıkarıncalar aynada kıpırdanıp renkleniyor, bütün o eski tramvaylar, at arabaları, minareler, köprüler, katiller, muhallebiciler, parklar, kıyı kahveleri, şehir hatları vapurları, yazılar, sandıklar bambaşka bir âlemin işaretleri olup çıkıyorlardı.” (s. 378)

Ayna, aynı zamanda romanın ikinci kısmının on ikinci bölümünün adında geçer: Aynaya Girdi Hikâye. Bölüm başlarında kullanılan iki epigrafta yine ayna ile ilgili ipuçları vardır: Bahsi geçen bölümün başındaki epigraf:

“Bir yerde olup ikisi calis

Ayineye girdi aks-ü akis

Şeyh Galip” (s. 347)

Bir sonraki bölüm (Bir Akıl Hastası Değil, Yalnızca Sadık Bir Okurunum) ün başındaki epigraf: “Zatıma mirat edindim zatını

Süleyman Çelebi” (s. 353)

Bu epigraflar bir yandan Esrarlı Resimler bölümündeki hayal-gerçek kurgusuna göndermede bulunurken bir yandan da olayın akışıyla ilgili imalarda da

bulunur. Aynaya girdi hikâye bölümünde Galip, Rüya'ya Celal'in köşesinde yazdığı bir yazıyla seslenmiştir. Bölümde, “üstkurmaca” bahsinde değineceğimiz “mise an abyme” uygulamasıyla karşılıklı iki aynanın birbirlerine akislerini yansıtmasıyla ortaya çıkan “sonsuzluğa düşüş”ün anlatımı vardır:

“Kaç yıl önceydi, seninle ben, hayatta sık sık karşılaşacağımız şu sihirli oyunu şaşkınlıkla ilk keşfettiğimizde? Bir bayram arifesinde, annelerimiz bizi bir elbisecinin çocuk bölümüne götürdüğünde (o mutlu, güzel zamanlarda 'reyon'larımız kadın ve erkek diye birbirlerinden ayrılmamıştı daha), en sıkıcı din dersinden de daha sıkıcı dükkânın yarı karanlık bir köşesinde karşı karşıya duran iki boy aynasının arasına rastlantıyla girdiğimizde, görüntülerimizin küçülerek, küçülerek birbirlerinin içine girerek nasıl çoğaldıklarını görmüştük.” (s. 347)

“Bir Akıl Hastası Değil, Yalnızca Sadık Bir Okurum” adlı bölüm ise Celal'le (Galip'le) telefonda uzun uzun konuşmaları üzerinedir. Bölümün başındaki epigraf da Galip'in birebir taklit ettiği kişi olan Celal'in yerine geçmesiyle ilgili görünmektedir:

“Uyandığında telefon çalıyordu. Galip telefona yetişene kadar arayanın Rüya değil, her zaman arayan ses olacağına karar vermişti. Bir kadın sesi duyunca durakladı.

"Celâl? Celâl sen misin?"

Pek de genç olmayan, tanıdık hiç olmayan bir kadın sesiydi.

Evet.” (s. 355)

Roman içinde, ayna imgesiyle ilgili diğer göndermeler:

(i). Celal'in yazarlığının ilk yıllarında tecrübeli gazetecilerden aldığı tavsiyeler: “İntihalden de korkma; çünkü bizim kıt kanaat okumamızın ve yazmamızın bütün sırrı, bütün sırrımız tasavvufî aynamızda gizlidir. Mevlana'nın Ressamlar Yarışması hikâyesini bilir misin? O da hikâyeyi başkalarından almıştır, ama kendisi... (Bilirim, efendim, demiştim.)” (s. 89)

(ii). Galip ile Türkan Şoray (!): “Galip kapının yanındaki sandalyeye geçmiş, kadın da filmdeki aslına oldukça benzeyen yuvarlak komodinin taburesine oturmuş, boyalı uzun sarı saçlarını tarıyordu. Aynanın kenarında bu sahnenin de fotoğrafı vardı. Kadının sırtı aslından güzeldi.” (s. 139)

“Galip yatağın bu ucundan aynada kendilerini görebildiklerini anlayınca, bu tatlı yuvarlanma sahnesine neden gerek duyulduğunu anladı. Kadın kendini ve Galip'i soyarken, aynadaki görüntüyü seyrediyordu zevkle. Daha sonra, ikisi birlikte, sanki bir üçüncü kişiyi seyrederek gibi ve jimnastik yarışmasında zorunlu hareketleri yapan yarışmacıyı değerlendiren jüri üyeleri gibi, belki onlardan biraz daha neşeyle, kadının hünerlerini aynada gözlerini doyura doyura tek tek seyrettiler. Daha sonra, Galip'in aynaya bakmadığı bir an, "İkimiz bir başka biri olduk," dedi kadın, yatağın sessiz yaylarıyla yaylanırken.” (s. 134)

(iii). “Kendim Olmalıyım” isimli bölümde Celal Salik’in köşe yazısında kendi olmakla ilgili yazısı: “Ama berberle birlikte kesilecek saçlara, bu saçları taşıyan kafaya, omuzlara, gövdeye, aynanın içine, bakmaya başladığımız zaman, hemen anlardım bu koltukta oturan ve aynanın içinde seyrettiğimiz kişinin 'ben' değil de, bir başkası olduğunu. Berberin "Önden ne kadar alacağız?" derken elinde tuttuğu bu kafa, bu kafayı taşıyan boyun, omuzlar ve gövde benim değil de, köşe yazarı Celâl Beyindi. Benimse hiç ilgim bile yoktu bu adamla. O kadar açık seçik bir gerçektir ki bu, berber de farkedecek sanırdım, ama o hiç oralı olmazdı.” (s. 176)

(iv). Galip'in Celal yazılarında Mevlana'yla ilgili okudukları: “Mevlâna bütün hayatı boyunca kendisini harekete geçirecek, kendisini alevlendirecek bir 'öteki'ni, kendi yüzünü ve ruhunu yansıtacak bir aynayı aramıştı. Hücrede yaptıkları ve konuştukları şeyler, bu yüzden, tıpkı Mevlâna'nın eserleri gibi, birden fazla kişinin kılığına bürünmüş tek bir kişinin ya da tek kişi kılığına girmiş birden fazla kişinin işleri, sözleri ve sesleriydi.” (s. 246)

(v). Galip'in yüzünü okuması: “Mutluluk ve zafer çağlarında, tıpkı içinde yaşanılan dünya gibi, hepimizin yüzü de anlamlıydı. Bu anlamı dünyanın içinde esrar ve yüzlerimizde harfler gören Hurufilere borçluyduk. Hurufiliğin kayboluşuyla, demek ki, dünyamızdaki esrar kadar, yüzlerimizdeki harfler de kaybolmuştu. Boştu

artık yüzlerimiz, üzerlerinden eskisi gibi bir şey okumaya olanak yoktu onların; kaşlarımız, gözlerimiz, burunlarımız, bakışlarımız ifadelerimiz, boş yüzlerimiz anlamsızdı. Masadan kalkıp aynada kendi yüzüne bakmak geliyordu Galip'in içinden, ama dikkatle okudu.” (s. 293)

(vi). Galip'in Hurufilik üzerine araştırmaları: “Esrar-ı Huruf ve Esrarın Kaybı'nın üçüncü bölümünü okumaya başlamadan önce Galip kendine koyu bir kahve hazırladı. Uykusunu açar diye helaya gidip soğuk suyla yüzünü yıkadı, ama kendini tuttu ve aynada yüzüne bakmadı hiç.” (s. 302)

“Galip, 'güneş' kelimesiyle Mevlâna'nın öldürülen sevgilisi Şems'in adının da işaret edildiğini anladığı zaman, bitirdiği kitabı elinden atmış, aynaya bakmak için helaya yürüyordu.” (s. 305)

(vii). Galip'in yüzünü okuyuşu: “Aynanın karşısına geçip yüzünün üzerindeki harfleri okumak için hazırды artık. Helaya girip aynada yüzüne baktı. Ondan sonra her şey çok çabuk oldu. Çok sonra, aylar sonra gene bu evde, otuz yıl öncesini karşı koyulmaz bir tutarlılık ve sessizlikle taklit eden eşyalar arasında masaya yazı yazmak için her oturuşunda Galip, aynaya baktığı o ânı sık sık hatırlayacak ve aklına hep aynı kelime gelecekti: Dehşet. Oysa bir oyun heyecanıyla aynaya baktığı ilk anda bu kelimenin çağrıştırabileceği korkuyu hissetmemişti.” (s. 306)

“Daha sonraları, aynaya baktıktan sonra üç beş dakika içinde –çünkü çok çabuk olmuştu her şey– neler yaptığını her hatırlamak isteyişinde, koridordaki dolapla apartman aralığına bakan pencereler arasında geçirdiği o dakikayı hatırlayacaktı: 'Dehşet'in içine girdikten sonra, nefes almakta güçlük çekerken, karanlıkta bıraktığı aynadan uzaklaşmak isterken, alnından soğuk ter damlacıkları birikirken. Bir an yeniden aynanın karşısına geçip bir yaranın üzerini kaplayan kabuğu kazır gibi yüzünün üzerindeki o ince maskeyi çekip çıkarabileceğini hayâl etti, altından çıkacak yüzün üzerindeki harfleri, tıpkı o alelade sokaklarda, sıradan duvar ilanlarında, plastik torbalarda görüp de okumadığı harfler ve işaretler gibi okumayacağını sanıyordu.” (s. 308)

(viii). “Kahramanı Benmişim” adlı bölümde Galip’in Rüya’ya seslendiği köşe yazısı: “Aynaya baktım ve yüzümü okudum. Ayna sessiz bir denizdi, yüzüm de denizin yeşil mürekkebiyle yazılı soluk bir kâğıt.” (s. 318)

“Aynaya baktım ve yüzümü okudum. Yüzüm rüyamda şifrelerini çözdüğüm Rosetta⁴² taşıydı. Yüzüm kavuğu düşmüş bir mezar taşıydı. Yüzüm okuyucunun kendine baktığı deriden bir aynaydı; gözeneklerinden birlikte nefes alırdık” (s. 318)

(ix). Şehrikalp Apartmanı’nın asansöründeki ve evdeki ayna: “Rüya ile bakıp boy ölçüştükleri ayna yerli yerindeydi, ama Galip harflerin dehşetine yeniden kapılmaktan korktuğu için kendi yüzüne bakmadı. Apartman dairesine girdikten sonra paltosunu ve ceketini çıkarıp aşabilmişti ki, telefon çaldı. Telefonu açmadan önce, her şeye hazır olmak için koşa koşa helaya gitti ve aynaya üç beş saniye istekle, cesaretle, kararlılıkla baktı: Hayır, rastlantı değildi, harfler yerli yerindeydi, her şey, bütün âlem ve esrarı. "Biliyorum," diye düşündü Galip telefonu açarken, biliyorum.” (s. 328)

(x). Galip’i telefonla arayan kişinin Celal’in yazılarıyla ilgili sözleri: “Bir keresinde, tarih vermek gerekirse şubat 1962’de memleketi sefaletten kurtaracak bir askeri darbe için hazırlık yaptığın o asabi günlerinin birinde, bir kış akşamı, Beyoğlu’nun karanlık sokaklarının birinde, göbek dansözleriyle hokkabazların iş tuttuğu bir pavyondan bir başkasına kimbilir hangi tuhaf amaç için taşınan yaldızlı çerçeveli büyük bir aynanın soğuktan ya da başka bir nedenden önce çatlayıp, sonra gözlerinin önünde tuzla buz olduğunu görmüş ve camı aynaya çeviren eczaya Türkçede 'sır' denmesinin bir rastlantı olamayacağını o an anlamıştın. Bu ilham anını bir köşe yazısında anlattıktan sonra demiştin ki: Okumak aynanın içine bakmaktır; aynanın arkasındaki 'sırrı' bilenler öteki tarafa geçerler, harflerin sırrından haberdar olmayanlar ise bu dünya içinde kendi yüzlerinin yavanlığından başka bir şey bulamazlar." "Neydi bu sır?" (s. 337)

⁴² Üzerinde Mısır halkının konuştuğu dil, Antik Yunanca ve Hiyeroglif yazısının bulunduğu bir taştır. Bu özelliğiyle uzun yıllar çözülemeyen Hiyerogliflerin çözülmesini sağlamıştır.

(xi). Galip'in Rüya'ya seslendiği köşe yazısı: “Bir bayram arifesinde, annelerimiz bizi bir elbisecinin çocuk bölümüne götürdüğünde (o mutlu, güzel zamanlarda 'reyon'larımız kadın ve erkek diye birbirlerinden ayrılmamıştı daha), en sıkıcı din dersinden de daha sıkıcı dükkânın yarı karanlık bir köşesinde karşı karşıya duran iki boy aynasının arasına rastlantıyla girdiğimizde, görüntülerimizin küçülerek, küçülerek birbirlerinin içine girerek nasıl çoğaldıklarını görmüştük.” (s. 347)

“...asansör aynasında kendine bir başkasına bakar gibi bakışını ve nedense bu bakıştan sonra hatırladığın şeyi telâşla çantanın içinde arayışını severdim...” (s. 351)

(xii). Galip, telefondaki kişiden Celal'le Rüya'nın adresini aldığını düşünüyor: “Galip saatlerdir oturduğu koltuktan kalktı, Celâl'in pijamalarını çıkardı, yıkandı, tıraş oldu, giyindi. Aynada yüzüne bakarken üzerinde açıkça seçebildiği harfler ne esrarengiz bir kumpasın ya da delice bir oyunun uzantısı, ne de kendi, kimliği konusunda kuşkular uyandırabilecek bir görsel yanılısma olarak gözükte. Bir eşini Silvana Mangano'nun kullandığı pembe Lux sabunu ya da aynanın önündeki eski tıraş bıçağı gibi, harfler de gerçek bir dünyanın parçasıydılar.” (s. 380)

(xiii). Celal'in katilinin araştırılması sırasında polislerle Galip'in ilişkisi: “...Celâl'in yazılarının birinde sözünü ettiği, sinema gişesindeki soluk yüzlü Rum kızma vurularak deliren bilet karaborsacısının, aslında kendilerine bağlı bir sivil polis olduğunu alayla hatırlattıklarında ve gecenin geç saatlerinde, aramızdaki sihirli ayna yüzünden, biz onu görebildiğimiz, ama o bizi göremediği için daha da huzursuzlaşan samığın dayaktan, işkenceden ve uykusuzluktan bütünlüğünü, sırlarını ve anlamını kaybetmiş yüzüne uzun uzun baktıktan sonra...” (s. 429)

Araştırmacıların romandaki “ayna” imgesiyle ilgili çıkarımları:

Fatma Erkman Akerson: “Ayna ve resim izleyicilerin üstünde garip bir etki yapıyor. Resim de aslında gerçeğin yalnızca bir göstergesi (bunu toplum olarak, anlayabiliyor muyuz –resimlerin romanların, filmlerin göstergeler olduklarını, gerçeğin kendisi olmadıklarını– kitap bu soruyu hep örtük olarak soruyor) ayna ise resmin bir yansıması, ne resmin ne gerçeğin tam kendisi, gene de insanları gerçeğe

daha çok yaklaştırıyor, insanlar üçüncü el bir gösterge olan aynada (gerçek →resim→ ayna) aslolana, gerçeğe daha çok yaklaştıklarını sanıyorlar.

Gerçek↔gösterge; asıl↔kopya; ya da resim↔ayna ilişkisi, içinde karşıtlık taşıyan bir ilişki, Kara Kitap'ın temel sorunsalı da bu karşıtlıktan kaynaklanıyor. Bu sorunsal, birçok başka 'konu' çerçevesinde ele alınıyor. Söz ettiğimiz karşıtlık, kitabın içinde değişik düzlemlerde yinlendiği gibi okuyucuyla kitap, yazarla metin ilişkisine de yansıyor. (...) ..ister istemez şu soruya varıyoruz: Yazın ne dereceye kadar yaşamın göstergesidir, yaşam ne dereceye kadar yazının kurmacalığını taklit eder? Yazının dışında, yaşamın içinde gerçekle göstergeyi ne dereceye kadar ayırabiliyoruz, hatta böyle bir ayırım mümkün mü? Eğer böyle bir ayırım mümkün değilse, yaşam da zaman zaman tıpkı yazın gibi kurmacaysa, o zaman yazın neden yaşamın göstergesi olsun da kendisi olmasın? Bu soruyu sorduğumuzda, yazınla yaşam arasındaki karşıtlığı ortadan kaldırmaya doğru bir adım atıyorsunuz. Yazın ne kadar göstergesel ve kurmacaysa o kadar da gerçek ve aslolandır; yaşam ne kadar gerçek ve aslolansa o kadar da kurmaca ve göstergeseldir. Kitap gerçekle gösterge arasında kurduğu karşıtlığı, yazına böyle bakmakla adım adım kaldırıyor, yazınla yaşamı bir tutan bir çizgiye geliyor.” (Akerson, 1996: 62–63)

Hülya Adak: “Bilginin tümünü içermeye amacıyla ansiklopediler ve ansiklopedik anlatılar, var olan her şeyin bir aynası oldukları iddiasındadırlar. (...) ..dünyayı yansıtan ayna olarak ve kendisini yansıtan kitap olarak kitap (ansiklopediler) anlamında ayna simgesi ansiklopedi romanlarında sık sık kullanılır.” (Adak, 1996: 290)

Charlotte Innes: “...öyküde bir aynaya yansıyan bir resim, kendimizi sanat yoluyla bulmadaki başarısızlığımızın bir meseli olarak kullanılır.” (Innes, 2000: 185)

Raşit Tankut Aykut: “...aynayı koyan ressam kazanmıştır. Tıpkı Orhan Pamuk Kara Kitap'ıyla şekilsiz bir dünyaya şekilsiz bir ayna tutarak hayatın, yazıdan daha ilginç olmayacağını kanıtladığı gibi” (Aral, 2007: 17)

Tunç Şen: “Lacan psikanalize ilk büyük katkısını ayna evresi dediği kavramla yapmıştır. Lacan'ın bu teorisine göre henüz hareketlerini koordine edemeyen bebek,

altı ila on sekiz aylık dönemleri arasında çok büyük bir deneyim yaşar. Bu deneyimse şudur: Bebek kendi yetersizliğini ve vücudunu koordine edemeyişine karşılık; aynada parçalanmamış, eksiksiz bir beden görür. Aynada yansıyanı yani hayali imgeyi, coşkuyla ele geçirir, onu kendisiyle özdeşleştirir. Bu nedenle ayna evresi, egonun kurulumunda önemli bir eşik teşkil eder. Zira aynadan yansıyan bu kusursuz ve hayali imge kişinin egosu yerine koyduğudur. Kara Kitap'ı, Galip'i düşündüğümüzde Celal'in konumu, ayna metaforu sayesinde daha rahat anlaşılabilir. Her şeyden önce Galip, bir kayıp yaşayan ve bu kayıpla birlikte, egosuna yönelen biridir. Tam bu aşamada Celal, onu aynalayacak imge olarak okuyucunun karşısına çıkar. Galip'in kendine güvensizliği, eksikliği, kimliksizliği, dışarıda kalmışlığı, yapamayışlığına karşın Celal, yapan, yazan, etkileyen, peşinden sürükleyen o kusursuz imgedir. Celal aynı zamanda bir hayali bir imgedir de, çünkü gazetesinde çalışan bir meslektaşının da söylediği gibi o ancak yazılarının içinde bir yerdedir. Sonuç olarak Rüya'sını kaybeden, başka bir deyişle bu kayıpla birlikte egosunu yitiren Galip'in, egosunu tahsis etmek için kendisini aynaladığı imgedir Celal.” (Aral, 2007: 22–23)

Ayna, romanda özellikle “gerçeği daha güzel gösteren bir nesne” olarak ele alınmıştır. Bu da Akerson'un da dediği gibi, akla sanatın hayatı ne kadar temsil ettiği sorununu getiriyor. Dikkat edilirse romandaki ayna gerçeği birebir yansıtmayan, onu güzelleştiren bir aynadır; ancak bilindiği gibi gerçek hayattaki aynalar gerçeği değiştirme yeteneğine sahip değildirler. Bu noktada Orhan Pamuk belki de sanatın hayatı birebir yansıtmaması gerektiğini, ondan faydalanması; ancak ondan faydalanırken ona ilaveler de yapması gerektiğini ifade etmek istemiş olabilir. Bu da bizi edebiyattaki mimesis, Realizm–sembolizm, sürrealizm ve nihayet Postmodernizm düşüncelerinin tartışmasına götürür.

Ayna metaforu romanda Galip'in bakınca dehşete kapıldığı bir nesne olarak da karşımıza çıkar. Galip'in bakınca dehşete kapıldığı ve baktıktan sonra kendi yüzü için “kâğıt”, “Rosetta Taşı” ve “okuyucunun kendine baktığı deriden ayna” ifadelerini kullanmasına sebep olan şey nedir? Aynanın ona çıplak gerçeği göstermesi mi: Galip bir roman kahramanından başka bir şey değildir! Galip'in varlığı gerçek değildir, Galip sadece yazı olarak vardır.

c. Kuyu:

Kuyu ve kuyuyla eşdeğerde anlamsal çağrışımlarıyla romanda yer alan apartman karanlığı ve dehlizler içimizde saklı duran gizli yönlerimizi, insanlara göstermek istemediklerimiz ifade etmek için kullanılmıştır. Bu imgenin asıl anlamsal çağrışımı belirgin bir biçimde birinci kısım onsekizinci bölüm olan “Apartman Karanlığı” adlı bölümdedir.

“Kuyu başında bekçilik eden zehirli çöl cadısının, kapıcının ay yüzlü karısı kılığına girdiğini de bilirdim; kuyunun apartmanda yaşayanların hafızalarının derinliklerinde yatan bir sırta yakından ilgili olduğunu da. İçlerindeki sırdan, sonsuza kadar geçmişte kalamayacak bir günahtan korkar gibi korkarlardı. Sonunda utançlarının üstünü toprakla örten çaresiz hayvanlar gibi, içindeki yaratıklar, anılar ve esrarla birlikte kuyuyu unuttular. Bir sabah, anlamsız insan yüzleriyle kaynaşan gece rengi bir kâbustan uyandığımda, kuyunun üstünün örtüldüğünü gördüm. O zaman, aynı kâbusumsu duyguyla, kuyu denen yerde, şimdi tersine çevrilmiş bir kuyunun yükseldiğini korkuyla anladım. . Esrarı ve ölümü pencerelerimize getiren bu yeni yerden yeni kelimelerle söz ediyorlardı artık: Apartman aralığı, apartman karanlığı...” (s. 199)

“Gübre bile denemeyecek bir pislikle kaplı bu iğrenç zeminde başka şeyler de bulunurdu: Yağmur oluklarından üst katlara çıkan farelerin çalıp aşağı attıkları güvercin yumurtalarının kabukları (...) patlak toplar, kirli çocuk donları, parçalanmış korkutucu fotoğraflar...

Arada bir, kapıcı, bir ucundan tiksintiyle tuttuğu bu nesnelere birini kimliği teşhis edilecek bir suçlu gibi kat kat dolaştırırdı, ama apartmanda yaşayanlar öteki dünyanın çamurundan beklenmedik bir günde kapılarına geri dönen bu şüpheli nesnelere sahiplenmezlerdi: "Bizim değil," derlerdi. "Oraya mı düşmüş?"

Orası, kaçmak isteyip de kaçamadıkları, unutmak isteyip de unutamadıkları bir korku gibiydi; bulaşıcı ve çirkin bir hastalıktan sözeder gibi sözederlerdi oradan: Apartman aralığı dikkât edilmezse boşluğun yuttuğu bu zavallı eşyaların talihsizliğiyle kazayla içine kendilerinin de düşebileceği bir çirkefti; içlerine sinsice sokulmuş bir kötülük yuvasıydı. Besbelli, durup durup hastalanan çocuklar

gazetelerde hakkında çok yazılan o mikropları buradan alıyorlardı; erken yaşta sözünü ettikleri hortlak ve ölüm korkusunu da.” (s. 200– 201)

Romandaki diğer kuyu imgeleri:

(i). Celal’in “göz” hakkındaki yazısı: “O kış gecesi, bir Fransız Gazetesinde (Illustration) gördüğüm tuhaf suratlı bir ucubenin (gözünün biri aşağıdaydı, biri yukarıda) resmine bir an baktıktan sonra 'tepegöz'ler üzerine bir çırpıda birşeyler çiziktirmiştım: (...) alnın tam ortasında karanlık bir kuyu gibi duran bu tuhaf ve tek gözün neye benzediğini, neden bizleri irkilttiğini, ondan neden korkmanız ve sakınmanız gerektiğini yazmış, bir heyecan dalgasıyla kalemimin ucuna geliveren iki hikâyeciği de, kısa 'monografime' ekleyivermişim.” (s. 109–110)

(ii). Pavyonda Galip’in anlattığı hikâye: “Hikâyenin içindeki hikâyenin içindeki, hikâyenin içindeki yalnız gazeteciler, Proust'lar ve Albertine'ler ihtiyar yazarın hayatının son mutsuz gecelerinin kâbuslarında dipsizlik ve sonsuzluk kuyularından birer birer ortaya çıkmışlar.” (s. 170–171)

(iii). Yeraltındaki “sıradan vatandaş” mankenleri: “Bir zamanlar, hep birlikte, anlamlı bir hayat yaşamışlardı, ama bilinmeyen bir nedenden, bu anlamı, tıpkı hafızaları gibi kaybetmişlerdi şimdi. Bu anlamı yeniden bulmaya her kalkışlarında, hafızaların örümcekli dehlizlerine her girişlerinde kayboldukları için, akıllarının kör karanlık sokaklarında dönüş yolunu bulamadıkları için, hafızalarının dipsiz kuyusuna düşmüş yeni hayatın anahtarını hiçbir zaman bulamadıkları için evlerini, yurtlarını, geçmişlerini, tarihlerini kaybedenlerin o çaresiz acılarına kapılıyorlardı.” (s. 187)

(iv). Celal’in Mevlana ile ilgili yazısı: “...okumaya devam etmekten başka yolu olmadığını anlayıp masanın üzerindeki lambayı yaktı. Yarıda bıraktığı yerden, Şems'in cesedinin içine atıldığı örümcekli kuyuya döndü böylece. Hikâyenin devamında şair, 'dostunun, sevgilisinin' kaybından kendinden geçmiş bir haldeydi. Şems'in öldürüldüğüne, cesedinin kuyuya atıldığına bir türlü inanmıyor, dahası, kendisine burnu dibindeki kuyuyu göstermek isteyenlere öfkeleniyor, 'sevgilisini' başka yerlerde aramak için bahaneler uyduruyordu: Bundan önceki kayboluşunda yaptığı gibi Şems, Şam'a gitmiş olamaz mıydı?” (s. 250)

(v). “Cellat ve Ağlayan Yüz” Hikâyesi: “Hava karardıktan sonra, havlayan köpeklerini işittiği bir köyün kıyısında bir kuyuya rastlayınca, atından indi. Atının terkisinden kıl torbayı indirdi, ağzını çözdü ve saçlarından dikkatle tuttuğu kelleyi balın içinden çıkardı. Kuyudan çektiği kova kova sularla, yeni doğmuş bir bebeği yıkar gibi, kafayı özenle yıkadı. Bir kumaş parçasıyla saçlarının içinden kulaklarının deliklerine varıncaya kadar kuruladıktan sonra, dolunayın ışığında yüzüne baktı: Ağlıyordu; hiç bozulmamıştı, aynı dayanılmaz, unutulmaz, çaresizlik ifadesi vardı üzerinde.

Kafayı kuyunun kenarına bıraktı, atının terkisinden meslek aletlerini, iki özel bıçağı, kenarları küt demir işkence çubuklarını alıp döndü.” (s. 279)

“Kafanın kuyuya düştüğünü anlayınca, hiç kararsızlık geçirmeden, en yakın eve koştu, kapıyı vurarak içerdekileri uyandırdı. İhtiyar bir babayla, genç bir oğulun emirlerine korkuyla uymaları için, karşılarında cellâtı görmeleri yetti. Sabaha kadar, üçü birlikte, pek de derin olmayan kuyunun dibinden kelleyi çıkarmaya çalıştılar. Gün ışıırken, boğma ipiyle belinden kuyuya sarkıttıkları oğul, saçlarından tuttuğu kelleye ve dehşetle bağıra bağıra yeryüzüne döndü. Kafa parça parça olmuştu, ama ağlamıyordu artık.” (s. 279)

(vi). Galip, Celal Şehrikalp Apartmanı’nda:

“...eli kendiliğinden pencerenin kulpuna uzandı; oraya bakmak istiyordu, apartman aralığına, 'karanlık' denen o yere, bir zamanlar kuyunun olduğu yere. Kim olduğunu bilemediği birisini taklit ettiğini hissetti, bir çocuk gibi. Pencereyi açmış, gövdesini karanlığa uzatmış, dirsekleriyle pervaza yaslanırken yüzünü apartman aralığının o dipsiz kuyusuna uzatmıştı: Pis bir koku geliyordu oradan, yarım yüzyılı geçkin bir zamandan beri biriken güvercin pisliklerinin, atılmış öteberinin, apartman kirinin, şehir dumanlarının, çamurun, ziftin, umutsuzluğun kokusu. Unutmak istedikleri şeyleri buraya atarlardı. Boşluğun geri dönülmez karanlığına, apartmanda bir zamanlar yaşayanların hafızalarında artık tortusu bile kalmamış o anların içine...” (s. 309)

(vii). Galip'in telefondaki kişiye Celal'in yazılarında kullanılmış kuyu imgesi hakkındaki sorusu:

“Kuyu hakkında yazdıklarım?

‘Benim gibi sadık bir okura sorulması ayıp olacak kadar açık ve hiç bitmeyecek kadar da geniş bir konu. Divan şiirinin edebi kuyularından, Mevlana'nın sevgilisi Şems'in cesedinin atıldığı kuyudan, her zaman pervasızca yararlandığın Binbir Gece'nin cinli, cadılı ve devli kuyularından, apartman aralığından ya da ruhlarımızın içine düşürüldüğünü yazdığın dipsiz karanlıklardan sözetmeyeceğim, çok yazdın bunları. Şunlara ne dersin? 1957 sonbaharında şehirlerimizi, şehirlerimizin kıyılarında kurulan yeni şehirciklerimizi saldırgan bir mızrak ormanı gibi kuşatan o acıklı beton minare (taşla örülmüş minarelere itirazın yoktu çok) ormanları üzerine dikkatli, öfkeli ve hüznü bir yazı yazdın. Günlük bir politikanın ve günlük rezaletlerin dışına çıkan bütün eserlerinin başına geldiği gibi, hiç fark edilmeyen yazının daha da az fark edilen son satırlarında güdük minareli bir kenar mahalle camiinin asimetrik dikenler ve simetrik eğrelti otlarıyla kaplı arka bahçesini anlatırken sessiz, karanlık ve kör bir kuyudan sözetmiştin. Üç sıfatla çizdiğin o gerçek kuyuyla gözlerimizi beton minarelerin yüksekliğine değil, geçmişimizin bilinçaltında kalan kurumuş karanlık kuyuların yılanlarına ve ruhlarına çevirmemiz gerektiğini ustalıkla ima ettiğini anlamıştım. Bundan on yıl sonra, bu sefer vicdan azaplarının hikâyeleriyle yapayalnız boğuşmak zorunda kaldığın uykusuzluk ve mutsuzluk gecelerinin birinde, kendi acıklı geçmişinden ve tepegözlerden ilhamla kaleme aldığın bir makalede suçluluk duygusunun seni yıllardır acımasızca izleyen ‘göz’ünü anlatırken bu görme organının ‘alının tam ortasında karanlık bir kuyu’ durduğunu yazman bir rastlantı değil, bir zorunluluktu.” (s. 333–334)

(viii). Telefondaki sesin Galip'i adresini vermesi için ikna etmeye çalışması: “Hafızanı kurumaktan kurtarmak için kanı sulandıran ilâçlar aldığını, beynine kan gitsin diye her gün saatlerce yatıp ayaklarım duvara dayayarak o kör ve nankör kuyudan anılarımı bir bir nasıl çektiğini de biliyorum.” (s. 340)

“Adresini ver, hemen yetişip hafızan unutuşun dipsiz kuyusuna büsbütün gömülmeden seni kurtarayım.” (s. 341)

“Bütün bu rüyaları belleğinin o dipsiz kuyusundan çekip çıkaracağın harika kelimelerle ve inanılmaz anılarını kuracaksın.” (s. 343)

(ix). Hüsn-ü Aşk: “Yola çıkan oğlan, ne dertlerle karşılaşmış: Bir kuyuya düşüp boyalı cadının esiri olmuş, bir başka kuyuda gördüğü binlerce suretten ve surattan sarhoş olmuş, sevgilisine benziyor diye Çin padişahının kızına kapılmış, kuyulardan çıkmış, kalelere hapsedilmiş, takip edilmiş, takip etmiş, kışla boğuşmuş, yollar almış, izler, işaretler peşinden gitmiş, harflerin sırrına gömülmüş.” (s. 349)

(x). Celal’in yazılarında kendisine çağrıda bulunulduğunu düşünen kadın: “Karanlık kuyuların korkutucu dipsizliği de benim kara gözlerimdi, teşekkür ederim, ağlamıştım.” (s. 357)

(xi). Galip’in telefondaki adamı ikna çabası:

“Ama bu sefer kandıramayacaksın beni.

“İki bin beş yüz yılda şehrimizin bahçelerine kazılmış yüz binlerce kuyu, apartman temeli yapılmak üzere taş ve betonla doldurulunca, içlerindeki akreplerin, kurbağaların, çekirgelerin boy boy, çil çil Likya, Frigya, Roma, Bizans, Osmanlı altınlarının, yakutların, elmasların, haçların, tasvirlerin, yasak ikonların ve kitap ve risalelerin, define planlarının ve faili meçhul cinayetlere kurban gidenlerin talihsiz kafataslarının...” "Gene Şemsi Tebrizi'nin kuyuya atılan cesedi ha?" (s. 372)

(xii). Şehzade'nin hikâyesi: “Dipsiz bir masal kuyusunun içinden, derinden bir yerden bu sesin ağır ağır yükselişini bekledikleri günlerin birinde, Şehzade o zamana kadar "en tehlikeli konu" diyerek pek az değindiği kadınlar ve aşk konusuna girdi.” (s. 408)

(xii). Celal’in cesedi: “Rüya neredeydi? Bir oyun duygusuna kapıldı Galip, bir şaka duygusuna, bir pişmanlık duygusuna. Kan izi yok. Cesedin Celâl'in cesedi olduğunu daha görmeden nasıl anlamıştı? Biliyor musunuz, demek istedi, ben her şeyi bildiğimi bilmiyordum. Bir kuyu vardı aklında, aklımda, aklımızda; bir düğme, mor bir düğme: Dolabın arkasından çıkan paralar, gazoz kapaklan, düğmeler. Yıldızları seyrediyoruz, dalların arasındaki yıldızları. Yorganımı iyi örtün de

üşümezeyim, havasındaydı ceset. Yorganını iyi örtün de üşümesin. Galip üşüdü.” (s. 415)

(xiii). Celal’in katil adayları (!) : “Hepsi işkenceden geçirilmiş, az ya da çok dövülüp hırpalanmıştı, hepsi belleklerinin derinliklerinde yatan ama yattığını unuttukları, unuttukları için de hiç aramadıkları o kaybolmuş esrarı, o gizli bilgiyi unutmak, dipsiz bir kuyudan bir daha hiç geri dönmeyecek şekilde unutarak kaybetmek ister gibi, yüzlerindeki kederi ve korkuyu örten bir 'ben burada değilim' ifadesiyle, bir 'zaten ben bir başka kişiyim' ifadesiyle fotoğraf makinesine bakmışlardı.” (s. 428)

Araştırmacıların kuyu imgesi ile ilgili yorumları:

Süheyla Bayrav: “...öyküde ta başından beri bir yeraltı simgesi sık sık yinelenir. Apartmanların temellerinin altına uzanan dehlizlerden, kapatılmış kuyulardan, apartman aralıklarında biriken çöplerden, kuyulara benzeyen bu aralıklardan ve merdivenlerden gelen pis kokulardan söz edilir. Atılmış eşyalar, kokular, bastırduğumuz kötü duygularımızın içgüdülerimizin simgeleridir. Büyük bir olasılıkla, kuyularda, çocukluk korkularımız saklanır, ama derinliklerde yalnız olumsuz değil, iyi taraflarımızı da bulabiliriz.” (Bayrav, 1996: 76–77)

Juan Goytisolo: “Mevlana’nın Şems’in adını sahiplenip Divan’ı sevgilisinin adına yazdığı gibi, Galip de kuzeninin kayıplara karışmasından sonra, kendi yazılarına Celal imzasını koyacaktır. Öyküler giriftleşiyor, belirtiler birbirine karışıyor, kaynaşıyorlar. El yordamıyla ilerlediğimiz aynalar tüneline, Şemsi Tebrizi’nin içinde atıldığı kuyu Celal tarafından İstanbul’da çocukluğunun geçtiği binadaki apartman aralığı olarak betimleniyor. Kentin ürettiği zamansal–uzamsal çatışmalar böylelikle romanın uzamında eğretileme yoluyla yeniden üretilmiş oluyor. Türk toplumunu belli aralıklarla sarsan bunalımlar, kültürün ve tarihin ışığında, bilinçlerin dibinde gizli duran geçmişin tekrar tekrar ortaya çıkması olarak yorumlanabilir.” (Goytisolo, 1996: 304–305)

Nilay Işıksalan: “Görüntüsüyle binlerce sır sakladığına inanılan, korku ve ürpertiyle anılan kuyu roman boyunca sözü edilen özgün bir imgedir. Çocukluğunun

geçtiği apartmanın yanında bulunan kuyu, Galip'in belleğinde masal motiflerinin kötü yaratıklarıyla –cadılar, devler, zenci görünümlü adamlar vb– iz bırakır. ... Kuyu imgesi, gerçekte bellektir. İnsanların belleklerinin derinliklerine attıkları ve artık unuttukları geçmişe ilişkin anılardır, sırlardır. (...) Kuyunun üstünün örtülmesi, insanların kendilerine ait değerlere sahip çıkamamanın utancıyla geçmişlerini kapatmaları, onları sonsuza dek yitirmeleridir. Kuyu imgesi, bir başka boyutta romanın Ağlayan Yüz ve Cellât hikâyesinde de geçer. Haksız yere kellesi koparılan günahsız çobanın kesik başının düşürüldüğü kuyuda kendini bulup eski haline dönmesiyle hıçkırıklarının kesilmesi gibi.” (Işıksalan, 2007: 448)

Kuyu imgesinin bizce gerçek hayata en yakın kullanımı, mankenler bahsindedir. Aşağıdaki başlıkta da anlatılacağı gibi bize benzeyen yapma mankenler tarihi hafızamızın derinliklerine “gömülmüştür.” İnsanlar, olmadıkları kişilere özindikleri için, bize yakın insanlar çok fazla biz olduğu için kabul görmeyip yeraltına indirilmişlerdir. Ancak biz kabul etmesek de onlar hala vardılar. Varlıklarıyla bizi rahatsız etmeye de devam edeceklerdir. Kuyu, bu anlamda bizi biz yapan; ama bizi biz yapmasına rağmen bizi aynı zamanda utandıran, bizi utandırdığı için de unutmak istediğimiz (ya da unutturulmak istenen) değerlerimizi sakladığımız tarihsel belleğimizi ifade ediyor olabilir.

d. Mankenler:

Romanda manken imgesi, iki ayrı bölümde kullanılmıştır: Birincisi Celal'in yazdığı bir köşe yazısıdır. (Bedii Usta'nın Evlatları) İkincisi ise Celal'in yazdığı köşe yazısında bahsettiği yere giden Galip'in başından geçenlerin anlatıldığı bölümdür. (Beni Tanıdınız mı?) Manken imgesi, bu iki bölümün dışında da yine bu iki bölümdeki anlamsal çağrışımlarıyla yer almıştır. Manken imgesi, insanımızın (belki de tüm insanların) kendisine yakın olana değil de uzak olana kendisini daha yakın hissetmesinin bir sembolü olarak kullanılmıştır. Daha özele inersek Türk insanı, yaşadığı yozlaşma ve hafıza kaybı yüzünden kendisine değil de ideal olarak gördüğü (ya da kendisine hissettirilmeden ideal olduğu sinema vs. tarafından empoze edilen) Batılılara benzeyen yapma mankenleri tercih ettiği için, tamamen bize benzeyen

mankenlerin, (kimliğimizden utandığımız için bilinçaltımıza attığımız) yeraltı mahzenlerine mahkûm edilmesi, kimliğimizden ne kadar uzaklaştığımızın acıklı bir parodisi olarak sunulur romanda.

Manken imgesinin romandaki kullanılışları:

(i). Bedii Usta, Cumhuriyetle birlikte Batı'ya yöneldiğimiz için, Osmanlı tarafından hakir görülen mankenciliğe hak ettiği ilginin gösterileceğini düşünür. Ancak mağazalar onun mankenlerini vitrinlerine koymak istemezler: “Yaptığı mankenler ve elbiselerin modellerinin öğretildiği Batılı ülkelerin insanlarına değil, bizim insanlarımıza benziyorlarmış. "Müşteri," demiş dükkâncılardan biri, "sokakta her gün onbinlercesini gördüğü o bıyıklı, çarpık bacaklı, kara kuru vatandaşlardan birinin sırtındaki paltoyu değil, uzak ve bilinmeyen bir diyardan gelen yeni ve 'güzel' bir insanın giydiği ceketini sırtına geçirmek ister ki, bu ceketle birlikte kendi de değiştiğine, başka biri olabildiğine inanabilsin." Bu işlerde pişmiş bir vitrinci, Bedii Usta'nın eserlerini hayranlıkla karşıladıktan sonra, ne yazık ki ekmek parası için vitrinlerine bu "gerçek Türkleri, bu gerçek vatandaşları" koyamayacağını açıklamış: Türkler artık "Türk" değil, başka bir şey olmak istiyorlarmış çünkü. Bu yüzden kılık kıyafet devrimini icat etmişler, sakallarını tıraş etmişler, dillerini ve harflerini değiştirmişler. Daha veciz konuşmayı seven bir dükkân sahibi, müşterilerinin bir elbiseyi değil, aslında bir hayâli satın aldıklarını açıklamış. O elbiseyi giyen "ötekiler" gibi olabilme hayalimiş asıl satın almak istedikleri.” (s. 63–64)

(ii). Bedii Usta, kendisinden talep edilen “Batı taklidi mankenlerden” yapmak istemez ve böylece oğlunun da devam ettireceği bir “inatlaşma” başlar. Bedii Usta, ölümüne kadar yüz elliye yakın “Türk manken” yapar ve bunları yeraltındaki atölyesinde saklamaya başlar. Celal, Bedii Usta'nın oğluna bıraktığı bu atölyeyi ziyaret etmiştir:

“Gazetemize kadar gelip beni babasının yeraltındaki atölyesine götürən oğlu, bana bu mankenleri tek tek gösteriyor ve bizleri "bizler" yapan "özümüzün" bu tuhaf ve tozlu eserlerin içine gömüldüğünü söylüyordu. Kule dibindeki çamurlu bir yokuştan, çarpık merdivenli berbat bir kaldırımdan geçerek indiğimiz soğuk ve karanlık bir evin bodrumundaydık. Dört bir yanımda kıpır kıpır kıpırdanmaya çalışan,

sanki birşeyler yaparak yaşamak isteyen mankenlerin o dondurulmuş yaşamıyla dopdoluydu. Yarı karanlık mahzende, gölgeler içinde birbirlerine ve bize bakan yüzlerce anlamlı göz ve yüz vardı. Bazıları oturmuştu, bazıları birşeyler anlatıyor, bir kısmı yiyor, bir kısmı gülüyor, bir kısmı dua ediyor, bir kısmı ise bana o anda dayanılmaz gelen bir 'varoluşla' dışarıdaki hayata sanki meydan okuyordu. Her şey apaçık ortadaydı: bu mankenlerde, değil Beyoğlu ve Mahmutpaşa vitrinlerinde, Galata Köprüsü'nün kalabalığında bile hissedemeyeceğimiz bir canlılık vardı. Bu kıpır kıpır, nefes nefese manken kalabalığının teninden ışık gibi hayat fişkırıyordu. Büyülenmişim. Yanbaşımındaki mankenlerden birine korkuyla, tutkuyla yaklaştığımı, ondaki canlılıktan yararlanmak, bu gerçekliğin, bu dünyanın sırrını elde etmek için uzanarak, bu nesneye (yaşlı bir amca, kendi vatandaşı dertlerine gömülmüştü) ulaşmak istediğimi, ona dokunduğumu hatırlıyorum. Sert ten, oda gibi korkunç ve soğuktu.” (s. 64–65)

(iii). Bedii Usta'nın oğlu, babasının bu mankenleri İstanbul'da, hayatın içinde yaptıkları titiz gözlemler sonucu yaptığını anlatır. Babası, bir milletin her şeyine değiştirebileceğini; ancak jestlerini değiştiremeyeceğini düşünürmüş. Sonra zamanla insanların hareketlerinde bazı değişiklikler gözlemlemeye başlamışlar. Başlarda sebebi anlayamasalar da, sonunda muamma çözülmüştür:

“O lanet olası filmler yüzünden! diye bağırdı oğlu. Batıdan kutu kutu getirilen, sinemalarda saatlerce oynatılan o lanet olası filmler yüzünden sokaktaki insanımızın jestleri saflığını kaybetmeye başlamış. Açık seçik farkedilemeyen bir hızla, insanlarımız kendi hareketlerini bir yana bırakıp, başka insanların hareketlerini benimsemeye, taklit etmeye başlamışlar. Babasının, bu yeni, yapmacıklı hareketlere, bu anlaşılmaz jestlere duyduğu öfkenin haklılığını göstermek için oğulun sayıp döktüğü ayrıntılarla lâfi uzatmak istemiyorum: Filmlerden öğrenilmiş bütün o kahkahaların, pencere açmaktan kapı çarpmaya, çay fincanı tutmaktan, ceket giymeye kadar varan bütün o öğrenilmiş ve yersiz jestlerin, baş sallayışların, kibar öksürüklerin, öfke anlarının, göz kırpmaların, yumruk atmaların, fıldır fıldır oynayan o kaşların, o gözlerin, bizim kaba çocuksuluğumuzu öldüren o kibarlıkların ya da sertliklerin hepsini bir bir anlattı. Babası, saflığını kaybetmiş bu melez hareketleri görmek bile istemiyormuş artık. Bu yeni ve düzmece hareketlerden etkilenip kendi

"evlâtlarının" saflığını bozmaktan korktuğu için atölyesinden dışarı çıkmamaya karar vermiş: Evinin mahzenine kapanırken, "bilinmesi gereken anlamın ve esrarın özünü" zaten çoktandır tanıdığını ilân etmiş." (s. 66)

(iv). Celal, yazısının sonunda "taklit mevzuu"nda Bedii Usta'nın oğlundan farklı düşündüğünü açıklar:

"Bedii Usta'yı anlatan oğlu, "Babam vitrinlere bir gün kendi mankenlerini koyacaklarına her zaman inandı!" derken, "Babam insanımızın bir gün başkalarını taklit etmeyecek kadar mutlu olabileceğinden umudu kesmedi hiç!" derken, ben, bu manken kalabalığının da benimle birlikte, bir an önce bu kapalı ve küflü mahzenden yeryüzüne çıkıp güneş altında başkalarına bakarak, başkalarını taklit ederek, bir başkası olmaya çalışarak bizim gibi mutlulukla yaşamaya can attıklarını düşünüyordum." (s. 67)

(v). Galip, "hikâyeler anlatılan pavyon"dan çıktıktan sonra, grubun içindeki fötr şapkalı adam grubu "Merih Manken Atölyesi"ne götürür. Atölyeyi gezdiren rehber (Bedii Usta'nın torunu) mankenlerin neden yeraltında olduklarını özetleyerek başlar gezintiye:

"Yüz yıl önce, bu ilk odalarda gördüğünüz ilk eserlerini yarattığında, dedemin aklında herkesin aklında olması gereken şu basit düşünceden fazlası yoktu: Dükkân vitrinlerinde sergilenen mankenler bizim insanlarımız örnek alınarak yapılmalı, diye düşünmüştü dedem. Ama iki yüz yıldır tezgâhlanan uluslararası ve tarihi bir kumpasın mutsuz kurbanları onu engellediler." (s. 180)

(vi). Grup dehlizlerde ilerledikçe "bizi" temsil eden birçok manken görürler:

"Otuz yıllık genel kurmay başkanlığı sırasında milletin hep düşmanlarla işbirliği etmesinden korktuğu için, ülkenin bütün köprülerini havaya uçurmayı, Ruslara işaret olmasın diye minarelerini yıkmayı ve düşmanın eline geçerse yolunu kaybedeceği bir labirente dönüşsün diye İstanbul'u boşaltıp bir hayalet şehir ilan etmeyi düşünen Mareşal Fevzi Çakmak'ın, birbirleriyle evlene evlene, ana, baba, kız, dede, amca hepsi birbirlerinin tıpatıp aynısı olan Konyalı köylülerin, kapı kapı

dolaşarak, farkında olmadan, bizi biz yapan bütün o eski eşyaları toplayan eskicilerin mankenlerini gördüler.” (s. 180–181)

(vii). Rehber anlatmaya devam eder:

“Dedem ölüm döşeğindeyken karşısındaki uluslararası güçlerin ne kadar büyük olduğunu sezmişti artık,” diye anlatıyordu rehber. "Milletimizin kendisi olabilmemesini istemeyen tarihi güçler, bizi en kıymetli hazinemiz olan günlük hayatımızın hareketlerinden, jestlerimizden mahrum bırakmak istedikleri için, dedemi Beyoğlu'ndan, dükkânlardan, İstiklâl Caddesinden, vitrinlerden kovdular. Babam, ölüm döşeğindeki dedemle birlikte gelecek olarak bir tek yeraltının evet yeraltının, kendisine bırakıldığını anladığında, İstanbul'un bütün tarihi boyunca, her zaman bir yeraltı şehri olduğunu daha bilmiyordu. Bunu önce hayattan, sonra da mankenlerini yerleştirecek yeni odalar açtıkça çamurun içinde, karşılaştığı dehlizlerden öğrendi.” (s. 181–182)

(viii). Mankenli dehlizlerden çıkış: “...yeryüzüne yaklaştıkça, yukarılara çıktıkça, derindeki sırlardan daha da uzaklaştığı için, burada görüp öğrendiklerini de unutmaya başladığını seziyordu.” (s. 187)

(ix). Romanda “manken” imgesi şüphe uyandıracak bir anlamsal çağrışımla bir yerde daha kullanılmıştır:

“Yeni açılmış bir deri elbiseçisinin vitrinindeki gösterişli mankenler de Şehrikalp Apartmanına, bir zamanlar Celâl'in, daha sonraki zamanlar annesi ve babasıyla Rüya'nın yaşadığı o en üst kata doğru bakıyorlardı. Galip de mankenlerle birlikte apartmanın en üst katına uzun uzun baktı. Kendini, tıpkı o mankenler gibi, başka ülkelerde düşünmüş hayâllerin ve hiç okumadığı ama Rüya'dan dinlediği çeviri polisiye romanların külyutmaz kahramanlarının bir taklidi gibi hissettiği zaman Celâl ile Rüya'nın orada, mankenlerin bakışlarıyla işaret ettikleri en üst katta olabilecekleri düşüncesi Galip'e mantıklı gözükte. Apartmanın önünden kaçır gibi çekilip Camiye doğru yürüdü.” (s. 218)

Yazarların/araştırmacıları manken imgesiyle ilgili çıkarımları:

Berna Moran: “Şehzade’nin Hikâyesi olsun ‘Bedii Ustanın Mankenleri’ olsun Batı taklitçiliğine karşı bir uyarı. Öyle anlaşılıyor ki Orhan Pamuk, romanda ‘kendi olabilmek’ için geçmiş kültürümüzün yazınsal bağlamını arkasına almaktan yana.” (Moran, 2009b: 103)

Juan Goytisolo: “Celal’in köşeyazılarında –yalnız mankenler değil ‘Alaaddin’in Dükkânı’, ‘Şehzadenin hikâyesi ’ve daha başkaları da– Türk toplumunun günümüzdeki kimlik ve değerler bunalımına parmak basılıyor. Cumhuriyetin ilanı ve yeni Devletin Batılı ve laik temellere oturtulması hiç kuşkusuz Türkiye’yi Müttefiklerin arasında paylaşılmaktan ve Batı Anadolu’daki Yunan işgalinden kurtarmıştır: Ne var ki o sonuca ulaşmak için başvurulan yordam geçmişle olan bütün köprülerin yakılmasına, halkı belleğinden ve bazı yüzlerce yıllık geleneklerinden yoksun bırakan bir beyin operasyonuna malolmuştur. ‘Banyo teknesindeki kirli suyla birlikte bebeği de fırlatıp atan’ o kökten tedavinin sonuçları bugün giderek artan bir şiddetle kendini göstermede: kapıdan kovulan şeyler hırsız gibi pencereden girmede. Her şeyi sil baştan etme girişimi temelde yatan değerlerin ne denli dirençli ve köklü olduğunu hesaba katmaz, oysa onlar fırsat verildiği anda var gücüyle fişkırmaya hazır bekler. Batı’nın ilke ve kurallarına, onları doğru dürüst özümsemeden taklitçilik yoluyla sarılarak Osmanlı’nın zengin ve birçok bakımlardan hayranlık uyandırıcı uygarlığına sırt çevirmek –böylece, inanılmaz bir kısa görüşlülükle o uygarlığı dinci ve aşırı milliyetçi partilerin eline terk etmek– hatalı, tepki uyandırıcı bir intihar politikasıdır. Yeni Türk Devleti –ve onun izinde laik ve Marksist aydın kesimi – kültür geleneğiyle çağdaşlığı henüz uyumlu biçimde bir araya getirebilmiş değil.” (Goytisolo, 1996: 299)

Yapma mankenlerin romandaki hayatın içine yer alamayışı, yazarın modernizmin tek tipleştiriciliğini, globalleşmenin yerelliği yok etmesini eleştirisi olarak da okunabilir. Ancak bir yandan da Celal’in aşağıdaki sözleriyle de “saf kalma saplantısına” karşı çıkmıştır:

“Bedii Usta'yı anlatan oğlu, "Babam vitrinlere bir gün kendi mankenlerini koyacaklarına her zaman inandı!" derken, "Babam insanımızın bir gün başkalarını taklit etmeyecek kadar mutlu olabileceğinden umudu kesmedi hiç!" derken, ben, bu

manken kalabalığının da benimle birlikte, bir an önce bu kapalı ve küflü mahzenden yeryüzüne çıkıp güneş altında başkalarına bakarak, başkalarını taklit ederek, bir başkası olmaya çalışarak bizim gibi mutlulukla yaşamaya can attıklarını düşünüyordum.” (s. 67)

Romanda bizi biz yapan özün simgeleştiği mankenlerle, taklit etmenin mutluluğunun aynı cümlelerde yer almasının bizi götürdüğü sonuç; bu ikisinin bir potada eritilmesi, bir orta yolun bulunması gerekliliğinin vurgulanması isteği midir: Hem yerli hem evrensel, hem Doğu hem Batı olabilmek; ne tam yerli ne tam evrensel, ne tam Doğu ne de tam Batı olabilmek: Türkiye'nin yaşadığı kimlik bunalımına bir çözüm önerisi!

e. Göz:

Göz, onuncu bölümün adıdır. Bu bölümde Celal kendisini sürekli takip eden bir gözün varlığından oldukça muğlak ifadelerle bahseder. Yazıda bahsedilen “Göz”ün mecazi varlığının, hem ne olduğunun anlaşılabilmesi anlamında yoruma kapalı hem de onu anlamak için yapılan yorumlara oldukça açık oluşu, onu tam da bir Postmodern imge haline getirmiştir. Ne demek istediğimizin anlaşılması için imgenin romanda yer alış şekline bakalım:

“Bir yerlerden bir gözün beni seyrettiği duygusuna kapıldığımda önce pek telaşlanmadım. (...) ...beni gözetleyen bir göz vardı. (...) bu gözetlenme duygusu ağır ağır yükselerek öyle bir yoğunlaştı ki, bir süre sonra, yokmuş gibi davranarak bu boğucu baskıdan kurtulamayacağımı anladım. Her şeyi gören ve her yerde beni bulan bir göz, artık hiç saklanmadan gözetliyordu beni! (...) Göz beni tanıyordu, ben de onu. Uzun zamandır birbirimizden haberliydik, ama birbirimizin bu kadar açıkça farkına varmamız için, o geceyarısı hissettiğim o özel duygu, yürümekte olduğum o özel sokak ve o sokaktaki görüntünün şiddeti gerekmişti.” (s. 110–111)

“...Ben onu yaratmıştım, o da beni! Bu düşünce, kimi zaman insanın kaleminin ucuna geliveren saçma bir kelime gibi, aklımın ucundan bir an geçip gidecek sandım, ama kaldı orada. Böylece ben de düşüncenin açtığı kapıdan, –

tarladaki delikten boşluğa düşen o İngiliz tavşanı gibi– yeni bir âleme girdim.” (s. 111–112)

“...O zaman bakışımın, az önce gördüğüm o 'göz'ün bakışı olduğunu hissettim. Demek ki şimdi ben, az önceki 'göz' olmuştum ve kendimi dışarıdan seyrediyordum. (...) Kendimi dışarıdan görür görmez hatırlamış ve anlamıştım zaten kendimi dışarıdan görmeyi alışkanlık edindiğimi. Yıllardır, kendimi dışarıdan görürken kendime çekidüzen veriyordum. Kendimi dışarıdan görürken, "Evet, her şey yerli yerinde," diyordum; kendimi dışarıdan görürken, "Yeterince benzemiyorum," diyordum, "benzemek istediğim şeye yeterince benzemiyorum." Ya da "Benziyorum, ama daha gayret etmeliyim," diyordum yıllardır ve sonradan yeniden kendimi dışarıdan görerek, "Evet, benzemek istediğim şeye benzedim sonunda!" diyordum mutlulukla, "evet benzedim ve ben O oldum!" (s. 112–113)

“...Böylece yıllardır ilk olarak, O bana sırlarını açıyor, ben de O'nu anlıyordum. Evet, kendi kendime konuşuyordum tabii, ama bütün bu tür konuşmalar kendi içimize gömdüğümüz ikinci, sonra üçüncü kişiyle fısıldaşarak ahbaplık etmekten başka nedir ki?” (s. 113)

“Olmak istediğim kişiydi göz. Ben önce 'göz'ü değil, O'nu yaratmıştım, olmak istediğim kişiyi. (...) Özgürlüğümü kısıtlayan 'göz', her şeyimi görüp yargılayan o insafsız bakış, üzerimden hiç ayrılmayan lanet olası bir güneş gibi tepemde asılıp kalmıştı. Sözlerime kanıp şikâyet ettiğimi sanmayın sakın. 'Göz'ün bana sunduğu pırlıl pırlıl manzaradan hoşnuttum.” (s. 112–113)

“Bütün bu anılar ve anlaşılmış kişilerle kurmuştum ben O'nu. O'nun tepeme salıverdiği ve şimdi benim bakışıma dönüşen 'göz'ün bakışında, tek tek görerek hatırladığım bütün bu kalabalıktan yapılmış bir kolajın, bir ucubenin ruhu vardı. Bu bakışın içinden şimdi, kendimi ve bütün hayatımı görüyordum. Bu bakışla gözetlenmekten ve bu sayede kendime çekidüzen vermekten memnun, O'nu taklit ederek, O'na taklitle ulaşmaya çalışarak, bir gün O olacağıma, en azından O'nun gibi olabileceğime inanarak yaşıyıp gidiyorum. Hayır, bu umutla birlikte değil, bu umut, bir başkası, O olma umudu için yaşıyordum. Okuyucularım bu 'metafizik deney'in bir çeşit uyanış, 'gerçeklere gözleri açış' türünden öğretici bir vaka olduğunu da

düşünmesinler. Cami duvarına yaslanırken içine girdiğim harikalar âleminde her şey, suç ve gûnahtan, haz ve cezadan arınmış pırıl pırıl bir geometriyle parlıyordu.” (s. 114–115)

Celal daha sonra kendisini izleyen bir kişiye (göze) döndüğünü düşünür ve kendisini izler. Kendisi Şehrikalp Apartmanı’na gelir. Masaya oturur ve yazmaya başlar:

“Tanımak için can attığım kendi ruhunun sözlerini değil, benim şu okuduğunuz cümlelerimi yazmıştı yalnızca.

Yeni bir paragrafın başında bir an durdu bir süre. Bana baktı, sanki beni gördü, sanki göz göze geldik. Hani eski kitaplarda, dergilerde ilham perisiyle yazarın tatlı tatlı sohbet ettikleri sahneler vardır; şakacı ressamın yazının kenarına kalemi boyundaki sevimli küçük ilham periciği ile dalgın yazarın birbirlerine gülümseyen resimlerini çizerler. İşte öyle gülümsedik birbirimize. (...) ..benim dünyamda her şeyi anlaşılmasız bir karanlıkta bırakan son kelimeleri de yazdı.” (s. 117)

Galip’in onu takip eden “göz”le ilgili yaşadıkları:

“Portakalı soyup yerken birisi tarafından takip edildiği duygusuna kapıldı. Cağaloğlu Meydanından yazıhanesine doğru dönüyordu, bu duyguya niye o anda kapıldığını çıkartamadı: Yokuştan ağır ağır inerken, kitapçı dükkânlarının vitrinlerine bakarken, duygunun neden bu kadar gerçek olduğunu da çıkartamadı. Ensesinin arkasında varlığını belli belirsiz sezdirenen bir 'göz' vardı sanki, o kadar.” (s. 103)

“...yazıhanesine doğru yürümeye başlar başlamaz, ensesinde aynı 'göz'ün bakışını hissetti.” (s. 103)

“Birisinin kendisini gözetlediğinden emindi; birisi değilse bile, en azından bir gözün.” (s. 384)

“Daha sonra, hayâl ettiği o gözün sürekli varlığından huzursuzluk duydu. Kendisi, yalnızca kendisi olabilmek için öyle şiddetli bir istek duydu ki, odadaki eşyayı kırıp dökmek, kendini bu duruma düşürenleri öldürmek geldi içinden.” (s. 384–385)

Juan Goytisolo, “Göz”le ilgili oldukça ilginç bir çıkarımda bulunur: “Celal’in ‘Göz’ başlıklı yazısı da yine Mesnevi ile Divan-ı Şems-i Tebrizi’nin laikleşmiş bir okumasıdır. Mevlana’nın ünlü ‘Görenle görülen sende bir olur’ dizesi yazar tarafından binbir biçimde açıklanıyor: geceleyin kentin ıssız sokaklarında avare dolaşırken kendisini bir Göz izliyor...” (s. 304)

Celal’in yazısındaki “göz”ün niteliği oldukça karmaşık olsa da Celal onun kendisini insafsızca yargıladığını söyler. Sürekli kendisini gözetleyen bu gözün varlığıyla kendisine çeki düzen verme ihtiyacı duyar. Bu anlamda Celal’in yazısında bahsettiği “göz”ü George Orwell’in 1984 adlı romanındaki her şeyi takip eden “Bir Brother”ıyla, Foucault’ın “Panoptikon”⁴³uyla bağlantılandırabiliriz. Her iki kavram da denetleyen, doğru olanı yapmaya mecbur eden bir üst “bakış”ın varlığından bahseder. Bu iki kavram yine, insanları denetleye denetleye onlarda otomatikleşmiş bir özdenetim mekanizması oluşmasını sağlamakla da ilgilidir. Bu anlamda özellikle 1984 adlı romanda donuk ve keskin doğruların bir süre sonra halk tarafından da mutlak doğrular olarak algılandığını görürüz. Romandaki her vatandaş da devletin empoze ettiği bu ideal kişi gibi olmaya çalıştığı için özdenetim mekanizmaları sürekli açıktır. Bu da farklılıkların değil “tekliğin” oluşmasına neden olmuştur. Romandaki göz imgesiyle “panoptikon” metaforu arasında kurduğumuz bu bağlantıyı “Kara Kitap Üzerine Yazılar” derlemesinde Guy Mannes-Abbott da kurmuştur: “Kara Kitap (...) şehirdeki ontolojik oyunlarla paradokstan,

⁴³ Foucault “panoptikon”u şöyle tarif eder: ‘Panoptikon halka biçimli bir binadır, ortasında bir avlu ve avlunun ortasında bir kule vardır. Halka, hem içeriye, hem dışarıya bakan hücrelere bölünmüştür. Bu küçük hücrelerin her birinde, kurumun hedefine uygun olarak, yazı yazmayı öğrenen bir çocuk, çalışan bir işçi, ıslah edilen bir mahkum, deliliğini yaşayan bir deli vardır. Merkezi kulede bir gözetmen vardır. Her hücre hem içeriye, hem dışarıya baktığından gözetmenin bakışı tüm hücreyi katedebilir; hiçbir karanlık nokta yoktur ve sonuç olarak bireyin yaptığı herşey bir gözetmenin bakışına açıktır; bu gözetmen kendisinin herşeyi görebileceği, buna karşılık kimsenin kendisini göremeyeceği şekilde panjurları yarı açık bölme pencereleri arasından gözlemde bulunur... Panoptikon, aslında, bir toplum ve bir iktidar türünün ütopyasıdır; bunlar aslında, fiilen gerçekleşmiş olan ütopya’dır. Bu tür bir iktidar panoptizm adını tam olarak alabilir. Panoptizmin egemen olduğu bir toplumda yaşıyoruz’ (FOUCAULT, Michel, Büyük Kapatılma, çev. Işık Ergüden, Ferda Keskin Ayrıntı Yayınları, İstanbul,2005, s.224) (Akt. Karaismailoğlu, 2006: 63-64) Panoptikon, çıkış olarak bir hapisane tasarımı olmakla birlikte daha sonra devletin insanları kontrol etmekte kullandığı araçları ifade etmek için kullanılan bir metafor haline gelmiştir.

panoptikondan, etik ötekiliğin çehrelerine dek Postmodernliğin tüm boyutlarından yararlanmaktadır.” (Abbott: 1996: 260) Abbott cümlesinde “panoptikon” kavramıyla romandaki “göz” imgesi arasında bağlantı olduğunu doğrudan söylemese de romanda panoptikon kavramıyla bağlantılı olabilecek başka bir konu yoktur.

f. Şehzade:

Romanın son hikâyesi olan “Şehzadenin Hikâyesi”, şu cümleyle başlar: “Bir zamanlar, içinde bulunduğumuz şehirde, hayatın en önemli sorununun insanının kendisi olabilmesi ya da olamaması olduğunu keşfetmiş bir şehzade yaşamıştı.” (s. 395) Şehzade, bu sorunu kendisini etkileyen her şeyden uzaklaşmakla çözümlenmeye çalışır: Önce kendisini etkileyen kitaplardan kurtulmak için on yıl boyunca hiçbir şey okumaz, sonra çevresindeki eşyalardan kurtulur, zihninde herhangi bir anının canlanmasını önlemek için bütün koku kaynaklarını kurutturur, piyanosuyla ilişkisini keser ve yaşadığı yerdeki bütün duvarları beyaza boyattırır. Hatta daha da ileri giderek insanlarla da görüşmeyi keser. Artık hayatı boyunca beklediği ve kendisi olmanın anahtarı olarak gördüğü “iç sessizliğe” ulaştıktan sonra ölür.

Şehzadenin seçtiği bu yol, hikâye içinde Şehzade’yle ilgili, “bütün hayatı boyunca bir imparatorluğun tahtına oturmayı bekleyerek yaşayan herhangi biri delirmeye mahkûmdu” (s. 399) sözleriyle deli imasında bulunulduğu için üstü kapalı bir şekilde eleştirilir, “ancak bir deli taklidin kaçınılmaz olduğunu bilir ve taklitten kaçmaz.” şeklinde özetlenebilecek bir sonuca varılır.

Juan Goytisolo “Şehzade” imgesine oldukça değişik bir açıdan yaklaşır: “Celal’in yazılarında şehzadeye söylettiği düşünceler Jön Türkler’in savundukları, daha sonra da Kemal Atatürk’ün gerçekleştirdiği Avrupalılaşmayı ters yanından yaşayanların tarihsel travmasını yansıtır. ‘Kendileri olamayan bütün uygarlıklar, başkalarının hikâyeleriyle mutlu olabilen bütün milletler yıkılmaya, yok olmaya, karışmaya, unutulmaya mahkûmdurlar çünkü’. Bu fazlasıyla karamsar kehanet, İspanyollar’ın gelişinden önceki Amerika kültürleri gibi dünyadan kopuk, ilkel ya da tarihsel yalnızlıklarının kurbanı uygarlıklar söz konusu edildiğinde geçerli olsa da,

Türk uygarlığı gibi, yabancı kültürlerle sürekli karışımın ve çatışmanın bir ürünü bir büyük uygarlık söz konusu olduğunda doğrulanmaz. Her çağda, dünyaya ve onu ayakta tutan güçlere ilişkin belli bir tasarım daha öncekilerden baskın çıkar, ancak yine de onların izlerini silip yokedemez. Asur, Pers, Yunan, Roman, Bizans, Araplar, Haçlılar, Selçuklu ve Osmanlı sülaleleri Türk kültürünün farklı katlarını ya da katmanlarını oluşturmaktalar. Geçmiş yadsımak, sıfırdan başlamak ya da geriye sıçrayarak kendine ‘saf’ bir kimlik biçimlendirmek girişimleri boştur ve başarısızlığa hükümlüdür. Kùltürler geçirgendirler, etkileşim yoluyla birbirlerini karşılıklı bereketlendirir: bir toplama işlemidir bu, çarpma değil; uygarlıklar birbirlerini ancak kısmen yıkarlar, ama bu arada kısmen bütünlerler de. Orhan Pamuk çağında bir romancı bunu çok iyi anlamış ve ‘Batıllık’ parıltısıyla körleşmiş meslektaşlarından farklı olarak kökleri bin yıldan geriye uzanan bir Osmanlı, Fars ve Arap kimliği oluşturmuş kendine.” (Goytisolo, 1996: 300–301)

Manken hikâyesinde taklit etmemenin cezası yeraltına inmek, unutulmaktır. Şehzade hikâyesinde de “saf” kalmaya çalışmak, yalnız kalmakla cezalandırılıyor. Bu anlamda manken ve şehzade imgesiyle yazar aynı amaca hizmet etmiştir: Bütün hayatımız taklit üzerine kurulu olduğu için taklit kaçınılmazdır, bundan kaçmaya çalışmak boşunadır!

g. Kara Mürekkep – Kara Kitap

Kara Mürekkep, romanda sadece bir cümle içinde geçen bir imgedir. Ancak Postmodern bir imge olmanın en önemli özelliği olarak hakkında yorum yapılması oldukça güç bir anlamsal çağrışımı vardır. Cümleyi, Rüya’nın öldüğü haberini alan Galip kurmuştur:

“...sonradan görme bir köşe yazarı değil de, meslek erbabı, hüner sahibi bir yazar olsaydım, şimdi 'Rüya ile Galip' adlı eserimin akıllı ve duyarlı okuyucularına yıllarca eşlik edecek o sayfalarından birinde olduğumuzu güvenle düşünürdüm. Ama yeteneklerim ve yazdıklarım konusunda gerçekçi olduğum için, bu güven yok bende. Bu yüzden, hikâyemin bu sayfalarında okuyucuyu kendi anılarıyla başbaşa

bırakabilmek isterdim. Bunun için de yapılacak en iyi şey, dizgiciye bu sayfaları kara bir mürekkeple boyamasını önermek olacaktır. Hakkıyla yazamayacağım şeyleri siz hayâl gücünüzle kurun diye.” (s. 419)

Galip’in sayfanın kara mürekkebe boyanması isteği farklı yazarlar tarafından farklı şekilde değerlendirmiştir:

Hülya Adak: “Pamuk üslupla ilgili bir deneye girişmez. Şu sözleriyle yazar olarak öznelliğini ortadan kaldırmaya çalışır: “... yapılacak en iyi şey, dizgiciye bu sayfaları kara bir mürekkeple boyamasını önermek olacaktır. Hakkıyla yazamayacağım şeyleri siz [okurlar H.A.] hayal gücünüzle kurun diye” (s. 419) Bu yazarlık arzusunu birçok kurmaca ansiklopedist paylaşır; sözgelimi, Pere La vie, mode d’emploi adlı yapıtında Valêne’e ölümünden hemen önce boş bir tuvali tamamlatır. (boş tuval, bitmiş resmi temsil eder ve romanın bütününe bir eğretilmesidir). (Adak, 1996: 289–290)

Jale Parla, bu kara sayfaları romanın “açık yapıt” olmasıyla bağlantılandırır:

“...bütün kitaplar son sayfalarının ardında okurun yazmayı sürdüreceği kara sayfalar bırakarak biter. Sayfalar karadır; çünkü tıpkı Galip’in Celal’i öldürüp (ya da sonsuza dek yaşatıp mı diyelim?) yerine geçmesi gibi, okur da romanı bitirdikten sonra yazarı öldürüp (ya da sonsuza dek yaşatıp mı diyelim?) onun yerine geçer: Kitabı her düşündüğünde ve hatırladığında onu yazmaya devam eder.” (Parla, 2012: 263)

Raşit Tankut Aykut ise bunu romanın bir palimpsest⁴⁴ oluşuyla açıklar:

“Kara Kitap’ın isminin de, eserin aslında böylesi bir katmanlı geleneğin uzantısından geldiği belirtilebilir. Zira bu eser metaforik anlamdan daha önce defalarca yazılıp kararmış sayfaların üstüne hikâyeye edilmiştir. Böylelikle onları zenginleştirmiş, katmerleşmiş ve daha da karartmıştır. Bu evvelden defalarca

⁴⁴ Eskiden yazma eserlerin üstüne, yazı kapatılıp bir kere daha yazı yazılırdı. Aradan geçen zaman içinde eski yazı ortaya çıkınca birbirine karışmış iki yazı görünürdü, bu ikili metne, kağıda / parşömene “palimpsest” denir.

yazılmış olan sayfalar az önce saydığım çeşitli yazarların eserleri olacağı gibi babaların bavullarından çıkan eserlerin de sayfaları olabilirdi.” (Aral, 2007: 15)

Eliuz ve Türkdoğan’ın makalesinde ise kitabın ismiyle ilgili olarak çeşitli çıkarımlar yer almıştır: “Bilinç ve bilinçaltının daimi birlikteliğinin metinleştiği Kitap’ın kara olarak nitelenmesi, eserdeki her şey gibi tesadüfi değildir. Kara, umudun, aydınlığın, özgürlüğün simgesi olan beyazın bittiği/ tükendiği noktada varlık bulur. Kara, hüznün, kötülük, uğursuzluk, şekilsizlik, renksizliktir. (...) Tüm nesnelere, olması gereken değil, olmaması gereken anlamları işaret ederler. Ve bu işaret edilen nesnelere varlığı değil, yokluğu imlerler. Hep karadılar (...) Kara, yokluktur. Gizil güçler ile sırlar dünyası, görünenin arkasındaki görünmeyen, varlığın oluşumundaki en temel unsur olan yokluk, Kara Kitap’ta eserin ismindeki renk seçimini işaret eder. Dünyanın gizemleri ve bu gizemlerin gerçek ile gerçekdışını buluşturması Kitap’ın insana ve evrene ait her şeyi saklayan ve ortaya çıkaran niteliğinin sonucudur.” (Eliuz ve Türkdoğan, 2012: 1016)

Güney Şimşek ise konuya çok farklı bir bakış açısıyla yaklaşmıştır: “Kur’an’da günahların yazıldığı siyah bir kitap vardır ki; insanın eline yargı günü verilecektir. Ancak günahları temizleyecek bir şey vardır, ağlamak: ‘Doğu’da mürekkep suyla çıkar, mürekkepli kalemle yazılı bir sayfa gerekirse suyla siliniverirdi. Zahitlerce, mutasavvıflarca sık sık övgü konusu yapılan gözyaşları, kara günahların mürekkeplerini yıkayıp çıkarabilirlerdi. (...) Dinsel olmayan şeyleri yazıp okumak, dahası karmaşık hukuk davalarının incelikleriyle, kılı kırk yaran gramer sorunlarıyla uğraşmak sufiler için eylemler kitabının siyahlığını arttırmak demektir, günahı.”⁴⁵ (...) Bu tasavvufî düşünce ile Kara Kitap arasında da bir bağ kurabiliriz.” (Şimşek, 1996: 230–231)

Yukarıdaki alıntıda dikkat çekmek istediğimiz nokta romandaki küçük harfle “kara kitap” yazımıyla Şimşek’in tespiti arasında kurulacak bağdır. Orhan Pamuk “Kara Kitap” yazmış olsaydı alışlageldik bir üstkurmaca kuruluşu olduğundan bahsedilebilirdi. Ancak yazar “kara kitap” diyerek Şimşek’in de dediği gibi

⁴⁵ Schimmel Annemarie, Tasavvufun Boyutları, İstanbul, 1982, s. 347-351

“Kuran’da günahların yazıldığı kitap” imasında bulunmuş olabilir. Şimşek’in tezini destekleyen bir başka durum da romanda Galip’in sık sık ağladığından söz edilmesidir. Yine aşağıdaki cümlede Galip için “günahkâr” denmesi (Galip üstkurmaca da tartıştığımız gibi elimizdeki romanın yazarı da olabileceği için) bu yorumu destekleyen bir başka ipucudur:

“Görmeyeli sen de çok değişmişsin çünkü Galip Bey oğlum. Yüzün solmuş, gözlerin çukura kaçmış, başka biri olmuşsun. İstanbul geceleri bitmez... Günahlarının vicdan azabından uyku uyuyamayan bir hayalet... Efendim?

Gözlüğü alayım, gideyim efendim ben.” (s. 317)

Galip’in günahı ne olabilir? Bunu “polisliye” başlığında tartışacağız.

h. Rüya, Galip, Celal, Şhrikalp

Romanda kullanılan isimlerin değişik çıkarımlara kapı araladığı da açıktır. Fark edileceği üzere Celal, Mevlana Celaledin Rumi’yi; Galip, kendisi de bir Mevlevi olan Şeyh Galip’i, Şhrikalp ise Hüsn-ü Aşk’taki “Diyar-ı Kalb”i ima eder. Bu durum, romanla ilgili yazılarda, Mevlana-Şems, Celal-Galip ilişkisi; Şems’in öldürülmesi, Celal’in öldürülmesi; Mevlana’nın eserine Divan-ı Şems-i Tebrizi adını vermesi, Galip’in kendi yazılarına Celal’in imzasını atması; Hüsn’ün Diyar-ı Kalp’e yolculuğu, Galip’in Şhrikalp’e yolculuğu; Hüsn-ü Aşk’taki yol gösterici Sühan, Kara Kitap’taki yol gösterici Celal’in yazıları gibi karşılaştırmalara konu olmuştur. Yine Celal, Galip ve Rüya’nın (kardeş çocukları olmaları nedeniyle) soy isimleri olan “Salik”in, “yolda ilerleyen, tarikat yolunda ilerleyen” gibi anlamları nedeniyle yazılarda tasavvufî çıkarımlara kapı aralanmıştır. Bu çıkarımların ortaya konmasında tabii ki romanın sözü edilen eserlerle kurduğu metinler arası ilişkilerin de payı vardır. Metinlerarasılık başlığında bu konuya bilahare eğileceğiz.

Ancak romanda kullanılan bu “imgesel isimler” den en çok dikkat çeken ve yoruma zemin hazırlayanı “Rüya” olmuştur. Yazılarda “Rüya”nın varlığının belli belirsiz olduğu, gerçekte varolmadığı, “polisliye romanları simgelediği”, “Galip’in

ulaşmak istediği hedefi temsil ettiği” gibi oldukça farklı yorumlar yapılmıştır. Bu rüyalara kapı aralayan en önemli cümleler romanın ilk ve son cümleleridir:

“Yatağın başından ucuna kadar uzanan mavi damalı yorganın engebeleri, gölgeli vadileri ve mavi yumuşak tepeleriyle örtülü tatlı ve ılık karanlıkta Rüya yüzükoyun uzanmış uyuyordu.” (s. 11)

“...İstanbul'un karanlığına bakıyoruz ve geceyarıları, uykuyla uyanıklık arasında mavi– damalı yorganın üzerinde Rüya'nın izine rastladığımı sandığım zaman kapıldığım keder ve heyecana kapılıyoruz.” (s. 436)

Bu cümle Rüya'nın gerçekliğiyle ilgili şüphelerin doğmasını sağlamıştır. Rüya'nın somut varlığıyla ilgili tek veri Galip'in bu muğlak anlatımıdır. Romanın bu ilk cümlesinden sonra Rüya bizim için bıraktığı mektuptur, Galip'in sözlerinde, hayalindedir. Şimdi Rüya ile ilgili yapılmış yorumlara ve çıkarımlara bakalım:

Kemal Atakay: “Daha ilk bölümün başlığı ile kurulan belli bir atmosfer, her yeni sözcük ve her yeni tümce ile giderek yetkinleşiyor ve romanın en önemli belirleyicilerinden biri durumuna geliyor. Bu atmosferin bir niteliği belirsizlik muğlaklık: ‘Galip Rüya’yı İlk Gördüğünde’ başlığını okuyan okurun, Rüya adında bir kişiden mi yoksa bir rüyadan mı söz edildiğini kavraması olanaksız; bu ilk belirsizlik okurun belleğine yerleşecek, özellikle Galip'in Rüya'yı arayışı tam bir benlik–kişilik arayışına dönüştüğü andan başlayarak okur hep bu izlenime geri dönecektir.” (Atakay, 1996: 38–39)

Fatma Erkman Akerson: “...Celal'i aramaya çıktığında hiç de gerçekçi bir biçimde aramıyor. Adı ‘Rüya’ olan karısını da öyle arıyor. Rüya var mı, yoksa bir ‘rüya’ mı?” (Akerson, 1996: 65)

Süheyla Bayrav: “...Rüya'nın dünyasına girmek, düşlerini paylaşabilmek Galip'in erişemediği en büyük hayalidir (Rüya adı anlamlıdır, belki öteki adlar da!)” (Bayrav, 1996: 74)

Berna Moran: “Alegorik anlatımlar olan bu mesnevilerde aranan varlığın (Simurg, Hüsn, sevgili) tanrıyı temsil ettiği bilinen bir şey...” (Moran, 2009b: 97)

Gregor Vetter: “Galip Rüya’yı ararken bu arşivde ipuçları bulabilmeyi ummaktadır. ‘Arşivci’ Saim’le birlikte bütün gece gizli işaretler bulmaya çalışırsa da Hiçbir ize rastlayamaz. Onun yerine Saim’in rüya ile gerçek üzerine kurduğu kuramla tanışır.” (Vetter, 1996: 91)

Jale Parla: “Celal, yazar usta, Galip, yazar çırak, Rüya ise yaratıcılık mıdır?” (Parla, 1996: 103)

Sevda Şener: “Galip (başarılı olan, sonunda)–Rüya (düş) ve Celal (büyük, ulu, öfkeli) köşeleri keskin bir üçgen oluşturmuşlardır.” (Şener, 1996: 111)

Mustafa Ever: “Rüya, Galip’i terk eden ve Galip’in arama sürecini başlatan kadın kahramandır. Ama onun adını hem büyük harfle hem de küçük harfle yazabiliriz. Büyük harfle yazıldığında Galip’in karısıdır; küçük harfle yazıldığında mecazidir; Galip’in kendini bulma hayalini simgeler. Rüya, Hüsn-ü Aşk’taki Hüsn’dür. Hüsn-ü Aşk’taki Aşk, Hüsn’e her iki anlamda kavuşur; romanda Galip Rüya’ya kavuşamaz; ama rüyaya kavuşur!” (Ever, 1996: 119)

Orhan Koçak: “Rüya, Galip’in başlangıçta ‘katlanamadığı için elini sürmediği’ polisiye romanlardır: Esrarın kendisidir, hep yorumlanmayı bekleyen, yorumu kışkırtan, ama aslında harflerin oyunundan başka bir şey olmayan bir işarettir (‘Rüya’nın benim için astığı işareti balkon demirinde görünce...’, s. 433). Romanın sonunda, ‘Rüya’dan (Galip’e O.K.) kalanlar ise yalnızca yazılar’dır (s. 435). Ama Rüya başından beri bir metindir: On dokuz kelimelik bir terk mektubudur (bu ‘on dokuz’da kaçınılmaz olarak, küçük çaplı bir olarak bir ayna oyununa girecektir: Galip’in hesabına göre, ‘birbirlerini ilk görüşlerinden 19 yıl 19 ay, 19 gün sonra’ evlenmişlerdir; 20) Kitap’ta Rüya’nın cismani varlığı yalnızca bir kez, romanın ilk sayfasında görülür, ama yazar bunun bir yanılsama olduğunu hissettirir dikkatli okurlara: ‘Rüya’nın çenesi, yastığın kuştüyüne gömülmüştü. Alnının eğiminde, o sırada aklının içinde olup biten harika şeyleri insana korkuyla merak ettiren gerçekdışı bir yan vardı.’ (11) Polisiye ve macera romanı müptelaları, o eski kitap kapaklarının da kendilerine böyle korku ve haz dolu bir merak duygusu verdiğini bilirler. Rüya, bir kitap kapağıdır (eski tarzda), okurun o beyhude merakını, yorum tutkusunu ve fantezisini okşayan bir vaattir. Galip’in Rüya’ya duyduğu aşk

da, ciddi edebiyatın hafif edebiyat karşısındaki konumudur: Ciddi edebiyat kendisi okurları heyecanlandıramadığı için tam da bunu yapan eğlencelik romanları kıskanır. Onu elde etmek, kazanmak, içermek ister. Ama bunu kendi ‘çetrefilliğinden’ ödün vermeden yapmalıdır. Galip de Rüya’ya ancak ‘yazarın da katilin kim olduğunu bilmediği bir polisiye roman yazılırsa okunabileceğini’ söyler. (54) Kara Kitap hem bu polisiye romandır, hem de Postmodernizmin bir poetikasıdır.” (Koçak, 1996: 148–149)

Taciser Belge: “Kara Kitap’ın olay örgüsünü kaybolan rüyanın arayış serüveni oluşturur; yaşayıp yaşamadığı belli olmayan, yaşamış da olsa romanın başında yitirilen ve sonunda katledilen rüyadır.” (Belge, 1996: 207)

Güney Şimşek: “Rüya sevgilidir. Yani klasik edebiyatımızda Hüsn, Leyla, Şirin ve Azra’nın özdeşi. Rüya kelimesinin de özellikle seçildiğine dikkat etmek gerekir. Rüya soyut bir kelimedir. Yani; gerçek beşeri bir sevgili mi? Burada bir müphemlik var.” (Şimşek, 1996: 228)

Sooyong Kim: “...Rüya, rüya niteliğiyle, elle tutulamaz bir şeyi temsil etmektedir; bir tür esin perisidir o. Dolayısıyla, Galip’in Rüya’yı arayış öyküsü, bir yazar yaratıcılığı öyküsüne dönüşür ve Sufi dervişlerinin iyi bilinen yolu boyunca ilerler.” (Kim, 1996 235)

Hülya Adak: “Kara Kitap, mavi bir yorganın altında uyuyan Rüya’nın betimlemesiyle başlar ve aynı betimlemeyle sona erer (Rüya değişmemiştir, hala bir metin olarak varlığını sürdürür)” (Adak, 1996: 286)

Charlotte Innes: “...Galip’in köşe yazılarından biri alegorik bir öykü anlatır; öyküde bir aynaya yansıyan bir resim, kendimizi sanat yoluyla bulmadaki başarısızlığımızın bir meseli olarak kullanılır. Bu, sürekli yinelenen Rüya imgesinde de (hem Rüya’nın ulaşılmazlığı hem de Galip’in kendi eksiklikleri nedeniyle onu rahatsız eden bir imgedir bu) kendini gösteren bir görüdür.” (Innes, 2000: 185)

Güneli Gün: “Galip’in karısının adı Rüya, burada yalnızca Platonik İdealle değil, aynı zamanda kahramanın İdealleştirilmiş Beyniyle yakından bağlantılı bir

personayla karşı karşıya olduğumuzu sezdirir: Narsist ve ensestgil bir anima (ya da dişi ikiz)” (Gün, 2000: 194)

Rüya, romanda yazarın kurduğu oyunun bir parçası olan bir tuzaktır. Okur baştan itibaren Galip’le birlikte Rüya’nın peşine düşer. Galip için üzülür, Rüya’ya kızar. Anlatıcı, “Rüya’nın izine rastladığımı sandığım zaman” (s. 436) diyerek ancak romanın sonunda bu tuzağı ifşa ederek okurun Postmodern bir oyun içinde olduğunu ilan etmiştir. Böylece Galip’in arayışının da aslında Rüya’yla alakalı olmadığı sonucu ortaya çıkar, okurun kafasında Rüya’yla ilgili sahneler, sorular tekrar belirir. Okur romanı bir daha okumalıdır!

1. Yeşil Tükenmez:

Yeşil tükenmez, romanın en ilginç imgelerinden biridir. Romanın birkaç yerinde karşımıza çıkan yeşil tükenmezin anlamsal çağrışımı, imasıyla ilgili yorum yapmak oldukça güçtür. Hatta Jale Parla “Burada eğer benim kaçırdığım Freudiyen bir şaka yoksa, bu yeşil kalemin de Kara Kitap’ın fazla yüklü simgelerinden biri olduğunu söylemeliyim” (Parla, 1996: 108) diyerek imgenin anlamsal çağrışımı konusunda yorum yapmamış / yapamamış sadece “fazla simge yüklü bir simge” olduğunu söylemekle yetinmiştir. Acaba yeşil tükenmez Jale Parla’nın dediği gibi “fazla yüklü bir simge” midir? Bu soruya cevap aramadan önce kısaca yeşil tükenmezin romanda nerelerde nasıl kullanıldığını görelim:

(i). Galip’in boğazın derinliklerine düşürdüğü ve Rüya’nın mektubunu yazdığı kalem: “Rüya’yla kabakulak oldukları zaman annelerinin onları götürdüğü o sandal gezilerinin birinde, Boğaz’ın derinliklerine düşürdüğü yeşil tükenmez kalemi düşünüyordu. Aynı günün gecesinde ise, Rüya’nın kendisini terkederken bıraktığı mektubu incelerken, masanın üstünde duran ve mektubun yazıldığı yeşil tükenmezin, suya düşen tükenmezin bir eşi olduğunu hatırlayacaktı. Suya düşen kalemi, Celâl, yirmi dört yıl önce Galip’e çok sevdiğini görünce kullansın diye bir haftalığına vermişti. Kaybolduğunu öğrenince de, sandaldan denize düştüğü yeri sorup cevabını

dinledikten sonra, "Kayıp sayılmaz!" demişti Celâl. Boğaz'ın neresine düştüğünü biliyoruz çünkü." (s. 28)

(ii). Rüya'nın yeşil tükenmezle yazdığı mektup: "Sonra, yemek masasına oturup, Rüya'nın kendisini terkederken yazıp bıraktığı mektubu bir daha okudu. Masanın üzerinde duran yeşil tükenmezle yazılmış mektup hatırladığından da kısaymış: On dokuz kelime." (s. 44)

(iii). Celal'in Alâaddin'in dükkânında aldığı kalem: "Alâaddin'e dükkânından yıllar önce aldığım yeşil bir tükenmez kalemle, kötü çevrilmiş bir polisiye romanın hikâyesini anlattım" (s. 46)

(iv). Rüya'nın beraberinde götürdüğü kalem: "On dokuz kelimelelik terk mektubunu Rüya, Galip'in her zaman telefonun yanbaşında durmasını istediği yeşil tükenmez kalemle yazmıştı, kalemi ortalıkta göremediği, sonraki araştırmalarında evde de bulamadığı için Galip, Rüya'nın, mektubu kapıdan çıkmadan son anda yazdığına karar verdi: Mektubu yazdıktan sonra Rüya, kalemi belki lâzım olur diye son anda el çantasına atmış olmalıydı; çünkü kırk yılın tekinde, birisine özene bezene mektup yazmaya kalktığında (bu mektubu Rüya hiçbir zaman bitirmez, bitirse zarfa koymaz, koysa postalamazdı) severek kullandığı şişman dolmakalemi her zamanki yerinde duruyordu" (s. 52)

(v). Galip'in rüyasında gördüğü kalem: "Sabah ezanından sonra, salondaki koltuğunda Galip kısa bir süre uyukladı. Rüyasında bir akvaryumun tükenmez kalem yeşili sıvısında Japon balıkları ağır ağır salınıırken Rüya, Galip ve Vasıf bir yanlışlıktan söz ediyorlar, daha sonra, sağır ve dilsiz olanın Vasıf değil, Galip olduğu anlaşılıyordu, ama çok da kederlenmiyorlardı: Nasıl olsa yakında her şey yoluna girecekti." (s. 59)

(vi). Galip'in yanına aldığı kalem: "Rüya'nın eski sevgilileri, lisedeki 'matrak' kız arkadaşları, arada bir adını andığı dostları, eski 'siyasi' yakınları ve Galip'in Rüya'yı buluncaya kadar hiçbir şey farketmemeye karar verdiği ortak arkadaşlarının adları kendilerini oluşturan sesli sessiz harflerin yuvarlakları, inişleri, çıkışları, yüzleri ve gittikçe daha anlamlı, çift anlamlı gözükten biçimleri içinden,

acemi dedektif Galip'e neşeyle el sallayıp, haince göz kırpıp, sahte ipuçları yolluyorlardı. İri tenekeleri kamyonun kenarlarına vura vura boşaltan çöpçüler geçtikten sonra, Galip listeyi daha fazla uzatmamak için, yeşil tükenmez kalemle birlikte bugün giyeceği ceketinin iç cebine sıkıştırdı.” (s. 60)

(vii). Galip’in Celal’in odasında bulduğu gazetede kesiğinde işaretleme için kullanılmış kalem: “Bu kâğıtların ve hikâyelerin yenilerini bulmak, unutmak, unutmak için aceleyle Celâl’in masasını karıştırmaya başladığı zaman, Galip'in buldukları: Açılmamış okuyucu mektupları, kalemler, gazete kesikleri (kıskaç bir kocanın yıllar sonra işlediği cinayetin yeşil bir tükenmezle işaretlenmiş haberi), yabancı dergilerden kesilmiş surat resimleri, portreler...” (s. 93)

(viii). Rüya’nın eski kocasının getirdiği haritada işaretleme için kullanılmış kalem: “Harita içeriden gelince Galip bir tür masal gibi içine girdiği o dalgınlıktan birden uyanıp ayağa kalkmış, sıcakta gevşeyen gövdesini hareket ettirmiş ve masanın üzerine yayılan masal gezegeninde yeşil renkli bir tükenmezle işaretlenmiş oklara hayretle bakmıştı.” (s. 122)

(ix). Celal’in düzeltme yaptığı kalem: “Aynı günkü gazetenin 'Boğaz’ın Suları Çekildiği Zaman' başlıklı yazısındaki dizgi yanlışları yeşil bir tükenmez kalemle ve Celâl’in her zamanki öfkeli yazısıyla düzeltilmiş olarak eski Remington daktilonun yanına konmuştu.” (s. 232)

(x). Galip’in düzeltme yaptığı kalem: “Bugünkü köşe yazısında cumartesi öğleden sonra gazeteye gittiğinde okuduğu yanlışı görünce ('kendiniz olmakta'yı, 'kendimiz olmakta' olarak yazmışlardı), eli kendiliğinden çekmeceye uzanıp yeşil bir tükenmez kalem buldu ve yazıyı düzeltmeye başladı. Yazıyı bitirdiğinde Celâl'in de her sabah üzerinde bu mavi çubuklu pijamayla bu masaya oturup aynı kalemle düzeltmeler yaparken sigara içtiği aklına geldi.” (s. 242)

(xi). Celal’in Şam haritası üzerine yaptığı işaretlemeler: “Galip, Celâl'in bu konuya köşe yazısında gözüktüğünden çok daha fazla bir zaman verdiğini defterlerin içindeki bazı notlardan ve eski futbol maçı (Türkiye:3–Macaristan:1) ve sinema biletlerini (Tenceredeki Kadın', 'Eve Dönüş') sakladığı bir kutuda bulduğu Şam

haritasından anladı. Haritada Mevlâna'nın Şam'da yaptığı araştırmalar yeşil bir tükenmez kalemle işaretlenmişti.” (s. 252)

(xii). Celal'in Kahire haritası üzerinde çizdiği oklar: “Binbir Gece Masalları'ndaki polisiye hikâyelere ('Civa Ali', 'Akıllı Hırsız' vs.) ilişkin bir köşe yazısını yayımladığı tarihlerde, Celâl'in eline geçen ıvır zıvırı sakladığı bir kutuda bir Kahire haritasıyla, İstanbul Belediyesinin 1934 tarihli Şehir Rehberi'ni de buldu. Beklediği gibi Binbir Gece Masalları'ndaki hikâyeler Kahire haritasına yeşil bir tükenmez kalemin çizdiği oklarla işaretlenmişti. Şehir Rehberi'nin bazı sayfalarındaki haritalarda ise aynı kalemle olmasa bile, aynı yeşille çizilmiş bazı oklar gördü. Karmakarışık haritalar içerisinde, yeşil okların serüvenlerini izlerken İstanbul'da bir hafta süren kendi gezintilerinin haritasını da görür gibi oldu. Bunun bir yanılsama olduğuna kendini inandırmak için, yeşil okun kendisinin ayak basmadığı hanlara, girmedığı camilere, çıkmadığı yokuşlara uğradığını hatırlattı kendine, ama kendisi de bitişikteki hanlara uğramış, yakındaki camilere girmiş, aynı tepelere çıkan yokuşları tırmanmıştı” (s. 252–253)

(xiii). Celal'in başka bazı kitaplara yaptığı işaretlemeler: “Altın Böcek,' 'Yedinci Harf adlı çeviri polisiye romanların özetlerinin yazıldığı ve Majino Hattı ve Alman casuslarına ilişkin kitaplardan derlenmiş şifrelerin ve anahtarların kaydedildiği bir defterin son sayfaları üzerinde titreye titreye ilerleyen bir tükenmez kalemin yeşil izini gördü. Kahire, Şam ve İstanbul haritalarının üzerinde ilerleyen yeşil kalemlerin izine benziyordu belki bu izler, belki bir yüze, bazan da çiçeklere, bazan ovada kıvrılan incecik bir nehrin kıvrımlarına. İlk dört sayfanın asimetric ve anlamsız eğrilerinden sonra, Galip çizgilerin sırrını beşinci sayfada çözdü. Boş sayfanın orta yerine bir karınca bırakılmış, telâşlı hayvanın beyaz sayfada izlediği kararsız yol hemen arkasından gelen tükenmez kalemle işaretlenmişti. Beşinci sayfanın orta yerinde, yorgun karıncanın kararsız daireler çizdiği noktada defterin üzerine kapanmasıyla sabitleşen kurumuş ölüsü vardı. Galip, hiçbir sonuca ulaşamadığı için cezalandırılan mutsuz karıncanın ölüsünün kaç yıllık olduğunu, bu tuhaf deneyin Celâl'in Mevlâna yazılarıyla bir ilişkisi olup olmadığını anlamak için araştırdı. Mesnevi'nin dördüncü cildinde Mevlâna, müsveddelerin üzerinde yürüyen karıncanın hikâyesini anlatmıştı: Hayvan önce Arap harflerinde nergisler ve

zambaklar görüyor, sonra kelime bahçesini kalemin yarattığını, sonra kalemi elin hareket ettirdiğini, sonra eli aklın hareket ettirdiğini "Ve sonra", diye de eklemişti bir yazısında Celâl, "o akli da başka bir aklın hareket ettirdiğini," farkediyordu." (s. 263)

(xiv). Galip'in düzeltmek istediği yazıda kullanmak istediği kalem: "Eğilimlerine göre, köşe yazarlarının, cinayetin sorumluluğunu Ermenilerin, Türk mafyasının (Beyoğlu haydutları diye düzeltmek isterdi Galip, yeşil bir tükenmezle), komünistlerin, sigara kaçakçılarının..." (s. 421)

Acaba yeşil tükenmez kalemi, Celal'in Alaaddin'in dükkânından alışının, Galip'e hediye edişinin; Rüya'nın, mektubunu bu kalemle yazışının ve giderken beraberinde götürüşünün, yine Galip'in de evinden çıkarken bu kalemi beraberinde götürüşünün, bu kalemle yapılan çeşitli düzeltmelerin, işaretlemelerin anlamı nedir? Jale Parla'nın belirttiği bu "fazla yüklü simge"nin anlamsal çağrışımları nelerdir? Alaaddin'in dükkânının, kuyuların, mankenlerin, gözlerin ve rüyanın roman içinde anlamsal çağrışım alanları, imaları, işlevleri vardır. Peki, yeşil tükenmezin bir anlamı var mıdır?

Orhan Koçak'a göre yoktur: "...yeşil çizgilerin, aslında kendi ötelinde bir anlamları ('gösterilenleri') olmadığını, ama izleyicinin ilgisini çekebilmek için 'varmış gibi yaptıklarını' birkaç sayfa sonra yeşil kalem anlatacaktır bize: 'Her eşyanın yalnızca o eşya olarak varolduğu bir dünyada huzurla yaşayabilme isteği yükseldi içinde; ne Melih Amcadan kalma şu dolap, ne de Rüya'nın parmak izlerini taşıyan bu makasla tükenmez kalem kendi dışındaki bir sırrın şüpheli işareti olacaktı. Yeşil tükenmez kalemin yalnızca bir yeşil tükenmez kalem olacağı ve kendisinin de başka birisi olmak istemeyeceği bu âleme nasıl girebilirdi acaba?' (271) Böylece Galip'in bir an için hikâyeden sıkılmasıyla, hikâyeden çıkma isteğiyle, bir hikâyeye içinde olduğumuz, her zaman yeşil kalem tarafından yazıldığımız gerçeği daha iyi vurgulanmış olur. (...) Yeşil tükenmez, aynanın egemenliğinin amblemi ve aracıdır. Bir amblemidir: Kendi gerisindeki daha büyük bir gerçeğe, hiçbir şeyin o kadar da gerçek olmadığını ve her şeyin aynı olduğunu söyleyen, hep kendini haber veren bir metne, Kara Kitap'a işaret etmektedir." (Koçak, 1996: 155–157)

Bu çıkarımda yazarın da (Orhan Koçak) romandan alıntılacağı cümle önemli bir ipucudur. Alıntıda Galip içinde bulunduğu âlemden çıkmak istediğini söylemiştir. İçinde bulunduğu âlem neresidir? Bildiğimiz üzere Galip bir romanın kahramanıdır, romanın kurgusal dünyasında yaşamaktadır ve bunun bilincindedir. Romanın sonlarındaki “ey okuyucu” (s. 418) seslenişi bize bunu göstermektedir. Yeşil tükenmez imgesine bu bakış açısıyla yaklaştığımızda imgenin roman dünyasında bir anlamı olması; ama bizim dünyamızda bir anlamı olmaması da gayet normaldir. Zaten Koçak’ın alıntılacağı cümlelerin devamında Galip şunları söyler:

“Seyrettiği filmdeki uzak ve yabancı ülkede yaşadığını hayâl eden çocuk gibi Galip, bu âlemden yaşadığına kendini inandırmak isteyerek masanın üzerindeki haritalara baktı: Bir an bir ihtiyar adamın alını kırışıklıklarla dolu yüzünü görür gibi oldu, sonra hepsi birbirine karışan padişah yüzleri gözünün önünde belirdi, bu görüntüyü tanıdık birinin yüzü, belki de bir şehzadenin yüzü izledi, ama seçene kadar o da kayboldu.

Daha sonra Celâl'in otuz yılda biriktirdiği yüz fotoğraflarına, içinde yaşamak istediği o yeni âlemin görüntüleriymiş gibi bakabileceğini düşünerek koltuğa oturdu. Kutulardan gelişigüzel çektiği fotoğraflardaki yüzlere üzerlerinde bir sır ya da işaret görmemeye çalışarak bakmaya çalıştı. Böylece her surat tıpkı nüfus ya da ikametgâh kâğıtlarındaki fotoğraflar gibi, yalnızca burun, gözler, ağız ile kaplı fiziksel bir nesnenin tarifi olarak gözükmeye başladı. Arada bir, elindeki sigorta karnesinde gördüğü derin anlamlı ve güzel bir kadın yüzündeki acıya dalan biri gibi, bir an kederlendiğinde kendini toplayarak hemen başka bir resme, kendinden başka hiçbir acıyı ve hikâyeyi göstermeyen başka bir yüze bakıyordu. Yüzlerin hikâyelerine de kendini kaptırmamak için fotoğrafların altındaki yazıları ve Celâl'in resimlerin kenarlarına ve üzerlerine yazdığı harfleri okumuyordu hiç.” (s. 271–272)

Galip'in içinden çıkmak istediği dünya kurmacanın dünyasıdır. Bu yüzden haritalarda yüzler, yüzlerde de sırlar ve işaretler görür. Ancak gerçek hayatta böyle bir şey –tabii ki– yoktur. Galip içinde bulunduğu âlemden çıkmak için mücadele eder. Bu “âlemden” çıkmaya çalışırken, Celâl'in fotoğrafların kenarına yazdığı yazıları okumak istemez; çünkü bu yazılar da bir yandan Galip'i yazılar dünyasına

çekmeye çalışır. Galip de onu yazı dünyasına çekmeye çalışan bu yazılara bakmayarak diğer âleme girmek ister; ancak sonuçta bir roman kahramanı olduğu için bu mümkün olamaz.

Sonuç olarak romanda kullanılan yeşil tükenmez kalemin romanda herhangi bir anlamının, anlamsal çağrışımının, imasının olmadığını söyleyebiliriz. Bu, Orhan Pamuk'un hem okura hem de araştırmacılara oynadığı bir oyundur, yeşil tükenmez “sahte bir ipucudur.”

“Rüya, Galip'in polisiye romanlara katlanamadığı için elini sürmediğini bilirdi. İngilizlerin en İngiliz, şişmanların tam şişman, suçlu ve kurbanlar da dâhil olmak üzere geri kalan bütün özne ve nesnelere de, ya birer ipucuna benzediği ya da yazar onlara zorla ipucu taklidi yaptırdığı için, kendilerine benzeyemedikleri bu yapay dünyada Galip vakit geçiremezdi bir türlü.” (s. 53–54)

Romanın anlamsal çağrışım dünyasını oluşturan bütün bu fantastik tecrübelerin, imgelerin hiçbir anlamının olmadığı da yine romanın içinde söylenerek romanda anlam aramanın boşuna olduğu ima edilmiş olur:

“...saçmasapan metafizik tecrübelerini anlattığın yazılarını, içindeki gizli saklı kerametleri keşfetmek için yüzlerce kere okur, karıma okutur, akşam onunla bu yazı üzerinde saatlerce konuştuktan sonra, inanılacak tek şeyin, orada işaret edilen gizli anlam olduğunu düşünür ve hiçbir anlamı olmayan o gizli anlamı da anladığıma inandırırıldım kendimi.” (s. 362)

“Celâl'in yüzler ve haritalar üzerine yazdıklarının 'sıradan bir numara' olduğunu, bu ucuz yöntemle kendisinden bir sır, bir emanet, bir ortaklık işareti bekleyen okurlarını aldatıp mutlu ettiğini bana açıkladıklarında, söylediklerine inanmamama rağmen gene "biliyordum," demek gelirdi içimden.” (s. 429)

Peki, bütün bu köşe yazıları, yani bu hikâyecikler, kuyular, mankenler, şehzadeler, paşalar, yazılar, yüzler, cinayetler ve esrar belirli bir anlamı işaret etmiyorsa romanda neden kullanılmıştır?

C. Biçim

Romanda kullanılan bütün bu imgeler, hatta kişiler ve olaylar Orhan Pamuk'un anlatmak istediklerini anlatmak için kullandığı birer malzemeden ibarettir. Olay örgüsünün basitliği, kahramanların özelliklerinin sadece romandaki işlevleri dolayısıyla verilmesi, seçilen hikâyelerin hep aynı temalarla ilgili çıkarım yapmamızı sağlaması gibi özellikler romanın bu özelliğiyle alakalı olarak görülebilir. Kara Kitap Galip'in Rüya'yı arayışının hikâyesi değildir, belki bir "hikâye" bile değildir. Orhan Koçak bu durumu şu sözleriyle açıklar:

"Romandaki bütün motifler, romanın 'anlamı', yarattığı etki, kullanılan teknikler (örneğin köşe yazıları), romanın içerdiği ya da dile getirdiği 'dünya görüşü' (bu dünya görüşü, dünya görüşünün önemsiz olduğunu söyleyen bir metinsellik ya da metinlerarasılık tezi olsa bile) – bütün bunlar, bu romanın kurulmasına hizmet etmekten öte bir anlam taşımayan malzemeler, hammaddelerdir." (Koçak, 1996: 164)

Romanın bu biçimsel özelliği sadece yazarın dünya görüşünü açıklamakla alakalı değildir. Romanı iyi bir roman yapan özellikler nelerse (sürprizler, ilginç ayrıntılar, bağlantılar) onları oluşturmak için yazarın gösterdiği çabanın bir yansıması olarak da okunabilir. Romancı bu malzemeleri kullanarak iyi bir roman yazmanın peşine düşer, Galip ile Rüya'nın hikâyesini anlatmanın değil. Romancının bu çabası da yine başka bir araştırmacının, Füsun Akatlı'nın dikkatini çekmiştir:

"İşaretlerle ve işaretlerden örülmüş, imi ime ekleyerek, bir (ya da birkaç) ipi kesip düğümleyerek, böylece ipuçlarını çoğaltıp çeşitlendirerek ve adeta onlardan yeni bir ağ dokuyarak oluşturulmuş bir dünya Kara Kitap'ınki. Galip vesile, Rüya vesile, Celal (ve yazıları) vesile. Onların da, romanda yer alan çok çeşitli hikâyelerden, o hikâyelerin imlediği gerçeklerden ve sırlardan öte bir gerçekliği ve başatlığı yok. Onlar yalnızca, inanılmaz zenginlikte ayrıntıların bilgilerin, öykü parçacıklarının kaynaştığı bu romana bir çatı çatmak ve istinat sütunlarını oluşturmak işleviyle diğerlerinden seçilebiliyorlar. Yoksa; romanı, özünü oluşturan bütün yan öğelerden, her biri birer 'işaret' olan onca ayrıntıdan, Celal'in yazısıdır diye araya giren akıl çelici ya da yol gösterici bir o kadar da hikâyeden arındırıp bu üç kişinin çevresinde dolandırırsak, kaybımız büyük olur." (Akatlı, 1996: 31)

Yani, bir önceki başlığın sonunda sorduğumuz sorunun cevabı şudur: Romadaki bazı imgeler, romanda geniş anlamsal çağrışımları olmasa bile, bir yanlış yönlendirmenin sonunda bize yaşattığı bir sürprizle ya da kurduğu ilginç bir bağlantıyla romadaki varoluşunu gerekli kılar. (Yeşil tükenmez imgesi gibi.) Örneğin, romanda imgesel değeri olduğunu bildiğimiz bir kelime belki başka bir yerde hiçbir imgesel değeri olmadan sadece kendi olarak yer almış olabilir; ancak romancı bu kelimeyi tekrar tekrar kullanarak okurun kafasının karışmasını sağlamak istemiş olabilir. (Ayna imgesinin romanın bazı yerlerinde aslında gerçekten sıradan bir ayna olarak kullanılması gibi) Bu anlamda kelimelerin romanda her zaman için derin göndermeleri olmadan, sadece romancının okurun kafasını karıştırma zevkine hizmet etmek için kullanılmış olması da bu biçimselliğin bir yansıması olarak okunabilir. İmge bahsinde belki biz de bu tuzağa (belki de Galip gibi bilerek) düşmüş olabiliriz.

D. Açık Yapıt

Romanın anlamsal olarak savrulmalar yaşamasının yanında bilinçli olarak muğlak bırakılmış, okurdan okura farklı cevaplanabilecek sorular bırakılmış olması, romanın “açık bir yapıt” oluşuyla ilgilidir. Bu sorularla roman, her okur için farklı bir şekilde var olur ve her okur için farklı bir şekilde yaşamaya devam eder. Kara Kitap’ta da böyle açıklanmamış, çözümü okuyucuya bırakılmış durumlar vardır:

(i). Merih Manken Atölyesi’nde aşağıya inerlerken Bedii Usta’nın torunu Cebbar Bey’in şu sözleri ne anlama gelir:

“Aradığımı burada bulacaksın, korkma! dedi çok bilmiş bir havayla. "Beni O yolladı, yanlış yollarda dolanmanı, kaybolmanı hiç istemiyor.” (s. 180)

Cebbar Bey’i kim yollamıştır? Galip’e tuzaklar hazırlayan ya da onu yönlendiren Celal mi?

(ii). Belkıs kimdir? Kendisini Galip’e ortaokul arkadaşı olarak tanıtmasına rağmen Galip Belkıs’ın ortaokul arkadaşı olduğunu hatırlayamaz:

“Beni tanıdınız mı? dedi kadın. Yüzünde rüyalardan çıkma bakış ve çocuksu ve oyuncu bir ifade vardı. "Anneannemin hikâyelerinin hepsi doğruymuş." Gözleri yarı karanlıkta kedi gözü gibi parlıyordu.

"Efendim?" dedi Galip utançla.

"Hatırlayamadın," dedi kadın. "Orta okuldayken aynı sınıftaydık. Belkıs."

"Belkıs," dedi Galip, bir an bütün sınıfta Rüya'dan başka hiçbir kızı gözünün önüne getiremediğini farkederek." (s. 188)

Ama Belkıs, Galip'i ve Rüya'yı çok iyi tanımaktadır. Galip, Belkıs'ı iyi hatırlayamasa da Belkıs'ın ölen kocası olan ve kendileriyle aynı sınıfta okuyan Nihat'ı hatırladığını söyler:

“Ölümüyle benden bir tür intikam aldığını biliyordum, diye devam etti kadın eski asansördeyken. "Benim Rüya'nın bir taklidi olduğum kadar, kendisinin de, senin bir taklidin olması gerektiğini anlamıştı. Çünkü konyağı fazla kaçırdığım bazı akşamlar, kendimi tutamayıp ona, Rüya'dan ve senden uzun uzun söz de ederdim." Bir sessizlikten sonra eve girip, kendi evindekine benzer eşyalar arasına oturunca Galip, özür diler gibi, "Nihat'ı bizim sınıftan hatırlıyorum," dedi kaygıyla." (s. 194)

Galip'in sonra karşılaştığı arkadaşları ise sınıflarında Belkıs diye bir arkadaşları olmadığını söylerler:

“Galip böreğini yiyip çayını bitirdiğinde babanın da ortaokul ve liseden sınıf arkadaşı olduğunu hatırlamıştı. (...) annenin de Rüya'yla hep birlikte gittikleri Şişli Terakki Lisesinin aynı sınıfının çaçaron ve becerikli öğrencisi olduğunu hatırladı. (...) bugün yolda bir başka sınıf arkadaşıyla, Belkıs'la da karşılaştığını söyledi: Belkıs, hani şu kumral, orta boylu Belkıs.

Yavan karı koca, hiç kuşkuya yer bırakmayan yavan bir kesinlikle belirttiler: "Bizim sınıfta Belkıs diye biri yoktu!" Arada bir eski okul yıllıklarının ciltli kapaklarını açıyorlar, özel hatıra ve hikâyeleriyle birlikte herkesi tek tek anıyorlarmış; bu yüzden çok eminlermiş." (s. 219)

Belkıs'ın kimliği oldukça belirsiz bırakılmasına rağmen İms, bir tahminde bulunur: "...Emine, bu sefer Galip'e kendisini ortaokuldan sınıf arkadaşı Belkıs olarak tanıtır. (s. 188) (...) Belkıs Galip'e (...) 'Şehzade'nin Hikâyesi'ni anlatır. Belkıs'la Emine'nin aynı kişi olduklarına başka bir işaret ise iki kadının aynı içkiyi içmeleridir. İlk olarak Belkıs, Galip'e eski kocasıyla arasındaki ilişkiyi anlatırken 'konyağı fazla kaçırdığım bazı akşamlar' (...) der. (s. 194). İkinci olarak Galip, Emine ile Mehmet adlı bir sesin kendisine açtıkları son telefonun sonunda, 'açık bir konyak şişesinin karı koca arasında uzun bir süredir durduğunu' anlar. (s. 374)" (İms, 2008:194)

(iii). Rüya, Galip'i neden terk etmiştir?

Galip'in de cevabını bir türlü bulamadığı bu soru, romanın açık yapıt özelliğinin altını çizmek için romanda şu şekilde yer almıştır:

"Galip, Melih Amcaya, bir an önce köşedeki bakkaldan rakısını alıp eve dönmesini söylemek istedi. Onun yerine, bir daha düşünmeyeceği ve soruları kendileri sormak isteyen okurların atarlarsa (bir paragraf) iyi edecekleri şu soruyu sordu kendine:

Hangi hikâyeler, hangi anılar, hangi masallar hafıza bahçesinde açan hangi çiçeklerdi ki onlar, tadına, kokusuna, keyfine iyice varabilmek için Celâl'le Rüya, Galip'i dışarda bırakma zorunluluğunu duymuşlardı? Galip, hikâye anlatmayı bilmediği için mi? Onlar kadar renkli ve neşeli olmadığı için mi? Bazı hikâyeleri hiç anlayamadığı için mi? Aşırı hayranlığıyla neşelerini kaçırdığı için mi? Bulaşıcı bir hastalık gibi çevresine yaydığı iflah olmaz hüzünden kaçtıkları için mi?" (s. 424–425)

(iv). Rüya ile Celal arasında bir "aşk" var mı?

Bu sorunun cevabı da romanda yine muğlak bırakılmıştır. Ancak elimizde – Orhan Pamuk bize tuzak kurmadıysa– bu konuyla ilgili bir ipucu vardır. Rüya'nın gidişinin ardından evi araştıran Galip'in sıraladığı ayrıntılar arasında o günkü Milliyet gazetesi de vardır: "...Milliyet gazetesini biraz okumuş, (buruşturmuş)..." (s. 54)

Demek ki o günkü yazıyı okumuş. Peki, o günkü yazı nedir:

“...bir an pencereden dışarı dalgınlıkla bakıp Celal’in bugünkü yazısını okumaya başladı.” (s. 22) cümlesinden hemen sonra başlayan bölüm: “Boğaz’ın Suları Çekildiği Zaman”. Adından da anlaşılacağı gibi Boğaz’da suyun bulunmadığı kıyametvari bir sahneyi anlatır; ancak yazının son paragrafı şöyledir:

“O zaman, kibritimi bir daha yakmadan gerisin geriye şehrin ışıklarına dönerken, felâket anlarında ölümü karşılamanın en mutlu yolunun bu olduğunu düşünerek uzak bir sevgiliye acıyla sesleneceğim: Canım, güzelim, kederlim, felâketler zamanı gelip çattı, gel bana, nerede olursan ol, ister sigara dumanıyla dolu bir yazıhanede, ister çamaşır kokan bir evin soğanlı mutfağında, ister dağınık mavi bir yatak odasında, nerede olursan ol, vakit tamam, gel bana; yaklaşan korkunç felâketi unutmak için perdeleri çekili yarı karanlık bir odanın sessizliğinde bütün gücümüzle birbirimize sarılarak ölümü beklemenin zamanı geldi artık.” (s. 27)

Celal’in yazılarında “sevgililerine” seslendiği, selam gönderdiği roman içinde birkaç yerde de söylenmiştir:

“...‘Bugünkü Burcunuz’ (akraba ve tanıdıklarına ve bir iddiaya göre de, sevgililerine özel selâmlar yollamaya ilk bu burç köşesinde başlamıştı)...” (s. 19)

“O günlerde, Celâl’in harf ve kelime oyunları ile ilişkisi 'Bugünkü Falımız: ve İster İnan, İster İnanma' köşelerinde eş dost akrabaya ve sevgililerine özel selâmlar yollamaktan ileri gitmiyordu.” (s. 290)

“Boğaz sularının çekilmesi üzerine yazdığı yazıda çağırıldığı sevgililerinin...” (s.429)

Bu çağrılar, Celal ile Rüya arasında bir aşk olduğuna dair şüphelerimizi de arttırır. Aşağıdaki cümleden de anlaşılacağı gibi Galip de bu ihtimali düşünmüştür:

“Temiz bir kâğıt çıkardı. Çok fazla düşünmeden üzerine yazdı:

"Rüya'nın bulunabileceği yerler. Eski kocasının evi. Amcamların evi. Banu'nun evi. Politik bir ev. Yarı politik bir ev. İçinde şiirden sözedilen bir ev. İçinde

her şeyden sözedilen bir ev. Nişantaşı'nda başka bir ev. Herhangi bir ev. Bir ev." Yazarak iyi düşünemediğine karar vererek kalemi bıraktı. Kalemi yeniden eline alınca "Eski kocasının evi" hariç her şeyi karaladı, ve şöyle yazdı: "Rüya ile Celâl'in bulunabileceği yerler. Rüya ile Celâl, Celâl'in bir evinde. Rüya ile Celâl bir otel odasında. Rüya ile Celâl sinemaya gidiyorlar. Rüya ile Celâl? Rüya ile Celâl?" (s. 104)

Yine aşağıdaki cümlede de Galip, yaşadığı durumu "aldatılmak" olarak nitelendirir:

"Aldatılmak, aldatılmaktır dedi kendine" (s. 383–384)

Ancak tüm bu çıkarımlarımıza rağmen ikisinin ölümünün ardından beraber kaldıkları eve Melih Amcayla giden Galip, şüpheleri doğrulayacak bir ipucuna rastlamaz:

"Arkada, içinde birer yatak olan daracık iki yatak odası vardı. Önde, sokağa bakan pencereden güneş alan ve ortasında kocaman bir yemek masası olan küçük bir salon gördüler; iki yanında birer koltuk duran masanın üzerinde en son cinayetleri anlatan gazete kesikleri, fotoğraflar, sinema ve spor dergileri, Galip'in çocukluğundan kalma 'Teksas', 'Tommiks' gibi resimli romanların yeni basımları, polisiye romanlar, kâğıt ve gazete yığınları duruyordu. Geniş bir bakır küllüğü tepeleme dolduran fıstık kabukları Rüya'nın bu masada oturduğunu hiç kuşkuyla yer bırakmayacak şekilde Galip'e kanıtlıyordu.

Celâl'in odası olması gereken yerde hafıza ilâcı Mnemonics paketleri, damar açan ilâçlar ve aspirin ve kibrit kutuları gördü Galip. Rüya'nın odasında, bir sandalyenin üzerinde gördükleriye karısının evden giderken yanına pek de fazla bir şey almadığını hatırlattı: Makyaj malzemesinin bir kısmı, terlikleri, uğur getireceğine inandığı boş anahtarlığı ve arkası aynalı saç fırçası. Boş ve duvarları çıplak odadaki Thonet sandalyenin üzerinde duran bu nesnelere öyle bir baktı ki Galip, bir anda bir yanılısamanın büyüsünden sıyrılıp eşyaların kendisine işaret ettiği öbür anlamı, dünyanın içine gizlendiği o unutulmuş esrarı kavrayıverdiğini hissetti. "Buraya birbirlerine hikâye anlatmaya gelmişlerdi," diye düşündü, merdivenleri çıktığı için

hâlâ nefes nefese olan Melih Amcanın yanına döndüğünde. Masanın ucundaki dosya kâğıtlarının duruş şekli, Celâl'in anlattığı hikâyeleri Rüya'nın yazmaya başladığını ve bu bir hafta boyunca, Celâl'in hep, şimdi Melih Amcanın oturduğu soldaki koltukta, onu dinleyen Rüya'nın da boş olanında oturduğunu gösteriyordu.” (s. 423–424)

(v). Rüya ile Celal'in ölümünde Galip'in parmağı var mı?

E. Polisiye

“Singer makineleri sergilenen vitrininin iki adım ötesinde, kaldırımda, beyaz bir leke yatıyordu. Tek bir kişi: Celâl.” (s. 415)

Celal öldürülmüştür. Celal'le birlikte Rüya'nın da öldürüldüğü bir gün sonra anlaşılmıştır. Bu cinayetlerin faili konusunda daha sonra yurt çapında bir araştırma yapılmış, türlü türlü katil adayları ülkenin gündemini işgal etmiştir. Galip'in, cinayet olayıyla ilgili çeşitli yazılar çıkaran gazeteler içinde bir tanesi dikkatini çeker:

“Ünlü Köşe Yazarıyla kızkardeşi, cuma akşamı saat yedide, köşe yazarının Nişantaşı'ndaki evinden çıkmışlar, Konak Sinemasına gitmişlerdi. 'Eve Dönüş' adlı film saat dokuzu yirmi beş gecece bitmiş, Köşe Yazarıyla, genç bir avukatla evli kızkardeşi (burada Galip, hayatında ilk defa, bir parantezin içinde de olsa, bir gazetede kendi adına rastgeldi), sinemadan kalabalıkla birlikte çıkmışlardı. (...) Tam karakolun önündelerken, saat dokuz otuz beşte, ölüm onları bulmuştu. Emekli ordu mensuplarında bulunan eski bir Kırıkkale tabancası kullanan katil, kurşunları büyük bir ihtimalle Köşe Yazarına nişanlamış, ama iki kardeşin üzerine sıkılmıştı. (...) Katil bilinmeyen bir yöne kaçmıştı. Sabah ilgililere başvuran bir vatandaş, gece, olaydan az önce, Alâaddin'in dükkânından bir Milli Piyango bileti aldıktan sonra, olay yerine yakın bir yerde üzerinde tuhaf bir pelerin ve tarihi filmlere yakışır tuhaf bir kıyafetle ("Sanki Fatih Sultan Mehmet," demişti), korkunç görünüşlü karanlık bir gölgeyi gördüğünü, hatta gazetelerden olayı öğrenmeden önce, bunu karısına ve karısının kızkardeşine heyecanla anlattığını bildirmişti. Genç gazeteci, sabah, ölüsü bebekler arasında bulunan genç kız gibi bu ipucunun da ilgisizliğin ya da beceriksizliğin kurbanı olmamasını dileyerek yazısını bitirmişti.” (s. 421–422)

Bütün ülkede devam eden bu katili bulma furyası sonucu Celal'in yazılarında bahsettiği bir berber “kurban” seçilmiştir. “Suçunu önce inkâr eden, sonra itiraf eden, sonra gene inkâr ve gene itiraf eden berberin” (s. 431) cezası da hızla kesilir: İdam. Berberin asıl katil olmadığı, ona ezberletilen sözleri söylediği şu cümlelerden anlaşılır: “Yirmi üç yıl sonra ise ilk yazının gene aynı başlıkla yeniden yayımlanarak, kendisine aynı hakaretin yeniden edildiğini gören berber, çevresindeki bazı odakların kışkırtmasıyla köşe yazarından intikam almaya karar vermişti. Polislerden ve gazetelerden öğrendiği dille, işini 'bireysel terörizm' olarak niteleyen berberin, varlığını inkâr ettiği kışkırtıcı odakların kimler olduğu ise hiç anlayamadı.” (s. 431)

O zaman asıl katil kimdir? Bu polisiye soru, aklımıza Rüya'yla Galip'in polisiyeler hakkındaki tartışmalarını getirir:

“Rüya, Galip'in polisiye romanlara katlanamadığı için elini sürmediğini bilirdi. İngilizlerin en İngiliz, şişmanların tam şişman, suçlu ve kurbanlar da dâhil olmak üzere geri kalan bütün özne ve nesnelere de, ya birer ipucuna benzediği ya da yazar onlara zorla ipucu taklidi yaptırdığı için, kendilerine benzeyemedikleri bu yapay dünyada Galip vakit geçiremezdi bir türlü. (Vakit geçiriyorum işte! derdi Rüya, polisiye romanla birlikte, Alâaddin'in dükkânından aldığı fındık fıstığı yutarken). Galip bir keresinde, Rüya'ya, yazarın da katilin kim olduğunu bilmediği bir polisiye romanın yazılırsa okunabileceğini söylemişti. Böylece, nesnelere ve kahramanlar her şeyin farkında olan yazarın zoruyla ipuçları ve sahte ipuçları kisvesine bürünmeden, hiç olmazsa, polisiye yazarının hayâllerini değil, hayatta oldukları şeyleri taklit ederek kitapta durabilirlerdi. Galip'ten daha iyi bir roman okuyucusu olan Rüya, böyle bir romanda ayrıntı bolluğuna nasıl bir sınır getirileceğini sormuştu. Çünkü ayrıntılar bu romanlarda hep bir amaca işaret ederlermiş.” (s. 54)

Galip, üstkurmaca kısmında tartıştığımız gibi elimizde okuduklarımıza/anlattıklarına daha sonra “roman”, kendisi için de “ilk Türk polisiye roman yazarı” diyeceği için yukarıdaki ifadelerin bize okuduğumuz romanla ilgili bir ipucu verdiğini düşünüyoruz. Galip'le Rüya arasındaki “polisiye roman” tartışmasında Galip yazarın da katilin kim olduğunu bilmediği bir polisiyenin

hayalini kurar. Bu ifade de okuyucuda –özellikle romanın sonuna geldiğinde– elinde tuttuğu romanın da Galip’in tasavvur ettiği gibi “katilin kim olduğunu yazarının da bilmediği bir roman” olduğu düşüncesini uyandırır. Rüya da bu tip bir romanda ayrıntı bolluğuna nasıl sınır getirileceğini sormuş, ayrıntıların roman içinde mutlaka bir amaca hizmet etmesi gerektiğini söylemiştir. Aralarındaki bu polisiye roman tartışmasından hemen sonra Galip’in bakış açısıyla anlatıcı “Ayrıntılar:” (s. 54) kelimesini kullanarak kendisini terk eden Rüya’yla ilgili ayrıntıları sunmuştur:

“Ayrıntılar: Rüya evden çıkmadan önce, üzerinde iri bir karafatmayla üç küçük hamamböceği resminin tüketicileri korkuttuğu böcek ilacını, helaya, mutfığa ve koridora bol bol sıkıyordu. (Hâlâ kokuyordu). 'Elektrikli şofben' dedikleri şeyi su ısıtmak için çevirmişti, (belki dalgınlıkla, çünkü perşembe apartmanda sıcak su günüdür), Milliyet gazetesini biraz okumuş, (buruşturmuş) bilmeceyi de, sonra yanına aldığı kurşun kalemle biraz çözmüştü: Türbe, ara, kamer, zor; taksim, ramiz, esrar, dinle. Kahvaltı etmişti (çay, beyaz peynir, ekmek); bulaşıkları yıkamamıştı. Yatak odasında iki, salonda dört sigara içmişti. Yanına yalnızca kışlık elbiselerinin bazılarını, cildini bozduğunu söylediği makyaj malzemesinin bir kısmını, terliklerini, en son okuduğu romanları, uğur getireceğine inandığı ve çekmecesinin kulpuna taktığı boş anahtarlığı, tek takısı inci gerdanlığı, arkası aynalı saç fırçasını almış ve saçları rengindeki paltosunu giymişti. Bütün bunları, hiçbir zaman çıkmadıkları bir seyahatte lâzım olur diye babasından aldığı orta boy eski bavula (Melih Amcanın Magrib'ten getirdiği) koymuş olmalıydı. Dolapların çoğunu kapamış (kapaklarını tekmeleyerek), çekmecelerini itmiş, ortalıktaki ıvır zıvır eşyasını yerlerine koymuş, terk mektubunu da, hiçbir kararsızlık geçirmeden bir kerede yazmıştı: Çöp tenekesi ve küllüklerde yırtıp atılmış bir müsvette yoktu.” (s. 54)

Bu cümleler, Rüya’ya verilmiş bir cevaptır. Rüya’nın o günkü gazeteyi okuduğunun verilmesinin dışında, hiçbir amaca hizmet etmediği çok açık olan bir yığın ayrıntı, Rüya’nın itirazından hemen sonra verildiğine göre Rüya yanılıyordur (Galip’in hayal ettiği gibi bir roman yazılırsa belirli bir amaca hizmet etmeyen ayrıntılar da kitapta yer alabilir.) ya da elimizdeki kitap Galip’in düşündüğü gibi bir kitap değildir. (Elimizdeki roman yazarın katilin kim olduğunu bilmediği bir kitap

değildir.) Yani yazar katilin kim olduğunu biliyordur ve bunu okurdan ustalıkla gizliyordur.

Katilin kim olduğu “tahminimizi” açıklamadan önce dikkatimizi romandaki ilginç bir ayrıntıya verelim: Kabak kafalı adamlar! Kimdir bu adamlar:

Galip gazeteden çıktıktan sonra onu izleyen kabak kafalı adam: “Galip sokağa inince çevreye dikkatle baktı. Karşı kaldırımında, bir zamanlar imam hatip liseli gençleri, dine küfrediyor diye, Celâl'in yazısıyla birlikte bütün sayfayı yaktıkları köşede, bir portakalçıyla kabak kafalı bir adam boş boş dikiliyorlardı. Celâl'i bekleyen kimse yoktu görünürde. Karşıya geçip bir portakal aldı. Portakalı soyup yerken birisi tarafından takip edildiği duygusuna kapıldı.” (s. 102–103)

Pavyonda hikâye anlatan kişilerden biri: “Masadakiler neşeyle, hep birlikte fotoğrafçıya poz verdiler. Aralarında Galip'in uzaktan tanıdığı bir iki gazeteci ve reklamcı, gözünün ısırıldığı kabak kafalı bir adam, sofraya ucundan katılmış birkaç yabancı da vardı.” (s. 164)

“Galip'in gözünün ısırıldığı kabak kafalı ihtiyar, pavyon kadınının ata sporumuzu yapan güreşçiler hakkındaki... (...) İskender, Celâl'i ararken –evet, belki de Galip'e telefon ettiği o günün akşamında– Pera Palas'ın lobisinde karşılaşmış bu kabak ihtiyarla. Adam ona Celâl Beyle tanıştığını, kendisinin de kişisel bir iş için onu aradığını söyleyerek araştırmalarına katılmış. Sonraki günlerde şurada burada karşısına çıkarak, yalnızca Celâl'i bulmak için değil, başka bazı ufak tefek işlerden de geniş çevresi sayesinde –emekli askerdi– ona ve İngiliz gazetecilere yardım etmiş.” (s. 165–166)

Galip'in gözünün ısırıldığı bu adam, gazeteden çıktıktan sonra onu takip eden adamdır. Bunu kendisi, –ilerde alıntılatacağımız cümlelerde görüleceği gibi– Galip'e itiraf edecektir. Pavyonda hikâye anlatan bu kişinin Celâl'e olan ilgisi yukarıdaki cümlelerden anlaşılabilir. Ve başka bir özelliğine daha dikkati çekmek isteriz. Bu kişi emekli bir askerdir. Bu emekli askerin rütbesi de az sonra verilir:

“Emekli albayın sorusuna masadakilerin verdiği cevapları dinlerken Galip, bu hikâyeyi ve soruyu bir başka yerde okuduğunu, ya da dinlediğini düşünüyordu, ama

o yerin neresi olduğunu hatırlayamıyordu bir türlü. Fotoğrafçının banyodan getirip masadakilere dağıttığı fotoğraflardan birine bakınca, hikâyeyi ve kabak kafalı adamı nereden hatırladığını çıkaracağını sandı bir an; o an sanki kendisi de adama aslında kim olduğunu söyleyivercek ve bir anda tıpkı fotoğrafçının hikâyesindeki suratlar gibi, anlamı zor okunan yüzlerden birinin de esrarı çözülecekti. Galip, sırası gelince, kadının çobanı affetmesi gerektiğini söylerken, emekli askerin yüzündeki anlamın sırrını çözdüğünü hissetti: Sanki hikâyesini anlatmaya başladığında bir kişiydi emekli asker, hikâyesini bitirdiğinde bir başka kişi. Hikâyeyi anlatırken ona ne olmuştu, hikâyesini anlatırken onu değiştiren şey neydi?" (s. 167)

Galip'in bu adamla ilgili olarak hissettiği her şeyin (hikâyenin tanidik gelmesinin, adamın hikâyesini bitirdiğinde başka biri oluşunun) bir açıklamasının olduğu ilerde açığa çıkacaktır.

Pavyondan hep beraber çıktıktan sonra kabak kafalı adam başına fötr bir şapka geçirir: "Kafasına kocaman bir fötr şapkayı çoktan geçirmiş kabak adam, "Öyle herkese açık bir yer değil, İskender Bey," dedi." (s. 178)

Fötr şapkalı adamın Celal'e olan ilgisi devam eder: "Amerikan Konsolosluğunun önünden geçerlerken, "Celâl Beyin Nişantaşı ve Şişli'deki evlerine gittiniz mi?" diye sordu fötr şapkalı adam. "Ne için?" dedi Galip, adamın pek de anlamlı bulmadığı yüzüne yakından bakarak. "İskender Bey, sizin Celâl Salik'in yeğeni olduğunuzu söyledi. Onu aramıyor musunuz? İngilizlere memleketimizin meselelerini anlatması iyi olmaz mıydı? Bakın, dünya da artık bize ilgi gösteriyor," "Tabii," dedi Galip. "Sizde adresleri var mıydı?" diye sordu fötr şapkalı adam. "Yok," dedi Galip, "kimseye vermez." "O evlere kadınlarla kapandığı doğru mu?" "Hayır," dedi Galip. "Kusura bakmayın," dedi adam. "Dedikodu işte. Neler söylemiyorlar ki! İnsanların ağız torba değil ki büzesiniz. Hele Celâl Bey gibi gerçekten bir efsaneyseniz! Kendisini tanırım." "Öyle mi?" "Öyle. Bir keresinde beni Nişantaşı'ndaki evlerinden birine çağırmıştı." "Neredeydi?" diye sordu Galip. "Çoktan yıkıldı şimdi orası. O iki katlı, taş evde bana, bir akşamüstü yalnızlıktan şikâyet ettiydi. İstedğim zaman kendisini aramamı söylemişti." "Ama kendisi istiyor yalnız olmayı," dedi Galip. "Onu iyi tanıyorsunuz belki," dedi adam. "İçimden

gelen bir ses benden yardım beklediğini söylüyor bana. Adresini hiç mi bilmiyorsunuz?" "Hiç," dedi Galip. "Ama herkesin onda kendinden bir parça bulması boşuna değildir." "Müstesna bir kişilik!" dedi fôtr şapkalı adam durumu özetleyerek. Böylece Celâl'in son yazılarından söz etmeye başladılar." (s. 178–179)

“Kabak kafalı adam” şapkasını çıkarmış yine “kabak kafalı adam” olmuştur ve pavyondan çıkan kalabalığı Merih Manken Atölyesi’ne götürmüştür: “Cebbar Bey,” dedi kabak kafalı adam sıkıntıyla, "arkadaşlarımız burayı değil, sizin rehberliğinizde aşağı katları, yer altını, mutsuzları, tarihimizi, bizi biz yapan şeyi görmeye geldiler.” (s. 179–180)

Bu kabak kafalı adam ilerde başka biri olarak karşımıza çıkacaktır: Galip’i telefonla sürekli olarak arayıp Celal’in adresini isteyen kişi: Mahir İkinci ya da “Mehmet, Fatih Mehmet” (s. 329)

Kabak kafalı adam / Mahir İkinci / Fatih Mehmet, yukarıda “ilerde söz edilecektir” dediğimiz açıklamaları Galip’le (onu Celal zannederek) telefon konuşmalarında dile getirir:

“Yıllar boyunca, belki bir gün ararım diye edindiğim telefon numaraların vardı. Onları aradım, yoktun. Akrabalarını aradım, seni pek seven halanı, sana tutkuyla bağlı üvey anneni, sana olan ilgisini gemleyemeyen babanı, amcanı, hepsi pek ilgililer seninle, ama sen yoktun. Milliyet Gazetesine gittim, orada da yoktun. Gazetede seni arayan başkaları da vardı, seni İngiliz televizyoncularla görüştürmek isteyen amcanın oğlu, kızkardeşinin kocası Galip. Bir içgüdüyle onun peşine takıldım. Bu hülyalı çocuk, bu uykudagezer Celâl'in yerini bilir diye düşünüyordum. O biliyordur, üstelik bildiğini de biliyordur diyordum kendime. İstanbul'un içinde bir gölge gibi onu takip ettim. O önde, ben biraz uzakta, arkasında, sokaklardan geçtik, taş hanlara, eski dükkânlara, camdan pasajlara, kirli sinemalara girdik, Kapalıçarşı'yı karış karış gezdik, kaldırımsız kenar mahallelere gittik, köprülerden geçtik, karanlık köşelere, İstanbul'un bilinmeyen mahallelerine daldık, tozun, çamurun, pisliğin içine girdik. Hiçbir yere varmıyorduk ve gene gidiyorduk. Bütün İstanbul'u tanıyormuş gibi yürüyorduk ve hiçbir yeri tanımıyorduk. Onu kaybettim, yeniden buldum, gene kaybettim; gene buldum, sonra gene kaybettim, sonunda o beni salaş bir pavyonda

buldu. Orada, bir masanın çevresinde oturan kalabalık, hepimiz bir hikâyeye anlattık. Hikâyeye anlatmayı severim ben, ama dinleyici bulamam. Bu sefer dinliyorlardı. Anlattığım hikâyenin ortasında, dinleyicilerimin meraklı, sabırsız bakışları, yüzümden hikâyenin sonunu okumaya çalışırken, böyle durumlarda hep olduğu gibi, hikâyemin sonunun yüzümden anlaşılmasından ben korkarken ve hikâyeye ile bu düşüncelerin arasında gidip gelirken karımın sana kaçtığını anladım. "Celâl'e kaçtığını biliyormuşum," diye düşündüm. Biliyormuşum, ama bildiğimi bilmiyormuşum." (s. 367–368)

Galip, pavyonda kabak kafalı adamı dinlerken neden onu ve anlattığı hikâyeyi tanıdığı hissine kapılmıştı. Çünkü adam, onu daha önceden gazete çıkışı takip eden adamdı ve çünkü kabak kafalı adam / Mahir İkinci / Fatih Mehmet, Celal'in çok sadık bir okuru olduğu için anlattığı hikâyeyi Celal'in daha önceki yazılarından anlatmıştı. Galip'in hikâyeye aşına olması bundandı. Galip'in adamın hikâyesini anlatmadan önce başka bir kişi, anlattıktan sonra başka bir kişi olduğunu düşünmesinin sebebi kabak kafalı adamın / Mahir İkinci'nin / Fatih Mehmet'in hikâyeyi anlatırken başka biri gibi olabildiği için kendisini ve olayları dışarıdan değerlendirerek kafasındaki problemi çözmesidir: Karısı Celal'e kaçmıştır!

Kabak kafalı adam / Mahir İkinci / Fatih Mehmet, Galip'i (Celal'i) öldürmekle tehdit eder. Onu öldürmesi için sebebi çoktur:

"Emine dün bana her şeyi itiraf etti. Onu bulup eve getirdim. Celâl Efendi, öğreniyorum senden, senin canına okuyacağım!" Uzun çok uzun zamandır, süren bir oyunun hiç kimseyi hoşnut etmeyen tatsız sonucunu açıklayan bir hakem gibi, tarafsız bir sesle ekledi:

"Seni öldüreceğim!"

Bir sessizlik oldu.

"Bir de beni dinlesen," dedi Galip meslek alışkanlığıyla. "Yazı yanlışlıkla yayımlandı. Eski bir yazımdı."

"Bırak bunları, bırak," dedi Mehmet. Soyadı neydi? "Demin de dinledim, çok da dinledim bu hikâyeleri. Bunun için öldürmeyeceğim seni; bunun için ayrıca ölümü hak etsen de. Seni ne için öldüreceğim biliyor musun?" (...) "Bu miskin ülkeyi adam edecek askeri harekâta ihanet ettiğin için değil, senin yüzünden rezil olan o yurtseverlik işine girişen o gözüpek subaylarla, sürüm sürüm süründürülen o mert insanlarla sonraları alay ettiğin, üstelik yazılarında kışkırttığın bu maceraya, onlar kelle koltukta girerken ve saygı ve hayranlıkla sana kapılarını ve darbe plânlarını açarlarken sen oturduğun koltukta rezil ve sinsi hayâllere daldığın için, hatta güvenlerini kazanarak evlerine girdiğin bu alçakgönüllü yurtsever insanların arasında hayâllerini sinsice uygulayabildiğin için de değil, – kısa keseceğim – hepimizin bir ihtilâl heyecanına kapıldığı o günlerde bir bunalım geçiren zavallı karımı kandırdığın için de değil, hayır; hepimizi, bütün bir ülkeyi kandırdığın için, rezil hayâllerini, saçmasapan kuruntularını, pervasız yalanlarını sevimli şaklabanlıklar, dokunaklı incelikler ve oturaklı sözler kılığında sokup hepimize, bütün bir millete ve en başta da yıllarca ve yıllarca bana yutturabildiğin için öldüreceğim seni." (s. 359–360)

Konuşmanın devamında kabak kafalı adam / Mahir İkinci / Fatih Mehmet dikkat çekici bir şey söyler:

"...senin yazdığın o parlak cümlelerin, o ince buluşların ve düşüncelerin yaratılmasında, tuhaf bir şekilde, ilk anda kanıtlanamayacak kadar karmaşık bir yolla, sanki benim de bir payım varmış gibi gelirdi bana. Sanki ben olmasaydım, sen o harikaları yumurtlayamayacaktın. Hayır, yanlış anlama; yıllarca benden yürüttüğün, bir kere olsun iznimi alma gereğini bile duymadan aşırıldığı o düşüncelerimden sözlemiyorum. Hurufiliğin bana ilham ettiklerinden de, yayımlayabilmek için ne sıkıntılar çektiğim kitabımın son kısmındaki keşiflerimden de sözlemiyorum hiç." (s. 363)

Celal'in Hurufilikle ilgili yazılarında kullandığı kitap? Bu kitabın yazarı romanın önceki kısımlarında kendisinden ve görüşlerinden bahsedilen F.M. Üçüncü'dür. Şimdi kısaca F.M. Üçüncü romanda anlatılış şekline bakalım:

“Horasan'da aynı dizinin yedinci kitabı olarak yayımlanan 'Esrar-ı Huruf ve Esrarın Kaybı' adlı bu eser, F.M.Üçüncü tarafından kaleme alınmış ve İstanbullu gazeteci Selim Kaçmaz'ın övgülerine de mazhar olmuştu.” (s. 290)

“Galip kelimeleri iki anlamda kullanan ve onlarla çocuksu bir saflıkla oynayan F.M.Üçüncü'yü sevmiştii. Celâl'i hatırlatan bir yan vardı onda.” (s. 293)

Galip'in F.M.Üçüncü'de Celal'i hatırlatan bir yan bulmasının sebebi bellidir. F.M. Üçüncü, Mahir İkinci'dir. Mahir İkinci ise Celal'in yazılarını belki de Celal'den daha iyi bilecek kadar Celal'in yazarlığına düşkündür.

Mahir İkinci'nin “kitabımın son kısmındaki keşiflerim” dediği şeyler de Celal'in öldürölüşü ve Mevlana-Şems meselesine ilişkisine ışık tutacaktır:

“Hayatın ve yazının ortasında, haritalarla yüzlerin kesiştiği noktada, şehrin ve işaretlerin içinde Mehdi'den gereken işareti alan yolcu (tıpkı tasavvuf yolcusu gibi) elindeki harf anahtarları ve şifrelerle yolunu bulmaya başlayacaktı. Tıpkı sokaklardaki, caddelerdeki işaret levhalarıyla yolunu bulan yolcu gibi, diyordu F.M.Üçüncü, çocuksu bir sevinçle. Demek ki, sorun Mehdi'nin koyacağı işaretleri hayatın ve yazının içinde görebilme sorunuydu.

(...) "Sözgelimi," diyordu hemen arkasından, "bir köşe yazarını düşünelim." Her gün vapurlarda, otobüslerde, dolmuşlarda, kahve köşelerinde ve berber dükkânlarında, yurdun dört bir yanında yüzbinlerce kişi tarafından okunan bir köşe yazarı, Mehdi'nin yol gösterici gizli işaretlerini yayabilecek kişiye iyi bir örnekti. Esrarı bilmeyenler için bu köşe yazarının yazılarının yalnızca tek bir anlamı olacaktı. Görünen düz anlamı. Mehdi'yi bekleyenler, şifrelerden, formüllerden haberli olanlar ise, harflerin ikinci anlamlarından yola çıkarak gizli anlamı da okuyabileceklerdi. Sözgelimi, Mehdi, "Kendimi dışarıdan seyrederken düşünüyordum bunları..." diye bir cümle koyarsa yazısının içine, sıradan okurlar bunun görünen anlamının tuhaflığını düşünürken, harflerin esrarından haberli olanlar, bu cümlenin bekledikleri özel tebliğ olduğunu hemen anlayacaklar ve ellerindeki şifrelerle kendilerini yeni, yepyeni bir hayata ve yolculuğa çıkaracak serüvene atılacaklardı.

Üçüncü bölüm başlığı, 'Keşf-ül Esrarla, demek ki, yalnızca, kaybolarak Doğu'yu Batı önünde köleliğe iten esrar düşüncesinin yeniden keşfedilmesi değil, Mehdi'nin yazıları içine gizlediği bu cümlelerin bulunması da anlatılıyordu.

(...) Esrara ulaşacak şifrelere ve formüllere ise yalnızca bir giriş yapılmıştı. Bunları yazıların içine yerleştirmek, tabii ki yakında bir güneş gibi yükselecek Mehdi'nin işi olacaktı.

Galip, 'güneş' kelimesiyle Mevlâna'nın öldürülen sevgilisi Şems'in adının da işaret edildiğini anladığı zaman, bitirdiği kitabı elinden atmış, aynaya bakmak için helaya yürüyordu.” (s. 303–305)

Romanda okuyucunun etkin bir şekilde sırları çözmeye davet edilmesi de yine yukarıdaki cümlelerden anlaşılabilir. Okur, “yazının ortasında (...) şifrelerle yolunu bulmaya başlayacaktı.” (s. 303) Bizim romanın şifrelerini çözmemiz gibi...

Bu şifrelerden biri yine F.M. Üçüncü'nün yukarıdaki cümlelerinde gizlenmiştir. Zamanında, kabak kafalı adam / Mahir İkinci / Fatih Mehmet / F.M. Üçüncü, Celal'in Mehdi olduğunu düşünmüştür. Yukarıda F.M. Üçüncü şöyle söyler:

“Sözgelimi, Mehdi, "Kendimi dışarıdan seyrederken düşünüyordum bunları..." diye bir cümle koyarsa yazısının içine...” (s. 304)

Bu cümle sayfa 115'te Celal'in “Göz” isimli yazısında aynen kullanılmıştır. Kabak kafalı adam / Mahir İkinci / Fatih Mehmet / F.M. Üçüncü'nün Celal'le ilişkisi bu kadarla da kalmaz. Celal, “Hepimiz Onu Bekliyoruz” isimli yazısında Mehdi'den ve onun gelişinden bahsederken onu en iyi anlatan kişi olarak gördüğü Doktor Ferit Kemal'in Fransa'da bastıracağı “La Grand Pacha” adlı kitabından alıntılar yapar. Kitapta “Grand Pacha” diye biri anlatılır. Celal, “Grand Pacha”nın kim olduğunu şöyle açıklar:

“Kimdi bu Grand Pacha? Bunu yazar gibi ben de okuyucunun kendi özgürlüğüyle karar vermesini istediğim için, bu çok kendine özgü kişi adını bile büsbütün Türkçe'ye çeviremiyorum. Paşa olmasına bakıp bir büyük devlet adamı, bir büyük asker ya da büyük rütbeli herhangi bir asker olduğunu düşünebiliriz.” (s. 150)

Celal'in bahsettiği Grand Pacha, aslında F.M. Üçüncü'dür. Peki biz, bu sonuca nereden varıyoruz: Sözlerinden, düşüncelerinden:

Grand Pacha, Mehdi'yle yaptığı görüşme 3 madde halinde verilir yazıda:

“1. Herkes gibi ben de hemen senin O olduğunu anladım (diye sözlerine başlar Grand Pacha)” (s. 150)

2. maddenin içinde şöyle bir cümle kurar “Umutsuzlara sefaletin sorumlusu olan bir suçlu göstermeli ki, onun başının ezilmesiyle cennetin yeryüzüne ineceğine inanabilsinler. Bizim son üç yüz yıldır yaptığımız da yalnızca budur. Kardeşlerimize umut verebilmek için aralarındaki suçluları gösteriyoruz onlara. Onlar da, ekmek kadar umut da istedikleri için inanıyorlar. Suçluların aralarında en zeki ve en dürüst olanları, her şeyin bu mantıkla yapıldığını gördükleri için, cezaları infaz edilmeden önce, varsa eğer, küçük suçlarını bire on katıp anlatıyorlar ki, mutsuz kardeşleri hiç olmazsa biraz daha umutlanabilsinler.” (s. 151–152)

Bu cümlelerin düşünce aynı kalacak şekilde değiştirilmiş şeklini Mahir İkinci (F.M. Üçüncü) Galip'le yaptığı konuşmada sarf eder:

“Onlara düşmanlarını göster ki, mutsuzluk ve sefaletleri için suçlayabilecek birilerini bulmanın rahatlığını hissedebilsinler; onlara bu düşmanlardan kurtulmak için neler yapabileceklerini sezdir ki, mutsuzluk ve öfkeden tirtir titredikleri saatlerde, bir gün, büyük bir iş, bir büyük iş yapabileceklerini düşleyebilsinler; onlara hayatlarındaki bütün sefaletin sorumlusunun bu iğrenç düşmanlar olduğunu iyice anlat ki, kendi günahlarını başkalarına yükleyebilmenin iç huzurunu duyabilsinler.” (s. 343)

Grand Pacha'nın 3. maddede söyledikleri de yine oldukça dikkat çekicidir:

“Kalabalık şehirlerin kirlili sokaklarında, bir türlü çekidüzen verilemeyen çamurlu meydanlarında, milyonlarca sefil, başlarının çevresinde bir mutsuzluk halesi taşır gibi taşıdıkları kendi hikâyeleriyle uykudagezerler gibi hüznle gezinecekler. O zaman onların gözünde sen O değil, Deccal olacaksın artık, Deccal de sen! Bu sefer senin değil Deccal'in. O'nun hikâyelerine inanmak isteyecekler. Zaferle geri dönen

ben ya da benim gibi biri olacak Deccal. O da bu mutsuzlara senin yıllardan beri onları kandırdığını, umut değil, onlara yalan aşılacağını, aslında O değil Deccal olduğunu söyleyecek. Belki buna da gerek kalmayacak, ya Deccal'in kendisi ya da yıllardır senin kendisini kandırdığına karar vermiş bir mutsuz, bir geceyarısı, karanlık bir sokakta tabancasının kurşunlarını senin bir zamanlar kurşun işlemez sanılan Ölümlü gövdene boşaltıverecek. Böylece, yıllarca onlara umut verdiğin ve yıllarca onları kandırdığın için, artık alışıp sevmeye başladığın çamurlu sokakların, kirli kaldırımların birinde, bir gece ölünü bulacaklar” (s. 152–153)

Galip F. M. Üçüncü'nün kitabını incelemeyi bitirir:

“Galip F.M.Üçüncü'nün kitabındaki Celâl'in resmini inceledi. Öteki sayfalardaki silik ve soluk fotoğraflardan birinin altında kim olduğu yazılmamıştı, kitabın yazarının o olduğunu düşündü. F.M.Üçüncü'nün, eserinin basma koyduğu hayat hikâyesini dikkatle okudu; 1962'deki başarısız askeri darbe girişimine bulaştığında kaç yaşında olabileceğini hesapladı. Görevle Anadolu'ya ilk gittiği zaman, demek ki teğmen rütbesindeyken, Hamit Kaplan'ın gençlik güreşlerini izleyebildiğine göre, Celâl'in yaşlarında olmalıydı. Galip, Harb Okulu yıllıklarından 1944, 45 ve 46 yılları mezunlarını tekrar taradı. 'Keşf-ül Esrar'daki kimliği belirsiz yüzün gençliği olabilecek birkaç yüzle karşılaştı, ama kitaptaki fotoğrafta en belirgin özellik, kabak kafa, gençlerin fotoğraflarında subay kasketiyle örtülmüştü.” (s. 311)

Başarısız darbe girişimine bulaşan, kabak kafalı bir asker? Mahir İkinci'nin de “Bu miskin ülkeyi adam edecek askeri harekâta ihanet ettiğin için değil...” (s. 359) diyerek öldürme nedenleri arasında saydığı ihanetle F.M. Üçüncü'nün / Mahir İkinci'nin / Fatih Mehmet'in / kabak kafalı adamın bir ilgisi olabilir mi? Bu konuyu, Üçüncü'nün Celal'le olan ilişkisini ve Üçüncü'nün Celal'in Mehdi olduğunu düşünmesi meselesini Celal'in gazetesindeki ihtiyar gazeteci Neşati açıklığa kavuşturur:

“F.M. Üçüncü, kanıyla canıyla gerçekten yaşamış biridir. Yirmi beş yıl önce gazetemize bir saġnak halinde okuyucu mektubu yollayan bir subaydı. Mektupların bir–ikisi ayıp olmasın diye okuyucu sütununda yayımlanınca, sanki kadrolu yazar gibi her gün fiyakayla gazeteye gelip gitmeye başladı. Derken, ayağı birden kesildi,

yirmi yıl ortalıkta gözükmedi. Bir hafta önce gene pırıl pırıl kabak kafasıyla sökün etti, gazeteye kadar beni görmeye gelmiş, yazılarıma hayranmış. Acıklıydı, alâmetlerin belirmediğini anlatıyordu."

"Hangi alâmetler?"

"Haydi, bilirsin bilirsin. Celâl yoksa anlatmıyor mu hiç? Hani vakit tamam, alâmetler belirmedi, haydi sokağa numaraları: Kıyamet, ihtilâl, Doğu'nun kurtuluşu filan?" (...)

"Önceki gün, 1960'lı yılların başında birlikte bulaştığımız o askeri darbeyi anlatırken, Celâl de sizden hep sevgiyle sözetti."

"Yalan. Darbeye ihanet ettiği için benden de, hepimizden de nefret eder o," dedi ihtiyar köşe yazarı. Hiç yadırgamadığı kara gözlükleriyle artık eski Beyoğlu gangsterlerinden çok bir 'üstad'a benzemişti. "Darbeyi sattı. Tabii sana bunları böyle anlatmamış, her şeyi kendisinin düzenlediğini söylemiştir, ama her zamanki gibi senin Celâl amcan, olaylara yalnızca başarıya herkes inanmaya başlayınca katıldı." (s. 312–314)

Romanın sonlarına doğru F.M.Üçüncü'nün ölümü ve rütbesinin albay oluşu önemsiz bir ayrıntı gibi verilir:

"Yaz ortalarında, yeni çıkan beş bin liralıkların üzerinde Mevlâna'nın resmedildiğini gördüğüm günlerde gazetelerde 'Fatih Mehmet Üçüncü' adlı emekli bir albayın ölüm ilanını da okudum." (s. 427)

Şimdi buraya kadar getirdiğimiz kabak kafalı adam, Mahir İkinci, Fatih Mehmet ve F.M. Üçüncü meselesini neden bu kadar kurcaladığımız sorusunun cevabını açıklayalım:

Emekli bir albayın katil olduğu, romanın iki ayrı yerinde geçer:

"...ünlü Şişli Meydanı Cinayeti'nin temsili bir resmi (Aldatıldığını yirmi yıl sonra, emekliliğinde anlayan kıskanç albay, günlerdir izini sürdüğü çapkın gazeteciyi

arabadaki genç karısıyla birlikte kurşunlayacaktır, derdi Rüya, radyo tiyatrosu taklidi sesiyle); başbakan Menderes...” (s. 44)

“Rüya'nın okuduğu polisiye romanların sonunda düğüm çözüldüğü zaman, örtülerin altındaki ikinci âlem aydınlanır, ama aynı anda bu sefer birinci dünya ilgisizliğin karanlığına bürünürdü. Geceyarısı ağzı Alâaddin'in dükkânından aldığı leblebilerle doluyken Rüya, "Katil hakarete uğradığı için intikam alan emekli albaymış!" dediğinde, Galip...” (s. 210)

Evet, katil F.M. Üçüncü'dür. Zaten, kabak kafalı adam / Mahir İkinci / Fatih Mehmet / F.M. Üçüncü'nün Galip onları beklerken orada olduğu oldukça belirsiz, flu hatlarla çizilmiştir de:

“Taksi, Alâaddin'in dükkânının önünden geçerken Galip, kabak kafalı adamın da, tıpkı kendisinin yaptığı gibi, bir köşede gizlendiğini, Celâl'i beklediğini hayâl etti. Bunu hayâl mi ediyordu, yoksa dikiş makinelerinin sergilendiği vitrinin yanında, makinelerle dikiş diken donuk mankenlerin, neon lambalarıyla aydınlanan büyü ve korkutucu gövdelerin arasında tuhaf kıyafetli, korkutucu bir gölge mi görmüştü; sanki bir an çıkaramadı.” (s. 388)

Başlığımızdaki ikinci alıntıda dikkati çekmek istediğimiz şu cümlelerle, Galip'in görüp görmediğine emin olamadığı bu kişinin, Celâl'i Mehdi olarak görüp onun yapacağı darbeye destek veren, sonra Celal onu yarıda bıraktığı için ve karısı ona kaçtığı için onu öldürmeyi kafasına koyan F.M. Üçüncü olduğundan bahsedilmiştir:

“Sabah ilgililere başvuran bir vatandaş, gece, olaydan az önce, Alâaddin'in dükkânından bir Milli Piyango bileti aldıktan sonra, olay yerine yakın bir yerde üzerinde tuhaf bir pelerin ve tarihi filmlere yakışır tuhaf bir kıyafetle ("Sanki Fatih Sultan Mehmet," demişti), korkunç görünüşlü karanlık bir gölgeyi gördüğünü, hatta gazetelerden olayı öğrenmeden önce, bunu karısına ve karısının kızkardeşine heyecanla anlattığını bildirmişti. Genç gazeteci, sabah, ölüsü bebekler arasında bulunan genç kız gibi bu ipucunun da ilgisizliğin ya da beceriksizliğin kurbanı olmamasını dileyerek yazısını bitirmişti” (s. 422)

Türlü kelime oyunları ile gizlenen failin Üçüncü olduğu ortaya çıkmıştır. Peki, ona yardım eden, cinayeti işleyen Galip? Romanda bu cinayetin arkasında Galip'in olduğuna dair düşüncemizi destekleyecek ipuçları da vardır. Öncelikle Mevlana-Şems ilişkisi ve Şems'in ölümüne dair yapılan çıkarımlar:

“Tıpkı çocukluğundaki gibi, bu köşe yazısının Galip'i daha çok ilgilendiren yanı arama ve araştırmaların polisiye kurgu kısmı oldu. Celâl burada, tasavvuf hikâyeleriyle gönlünü aldığı dindar okuyucularını yeniden öfkeliendiren, lâik ve cumhuriyetçi okuyucularını ise keyiflendiren şu sonuca ulaşıyordu: "Şems'i öldürten ve kuyuya atılmasını isteyen tabii ki Mevlâna'nın kendisidir!" Celâl savını Beyoğlu ve adliye muhabirliği yaptığı bin dokuz yüz ellilerde yakından tanıdığı Türk polis ve savcısının sık sık kullandığı bir yöntemle kanıtlamıştı. Sevgilinin öldürülmesiyle bundan en çok yarar sağlayan kimsenin Mevlâna olduğunu, bu sayede sıradan bir hoca olmaktan en büyük tasavvuf şairi mertebesine çıktığını, suçlamaya alışmış bir kasaba savcısının üslubuyla hatırlattıktan sonra, o zaman bu cinayeti herkesten çok onun istemiş olacağını belirtiyordu. İstemekle yaptırtmak arasındaki Hıristiyan romanlarına özgü ince hukuki köprüyü de, suçluluk duygusunun belirtileri ve acemi katillerin bilinen numaraları olan ölüme inanmamak, deli divane olmak, gidip de kuyudaki cesede bakmamak gibi tuhaflıklarla geçiyor, hemen sonra Galip'i derin umutsuzluğun içine iyice gömen öteki konuyu açıyordu: Cinayetten sonra suçlunun Şam sokaklarında aylar süren araştırmaları, bütün şehri baştan aşağı defalarca taraması, o zaman, neyin işareti olabilirdi acaba?” (s. 251–252)

Yukarıdaki cümlelerde en önemli kelimeler “istemekle yaptırtmak arasındaki Hıristiyan romanlarına özgü hukuki köprü” , “en çok yarar sağlayan kimse” ve “sıradan bir hoca olmaktan en büyük tasavvuf şairi mertebesine çıkmak”tır. Çünkü bunlar romanda karşımıza çıkan Galip profiline de tam olarak uyan özelliklerdir. Galip'in bunu neden istemiş olabileceği açıktır. Mahir İkinci ve Galip “Celalzede” olmak konusunda birleşirler. Ancak Galip'in romanda belirgin bir şekilde Celal ve Rüya'dan intikam almak istediğini ifade ettiği cümleler de vardır:

Celal'in evinde Rüya'nın fotoğraflarını bulduktan sonraki hisleri:

“Hem duyduğu felâket ve yokluk duygusunu daha önceden hissetmiş olduğunu, hem de bu acının insanın hayatta bir kere hissedebileceği kadar güçlü olduğunu biliyordu. Hem içinde hissettiği aldatılışın yanılsamanın ve kaybın acısını başka kimsenin başına gelmeyecek kadar kendine özgü buluyor, hem de bunun bir başkasının bir satranç oyununu tasarlar gibi önceden hazırladığı bir tuzağın sonucu olduğunu seziyordu. Rüya'nın fotoğraflarına damlayan gözyaşlarını silmiyor, burnundan nefes almakta zorlanıyor, yerinden hiç kıpırdamadan koltukta oturuyordu. (...) "Aldatılmak aldatılmaktır," dedi kendi kendine.” (s. 383–384)

“Telefonu kapadıktan sonra, korkuyla mutluluk huzurla telaş, intikam duygusuyla kardeşlik sevinci arasında gidip gelen bir heyecana kaptırdı kendini.” (s. 385)

“İçinde, ona da, Rüya'ya da bir öfke yükseldi; ‘Daha da göreceksiniz!’ demek istedi, ama aklındaki şey tam bir intikam mıydı, ödül müydü, çıkaramıyordu.” (s. 388)

Galip'in Celal'e duyduğu kızgınlığın izlerini de yine roman içinde çeşitli yerlerde görürüz:

“Galip, Celâl'in şişman, kocaman gövdeli, yumuşak bakışlı, küçük elli mankeninin karşısında uzunca bir süre hiç kıpırdamadan kaldı. "Senin yüzünden kendim olamadım hiç!" demek geldi içinden, "senin yüzünden beni sen yapan bütün o hikâyelere inandım.” (s. 183)

“Başka zaman gülümseyerek karşılaşacağı bu hayâl kırıklığı birden o kadar canını sıktı ki, öfkeyle Celâl'in bütün yazı hayatı boyunca yalnız okuyucularını değil bilinçle kendisini de aldattığını düşündü.” (s. 271)

Galip'in Celal'in evinde bulduğu Rüya'nın fotoğraflarından daha önce de Şehrikalp Apartmanı'na (Celal'in yanına) geldiğini anlar:

“Galip'in ona son doğum gününde aldığı Hitit Güneşini boynuna taktığına göre, en çok beş ay önce, Galip'in saatlerdir içinde gezindiği odada, Galip'in az önce

konuştuğu telefonun yanbaşında, Galip'in şimdi oturduğu koltukta oturan Rüya, mutlu bir kahkaha atıyor...” (s. 383)

“Hem duyduğu felâket ve yokluk duygusunu daha önceden hissetmiş olduğunu, hem de bu acının insanın hayatta bir kere hissedebileceği kadar güçlü olduğunu biliyordu.” (s. 383)

“Rüya'nın fotoğraflarına damlayan gözyaşlarını silmiyor, burnundan nefes almakta zorlanıyor, yerinden hiç kıpırdamadan koltukta oturuyordu.” (s. 384)

Bütün bunlara rağmen Galip cinayette kendisinin payından emin değildir. Bunu doğrudan anlatıcı aracılığıyla söylediği gibi bir mise an abyme uygulamasıyla Şehzade'nin hikâyesinde de görebiliriz:

“Kavgalarımızın belirli bir nedeni yoktu, diye bir keresinde açıklamıştı Şehzade. "Yalnızca, onun yüzünden kendim olmadığım için, onun yüzünden düşüncelerim saflığını kaybettiği için, onun yüzünden benliğimin derinliklerinden gelen o sesi artık işitemez olduğum için ona öfke duyuyordum. Benim suçum olup olmadığını hiçbir zaman anlayamadığım ve anlayamayacağım bir yanlışlık sonucu ölmesine kadar bu böyle sürüp gitti." Leyla Hanımın ölümünden sonra, üzüldüğünü ve özgürleştiğini yazdırmıştı Şehzade.” (s. 409)

Buraya kadar anlattıklarımızla romandaki cinayet aydınlanmış görünür. Ancak Kara Kitap gibi “Postmodern ürünleri yorumlamanın güçlüğü, hatta imkânsızlığı” (Koçak, 1996: 157) ortadayken konunun burada kapanmayacağını tahmin edebiliriz. Devam edelim:

Galip, bu cinayete yardımcı olsa da / yardımcı olup olmadığına emin olmasa da roman içinde çeşitli şekillerde Celal tarafından içinde çekildiği bir oyundan bahseder:

“Bu huzur sanki daha önceden yaşanmış, tasarlanmış, bir başkası için de öngörölmüş güven verici bir duyguydu. Galip içtenlikle Celal'in kendisini yönlendirdiğini düşündü.” (s. 253)

“Celâl'in Şehzadebaşı'ndaki sinemadaki işinden ayrıldıktan sonra yanına girdiği ciltçinin tutkal ve kâğıt kokan dükkânında geçen günlerini anlatan anı yazısını okurken gözüne çarpan bir cümle, Galip'e bir an kendi durumuna ilişkin çok önceden düşünülmüş bir öngörü olarak gözüksü. Anılarında kendilerine acıklı ve övünülecek bir geçmiş icat eden bütün yazarların kullandığı sıradan cümlelerden biriydi bu: "Elime ne geçerse okurdum," diye yazmıştı Celâl ve Celâl hakkında eline ne geçerse okuyan Galip, Celâl'in ciltçi dükkânındaki günlerinden değil, kendisinden sözettiğini anlamıştı.

Geceyarısı sokağa çıkana kadar Galip bu cümleyi her aklına getirişinde onu Celâl'in o anda kendisinin ne yaptığını bildiğinin bir kanıtı olarak gördü. Böylece bir haftalık çabasını kendisinin Celâl ve Rüya'nın izleri peşinden gittiği bir araştırma olarak değil, Celâl'in (ve belki de Rüya'nın) kendisi için kurdukları bir oyunun parçası olarak gördü.” (s. 255)

“Yüzünü her düşünüşünde gözlerinin önünde beliren harfleri Celâl'in gördüğünü, bir gün kendisinin de göreceğini bildiğini bütün bu oyuna birlikte girdiklerini anlıyordu, ama bunları o ilk dakikada açık seçik düşünüp düşünmediğinden sonraları o kadar emin de olamayacaktı.” (s. 308)

“Yüzünü karanlığın kör kuyusuna doğru tuttukça içinde günlerdir tek başına gezdirdiği acının paylaşıldığını, korkutucu olanın anlaşıldığını, daha sonraları yenilginin, sefaletin ve yıkımın sırrı diyeceği şeyin çok önceden, tıpkı Celâl'in bütün ayrıntılarıyla hazırlayıp bu tuzağa çektiği kendi hayatı gibi açığa çıktığını hissediyordu.” (s. 309)

“Hem içinde hissettiği aldatılışın, yanılsamanın ve kaybın acısını başka kimsenin başına gelmeyecek kadar kendine özgü buluyor, hem de bunun bir başkasının bir satranç oyununu tasarlar gibi önceden hazırladığı bir tuzağın sonucu olduğunu seziyordu.” (s. 383)

Ve kendisinin de bu oyuna ister istemez katıldığından:

“Artık bana (ve okuyucularıma) çoktan sonuçlanmış gözükken eski bir oyunda hangi taşın yerine konmuş olduğuna, hiç de farkına varmadan, çok önceden

öngörölmüş hangi hamleleri yaptığıma yeniden dönmek istemediğim için, fotoğraflardaki yüzlerde gördüğüm harflerden sözetmeyecektim hiç.” (s. 428)

Bu oyunla ilgili ilk ipucu yine romanın içinde gizlidir. Celal kendisinin yerine geçecek bir “Sahte Celal” aramaktadır:

“Şehzadeliğinden ve padişahlığından sonra kendini peygamber de ilân eden düzmece Avcı Mehmet'in hikâyesini okurken Celâl'in kendi yerine köşe yazılarını yazabilecek bir 'Sahte Celâl' yetiştirebilmek için yapılması gerekenleri tartıştığı (Benim hafızamı edinebilecek biri demişti merakla), bir akşam Rüya'nın her zamanki uykulu ve iyimser bakışıyla gülümsediğini hatırladı. Aynı anda Galip ölümcül bir tuzağa açılan tehlikeli bir oyuna sürüklendiğini hissederek korkmuştu.” (s. 261–262)

Peki, bu nasıl olacaktı? Bu noktada romanın açık yapıt özelliği gösteren bir Postmodern polisiye olduğunu düşünerek –tabii ki yine romandaki cümlelerden hareket ederek– ancak bazı tahminler yürütebiliyoruz. Bu tahminlerimiz, romanın düğüm noktası olan cinayetin işlenme şekliyle ilgili tahminleri de kapsayacaktır. Çünkü “F.M. Üçüncü'nün cinayeti verilmez.” (Ever, 1996: 127) Cinayet sahnesinin gizlenmesi bizi de ister istemez cinayetin nasıl olduğuyla ilgili tahminler yapmaya sevk etmektedir. Belki de katil Üçüncü bile değildir. Aslında romanın içinde ayna meselinin anlatıldığı Esrarlı Resimler bölümündeki “Ressamın tatlı bir şakayla, kör bir dilencinin eline tutuşturduğu bir kara kitap, aynada ikiye ayrılmış, iki anlamlı, iki hikâyeli bir kitaba dönüşüyor, birinci duvara dönüldüğünde kitabın baştan sona tek bir kitap olduğu, esrarının da içinde kaybolduğu anlaşılıyordu.” (s. 378) cümlesi de bizi bu tahminlere sürüklemektedir. İma edildiği üzere romanın iki ayrı anlamı var. Biri görünen, diğeri ise görünmeyen... Şimdi romanda bir leitmotiv olarak sürekli tekrar edilen bu “esrar”ın kapılarını aralamaya çalışalım:

“Katil F.M. Üçüncü'dür.” romanın bizi götürdüğü sonuçtur. Ancak yine de romanda –ve aslında başlığımızda da– açıklanmamış bir durum vardır: Galip, İkinci'ye bir buluşma randevusu verir; ama onları göremez. Net olmayan bir şekilde birini gördüğünü tahmin eder. Peki tam da verilen buluşma saatine yakın bir zamanda Celal ve Rüya'nın orada olması bir tesadüf müdür? Nasıl olmuştur da katil, tam da Galip'in istediği yer ve zamanda Celal ile Rüya'yı eliyle koymuş gibi

öldürülmeye hazır bir şekilde karşısında bulmuştur? Bu sorular, romanın yazarı Galip'in bizden gizlediği (buna benzer bir uygulamayı yazarın "Kar" adlı romanında da göreceğiz.) bazı şeyler olduğu çıkarsamasına dayanır. Çünkü Galip de bu oyuna katılmıştır ve Celal ile Rüya'nın ölümüyle ilgili gerçekleri ailesinden gizlemiş ve onları kandırmıştır. Bu bizi de kandırabileceğine dair ipucu olarak değerlendirilebilir.

1. Tahmin: Celal, kendisini öldürtmüştür. Bu ihtimale göre, cinayet anı şöyle şekillenmiş olabilir: Galip, İkinci'den aldığı numaralardan birinde Celal ile Rüya'yı bulmuş, onları da Üçüncü'yle randevu verdiği yere çağırması olabilir. Celal, Galip'in kendisine kurduğu bu tuzağa rağmen ölmek istediği için olay yerine bile bile gitmiştir. İlk bakışta Celal'in kendisini öldürtmek istemesi saçma görülebilir; ama "Celal'in ölme isteği" romanın çeşitli yerlerinde dile getirilmiştir. Bunun oldukça net bir şekilde aşağıdaki ilk alıntıda ileri sürüldüğünü görsek de, bu iddiada bulunan kişinin dışında da romanın çeşitli yerlerinde Celal'in ölme isteğinden bahsedilir:

"Celâl'in kayıp bir esrarı 'tesis etmek' için, onların deyişiyle 'vidaları gevşediği' ya da hafızasını kaybettiği için kendini öldürtecek birini aradığını güle eğlene söylediklerinde ya da Celâl'in kara ağaçtan dolabının derinliklerinde bulduğum fotoğraflardaki o kayıp ifadeli, hüznü, kederli kişilerden birine çok benzeyen bir yüzle önüme konmuş fotoğraflardan birinde karşılaştığımda da gene, "biliyordum," demek gelirdi içimden." (s. 429)

Celal'in Rüya'ya seslendiği yazı:

"O zaman, kibritimi bir daha yakmadan gerisin geriye şehrin ışıklarına dönerken, felâket anlarında ölümü karşılamanın en mutlu yolunun bu olduğunu düşünerek uzak bir sevgiliye acıyla sesleneceğim: Canım, güzelim, kederlim, felâketler zamanı gelip çattı, gel bana, nerede olursan ol, ister sigara dumanıyla dolu bir yazıhanede, ister çamaşır kokan bir evin soğanlı mutfağında, ister dağınık mavi bir yatak odasında, nerede olursan ol, vakit tamam, gel bana; yaklaşan korkunç felâketi unutmak için perdeleri çekili yarı karanlık bir odanın sessizliğinde bütün gücümüzle birbirimize sarılarak ölümü beklemenin zamanı geldi artık." (s. 27)

Alaaddin'in Dükkânı yazısı:

“Çünkü, aslında, her şeyi unuttuğumu, her şeyi unuttuğumu, her şeyi unuttuğumu anlattım. Çünkü aslında yaşlı, mutsuz, huysuz ve yalnız olduğumu ve ölmek istediğimi anlattım.” (s. 47)

Celal'in olası intiharının sebepleri de yine roman içinde satır aralarında verilmiştir:

“Batı Uygarlığının temel taşlarından olan 'doğum günü' töreni, bu insancıl adet bizde de yerleşsin diye, ileri görüşlü bir devlet büyüğümüzün sekiz yaşındaki oğlunun doğum gününde, üzerinde sekiz adet mum yanan kremalı ve çilekli bir pasta yaptırıp, çocuğun arkadaşlarını, piyano tıngırdatan levanten bir kokonayı ve gazetecileri çağırıp düzenlediği iyi niyetli 'doğum günü partisi'ni, Celâl'in köşe yazısında, acımasız ve anlayışsız bir alaycılıkla yerin dibine batırmasının nedeni, sanıldığı gibi, ideolojik, politik ya da estetik değil, Celâl'in hayatında hiçbir zaman böyle bir baba sevgisini, hatta herhangi bir sevgiyi görmediğini acıyla farketmesiydi.” (s. 97)

2. Tahmin: Bulunan cesetler, Celal ile Rüya değil, F.M. Üçüncü ve karısıdır. Galip'in çağırdığı Celal ikisini öldürmüş ve Rüya'yla –belki de F.M. Üçüncü ve karısı olarak yaşamaya devam ederek– kayıplara karışmıştır. Oradaki kimse Celal'in gerçek yüzünü bilmediği için –Galip'in de yardımıyla– Celal ve Rüya öldürülmüş gibi bir mizansen yaratılmıştır. Galip'in BBC ekibine Celal'miş gibi röportaj vereceği zaman İskender'in itirazına Galip'in cevabı benzer bir mizansenin yine Galip tarafından –Celal'le oynadıkları ortak oyunun bir gereği olarak– tekrarlanmış olabilir:

“Celâl yok, gelemedi,” diye anlatmaya başladı Galip, İskender'e. "Çok önemli bir işi çıktı. Bu esrarlı iş yüzünden de gizleniyor. Gene aynı esrar yüzünden, kendi yerine benim konuşmamı istedi. Anlatmam gereken hikâyeyi bütün ayrıntılarıyla biliyorum. Onun yerine ben konuşacağım."

"Adamlar razı olur mu buna, bilmem!"

"Onlara benim Celâl Salik olduğumu söylersin," dedi Galip, kendisini de şaşkırtan bir öfkeyle.

"Neden?"

"Çünkü önemli olan hikâyedir, hikâyeci değil. Anlatacak bir hikâyemiz var şimdi."

"Seni tanıyor onlar," dedi İskender. "O gece o pavyonda sen bir hikâyeye bile anlattın."

"Tanıyorlar?" dedi Galip, otururken. "Kelimeyi yanlış kullanıyorsun. Beni gördüler, o kadar. Üstelik, bugün bir başka biriyim. O gün gördükleri o kişiyi de tanımıyorlar, bugün göreceklere beni de. Bütün Türklerin birbirlerine benzediklerini de mutlaka düşünüyorlardır."

"O gün gördükleri adamın sen değil, başka biri olduğunu söylesek de," dedi İskender, "hiç olmazsa, Celâl Salik diye daha yaşlı birini bekledikleri kesindir."

"Ne biliyorlar Celâl hakkında?" dedi Galip. "Biri onlara, şu ünlü köşe yazarıyla da konuşun, Türkiye programınız için iyi olur, demiştir. Onlar da adını bir kâğıda yazmışlardır. Ama yaşını ya da suratının nasıl olduğunu sormamışlardır herhalde." (s. 387–388)

Bu durumda Celal ile Rüya kayıplara karışırken Galip ünlü bir yazar olarak hayatına devam etmiştir. Bu tahmini destekleyen de yine roman içinde bazı ipuçları vardır. Bunların içinde en önemlisi, cinayet anında görüldüğü söylenen Fatih Mehmet kılığındaki kişinin, daha önce romanın içinde Celal'in böyle tuhaf kılıklar giydiği Neşati tarafından söylendiği için, Celal olması ihtimalidir:

"Genç subaylarla daha sıkı ilişkisi olan yeni dostlarına, benim hayâli dediğim kişilerin yaşadıklarını kanıtlamak için, geceleri kıyafet değiştirip, kahramanlarının kılığına girdiğini anlatırlar. Beyoğlu'nda bir gece bir sinemanın kapısında Mehdi ya da Fatih Sultan Mehmet olarak gözükmüş, filmin başlamasını bekleyen şaşkın kalabalığa, bütün milletin kılık değiştirerek başka hayatların içine girmesi gerektiğini vaaz ediyormuş" (s. 313–314)

Üçüncü'nün sözlerinde gizlenen “kayıp esrarı tesis etmek için yapılması gerekenler”le ilgili cümlelerde de Celal'in kaybolmuş olabileceğine dair bir ipucu vardır: “Suçlusu bulunamayacak bir cinayet işlemenin ya da ortalıktan sırra kadem basar gibi kaybolmanın kayıp esrarı yeniden kurmak için iyi bir yöntem olduğunu söylüyordu yazar.” (s. 292)

Galip'in Celal'in cesedini ilk görüşündeki düşüncelerinin tuhafılığı da yine bizim bu sonuca ulaşmamızı sağlamıştır:

“Singer makineleri sergilenen vitrininin iki adım ötesinde, kaldırımda, beyaz bir leke yatıyordu. Tek bir kişi: Celâl. Üzeri gazetelerle örtülmüştü. Rüya nerede? Galip yaklaştı. Bütün gövdeyi basılı kâğıttan bir yorgan gibi saran gazetelerin açıkta bıraktığı baş, çamurlu kirli kaldırıma bir yastığa yaslanır gibi yaslanmıştı. Gözleri açıktı, ama bir düş görüyormuş gibi dalgın, kendi düşüncelerinde kaybolmuş gibi yorgun bir ifade vardı yüzde; yıldızları seyrediyormuş gibi huzurlu da; hem dinleniyorum, hem hatırlıyorum der gibi. Rüya neredeydi? Bir oyun duygusuna kapıldı Galip, bir şaka duygusuna, bir pişmanlık duygusuna. Kan izi yok. Cesedin Celâl'in cesedi olduğunu daha görmeden nasıl anlamıştı? Biliyor musunuz, demek istedi, ben her şeyi bildiğimi bilmiyormuşum.” (s. 415)

Galip'in bir oyun duygusuna kapılmasının, cesedi görmeden Celal olduğunu anlamasının sebebi yatan kişinin Celal olmadığını anlaması olabilir. Galip, “her şeyi bildiğimi bilmiyormuşum” derken yine o an anladığı bir oyunu ifade etmiş olabilir. Roman boyunca üzerinde durulan “oyun”, “tuzak” ve “Celal'in yer değiştirmeyi sevmesi” gibi meselelerin düğümlendiği noktanın çözümü yaptığımız çıkarımda olabilir. Celal'in bu planıyla herkes istediğini elde etmiş olacaktır. Galip, hep olmak istediği Celal gibi bir yazar olacak; onu sevmeyen karısından kurtulacak, Rüya da sevmeyen kocasından kurtulacak, Celal ise hem “kayıp bir esrarı tesis etmiş” hem de babasından ve bütün ailesinden almak istediği intikamı almış olacaktır:

“Melih Amca her şeyi çok iyi anlamış gibi, uzun bir süre sustu. Sonra ağladı. Bir sigara yaktı. Hafif bir nefes darlığı sıkıntısı çekti. Celâl'in hep yanlış fikirlere kapıldığını söyledi. Şhrikalp Apartmanından atıldı, babası yeniden evlenince annesiyle kendisine kötü davranıldı diye bütün aileden intikam almak gibi tuhaf bir

tutkuya kaptırmıştı kendini. Oysa babası, onu da en azından Rüya kadar sevmiştir. Şimdi hiçbir evladı yoktu artık.–Hayır; tek evladı Galip'ti şimdi.” (s. 424)

3. Tahmin: Galip'in telefonda konuştuğu kişinin Mahir İkinci taklidi yapan Celal olmasıdır. Celal, konuşmalar boyunca Galip'le İkinci gibi konuşmuş, Galip bunu anlamasına rağmen, “biliyormuş; ama bilmiyormuş ” gibi yaparak konuşmaları devam ettirmiş olabilir. Bu durumda cinayet anı daha sade bir şekilde tasvir edilebilir. Celal, Rüya ile birlikte buluşma yerine gitmiş ve tuttuğu bir katille (ya da kendisi Üçüncü'ye haber vererek) kendisini öldürmüştür.

İkinci'nin Celal'in yazılarını Celal'den bile iyi biliyor olması ve aşağıdaki cümleleri bizim bu ihtimali de göz önünde bulundurmamız gerektiğini bize düşündürmüştür:

“Üvey kız kardeşinle buluşup onunla sabahlara kadar her şeyle alay edebilmek için, en saf, bizi biz yapacak en katıksız hikâyeyi, söyleyivermek için, avukat kocasına ne oyunlar ettiğinizi de biliyorum.” (s. 346)

İkinci, bilgisi sadece Celal'in yazılarında okuduklarıyla sınırlıyken ve Celal'in “artık” yazıları yayımlanmazken bunu nerden bilebilir? Ve yine İkinci zaten Galip'le olan konuşmasında kendisini Celal yerine koymaktan aldığı zevkten uzun uzun bahsetmiş ve bu ihtimalle ilişkili olarak “Daha sonraki yıllarda, bu istek daha da şiddetlendi, iki kişinin bir yerde senden sözettiklerini, seni okuduklarını görmeyeyim, hemen, "Beyler, Celâl Salik'e çok yakınsınız, hatta hatta ben Celâl Salik'im!" demek isterdim. Bu düşünce bana o kadar başdöndürücü, o kadar sarsıcı gelirdi ki, söyleyeceğimi her düşünüşümde kalbim küt küt atmaya başlar, alnımda ter damlacıkları birikir, o şaşkınların yüzünde göreceğim hayranlığı düşündükçe zevkten bayılır gibi olurum.” (s. 364)

Cinayetin tam olarak nasıl işlendiğine dair bu ihtimallerden sonra Galip'in şu cümleleri olayın içinde bir “oyun” olduğunu ve bizim de bu olaya “ihtimalli” yaklaşmamızın gerektiğini ortaya koyar:

“Saat dokuzu iki geç, Alâaddin'in dükkânının karşısında, öteki kaldırımda, bir apartmanın giriş kapısının karanlığına girmişti, ama karşı kaldırımda kabak kafalı

hikâyeci ya da onun karısı olabilecek kimse yoktu. Verdikleri telefon numaraları yanlış çıktığı için bir öfke duyuyordu onlara: Kim kimi aldatıyordu, kim kime oyun ediyordu?” (s. 385)

“Galip, altında Celâl'in cesedi yatan gazeteden yorgana baktı. Mankenli vitrinin neon lambalarının gazetelerin üzerine hafif pembe bir ışıkla vurduğu uzaktan daha iyi farkediliyordu. Düşündü: Memur bey, rahmetli bu tür küçük ayrıntılara dikkat ederdi. Fotoğraftaki de ben'im, benim yüzümdeki yüz de. Al bakalım. Rica ederim. Ben gideyim. Karım evde beni bekliyor da. Her şeyi tereyağdan kıl çeker gibi hallettim galiba.” (s. 416)

Galip'in olayla ilgili gerçekleri kendisinin ailesine anlatmaması da olayın içinde bir oyun olduğunun göstergesi sayılabilir:

“Annesine, babasına, Melih Amcaya, Suzan Yengeye, kendisini gözyaşlarıyla dinleyen herkese, beş gün önce Rüya ile İzmir'den döndüklerini, bu beş gün boyunca kimi zaman geceleri de olmak üzere, vakitlerinin büyük bir çoğunluğunu Celâl'le birlikte Şehrikalp Apartmanında geçirdiklerini anlattı Galip: Celâl en üst katı yıllar önce satın almış, bunu herkesten saklamıştı. Kendisini, tehdit eden birilerinden saklanıyordu.

Öğleden sonra, geç saatlerde Galip, aynı açıklamayı, ifadesini almak isteyen MİT görevlilerine ve savcıya da verirken, telefondaki sestten de uzun uzun sözetti. Ama, 'her şeyi biliriz biz' havasıyla kendisini dinleyen bu iki kişiyi kendi hikâyesine çekemedi. Rüyalarından çıkamayan ve o rüyalara kimseyi çekemeyen birinin çaresizliğini hissetti. Aklında uzun, derin bir sessizlik vardı. (...) Vasıf in yüzünde, yatağın gene aynı köşesine Rüya ile Galip'in arasına oturup, birlikte eski gazete kesiklerine baktıkları zaman beliren o hayret ve oyun ifadesini gördü Galip.” (s. 419–420)

Galip'in söylediği bu yalanlara MİT görevlileri inanmaz ve Vasıf da durumu sanki “sezer.” Galip Melih Amca'ya başka bir “senaryo” daha “yazar”:

“Celâl, uzun bir zaman önce ünlü İngiliz hekim Dr. Cole Ridge'in varlığını keşfettiği, ama ilâcını bulamadığı korkunç bir hafıza hastalığına yakalanmıştı.

Hastalığını herkesten gizlemek için bu dairelere saklanıyor, Rüya ile Galip'ten sürekli yardım istiyordu. Bu yüzden, bazı geceler Galip, bazı geceler Rüya burada kalır, geçmişini bulsun ve yeniden kursun diye Celâl'in hikâyelerini dinler, hatta yazarlardı da. Dışarda kar yağarken Celâl onlara saatlerce bitip tükenmeyen hikâyelerini anlatırdı.” (s. 424)

Şehzade'nin hikâyesinde bu cinayetin, Galip'in başından geçenlerin ve okuduğumuz kitabın nasıl oluşmuş olabileceğine dair ilginç cümleler vardır:

“Bir başka seferinde, ölümünden yalnızca yüz gün önce, içinde o günlerde yeniden duymaya başladığı başkalarının seslerini, başkalarının hikâyelerini bastırabilmek için, bütün hayatı boyunca farkında olarak ya da olmadan içinde ikinci bir ruhu taşır gibi taşıdığı kişilikleri tek tek öfkeyle sayarken, Şehzade, her akşam başka bir kıyafete bürünmek zorunda kalan mutsuz bir padişahın, elbise giyer gibi büründüğü bu kişiliklerden en çok, saçları leylak kokan kadına âşık olan kişiliği sevdiğini yazdırmıştı sessizce. Şehzadenin kendisine yazdırdığı her satırı, her cümleyi sonradan yeniden ve yeniden titizlikle okuduğu için ve altı yıl boyunca yavaş yavaş Şehzadenin bütün hafızasını ve bütün geçmişini bütün ayrıntılarıyla bildiği, sahiplendiği ve edindiği için, Kâtip, başı leylak kokan kadının Leyla Hanım olduğunu, çünkü Şehzadenin bir başka seferinde, başı leylak kokulu bir kadın yüzünden kendisi olamayan ve hiçbir zaman kendi suçluluğunu anlayamayacağı bir kazadan ya da yanlışlıktan sonra kadın ölünce de bu sefer leylak kokusunu hiç unutmadığı için kendisi olamayan bir âşığın hikâyesini yazdırdığını hatırlamıştı.” (s. 410)

Romanın sonunda da anlatıcı “Bazan bu sayfalardaki hikâyelerden birini, sözgelimi cellâtın hikâyesini ya da Rüya ile Galip adlı masalı Celâl'in ağzından ilk duyduğumuz karlı kış gecesini hatırladığımda, insanın kendisi olabilmesinin tek yolunun bir başkası olması ya da bir başkasının hikâyelerinde kaybolması yolundaki bir başka hikâyeyi hatırlıyor...” (s. 435–436) derken acaba bundan mı bahsediyordu?

“...insanın kendisi olabilmesinin tek yolunun bir başkası olması ya da bir başkasının hikâyelerinde kaybolması yolundaki bir başka hikâye...” (s. 435)

F. Üstkurmaca

Kara Kitap'ta üstkurmaca ile ilgili üç ayrı kullanım göze çarpar:

1. **Mise An Abyme (Erken Anlatı)** : Bu başlık, bir nevi, romanda öykü içinde öykü anlatılmasının (ki bu da üstkurmaca bahsindeki (k) maddesindeki “ana hikâyenin içinde başka hikâyeler anlatılması.” başlığına uyar.) bir sistematığe bağlanmasının anlatımıdır.

2. Üstkurmaca bahsindeki (d) maddesi: Romanın, roman tekniğine ya da edebiyata dair sorunları tartışarak kendi yazımına yönelmesi. (Bu maddeyi “romanda yazı ve edebiyat üzerine konuşmak” olarak da düşünebiliriz.)

3. Diğer Üstkurmaca Uygulamaları: Bu başlıkta, üstkurmaca başlığındaki “(c). Bir romanın yazımının ya da okunmasının konu edilmesi” ve “(l). Kahramanın bir roman kahramanı olduğunun bilincinde olması” uygulamaları tartışılacaktır.

1. Mise An Abyme:

Kara Kitap'ta mise an abyme kavramı üç şekilde yer alır:

(1). Mise an abyme kavramının ne olduğunu okura açıklamaya dönük kullanım

(2). Mise an abyme kavramını sahnelemeye dönük kullanım

(3). Mise an abyme kavramını işlevsel olarak romanda kullanmaya dönük kullanım

(1). Mise An Abyme kavramının ne olduğunu okura açıklamaya dönük kullanım: (mise an abyme oldukça güzel bir şekilde açıkladığı için alıntıyı – olabildiğince kısaltarak – çalışmamıza dâhil ediyoruz.)

Galip'in Rüya'ya seslendiği köşe yazısı: "Kaç yıl önceydi, seninle ben, hayatta sık sık karşılaşacağımız şu sihirli oyunu şaşkınlıkla ilk keşfettiğimizde? Bir bayram arifesinde, annelerimiz bizi bir elbiseinin çocuk bölümüne götürdüğünde (o mutlu, güzel zamanlarda 'reyonlarımız' kadın ve erkek diye birbirlerinden ayrılmamıştı daha), en sıkıcı din dersinden de daha sıkıcı dükkânın yarı karanlık bir köşesinde karşı karşıya duran iki boy aynasının arasına rastlantıyla girdiğimizde, görüntülerimizin küçülerek, küçülerek birbirlerinin içine girerek nasıl çoğaldıklarını görmüştük. Bundan iki yıl sonra, Hayvan Dostları Kulübüne resimlerini yollayan tanıdıklarla alay ederek ve 'Büyük Mucitler' köşesini de sessizlikle okuduğumuz Çocuk Haftası'nın son sayısının kapağında, elimizde tuttuğumuz dergiyi okuyan bir kızın resmedildiğini farkedince, o kızın elinde tuttuğu dergiye dikkatle bakmış ve resimlerin içice geçerek çoğaldığını anlamıştık: Bizim tuttuğumuz derginin kapağındaki kızın tuttuğu derginin kapağındaki kızın tuttuğu derginin kapağındaki kızın tuttuğu derginin kapağındaki kız da giderek küçülen aynı kırmızı saçlı kızla aynı Çocuk Haftası'ymış. Tıpkı, daha da boy attığımız ve birbirimizden uzaklaştığımız yıllarda, piyasaya çıkan ve bizim katta yenmediği için yalnızca pazar sabahları sizin kahvaltı masanızda gördüğüm zeytin ezmesi kavanozunda olduğu gibi. Radyoda: "Oo, bakıyorum havyar yiyorsun!" "Hayır, Ender Zeytin Ezmesi." diye reklamı yapılan kavanozun üzerindeki kâğıtta, anneli babalı, erkek ve kız çocuklu kusursuz ve mutlu bir ailenin kahvaltı sofrası resmedilmişti. Benim sana göstermemle, resmedilen o kahvaltı masasının üzerinde de aynı kavanozun durduğunu ve ikinci bir kavanoz olduğunu ve zeytin ezmesi kavanozlarının ve mutlu ailelerin göz onları farkedemeyene kadar küçüldüklerini gördüğünde, şu anlatacağım masalın başını biliyorduk ikimiz, ama sonunu değil.

Kızla oğlan akrabamışlar. Aynı apartmanda büyümüşler, aynı merdivenleri çıkarlar, aynı aslan şekerleriyle lokumları atıştırırlarmış. (...) Bir gün, hikâyelerine bayıldıkları yetişkin amca oğlunun apartmana yaptığı ziyaretlerin birinde, elinde gördükleri bir kitabı kapıp okumaya başlamışlar.

Kızla oğlanın eski kelimelerine, tumturaklı deyişlerine, Farsça deyişlerine önce alayla güldükleri, sıkılıp kenara atıp sonra belki içinde bir işkence sahnesi, çıplak bir vücut ya da bir denizaltı resmi vardır diye merakla sayfalarını çevirip en

sonunda okumaya başladıkları kitap pek de uzunmuş. (...) ...oğlan birer ucundan tutarak kitabın sayfalarına birlikte baktıkları o sihirli anda kıza âşık olduğunu anlamış.

Birer ucundan tutarak okudukları kitapta anlatılan hikâyeye neymiş peki? Çok eski zamanlarda geçen hikâyede aynı aşirette doğmuş bir kızla oğlanın hikâyesi anlatılıyormuş. Bir çöl kıyısında yaşayan kızla oğlan, Hüsn ile Aşk, aynı gece doğmuşlar, aynı hocadan ders almışlar... (...) Sonunda, kılık değiştirip hep onun peşinden gelen ve dertlerden kurtaran Sühan ona demiş ki: "Sen sevgilisin, sevgilin de sen; hâlâ anlamadın mı?" O zaman hatırlamış oğlan aynı hocadan ders aldıkları günlerde birlikte bir kitabı okurlarken kıza nasıl âşık olduğunu.

Birlikte okudukları o kitapta ise Hürrem Şah adlı bir padişah ile âşık olduğu Cavid adlı güzel bir delikanlının hikâyesi anlatılıyormuş, ama zavallı şaşkın padişahın önce tabii ki, sen anladın o hikâyede de âşıkların birbirlerine başka bir aşk hikâyesini, üçüncü aşk hikâyesini okurlarken âşık olacağım. O aşk hikâyesindeki âşıklar da bir kitabın içinde bir aşk hikâyesini okuduklarında birbirlerine âşık oluyorlar, o kitaptaki âşıklar da başka bir aşk hikâyesi okurlarken birbirlerine vuruluyorlarmış.

Belleklerimiz bahçeleri gibi bu aşk hikâyelerinin birbirlerine nasıl açıldığını ve bütün kapıları birbirine açılarak bağlanan sonsuz bir hikâyeler dizisi oluşturduğunu, ben elbiseci dükkânına gitmemizden, Çocuk Haftası okumamızdan ve zeytin ezmesi kavanozuna bakmamızdan yıllar sonra keşfettiğimde, sen evimizden kaçmış, ben de kendimi hikâyelere ve kendi hikâyeme vermiştim." (s. 347–349)

(2) Mise an abyme kavramını sahnelemeye dönük kullanım:

(i). Galip'in Saim'e giderken uğradığı muhallebici: "Karla kaplı Galata Köprüsünden geçerken soğuğu hissetti: Boğaz yönünden sert bir rüzgâr esiyordu. Karaköy'de, mermer masalı bir muhallebicide, birbirlerini yansıtan aynalara yan dönerek şehriyeli tavuk çorbası içti, sahanda yumurta yedi." (s. 72)

(ii).Galip'in Celal'in evinde bulduğu fotoğraflardan biri: “Annesinin üzeri pudralıklar, Krem Pertev tüpleri, gül suyu ve kolonya şişeleri, pompalı parfümler, törpüler ve saç tokalarıyla kaplı tuvalet masasına oturan Rüya, aynanın kanatlarını açıp kısa saçlı başını arasına sokunca üç, beş, dokuz, on yedi ve otuz üç tane Rüya oluyor... (s. 383)

(3) Mise an abyme kavramını işlevsel olarak romanda kullanmaya dönük kullanım: Romanda mise an abyme kavramının asıl anlamını bulduğu yani bir üstkurmaca tekniği olarak işlevsel açıdan kullanıldığı örnekler aşağıda sıralanmıştır: (Parantez içindeki ifadeler, hikâyecinin romanın ana kurgusundaki karşılığıdır.)

(i). Celal'in “Alaaddin Dükkânı” adlı köşe yazısında “bir esrarın peşinde kaybolan âşıklar”: (Galip ve Rüya'nın aşkı)

“...karanlık şehirlerin içinde bir esrarın peşinde kaybolan âşıkların bitip tükenmeyen maceralarını anlatmayı düşledim hep, ama Allah bana başka türlü hikâyeler anlatmam gereken bu köşeyle siz okurlarımı verdi yalnızca.” (s. 45)

(ii). “Üç Silahşörler” bölümünde üç eski köşe yazarının anlattıkları hikâyelerde “kıyafet değiştirerek Fatih Sultan Mehmet olan köşe yazarı”, “karısı kaçınca düşlerini kaybeden yazarın hikâyesi”, “kendini hem Albertine hem Proust sanmaya başlayan okur”: (Romanda ilerde Celal olarak anlatılacak kişi, Galip ve Galip'in meyhanede anlattığı bir hikâyenin kahramanı)

“Hayatının tek tutkusu (Hz.) Muhammed'in yedi kat gökte yaptığı gezintiyi yazmak olan, ama yıllar sonra, Dante'nin bunun benzerini yaptığını öğrenince kederlenen bahtsız köşe yazarının gülünç ve acıklı hikâyesi; çocukluğunda bostanlarda kızkardeşiyle birlikte karga kovalayan çılgın ve sapık padişahın hikâyesi; karısı kaçınca düşlerini kaybeden yazarın hikâyesi; kendini hem Albertine hem de Proust sanmaya başlayan okurun hikâyesi; kıyafet değiştirerek Falih Sultan Mehmet olan köşe yazarının hikâyesi, vs. vs.” (s. 90)

(iii). Galip'in “polemikçi yazar” Neşati'ye anlattığı hikâyede “karısı kaçan adam”: (Galip'in romandaki arayışı)

"...Herkes onun kadar oyun oynayabilir. Siz de. Bir hikâye anlatın bana!"

"Nasıl bir hikâye?"

"Aklınıza ne geliyorsa: Bir hikâye."

"Çok sevdiği güzel karısı kaçmış birgün bir adamın," dedi Galip. "O da onu aramaya başlamış. Şehrin neresine gitse karısının izine rastlıyormuş, ama kendisine değil..."

"Evet?"

"Bu kadar."

"Hayır, hayır, daha devamı olmalı!" dedi ihtiyar köşe yazarı. "Şehirde bulduğu izlerde ne okuyor bu adam? Karısı gerçekten güzel mi? Kime kaçmış?"

"Şehirde bulduğu izlerde kendi geçmişini okuyormuş bu adam. Güzel karısıyla kendi geçmişinin izlerini. Kime kaçtığını da bilmiyormuş ya da bilmek istemiyormuş, çünkü gittiği her yerde karısıyla kendi geçmişinin izlerine rastladıkça, karısının kaçtığı adamın ya da yerin, kendi geçmişinde bir yerde olması gerektiğini düşünüyormuş."

"Konu güzel," dedi ihtiyar köşe yazarı. "Poe'nun dediği gibi, ölen ya da kaybolan güzel kadın!"

Ama bir hikâyeci daha kararlı olmalı. Kararsızlıklarını gösteren yazara okuyucu güvenmez çünkü. Celâl'in hileleriyle biz bitirelim hikâyeyi... Hatıralar: Şehir adamın tatlı anılarıyla kaynaşsın. Üslûp: Süslü sözlerin içine gömülen bu anılardaki ipuçları boşluğa işaret etsin. Tecahül-ü arif: Adam karısının kaçtığı kişiyi bilemiyormuş gibi yapsın. Paradoks: Böylece, adamın karısının kaçtığı kişi adamın kendisiymiş. Nasıl? Görüyorsunuz ya, siz de yazabilirsiniz o yazıları. Herkes yazabilir."

"Ama yalnızca Celâl yazıyor," dedi Galip. "Tamam! Bundan böyle siz de yazarsınız!" dedi ihtiyar yazar, konuyu kapatan bir havayla." (s. 99)

(iv). Galip'in pavyonda anlattığı hikâye: (Dıştaki "ihtiyar gazetecinin" içteki hikâyede de yer alması)

"Bir hikâyeye benzeyen o köşe yazısında ihtiyar köşe yazarı şu dinlediğiniz hikâyedeki gibi anlatılıyormuş: Tuhaf bir Batı romanının kahramanına âşık olan ve kendisini hem yazarı hem kahramanı sanan İstanbullu, yalnız ve acıklı bir ihtiyar olarak. Hikâyedeki ihtiyar gazetecinin de, gerçek ihtiyar gazeteci gibi bir tekir kedisi varmış. Köşe yazısındaki ihtiyar gazeteci de, bir köşe yazısında anlatılan hikâyede kendisiyle alay edildiğini görünce sarsılıyormuş. O anlatılan hikâyenin içindeki hikâyede de ihtiyar gazeteci, Proust'un ve Albertine'in adlarını gazetede görünce ölmek istiyormuş. Hikâyenin içindeki hikâyenin içindeki, hikâyenin içindeki yalnız gazeteciler, Proust'lar ve Albertine'ler ihtiyar yazarın hayatının son mutsuz gecelerinin kâbuslarında dipsizlik ve sonsuzluk kuyularından birer birer ortaya çıkmışlar." (s. 170–171)

(v). Galip'in Belkıs'a anlattığı hikâyede "kaybolan kişiler": (Celal'in, Rüya'nın kayboluşu; Galip'in onları ararken İstanbul'da "kayboluşu")

"Yazıyla ilgili değil, dedi Galip gazeteyi katlarken. "Kaybolan bir kutup kâşifine ilişkin. Kaybolduğu için onun yerine bir başkası daha kayboluyor. İkinci kaybolan kişinin esrarım derinleştirdiği birinci kaybolan ise, başka bir adla, unutulmuş bir şehirde yaşamaya devam ediyormuş, ama öldürülmüş bir gün. Öldürülen takma adlı bu kişinin..." (s. 204)

(vi). Celal'in "Uyuyamıyor Musunuz?" yazısında kaybettiği sevgilisini arayan kişi, mutsuz âşık: (Galip'in roman boyunca yaşadıkları: Rüya'nın gidişi, Galip'in Rüya'yı arayışı, Celal'in evine gidişi)

"...o mutlu belirsizlik anlarının birinde önüme çıkan ilk tanıdık mekâna, uzak bir dostun evine ya da yakın bir akrabanın boş kalmış konağına girer, belleğimin unutulmuş köşelerini yoklar gibi kapıları aç aç bulduğum odaların sonuncusuna girer, mumu söndürür yatağa yatıp, uzak, yabancı ve tuhaf nesnelere arasında uyurum." (s. 241)

(vii). Mevlana'nın hikâyesi–Kara Kitap'ın örtüşmesi: (Kara Kitap'ın dış çerçevesi olarak Mevlana'nın, Attar'ın hikâyeleri: sevgilisini şehirde aramak, şehrin sokaklarında yaşanan maceralar, içinde kelime oyunları bulunan yazılar, birbirlerine hikâyeler anlatan insanlar)

“Mevlâna işte böyle Şam'a gitmiş, şehrin sokaklarında sevgilisini böyle aramaya başlamıştı. Şehirdeki her sokağa, her odaya girmiş, her meyhaneye, her köşeye, her taşın altına bakmış, sevgilisinin eski dostlarını, ortak tanıdıklarını, sevdiği mekânları, camileri, tekkeleri, her yeri bir bir yoklamış, öyle ki, bir süre sonra aramak bulmaktan daha önemli bir iş olup çıkmıştı. Köşe yazısının bu noktasında, okuyucu, arananla arayanın birbirleriyle yer değiştirdiği, bulmanın değil hedefe doğru yürümenin, kayıp sevgilinin değil bahanesi olduğu aşkın öne çıktığı mistik ve panteist bir âlemin afyon dumanları, gül suları ve yarasalar arasında buluyordu kendini. Şairin büyük şehrin sokaklarında başından geçen çeşitli maceraların, tarikat yolcusunun gerçekliğe kavuşmak, kemâle ermek için aşması gereken mertebelere denk düştüğü kısaca gösteriliyordu: Sevgilinin kaçtığına anlaşıldığı şaşkınlık sahnesiyle onun peşine düşme, 'nef-i isbat' aşamasına uygun düşüyorsa, sevgilinin eski dostlarının ve düşmanlarının görüldüğü ve ayak bastığı köşelerin ve can yakan anılarla kaynaşan eski eşyalarının incelendiği sahneler 'çile'nin çeşitli aşamalarına denk düşüyordu. Kerhane sahnesi, sevgi içinde erimekse Hallac-ı Mansur'un ölümünden sonra evinde bulunan şifreli mektuplar misali takma adlar, edebi tuzaklar ve kelime oyunları ile bezeli yazıların cennet ve cehenneminde kaybolmak Attar'ın da işaret ettiği esrar vadisinde kaybolmak demek oluyordu. Geceyarısı meyhanede her biri bir başka 'aşk hikâyesi' anlatan hikâyeciler, Attar'ın Mantık-ül Tayr'ından çıkmaysa, şehrin esrarla kaynaşan sokakları, dükkânları, pencereleri arasında yürüye yürüye sarhoş olan şairin Kaf Dağı'nda aradığı şeyin kendisi olduğunu anlaması da gene aynı kitaptan alınmış bir fena-i mutlak (mutlak içinde erime) örneği oluyordu vs” (s. 250–251)

(viii). F.M. Üçüncü kitabında işaretleri takip eden yolcu (Galip'in Celal'i arayışı sırasında takip ettiği işaretler)

“Hayatın ve yazının ortasında, haritalarla yüzlerin kesiştiği noktada, şehrin ve işaretlerin içinde Mehdi'den gereken işareti alan yolcu (tıpkı tasavvuf yolcusu gibi) elindeki harf anahtarları ve şifrelerle yolunu bulmaya başlayacaktı. Tıpkı sokaklardaki, caddelerdeki işaret levhalarıyla yolunu bulan yolcu gibi, diyordu F.M.Üçüncü, çocuksu bir sevinçle. Demek ki, sorun Mehdi'nin koyacağı işaretleri hayatın ve yazının içinde görebilme sorunuydu.” (s. 303)

(ix). Celal'e (Galip'e) kendisi için, kocasını terk ettiğini söyleyen kadın: (Rüya'nın, Celal için Galip'i terk etmesi)

“Mehmet eve dönmeden kaçtım. Canım, Celâlcığım, söyle şimdi seni nasıl bulacağımı. Yedi gündür yollarda, otel odalarında, utancımı gizleyemediğim uzak akrabaların evlerinde sığıntı gibi kalıyorum. Kaç kere gazeteye telefon ettim, "Bilmiyoruz," dediler. Akrabalarını aradım, onlar da öyle. Bu telefona ettim, cevap veren yok. Birkaç küçük eşyadan başka hiçbir şey almadım yanıma, almak da istemiyorum. Mehmet deli gibi beni arıyormuş. Ona hiçbir şeyi açıklamadığım kısa bir mektup bıraktım. Evi neden terkettiğimi bilmiyor. Kimse bilmiyor, kimseye söylemedim; hayatımın tek gururu olan sırrımı, aşkımı, aşkımızı kimseye açmadım canım benim. Şimdi ne olacak? Korkuyorum. Artık yalnızım!” (s. 356)

(x). Celal'i (Galip'i) arayan kişinin eşinin kendisini terk etmesinden sonra Celal'le görüşmek istemesi, İstanbul'un esrarını çözmeye çalışması, Celal'i bulamaması: (Galip'in Celal'le görüşmek istemesi, İstanbul'un esrarını çözmeye çalışması, Celal'i bulamaması)

“Otuz yıllık karım yemek masasına kısacık bir mektup bırakıp hiçbir şey açıklamadan kayıplara karıştığında nereye gittiğini biliyordum; ama bunu bildiğimi bilmiyordum. Bilmediğim için, şehir kazan ben kepçe gezerken, seni değil onu arıyordum. Ama onu ararken, gene farkında olmadan seni de arıyordum, çünkü sokak sokak İstanbul'un esrarını çözmeye çalışırken, daha ilk günden aklımda şu korkunç düşünce de vardı: "Acaba durup dururken karımın beni terk ettiğini öğrenseydi Celâl Salik ne derdi bu işe?" Bu durumun 'tam Celâl Salik'lik bir durum' olduğuna karar vermiştim. Her şeyi sana anlatmak istiyordum. Bu konunun yıllardır arayıp da bulamadığım, tam seninle konuşulacak konu olduğunu düşünüyordum. Bu

heyecana o kadar kapıldım ki, yıllardır ilk defa seni aramaya cesaret ettim, ama bulamıyordum, yoktun, hiçbir yerde yoktun. Biliyordum, ama bilmiyordum.” (s. 367)

(xi). Şehzadenin hikâyesindeki Katip'in Şehzade'nin hafızasını edinmesi, kendi suçu olup olmadığını bilmediği bir kazadan (!) dolayı Leyla Hanım'ın ölmesi: (Galip'in Celal'in hafızasını edinmesi; Rüya'nın, Galip'in fark etmediği bir hatası sonucu ölümü)

“Şehzadenin kendisine yazdırdığı her satırı, her cümleyi sonradan yeniden ve yeniden titizlikle okuduğu için ve altı yıl boyunca yavaş yavaş Şehzadenin bütün hafızasını ve bütün geçmişini bütün ayrıntılarıyla bildiği, sahiplendiği ve edindiği için, Kâtip, başı leylak kokan kadının Leyla Hanım olduğunu, çünkü Şehzadenin bir başka seferinde, başı leylak kokulu bir kadın yüzünden kendisi olamayan ve hiçbir zaman kendi suçluluğunu anlayamayacağı bir kazadan ya da yanlışlıktan sonra kadın ölünce de bu sefer leylak kokusunu hiç unutamadığı için kendisi olamayan bir âşığın hikâyesini yazdırdığını hatırlamıştı.” (s. 410)

Romanın sonunda “mise an abyme”in simetrisi asimetricleşiyor ve birbirlerine bakan aynaların devrilmesi gibi görüntülerin birbirleri üzerine devrilmesi gerçekleşiyor. Ve anlatıcı (her kimse) bu kırılmanın sonucunda derinlerden gelerek yüzeye doğru ilerliyor:

“Bugün Rüya'dan bana kalanlar ise yalnızca yazılar; bu kara, kapkara, karanlık sayfalar. Bazan bu sayfalardaki hikâyelerden birini, sözgelimi cellâtın hikâyesini ya da Rüya ile Galip adlı masalı Celâl'in ağzından ilk duyduğumuz karlı kış gecesini hatırladığımda, insanın kendisi olabilmesinin tek yolunun bir başkası olması ya da bir başkasının hikâyelerinde kaybolması yolundaki bir başka hikâyeyi hatırlıyor, kara bir kitapta yanyana getirmek istediğim bu hikâyeler de bana, tıpkı bizim birbirlerine açılan aşk hikâyelerimiz ve belleklerimiz gibi, bir üçüncü, bir dördüncü masalı, İstanbul'un sokaklarında kaybolunca başka biri olan âşığın hikâyesiyle, yüzündeki kayıp anlamı ve esrarı arayan adamın hikâyesini heyecanla hatırlatıyor ve böylece eski, çok eski, çok çok eski hikâyeleri yeniden kaleme almaktan, ibaret yeni işime daha bir şevkle sarılıp kara kitabımın sonuna geliyorum.

O sonda, Galip gazeteye yetiştirmesi gereken ve aslında kimsenin de artık pek aldırış etmediği Celâl'in son yazısını yazıyor. Sonra, sabaha doğru acıyla Rüya'yı hatırlıyor ve masadan kalkıp uyanmakta olan şehrin karanlığına bakıyor. Rüya'yı hatırlıyor ve masamdan kalkıp şehrin karanlığına bakıyorum. Rüya'yı hatırlıyor ve İstanbul'un karanlığına bakıyoruz ve geceyarıları, uykuyla uyanıklık arasında mavi damalı yorganın üzerinde Rüya'nın izine rastladığımı sandığım zaman kapıldığım keder ve heyecana kapılıyoruz. (s. 435–436)

Roman belki de en dış çerçeve olarak “yazıyı” ima eden unutulmaz o cümlelerle sona eriyor: “...hiçbir şey hayat kadar şaşırtıcı olamaz. Yazı hariç. Yazı hariç. Evet tabii, tek teselli yazı hariç.” (s. 436)

2. Üstkurmaca Bahsindeki (d) Maddesi: Romanın, roman tekniğine ya da edebiyata dair sorunları tartışarak kendi yazımına yönelmesi.

Berna Moran'a göre Kara Kitap, (romanın içinde de söylendiği gibi) “hikâyenin kendisinden çok hikâye anlatma üzerinde duran bir romandır. Başka bir deyişle bir üstkurmaca (metafiction)'dır.” (Moran, 2009b: 98) Başlangıçta Kara Kitap, çıkış noktasını Rüya'nın onu sebepsiz terk edişi ve Galip'in onu arayışından alır. Ancak romanı okumaya devam ettikçe Pamuk okuyucuya hissettirmeden poetikasını ortaya koyar. Orhan Pamuk'un yazı üzerine söylemek istediği sözler, Kara Kitap'ın en önemli izleklerinden birini oluşturur. Romanda bu bazen doğrudan, özellikle Celal'in üslubu ya da kahramanların sözleri üzerinden ve bazen de dolaylı bir şekilde Galip'in nasıl bir yazar haline geldiği anlatılarak okura aktarılmıştır. Romanda yazıda bulunması gereken özelliklerin tartışıldığı bölüm, “Üç Silahşörler” adlı bölümdür. Bölüm, mesleğe yeni başlayan Celal'in duayenlerden aldığı “güzel yazma taktiklerini” konu eder. Diğer örneklerle beraber bu taktikleri de –uzun bir alıntı olsa da konumuzla tam olarak ilgili olduğu için aynen– aktaracağız:

“...yılların, yüzyılların ötesinden gelen ayrıntıların buluşması –tıpkı öngördüğü o çamurlu Boğaziçi vadisinde Olempli Bizans paralarıyla, Olimpos

Gazozunun kapaklarının buluşması gibi– Celâl'in her fırsatta yazılarında keyifle kullandığı bir izlekti.” (s. 28)

“Saim, kapının altından atılmış günün gazetelerini okurken, yazıların, bütün yazıların hayattan değil, sırf yazı oldukları için, en sonunda, birer düştür söz açtıklarını bilmenin de, hiçbir şeyi değiştirmeyeceğini söyledi.” (s. 82)

“Eşekle sevişirken ölen kadının hikâyesini Mevlana "Mesnevi'sinin beşinci cildine kıssası için mi almıştı, hissesi için mi? Bu soruyu kibarca, dikkatlice tartışırken gözlerin bana da kaydığı, beyaz kaşları bana soru işaretler yolladığı için ben de düşüncemi söyledim: Hikâye oraya, bütün hikâyeler gibi kendisi için konmuş, ama hissenin tül perdesiyle örtülmek istenmişti. Dün cenazesine gittiğim sordu: "Oğlum siz yazılarınızı ahlâkı için mi kaleme alıyorsunuz, eğlencesi için mi?" Her konuda kesin bir düşüncem olduğunu kanıtlamak için, aklıma gelen ilk cevaba sarıldım: "Eğlencesi için efendim." dedim.” (s. 85)

Aşağıdaki alıntıya geçmeden önce harflerin ve rakamların anlamlarını açıklayalım. Celal, üç eski gazetecinin adlarını gizlemek için her birine bir mahlas vermiştir. A Adli, B Bahti, C de Cemali anlamına gelir. Sayılar da Celal'in bu eski gazetecileri sözlerini numaralandırarak not aldığını ifade eder:

“İşte ustalarımın öğütleri ve benim acıklı yorumlarım: 1.C: Yalnızca okuma keyfi için yazmak köşe yazarım açık denizde pusulasız bırakır. 2.B: Ama köşe yazarı ne Ezop'tur ne de Mevlâna. Hisse hep kıssadan çıkar, kıssa hisseden değil. 3.C: Okuyucunun zekâsına göre değil, kendi zekâna göre yaz. 4.A: Pusula hikâyedir. (1.C'ye aşikâr gönderme) 5.C: Tarihimizin ve mezarlıklarımızın esrarına girmeden ne bizden sözetmek mümkündür ne de Doğu'dan. 6.B: Doğu–Batı konusunda anahtar Sakallı Arifin şu sözünde gizlidir: "Doğu'ya giden sessiz gemide Batıya bakan ah siz talihsizler!" (Sakallı Arif, gerçek bir kişiyi taklitle B'nin yarattığı bir köşe kahramanıydı.) 7.A–B–C: Kendine atasözü, deyim, fıkra, latife, mısra, özdeyiş güldesteleri edin. 8.C: Konunu seçtikten sonra yazını taçlandırarak uygun özdeyişi aramazsın, özdeyişi seçtikten sonra bu tacın altına gidecek uygun konuyu ararsın. 9.A: İlk cümleli bulmadan yazı masasına oturma. 10.C: Samimi bir inancın olsun. 11.A: Samimi bir inancın yoksa da okuyucunun samimi bir inancın olduğuna inancı

olsun. 12.E: Okuyucu dediğin panayıra gitmek isteyen bir çocuktur. 13.C: Okuyucu. (Hz.) Muhammed'e küfredeni affetmez, Allah da felç eder. (11.'in kendisine bir sataşma olduğunu sezdiği için. A'nın (Hz.) Muhammed'in evlilik ve iş hayatına ilişkin bir yazıyla ağzının kenarındaki belli belirsiz felce telmih yapıyor.) 14.A: Cüceleri sev, okuyucu da sever. (13.C'ye C'nin kısa boyuna imayla cevap.) 15.B: Üsküdar'daki esrarengiz cüceler evi, mesela, iyi bir konudur. 16.C: Güreş de iyi bir konudur, ama sporu için yapıldığında ve yazıldığında. (15.'in kendisine sataşma olduğunu sanıp güreş merakı ve tefrikacılığı yüzünden B'nin oğlancılığı söylentisine gönderme yapıyor.) 17.A: Okuyucu geçim sıkıntısı içinde, zekâ yaşı on iki olan, evli, dört çocuklu bir aile babasıdır. 18.C: Okuyucu kedi gibi nankördür. 19. B: Akıllı bir hayvan olan kedi nankör değildir; yalnızca köpekleri seven yazarlara güvenilmeyeceğim bilir. 20.A: Kediyle köpekle değil, memleket meseleleriyle ilgilen. 21.B: Konsoloslukların adreslerini öğren. (İkinci Dünya Savaşı sırasında C'nin Alman, A'nın da İngiliz konsolosluğunca beslendiğine ilişkin söylentiye telmih.) 22.B: Polemiğe gir; ama karşındakinin canını yakabileceksen. 23.A: Polemiğe gir; ama patronu yanına çekebileceksen. 24.C: Polemiğe gir, ama paltonu yanına alabileceksen (B'nin Kurtuluş Savaşı'na katılmayıp işgal İstanbul'unda kalmasını açıklayan ünlü "Ankara'nın kışına dayanmam!" sözüne telmih) 25.B: Okuyucu mektuplarını cevaplandır; mektup yazan yoksa kendi kendine yazıp cevaplandır. 26.C: Pirimiz üstadımız Şehrazattır; unutma, onun gibi sen de, 'hayat' denen olayların arasına beş on sayfalık hikâyeler sıkıştırıyorsun yalnızca. 27.B: Az oku, ama severek oku, çok ama sıkıntıyla okuyandan daha okumuş gözükürsün. 28.B: Girgin ol, adam tanı ki, hatıran olsun da, adam ölünce arkasından yazı yazarsın. 29.A: Ölüm yazısını rahmetle başlayıp, ölüye hakaretle bitirme. 30.A–B–C: Şu cümlelerden sakınabildiğince sakın: a) Rahmetli daha önceki gün sağdı, b) Bizim meslek nankördür, yazılarımı/ ertesi gün unutulur, c) Dün akşam radyoda filanca programı dinlediniz mi? d) Yıllar nasıl da geçiyor! e) Rahmetli sağ olaydı acaba bu rezalete ne derdi? f) Bunu Avrupa'da böyle yapmıyorlar, g) Ekmek ulan sene önce şu kadardı, h) Sonra bu olay bana şunu da hatırlattı. 31.C: 'Sonra' kelimesi zaten sanatı bilmeyen acemi yazarlar içindir. 32.B: Bir köşe yazısında sanat olan ne varsa köşe yazısı değildir, köşe yazısı ne varsa sanat değildir. 33.C: Sanat hevesini şiirin ırzına geçmeyle söndürenin aklına iltifat etme. (B'nin şairliğine iğne) 34.C: Kolay yaz,

kolay okunursun. 35.C: Zor yaz, kolay okunursun. 30.B: Zor yazarsan ülser olursun. (Burada, birinin ötekine söylediği ilk tatlı sözden sonra hep birlikte güldüler, gülüştüler.) 38.B: Bir an önce ihtiyarla. 39.C: İhtiyarla ki, iyi bir sonbahar yazısı yazabilesin! (Gene birbirlerine sevgiyle gülümsediler) 40.A: Üç büyük tema, tabii ki, ölüm, aşk ve müziktir. 41.A: Ama aşk nedir bu konuda karar vermiş olmak gerekir. 42.B: Aşkı ara. (Okuyucularına bütün bu öğütler arasına uzun sessizlikler, durgunluklar, suskunluklar girdiğini hatırlatayım.) 43.C: Aşkı sakla, çünkü sen yazarsın! 44. B: Aşk aramaktır. 45.C: Saklan ki bir sırrın olduğuna hükmetisler. 46.A: Bir sırrın olduğunu sezdir ki kadınlar seni sevsinler. 47.C: Her kadın bir aynadır. (Burada yeni şişe açıldığı için bana da rakı ikram elliler) 48.B: Bizleri iyi hatırla. (Hatırlayacağımı, tabii, efendim, dedim ve dikkatli okuyucularımın anlayacağı gibi birçok yazımı onları ve hikâyelerini hatırlayarak yazdım) 49.A: Sokağa çık, yüzlere bak. İşte sana bir konu. 50.C: Tarihi sırların olduğunu sezdir; ama ne yazık ki onları yazamıyorsun. (Bu noktada C bir hikâye anlattı; başka bir yazımda nakledeceğim sevgilisine "ben benim" diyen aşıkın hikâyesi ve ben ilk defa, yarım asırdır birbirlerine hakaret eden bu üç yazarı sevgiyle aynı masaya oturtan sırrın varlığını hissettim.) 51.A: Bütün dünyanın bize düşman olduğunu da unutma. 52. B: Bu millet pašalarını, çocukluğunu, annelerini çok sever, sen de sev. 53.A: Epigraf kullanmayın çünkü yazının içindeki esrarı öldürür. 54.B: Böyle ölecekse, öldür o zaman sen de esrarı, esrar satan yalancı peygamberi öldür. 55.C: Epigraf kullanacaksan ne yazarları, ne kahramanları bize benzeyen Batı'nın kitaplarından alma, okumadığın kitaplardan hiç alma, çünkü Deccal'in yaptığı işte tam budur. 56.A: Unutma, sen hem şeytansın hem melek, hem Deccal'sin hem de O. Çünkü okurlar bütünüyle kötü ve bütünüyle iyi birinden sıkılırlar hep. 57.B: Ama okur, Deccal'in kendisine O gibi gözüktüğünü anladığında, kurtarıcı sandığının Deccal olduğunu, kandırıldığını dehşetle fark ettiğinde, seni bir karanlık sokakta vallahi vuruverir! 58.A: Evet, onun için esrarı sakla: sakın salma meslek sırrını. 59.C: Sırrın aşktır unutma. Aşktır anahtar kelime. 60. B: Hayır, anahtar kelime yüzümüzde yazar. Bak ve dinle. 61.A: Aşktır, aşktır, aşktır, aşk!.. 62.B: İntihalden de korkma; çünkü bizim kıt kanaat okumamızın ve yazmamızın bütün sırrı, bütün sırrımız tasavvufi aynamızda gizlidir. Mevlana'nın Ressamlar Yarışması hikâyesini bilir misin? O da hikâyeyi başkalarından almıştır, ama kendisi... (Bilirim, efendim, demiştim.) 63.C:

Bir gün yaşlandığında, insan kendisi olabilir mi diye sorduğunda, bu esrarı anlayıp anlamadığını da soracaksın kendine, unutma! (Unutmadım) 64.B: Eski otobüsleri, çalاکalem yazılmış kitapları, sabredenleri ve anlayanlar kadar anlayamayanları da unutma!” (s. 87–89)

“İnsanların çoğu, demişti Celâl, "nesnelerin esas özelliklerini, sırf bu özellikler burunlarının dibinde olduğu için farketmiyorlar da, kenarda köşede kalan, böyle olduğu için dikkatlerini çeken ikincil özellikleri görüp tanıyorlar. Bu yüzden yazılarımda, onlara göstermek istediğim şeyleri apaçık göstermiyor, yazımın bir köşesine sıkıştırır gibi yapıyorum. Anlamı sakladığım bu köşe çok gizli saklı bir köşe değil tabii, benimkisi çocuk kandırır gibi bir saklamaca, ama orada buldukları şey çocuk gibi hemen inanıverdikleri için böyle yapıyorum. Ve en kötüsü, yazının geri kalan büyük kısmına yerleşen, burunlarının dibindeki o apaçık anlamla, birazcık sabır ve zekâ isteyen gizli ve rastlantısal anlamlar da farkedilmeden gazete bir kenara atılıveriyor” (s. 92)

“Birkaç beylik hilesi var, o kadar. Hatıralardan, hep baldan tatlı hoş şeyler gibi sözedilecek. İkide bir paradoks yakalanacak. Divan şairlerinin 'tecahül-ü arif dediği bilmezlikten gelme oyununa başvurulacak. Olmamış şeyler olmuş gibi, olmuş şeyler olmamış gibi anlatılacak. Bütün bunlar sökmezse yazının boşluğu hayranlarının güzellik sandığı o tumturaklı cümlelerle gizlenecek. Onun kadar herkesin bir hayatı, anıları, geçmişi var. Herkes onun kadar oyun oynayabilir. Siz de. Bir hikâye anlatın bana!"

"Nasıl bir hikâye?"

"Aklınıza ne geliyorsa: Bir hikâye.” (s. 98–99)

“Celâl Bey'in taklidi olduğu asıllarından sözetmiş miydim size? Az önce saydıklarımın dışında, Dante'den, Dostoyevski'den, Mevlâna'dan, Şeyh Galip'ten de hep birşeyler yürütmüştür.

"Her hayat benzersizdir!" dedi magazin yazarı. "Her hikâye başka bir eşi olmadığı için hikâyedir. Her yazar, tek başına fakir bir yazardır."

"Katılmıyorum!" dedi ihtiyar köşe yazarı." (s. 101–102)

"Aşktan çok yalnızlıktan, hikâyenin kendisinden çok hikâye anlatmanın üzerinde durduğu için, yazarın hikâyesi sessizlikle karşılandı." (s. 159)

"Bir düşünceyi geniş bir okur yığınınca kabul ettirmek isteyen bir köşe yazarı, okuyucularının belleklerinde, her biri Karadeniz'in dibinde yüzyıllardır yatan kayıp kalyon leşleri gibi uyuyan o çürük düşünce ve anı tortularını canlandırıp yüzdürmeyi bilmelidir!" (s. 261)

"Esrar dediğin o şeyden, anlamıyor musun, o belirsizlikten, yazı denem sahtekârlığın oyunundan, harflerin karanlık yüzlerinden korkuyorum." (s. 367)

Romanın temel izleklerinden bir diğeri olan "metinlerarasılık" da yine yazıyla, yazının oluşumuyla ilgilidir; ancak gerek kapsamı gerekse önemi dolayısıyla ayrı bir başlıkta değerlendirilecektir.

3. Diğer Üstkurmaca Uygulamaları: Bir başlıkta topladığımız diğer üstkurmaca uygulamaları ise şunlardır:

(1) Elimizdeki romanın Rüya'nın okuduğu bir roman olması / olmaması

(2) Galip'in okuduğumuz romanın yazarı olması / olmaması

(3) Galip'in bir yazarın tasarılarını yaşaması, bir hikâye kahramanı olması

Dikkat edilirse maddelendirmemiz bile, anlatıcı–yazar konusuyla alakalı romanda bazı paradokslar olduğunu ortaya koyar. Şöyle ki: Elimizdeki romanın Rüya'nın okuduğu bir roman olması imkânsızdır. Çünkü Rüya da okuduğumuz roman içindeki bir karakterdir. Kaldı ki Rüya'nın okuduğumuz roman içinde bile gerçekliği net değildir. Galip bazen kendisinden "ilk polisiye roman yazarı" diye bahsederken Rüya'yla ilgili de son sayfada "mavi damalı yorganın üzerinde Rüya'nın izine rastladığımı sandığım zaman kapıldığım ve heyecana kapılıyoruz." (s. 436) diyerek Rüya'nın gerçekte (Galip'in yaşadığı roman gerçekliğinde) var olup

olmadığı konusunda şüpheler uyandırmıştır. Rüya, bir roman yazarının uydurduğu bir karakter olarak da düşünülebilir: Sadece yazı olarak var olan bir karakter!

Okuduğumuz romanın Rüya'nın okuduğu bir polisiye olması ne kadar imkânsızsa yazarının Galip olması da o kadar imkânsızdır. Birincisi gerçek hayatta Galip Salik diye biri yoktur, ikincisi okuduğumuz romanın yazarının kim olduğunu biliyoruz. Galip'in kendisi de kurgu bir karakter olduğuna göre maddi olarak var olan "Kara Kitap" romanının yazarı olamayacağı aşikârdır.

Zaten bu iki durumla ilgili cümleler olduğu kadar, bu iki durumu olumsuzlayan cümleler de vardır. Yani: Okuduğumuz romanın Rüya'nın okuduğu bir roman olmadığını ifade eden cümleler, Galip'in okuduğumuz romanın yazarı olmadığını, anlatıcının Galip olmadığını ifade eden cümleler.

Son madde kapsamında inceleyeceğimiz cümlelerse Galip'in bir roman kahramanı olduğunu, bir "tasarıyı" bir "planı" yaşadığını ifade eden cümlelerdir.

Bu üç madde de asıl hikâyenin nasıl oluştuğuna dair bir "hikâye" oluşturmanın imkânsız olduğuna dair ipuçlarıdır aslında. Beyaz Kale'de Pamuk, asıl hikâyenin Faruk Darvinoğlu'na, Faruk Darvinoğlu da bir arşivde bulduğu el yazmalarına ait olduğunu ifade eder. Kara Kitap da ise Pamuk, bunu bulmamızı engellemeye çalışır ya da bize tuzaklar kurarak böyle bir üstkurmacanın varlığından şüphelenmemizi sağlar. Ama kahramanlarına böyle bir hikâyecik kurulamayacak kadar da birbiriyle çelişen cümleler kurdurur. Zaten kahramanların da var oldukları dünyayla ilgili şikâyetçi olmasına, başına gelenlere anlam verememelerine sebep olan bu düzensizlik Postmodern romanın özelliklerinden biri olarak görülür. Postmodern romanda, Postmodernizm kuralsızlığı kural edinmişken, kurgu olmalarına rağmen ondan düzenlilik ve sabitlik bekleyen "karakterlerin güvenli bir sistem ve doğrulara bağlanma girişimleri ironik bir biçimde işlenir. Bu nedenle, karakterler sürekli olarak epistemolojik ve ontolojik sorunlara cevaplar ve teminatlar arayan, kendi sistemlerini yaratan ve sonra bu sistemlerin içine mahkûm olan, sonuç olarak böyle bir dünyada yaşamayacaklarını iddia eden ama yaşamaya devam eden bireyler olarak resmedilir." (Karabostan, 2006: 7)

Sanıyoruz maddelendirmemize sadık kalarak yapacağımız alıntılarla ne demek istediğimiz daha net ortaya çıkacaktır. Bu cümlelere geçmeden önce paradoksların belirginleştiği durumlarda yapacağımız yorumlarla paradoksun altını çizmeye çalışacağımız ifade edelim:

(1) Elimizdeki romanın Rüya'nın okuduğu bir roman olması / olmaması:

“Okuyucu, ey okuyucu, aynı damın ve bacanın altındaki akraba kızdan bahsettiğimi anlayan okuyucu: Bunu okurken kendini benim yerime koy da işaretlerime dikkat et; çünkü kendimden bahsettiğimde biliyorum senden sözettigimi ve senin hikâyeni anlattığımda sen de biliyorsun kendi anılarımı dile getirdiğimi.

Aynaya baktım ve yüzümü okudum. Yüzüm rüyamda şifrelerini çözdüğüm Rosetta taşıydı. Yüzüm kavuğu düşmüş bir mezar taşıydı. Yüzüm okuyucunun kendine baktığı deriden bir aynaydı; gözeneklerinden birlikte nefes alırdık: İkimiz, sen ve ben; sigaralarımızın dumanı, senin yutar gibi okuduğun romanlarla dolu oturma odasını doldururken; ışığı söndürülmüş mutfakta buzdolabının motoru hüznle çalışırken; masanın üzerindeki lambanın bir kitap kapağı rengindeki kartonundan tenin renginde bir ışık benim suçlu parmaklarıma ve senin uzun bacaklarına düşerken.” (s. 318)

Dikkat edilirse anlatıcı önce “ey okuyucu” diye seslenmiş, “birlikte nefes alırdık” demiş ve “sen ve ben” dedikten sonra Rüya'ya seslenmeyi sürdürmüştür. Bu noktada “okuyucu” seslenişi Rüya'ya kaymış ve böylece Galip'in seslendiği okuyucunun Rüya olduğu gibi sonuç ortaya çıkmıştır. Galip'in “okuyucu” diye seslendiği Rüya'ysa, elimizdeki kitap Rüya'nın okuduğu bir polisiye romandır demektir

Polisiye başlığında tartıştığımız gibi katilin “hakarete uğradığı için intikam alan emekli albay” olduğu roman, okuduğumuz romanın kendisidir. Dolayısıyla elimizdeki roman, Rüya'nın elindeki roman olur:

“Rüya'nın okuduğu polisiye romanların sonunda düğüm çözüldüğü zaman, örtülerin altındaki ikinci âlem aydınlanır, ama aynı anda bu sefer birinci dünya ilgisizliğin karanlığına bürünürdü. Geceyarısı ağzı Alâaddin'in dükkânından aldığı

leblebilerle doluyken Rüya, "Katil hakarete uğradığı için intikam alan emekli albaymış!" dediğinde, Galip..." (s. 210)

Rüya'ya seslendiği yazısında Galip'in sözleri: "Okuduğun kitaplardaki becerikli ve kederli kahraman bendim..." (s. 318)

Galip, Rüya'ya "ey okuyucu" diye seslenmesine, Rüya'nın okuduğu romanla ilgili söylediklerinin, okuduğumuz romanla örtüşmesine rağmen aşağıdaki cümlede bu sefer kendisiyle Rüya'nın okuduğu romanlardaki kahramanların farklı dünyalarda yaşadığını ifade eder. Kendisi sınırsız ipucuyla dolu bir dünyadayken, Rüya'nın okuduğu romanlardaki kahramanların "rahatı yerindedir".

"Belki az sonra anlaşılacak gibiydi, ama karmakarışıkta, yorucuydu, gürültülüydü her şey. Oysa Rüya'nın okuduğu polisiye romanların kahramanları, yazarlarının onlara sunduğu sınırlı sayıdaki ipucuyla çevrilmiş rahat ve huzurlu bir dünyada yaşıyorlardı." (s. 208–209)

Okuduğumuz romanın Rüya'nın okuduğu bir polisiye olmadığına dair diğer ipuçları da aşağıdaki cümlelerdeki "okuyucu" seslenişlerinin belirgin bir biçimde Rüya'ya dönük olmamasıdır. Bu durumda bu seslenişlerin gerçek okurlara (bize) olduğu söylenebilir.

"Okuyucu, ey okuyucu, sen de izliyor musun harflerimi? Çünkü bilmiyormuşum, hiç haberim yokmuş, ama yüzüm bir haritaymış. Sonra, diye sorardın sen, Babaannenin karşısındaki sandalyeden, sonra Babaanne, yere değmeyen bacaklarını sallarken, sonra?" (s. 319)

"Gecenin sessizliğinde, başını dergiden kaldırdığında, yüzünün yarısı aydınlıkta, yarısı karanlık ayna, sorardın, ama anlayamazdım, bana mı, bilmecenin ortasındaki yakışıklı ve ünlü kahramana mı: "Acaba saçlarımı mı kessem?" Bir an, ben, gene boş, bomboş bakardım ey okuyucu!" (s. 320)

"Gözyaşları. Sessizlik. Yabancı bir evin iç sesleri. Galip, Melih Amcaya, bir an önce köşedeki bakkaldan rakısını alıp eve dönmesini söylemek istedi. Onun

yerine, bir daha düşünmeyeceği ve soruları kendileri sormak isteyen okurların atarlarsa (bir paragraf) iyi edecekleri şu soruyu sordu kendine...” (s. 424)

(2) Galip’in okuduğumuz romanın yazarı olması / olmaması

“Nasıl sonuçlanacağını hâlâ çıkaramadığım bizim hikâyemizi de bir gün birisi, belki de ben, kaleme alırsam, benim o aşk hikâyelerini okurken yaptığım gibi, okuyucu kendini hemen kahramanlardan birinin yerine koyabilir mi, ya da hikâyemiz akıllarda kalabilir mi, bilmiyorum, ama böyle kitaplarda kahramanları ve hikâyeleri birbirinden ayıran ve benzersiz kılan şu türden parçalar hep olduğu için ben de bir hazırlık yapmış olayım dedim...” (s. 350)

“Alâaddin’in dükkânının kepenkleri inmişti, ama iç ışıkları açıktı. Bu bir ipucu olabilir mi? Komiser bey, demek istedi Galip, ilk Türk polisiye romanını yazıyorum, bakınız bu da ilk ipucu: Işıklar açık kalmış. Yerde sigara izmaritleri, kâğıt parçaları, çöpler. Galip genç bir polisi gözüne kestirdi, yaklaşip sormaya başladı” (s. 416)

“Okuyucu, ey okuyucu, baştan beri anlatıcıyla kahramanları, köşe yazılarıyla, olayların anlatıldığı sayfaları pek de başarılı olamadan da olsa, titizlikle birbirinden ayırmaya çalıştığım kitabımın bu noktasında, yani senin de belki farkettiğin onca iyi niyetli çabadan sonra, izin ver de şu satırları dizgiciye yollamadan önce bir kere olsun araya gireyim. (...) 'Rüya ile Galip' adlı eserimin akıllı ve duyarlı okuyucularına yıllarca eşlik edecek o sayfalarından birinde olduğumuzu güvenle düşünürdüm. Ama yeteneklerim ve yazdıklarım konusunda gerçekçi olduğum için, bu güven yok bende. Bu yüzden, hikâyemin bu sayfalarında okuyucuyu kendi anılarıyla başbaşa bırakabilmek isterdim. Bunun için de yapılacak en iyi şey, dizgiciye bu sayfaları kara bir mürekkeple boyamasını önermek olacaktır. Hakkıyla yazamayacağım şeyleri siz hayâl gücünüzle kurun diye. Hikâyemin kaldığım yerinde içine girdiğim kara düşün rengini vermek, ondan sonraki günlerde bir uykudagezer gibi olayların içinde gezinirken aklımın içindeki sessizliği size hep hatırlatmak için. Bundan sonraki sayfaları, kara sayfaları, bir uykudagezerin hatırladıkları olarak görün artık.” (s. 418–419)

“Üslubumdan olup bitenleri gene benim anlatmaya başladığımı anlamışsınızdır. O günlerde yeniden yapraklanan kestane ağaçlarıyla birlikte ben de kederli bir kişiden yavaş yavaş öfkeli bir kişiye doğru evriliyordum.” (s. 425)

Celal’in katili araştırılıyordu. Polis Galip’ten olayın çözümü için yardım ister. Katil adaylarının fotoğraflarına bakması istenir:

“Artık bana (ve okuyucularıma) çoktan sonuçlanmış gözükten eski bir oyunda hangi taşın yerine konmuş olduğuna, hiç de farkına varmadan, çok önceden öngörölmüş hangi hamleleri yaptığımı yeniden dönmek istemediğim için, fotoğraflardaki yüzlerde gördüğüm harflerden sözetmeyecektim hiç.” (s. 428)

Galip’in yukarıdaki cümlesinde geçen: “...çoktan sonuçlanmış gözükten eski bir oyunda...” kelimeleri Galip’in Rüya’yla giriştiği polisiye romanlarla ilgili tartışmada Galip’in yazılmasını hayal ettiği polisiye romanın da özelliğidir:

“Daha önce hiç takip edilmemiş, daha önce takip edildiği duygusuna da hiç kapılmamış olduğu için, Galip’in bu konudaki bilgisi, gördüğü filmlerle ve Rüya’nın okuduğu polisiye romanların sahneleriyle sınırlıydı. Çok az polisiye roman okumasına rağmen Galip bu romanlar hakkında sık sık atıp tutardı: İlk ve son bölümün birbirinin tıpatıp aynı olduğu bir roman kurulabilmeliydi; gerçek sonu hikâyenin içine gizlendiği için görünen bir 'son'u olmayan bir hikâye yazılmalıydı; körler arasında geçen bir roman düşünmeliydi vs. Rüya’nın dudak büktüğü bu tasarıları kurarken Galip belki bir gün başka bir kişi olabileceğini hayâl ederdi.” (s. 103–104)

Galip’in bir önceki roman tasavvuru (ilk ve son bölümünün birbirinin tıpatıp aynı olduğu bir roman) elimizde tuttuğumuz romanın da özelliği olduğu için (romanın başı ve sonu Rüya’nın “mavi damalı yorganın üzerinde” bıraktığı izden bahseder.) Galip daha önce söylediği gibi yazdığı polisiye romandan (Kara Kitap’tan) yine bahsetmiş olur.

Galip, bu çıkarımlarımıza karşıt olarak romanda sık sık dile getirdiği “başkası olma isteği”yle de bağlantılandırılabilir aşığıdaki cümledeyse “Galip olmaktan uzaklaştığını” söyler:

“Saim, cinayet nedeni olarak gösterilen yazının başlığına dikkat çekerek ‘Kendim Olmalıyım’ sözü üzerine akıl yürütürken, ben kendim olmaktan o kadar uzaklaşmıştım ki, bu kara kitaptan da, Galip’ten de uzaklaşıyordum sanki” (s. 432)

Galip’in bu cümleyi “kendisine yabancılaşmak” mecazi anlamıyla söylediğini varsaysak bile cümlenin ima ettiği durumu göz ardı edemeyiz: anlatıcımız belki de Galip değildir.

Romanın son cümleleriyle anlatıcı “Galip” olmakla “Anlatıcı” olmak arasında gider gelir:

“Bugün Rüya’dan bana kalanlar ise yalnızca yazılar; bu kara, kapkara, karanlık sayfalar. Bazan bu sayfalardaki hikâyelerden birini, sözgelimi cellâtn hikâyesini ya da Rüya ile Galip adlı masalı Celâl’in ağzından ilk duyduğumuz karlı kış gecesini hatırladığımda, insanın kendisi olabilmesinin tek yolunun bir başkası olması ya da bir başkasının hikâyelerinde kaybolması yolundaki bir başka hikâyeyi hatırlıyor, kara bir kitapta yanyana getirmek istediğim bu hikâyeler de bana, tıpkı bizim birbirlerine açılan aşk hikâyelerimiz ve belleklerimiz gibi, bir üçüncü, bir dördüncü masalı, İstanbul’un sokaklarında kaybolunca başka biri olan âşğın hikâyesiyle, yüzündeki kayıp anlamı ve esrarı arayan adamın hikâyesini heyecanla hatırlatıyor ve böylece eski, çok eski, çok çok eski hikâyeleri yeniden kaleme almaktan, ibaret yeni işime daha bir şevkle sarılıp kara kitabımın sonuna geliyorum. O sonda, Galip gazeteye yetiştirmesi gereken ve aslında kimsenin de artık pek aldırış etmediği Celâl’in son yazısını yazıyor. Sonra, sabaha doğru acıyla Rüya’yı hatırlıyor ve masadan kalkıp uyanmakta olan şehrin karanlığına bakıyor. Rüya’yı hatırlıyor ve masamdan kalkıp şehrin karanlığına bakıyorum. Rüya’yı hatırlıyor ve İstanbul’un karanlığına bakıyoruz ve geceyarıları, uykuyla uyanıklık arasında mavi damalı yorganın üzerinde Rüya’nın izine rastladığımı sandığım zaman kapıldığım keder ve heyecana kapılıyoruz.” (s. 435–436)

Bu cümleler anlatıcının kimliğinin belirsiz olduğunun, belirsizleştirilmek istendiğinin göstergesi gibidir: Anlatıcı “Bugün Rüya’dan bana kalan...” diye başladığı cümlelerine “Rüya ile Galip adlı masal” diye devam eder. Bu yer değıştirmeler cümlelerin içinde de ima edilir aslında:

“Sonra, sabaha doğru acıyla Rüya'yı hatırlıyor ve masadan kalkıp uyanmakta olan şehrin karanlığına bakıyor.” (Anlatıcı olarak Galip)

“Rüya'yı hatırlıyor ve masamdan kalkıp şehrin karanlığına bakıyorum.” (Galip'e ben dedirten Anlatıcı)

“Rüya'yı hatırlıyor ve İstanbul'un karanlığına bakıyoruz” (İki anlatıcı birden)

Benzer bir uygulama Galip'in Celal'in cesedini gördüğü sahnede de kullanılmıştır:

“Biliyor musunuz, demek istedi, ben her şeyi bildiğimi bilmiyordum. Bir kuyu vardı aklında, aklımda, aklımızda; bir düğme, mor bir düğme...” (s. 415)

(3) Galip'in bir yazarın tasarılarını yaşaması, bir hikâye kahramanı olması

“...Galip içinde yaşadığı kendi kâbusumsu hikâyesinin bile önemli olmadığını düşündü.” (s. 215)

“Avcı Mehmet'in hikâyesini okurken Celâl'in kendi yerine köşe yazılarını yazabilecek bir 'Sahte Celâl' yetiştirebilmek için yapılması gerekenleri tartıştığı (Benim hafızamı edinebilecek biri demişti merakla), bir akşam Rüya'nın her zamanki uykulu ve iyimser bakışıyla gülümsediğini hatırladı. Aynı anda Galip ölümcül bir tuzağa açılan tehlikeli bir oyuna sürüklendiğini hissederek korkmuştu.” (s. 261–262)

“Şehzadenin hikâyelerini Celâl'in hikâyelerini anlatır gibi anlatırken, kendini Celâl'in anlattığı bir hikâyenin kahramanı gibi hissetti.” (s. 393)

Aşağıda “Uyuyamıyor Musunuz” başlıklı yazısında Celal, Galip'ten bahsediyor:

“Hâlâ uyuyamamışsam sevgili okurlarım, anılarının izini sürerek kaybettiği sevgilisinin suretini arayan mutsuz âşık olur, şehrin her kapısını açar, afyon içilen her odada, hikâye anlatılan her mecliste, şarkı söylenen her evde kendi geçmişimin ve sevgilimin izlerini ararım. Bu uzun yolculuklarım sırasında hafızam ve hayâl gücüm ve oradan oraya sürüklenen benim hayâllerim yorgun düşüp pes etmemişse hâlâ, en sonunda, uykuyla uyanıklık arasındaki o mutlu belirsizlik anlarının birinde önüme

çıkan ilk tanıdık mekâna, uzak bir dostun evine ya da yakın bir akrabanın boş kalmış konağına girer, belleğimin unutulmuş köşelerini yoklar gibi kapıları açar açar bulduğum odaların sonuncusuna girer, mumu söndürür yatağa yatıp, uzak, yabancı ve tuhaf nesnelere arasında uyurum.” (s. 241)

Aşağıdaki “gizli el” Galip için tuzak kuran, onun yaşayacaklarını tasarlayan Celal olabilir. Bu durumda Celal yazar, Galip ise onun hikâyelerindeki bir kahraman olur:

“Galip, her şeyi gizli gizli düzenleyen bir 'el'in varlığını açık seçik hissetti. İşte, ortaya çıkarılması, deşifre edilmesi gereken bu 'el'in oyunlarıydı, o gizli anlamdı...” (s. 207)

“Dört gün önce Galata Köprüsü çevresinde yürürken varlığını hissettiği o gizli el, kendisi için İstanbul'un içine işaretler yerleştiriyorsa hâlâ, varlığını bildiği esrar daha çok uzakta olmalıydı” (s. 325)

Şimdiye kadar açıklamaya açıkladığımız paradoksal durumları en iyi ifade metin yine roman içindedir. Celal'in yazdığı “Göz” yazısı: (ya da “köşe yazılarıyla, olayların anlatıldığı sayfaları pek de başarılı olamadan da olsa, titizlikle birbirinden ayırmaya çalışan” Galip'in yazısı mı demeliyiz?)

Celal, yazıda kendisini takip eden bir gözden bahsettikten sonra, “göz”ün kendisi olduğu, dünyayı o “gözün” gözünden gördüğünü söyledikten sonra, bir masaya oturup yazı yazan Celal'i izlemeye başlar. Celal yazısını tamamlar ve “göz haline gelmiş Celal” Celal'in yazdıklarını okur:

“Tanımak için can attığım kendi ruhunun sözlerini değil, benim şu okuduğunuz cümlelerimi yazmıştı yalnızca. Bu onun dünyası değil, benim dünyam, onun kelimeleri değil, şimdi her birinin acele acele üzerinden geçtiğiniz (biraz yavaş lütfen) benim kelimelerimdi. Karşı koymak, ona, kendi kelimelerini yazmasını söylemek istedim, ama tıpkı bir rüyadaki gibi onu seyretmekten başka bir şey gelmiyordu elimden: Cümleler, kelimeler herbiri bana biraz daha acı vererek birbirlerini izlediler.

Yeni bir paragrafın başında bir an durdu bir süre. Bana baktı, sanki beni gördü, sanki göz göze geldik. Hani eski kitaplarda, dergilerde ilham perisiyle yazarın tatlı tatlı sohbet ettikleri sahneler vardır; şakacı ressamın yazının kenarına kalemi boyundaki sevimli küçük ilham periciği ile dalgın yazarın birbirlerine gülümseyen resimlerini çizerler. İşte öyle gülümsedik birbirimize. Bu anlayışlı bakıştan sonra her şeyin aydınlanacağını tabii ki iyimserlikle bekledim. Gerçeği anlayacak ve o, çok merak ettiğim kendi dünyasının hikâyelerini yazacak, ben de keyifle onun kendisi olabilmesinin kanıtlarını okuyacaktım.

Hayır, hiç de olmadı böyle bir şey. Bir an bana yeniden mutlulukla gülümsedikten sonra, sanki aydınlanması gereken şey aydınlanmış, sanki bir dama problemini çözmüş gibi heyecanla durakladı ve benim dünyamda her şeyi anlaşılmasız bir karanlıkta bırakan son kelimeleri de yazdı.” (s. 117)

Bu cümleleri yazan Celal değildir, Galip'tir. Galip'in hikâyesinin içindeki Celal'in bahsettiği “göz”de belki kendisini yazan yazar (Galip) belki de kendisini okuyan okurlardır. (okuyucular, yani biz.) Her iki durumda da Celal'in anlatmakta güçlük çektiği bu izlenme ve yer değiştirme bahsindeki karmaşıklık ve paradoks Galip'in kitabın hem yazarı hem de kahramanı olması paradoksuna benzer. Celal'in yer değiştirmesi ise kahramanlıktan yazarlığa, yazarlıktan kahramanlığa geçişi sembolize ediyor olabilir.

G. Metinlerarasılık

Metinlerarasılık Kara Kitap'ın en önemli sorunsalıdır. Orhan Pamuk, metinlerarasılıkla ilgili tüm düşüncelerini bu romanına sığdırmaya çalışmıştır. Özellikle “Bedii Usta'nın Mankenleri”, “Şehzade'nin Hikâyesi” gibi imgesel öykülerle metinlerarasılıkla, özellikle taklitle ilgili görüşlerini aktarmıştır. Çıkardığı sonuç şudur: Taklit kaçınılmazdır; ancak bu, kendimizdeki bir eksikliği gidermek için değil, kendimizi zenginleştirmek için olursa yararlı olur. Taklit bahsini yazıdaki taklit anlamında alırsak da yine aynı sonuca ulaşırız: Bir yazı, geçmişteki yazıların bir birikimi, bir toplamıdır. Yazar bunlardan faydalanmalı, “başkalarının

hırıltılarıyla boğuşa boğuşa, ancak kendi sesini yakalayabileceğini” (s. 396) bilmelidir.

Hayat bile taklitle öğrenilir. Orhan Pamuk, bunu “Kahramanı Benmişim” bölümünün başındaki epigrafla dile getirir: “ ‘Üslupda şahsiyet: Yazı yazmak, mutlaka yazılmış yazıları taklid etmekle başlar. Bu tabii bir haldir. Çocuklar da başkalarının taklid ile söze başlamazlar mı?’ Tahir-ül Mevlevi” (s. 318) Orhan Pamuk hayatın bir taklit olduğunu reddeden anti-kahraman Şehzade'nin, bu taklidi kabullenmemesini ironik bir şekilde okuyucuya sunarken de bu görüşünü dile getirmeye çalışmıştır.

Metinlerarası ilişkiler romanda dört değişik çerçevede ele alınmıştır:

1. Metinlerarasılıkla ilgili görüşlerin açıklanması: Bu maddede roman içinde metinlerarasılığın poetikasını oluşturan görüşlerin açıklandığı cümleler yer almaktadır.

2. Edebiyat tarihinde metinlerarasılığa ilişkin örneklerin sunumu: Edebiyat tarihinde çeşitli metinlerarası ilişkiler, metinlerarasılığın bir nevi “okura öğretilmesi” amacıyla romanda zikredilmiştir. Bu maddede, romandaki bu cümleleri göstereceğiz.

3. Celal'in yazılarındaki metinlerarası uygulamalar: Celal'in metinlerarası uygulamalarından bahsedilen kısımlar da yine romanda metinlerarasılığın nasıl bir yöntem olduğunun açıklanması anlamında romanda kullanılmıştır. Bu cümleler, Celal'in romanda yer almayan yazılarıyla ilgili olduğu için ayrı bir madde içinde sıralamayı uygun bulduk.

4. Metinlerarasılığın romanda işlevsel olarak kullanımı: Metinlerarasılığın romanın çeşitli yerlerinde hem açıklanması hem örneklenmesinden sonra, romanın diğer metinlerle kurduğu ilişkileri bu maddede irdedeleyeceğiz.

1. Metinlerarasılıkla İlgili Görüşlerin Açıklanması:

“62.B: İntihalden de korkma; çünkü bizim kıt kanaat okumamızın ve yazmamızın bütün sırrı, bütün sırrımız tasavvufî aynamızda gizlidir. Mevlana'nın Ressamlar Yarışması hikâyesini bilir misin? O da hikâyeyi başkalarından almıştır, ama kendisi... (Bilirim, efendim, demiştim.) (s. 89)

“Hayatının tek tutkusu (Hz) Muhammed'in yedi kat gökte yaptığı gezintiye yazmak olan, ama yıllar sonra, Dante'nin bunun benzerini yaptığını öğrenince kederlenen bahtsız köşe yazarının gülünç ve acıklı hikâyesi...” (s. 90)

“O'nu bütün gerçekliğiyle tasvir eden bu tek eseri, 'Le Grand Pacha'yı Fransızca yazıldığı için Türk edebiyatının bir parçası olarak görmemek ne kadar yanlışsa, 'Şadırvan' ya da 'Büyük Doğu' gibi Doğucu dergilerde, bazılarının bir eziklik duygusuyla, Rus romancısı Dostoyevski'nin 'Karamazov Kardeşler'indeki Büyük Engizitör parçacığının bu küçük risaleden yürütüldüğünü ileri sürmeleri de o kadar acıklıdır. Doğu'dan Batı'ya, ya da Batı'dan Doğu'ya yürütülmüş eserler efsanesi, bana hep şu düşüncemi hatırlatır: Dünya dediğimiz rüyalar âlemi, bir uykudagezerin şaşkınlığı içinde kapısından giriverdiğimiz bir evse eğer, edebiyatlar da, alışmak istediğimiz bu evin odalarına asılmış duvar saatlerine benzerler. Şimdi:

1.Bu düşler evinin odalarındaki tıkrıtlı saatlerin birinin doğru ya da yanlış olduğunu söylemek saçmadır.

2.Odalardaki saatlerden birinin öbüründen beş saat ileri olduğunu söylemek de saçmadır, çünkü aynı saatin yedi saat geri olduğu sonucu da aynı mantıkla çıkarılabilir.

3.Saatlerden biri dokuzu otuz beş geceyi gösterdikten her hangi bir süre sonra, evdeki başka bir saatin dokuzu otuz beş geçeyi göstermesinden, ikinci saatin birincisini taklit ettiğini sonucunu çıkarmak da saçmadır.

(...) Şimdi, İbn Arabi'nin rehberi eşliğinde göğün yedi katını nasıl dolaştığını, oralarda gördüklerini, rastladığı Peygamberlerle neler söyleştiklerini anlatışına ya da bu kitabı tam 35 yaşında (1198) yazışına bakıp, Nizam adlı bu rüyalardan çıkma

kızın doğru, Beatrice'in yanlış; ya da İbn Arabi'ni doğru, Dante'nin yanlış; ya da 'Kitab al İsrâ ile Makâm al Asrâ'nın doğru, 'Divina Commedia'nın yanlış olduğuna hükmetmek, demin sözünü ettiğim birinci cins saçmalığa örnektir.

Endülüslü filozof İbn Tufeyl'in ıssız adaya düşen bir çocuğun doğayı, nesnelere kendisine emziren bir geyiği, denizi, ölümü, gökleri ve 'ilahi gerçekleri' tanıyarak, orada tek başına yıllarca yaşayışını ta on birinci yüzyılda kaleme almasına bakıp, Hayy İbn Yakzan'ın Robinson Cruzoe'dan altı yüz yıl ileri olduğuna karar vermek; ya da ikincisinin eşyaları ve araçları daha ayrıntıyla anlatmasına bakıp İbn Tufeyl'in Daniel Defoe'dan altı yüzyıl geri olduğunu söylemek de ikinci cins saçmalığa örnektir.

(...) Bu eserde, iki kapaklı, dört gözlü ve on iki çekmeceli Ermeni işi o şahane dolapta olduğu gibi, aklımızın içinde de, saatleri, mekânı, sayıları, kâğıtları ve bugün 'nedensellik', 'varlık', 'zorunluluk' dediğimiz nice ıvır zıvırı saklayan on iki göz olduğunu Alman Filozof Kant'ın saf aklın on iki kategorisini sıraladığı o ünlü eserini yayımlayışından yirmi yıl önce göstermesine bakıp, Almanın onu taklit ettiği sonucunu çıkarmak da üçüncü cins saçmalığa örnektir." (s. 147-149)

"Çünkü bütün cinayetler, demişti aynı gece Celâl, "bütün kitaplar gibi birer taklittir. Bu yüzden kendi adımla kitap yayımlamam." Ertesi gece, gene ölü evinde toplandıklarında, geç bir saatte, ikisi başbaşaiken, "Ama gene de en kötü cinayetlerde bile, en kötü kitaplarda bulunmayan özgün bir yan vardır!" diye devam etmişti Celâl. Galip'in daha sonraki yıllarda tanık oldukça bir yolculuk tadı alacağı bir akıl yürütmeye Celâl düşüncelerini derinleştiren basamakları tek tek iniyordu. "Bütünüyle taklit olan, demek ki, cinayetler değil kitaplardır. En bayıldığımız şey olan taklidin taklidiyle ilgili oldukları için kitapları anlatan cinayetlerle, cinayetleri anlatan kitaplar hepimizdeki ortak bir noktaya seslenir; çünkü insan, lobutu, kurbanının kafasına ancak kendisini bir başkasının yerine koyabilirse indirebilir. (Kimse kendini katil olarak görmeye dayanamaz çünkü.) Yaratıcılık, çoğunlukla öfkenin, her şeyi unutturan o öfkenin içindedir, ama öfke bizi ancak daha önce başkalarından öğrendiğimiz yöntemler aracılığıyla harekete geçirebilir: Bıçaklar, tabancalar, zehirler, edebiyat teknikleri, roman biçimleri, şiir vezinleri vs. 'Kendimde

değildim hâkim bey!' diyen 'Halk katili', bilinen şu gerçeği ifade eder: Cinayet bütün ayrıntıları ve törenleriyle, başkalarından, yani efsanelerden, hikâyelerden, anılardan, gazetelerden, kısaca, edebiyattan öğrenilen bir iştir. En saf cinayet bile, meselâ kıskançlık yüzünden yanlışlıkla işlenmiş bir cinayet bile, farkına varılmadan yapılmış bir taklittir, edebiyatı taklit. Bu konuda bir yazı yazayım mı, ne dersin?" Yazmamıştı." (s. 236)

"Mürekkep ve pislik içindeki bu sayfalarda anlatılan hikâyeleri aceleyle okuduktan sonra, çocukluğunda, gençliğinde özgün köşe yazısı diye okuduğu birçok hikâyeyi Celâl'in 'Mesnevi'den alarak çağımız İstanbul'una uyarladığını anladı. Galip, Celâl'in nazire sanatı üzerine, tek gerçek hünerin bu olduğunu söyleyerek saatlerce konuştuğu geceleri hatırladı: Rüya, yolda aldıkları pastaları atıştırırken, Celâl birçok köşe yazısını, belki de hepsini başkalarının yardımıyla yazdığını söyler, önemli olanın yeni bir şey 'yaratmak' değil, daha önceden, binlerce zekâ tarafından binlerce yılda yaratılmış olan harikaları bir köşesinden, bir ucundan değiştirerek yepyeni bir şey söyleyebilmek olduğunu ekler, bütün köşe yazılarını başkalarından aldığını ileri sürerdi." (s. 249)

"Yedi yüzyıl boyunca, hakkında on binlerce cilt şerh yazılan Mevlâna ve ölümünden sonra yayılan tarikatı, Celâl'i, bir köşe yazarının kullanıp yararlanması gereken bir ilgi odağı olarak heyecanlandırmıştı yalnızca. Mevlâna'da Celâl'i en çok ilgilendiren şey, hayatının bazı dönemlerinde bazı erkeklerle kurduğu 'cinsel ve mistik' yakınlıklarla bunların hikâyelerine de yansıyan esrarı ve sonuçlarıydı." (s. 244–245)

"İnsanın kendisi olabilmesi için, içinde yalnızca kendi sesini, kendi hikâyelerini, kendi düşüncesini bulabilmesi gerekir!" derdi Şehzade ve Kâtip yazardı. (...) ...insanın, içinde duyduğu bu seslere karşı sesler çıkararak, hikâyelere karşı başka hikâyeler uydurarak, Şehzadenin deyişiyle, "başkalarının hırıltılarıyla boğuşa boğuşa," ancak kendi sesini yakalayabileceğini de bilirdi. Yazdırmanın, bu kavganın kendi lehine sonuçlanacağı bir savaş alanı olduğunu düşünürdü." (s. 395–396)

"Şehzade Osman Celâlettin Efendi, on yıl kitaplarla, kitapların içinde duyurduğu seslerle boğuştuktan sonra, ancak kendi hikâyelerini, kendi sesini o

kitapların sesine karşı yükselterek kendisi olabileceğini anlamış ve kendine bir kâtip tutmuştu.” (s. 403–403)

2. Edebiyat Tarihinden Metinlerarasılık Örnekleri:

Çeşitli yazarların da başka metinlerden faydalandığına dair aşağıdaki örnekler de yine metinlerarasılığın normal olduğunu gösterme çabası olarak görülebilir:

“Konu Binbir Gece Masallarından açıldığı için, adını taşıyan hikâyenin, aslında binbir gecenin hiçbirinde anlatılmadığını ama Antoine Galland tarafından kitap iki yüz elli yıl önce Batıda ilk yayımlanırken, sayfaların arasına el çabukluğu marifet sıkıştırılıverdiğini anlattım. Aslında, hikâyeyi Galland'a Şehrazat'ın değil, ama onun Harina dediği bir Hristiyanın anlattığını anlattım. Ama aslında, Hanna'nın Yohanna Diyab adlı Halepli bir âlim olduğunu ve hikâyesinin bir Türk hikâyesi olduğunu, büyük bir ihtimalle İstanbul'da geçtiğini ve bunun da içindeki kahve ayrıntısından anlaşıldığını anlattım.” (s. 47)

“Andre Gide gerçekten bir homoseksüel miydi, yoksa bu konunun ilgi çekeceğini bildiği için tıpkı Arap şairi Ebu Novvaz gibi kadınlara düşkün olduğu halde kendini öteki türlü mü gösteriyordu? Jules Verne. 'İnatçı Kahraman' adlı romanının açılış paragrafında, Tophane Meydanı ve I.Mahmut (Çeşmesini anlatırken Melling'in bir gravüründen yararlandığı için mi yanlış yapmıştı, yoksa tasviri Lamartine'in 'Voyage en Orient'ından olduğu gibi yürüttüğü için mi? Eşekle sevişirken ölen kadının hikâyesini Mevlana "Mesnevi'sinin beşinci cildine kıssası için mi almıştı, hissesi için mi?” (s. 85)

“Yayımlanmamış bir köşe yazısı ise şu cümleyle başlıyordu: "Mevlâna'nın en büyük eseri denen Mesnevi baştan sona bir çalıntıdır!" Bu cümlenin arkasından akademik yorumcuların saygısızlık korkusu ve gerçek kaygısı arasında gidip gelen bir üslupla gösterdikleri benzerliklere abartılarak işaret edilmişti. Mesnevi'deki falanca hikâye 'Kelile ve Dimne'den alınmış, filanca hikâye Attar'ın 'Mantık–ut Tayr'ından yürütülmüş, beriki anekdot olduğu gibi 'Leyla ve Mecnun'dan kaldırılmış, ötekisi 'Menâkıb–ı Evliya'dan aşırılmıştı. Galip hikâyeleri yürütülen bu kaynakların

uzayan listesi içinde 'Kıssas-ı Enbiya'yı, 'Binbir Gece Masalları'nı ve İbn Zerhani'yi de gördü. Bu listenin sonuna Celâl başkalarından hikâye yürütmek üzerine Mevlâna'nın düşüncelerini eklemişti. Galip hava kararırken içinde daha da koyulaşan karamsarlıkla birlikte bu düşünceleri yalnızca Mevlâna'nın düşünceleri gibi değil, aynı zamanda kendisini Mevlâna'nın yerine koyan Celâl'in düşünceleri gibi okudu.” (s. 248–249)

3. Celal'in Yazılarındaki Metinlerarası Uygulamalar:

Aşağıdaki örneklerde Celal'in de başka metinlerden faydalanarak yazılar yazdığını görüyoruz:

“Celâl'in sonraları esen bir rüzgârla düşüncelerini bu sefer de sola doğru değiştirdiği yıllarda acımasızca kullandığı bu raporların üslubu da Attar'dan, Ebu Horasani'den, İbn Arabi'den, Bottfolio çevirilerinden doğrudan alınmış teşbihler ve kinayelerle dokunmuştu. Sonraları, Celâl'in teşbihlerinde –hep aynı beylik buluşlara dayanır ya onlar– bizi geçmiş kültürümüze bağlayan yenilik köprüleri bulanlar, bu pastiche'lerin mucidinin bir başkası olduğunu nereden bilecekler?” (s.95)

“Gene de ama Ahi Çelebi Camii anlaşılabilir bir hikâyenin işareti, bir teselli oldu: Yıllar önce Celâl, bir rüyada kendisini bu küçük camide (Hz.) Muhammet ve bazı evliyalarla birlikte gördüğünü yazmıştı. Rüyasını yordurmak için gittiği Kasımpaşa'daki bir yorumcu, ona, hayatının sonuna kadar yazı yazacağını söylemişti. O kadar çok yazıp hayâl kuracaktı ki, hiç evinden çıkmasa bile ömrünün sonunda bütün hayatını uzun bir yolculuk olarak hatırlayacaktı. Galip, bu yazının ünlü bir Evliya Çelebi parçasının uyarlaması olduğunu çok sonra anlamıştı.” (s. 209)

“Celâl Bey'in taklidi olduğu asıllarından sözetmiş miydiniz size? Az önce saydıklarımın başka, Dante'den, Dostoyevski'den, Mevlâna'dan, Şeyh Galip'ten de hep birşeyler yürütmüştür." "Her hayat benzersizdir!" dedi magazin yazarı. "Her hikâye başka bir eşi olmadığı için hikâyedir. Her yazar, tek başına fakir bir yazardır." "Katılmıyorum!" dedi ihtiyar köşe yazarı. "Pek sevildiği söylenen o 'Boğaz'ın Suları Çekildiği Zaman' yazısını ele alalım. Kıyamet alâmetlerinin, Mehdi'nin zuhurundan

önceki yıkım günlerinin anlatıldığı binlerce yıllık kitaplardan, Kuran'dan, kıyamet surelerinden, İbni Haldun'dan, Ebu Horasani'den yürütme değil mi o?" (s. 101–102)

“Şems pusuya düşürülüp bıçaklanarak öldürülecek, aynı gece pis ve soğuk bir yağmur yağarken cesedi Mevlâna'nın evinin bitişiğindeki bir kuyuya atılacaktı. Yazının Şems'in cesedinin atıldığı bu kuyuyu anlatan bundan sonraki satırlarında Galip kendisine hiç de yabancı gelmeyen bir şeyler buldu. Celâl'in kuyu, kuyuya atılan ceset, cesetin yalnızlığı ve hüznü üzerine yazdıkları Galip'e yalnızca korkutucu ve tuhaf gelmekle kalmadı, cesedin atıldığı yedi yüzyıllık kuyuyu bizzat kendi gözüyle gördüğü, taşları, Horasanî sıvayı seçtiği duygusuna kapıldı. Yazıyı birkaç kere okuduktan sonra, bir içgüdüyle seçtiği başka yazılara göz gezdirirken, aynı tarihlerde Celâl'in bir apartman aralığını anlattığı köşe yazısında kuyuyu tasvir ederken kullandığı bazı cümleleri olduğu gibi kullandığını ve iki yazıda da aynı üslubu başarıyla koruduğunu keşfetti.” (s. 247)

“Böylece Şam, Kahire ve İstanbul haritalarını yıllar önce Celâl'in Edgar Allen Poe'dan esinlenerek yazdığı bir köşe yazısında öngördüğü gibi yan yana getirdi.” (s. 253)

“Bu amaçla Celâl'in tarihi kaynaklardan derlediği hikâyeleri okurken, Galip kendi belleğinin tortularının da harekete geçmesini iyi bir okur gibi bekledi, ama yalnızca hayâl gücü canlandı.” (s. 261)

“Bazı cümleleri Celâl'den okuduğunu ve işittiğini çıkaramasa bile, başka bir yerde dikkat ettiğini hatırlıyordu: İki çocuğun, Hüsn ile Aşk'ın okul yıllarını anlatan Şeyh Galip'in iki yüzyıl önce yazılmış şu dizesi gibi:

"Sır şahdır, ona ihtimam et." (s. 354)

4. Metinlerarasılığın Romanda İşlevsel Olarak Kullanımı:

Romanın diğer eserlerle kurduğu ilişki romanda çeşitli şekillerde ifade edilmiştir. Öncelikle eserlerin isimlerin anılması bağlamında:

“...yakışıklı yerli sporcuların, pop şarkıcılarının adlarının yazıldığı bir edebiyat defteri (Hüsn-ü Aşk imtihanında gelebilir).” (s. 52)

“O anda ise, köşe yazarınızın annesiyle oturduğu evine gidip, zavallı Rastignac'ı Türkçe çevirisinden anlatan Balzac'tan başka hiçbir tesellisi yoktu.” (s. 132)

“Olaysız geçen hayatında tek sarsıntı, Marcel Proust'un geçmiş zamanın peşine düştüğü o okumakla bitmeyecek kitabını ömrünün sonuna doğru okumaya başlamasıymış.” (s. 167)

“Avrupa edebiyatı zevki Paul de Kock ve Pitigrilli'den öte geçmeyen genç ve güzel köşe yazarı, ihtiyar gazetecinin sırlarının ve aşkının hikâyesini dinleyince, önce kahkahalarla gülmüş, sonra da bu ilginç hikâyeyi bir köşe yazısında yazacağını söylemiş.” (s. 169)

“Şeyh Galip'in Hüsn-ü Aşk'ında anlattığı ve Mevlâna'nın Mesnevi'sinde hikâye ettiği kuyunun orası olduğunu bilirdim.” (s. 199)

“Gazetelere 'sandık cinayeti' diye geçen politik cinayetle, Galip, olaylara karışanların bazılarını lise yıllarından tanıdığı için ilgilenmişti. Celâl ise, her şeyin bir başka şeyin taklidi olduğunu söylediği ülkemizde, aynı fraksiyon çevresinde toplanmış yaratıcı gençlerin farkına varmadan bir Dostoyevski romanına (Ecinniler) bütün ayrıntılarına titizlikle bağlı kalarak taklit ettikleri için.” (s. 235)

“Hava karardıktan çok sonra Galip, Binbir Gece Masalları'ndaki polisiye hikâyelere ('Civa Ali', 'Akıllı Hırsız' vs.) ilişkin bir köşe yazısını yayımladığı tarihlerde...” (s. 252)

“Yüz dediğimiz ve tanıdığımızı sandığımız haritada hiç tanımadığımız bir ülkeye rastgelmenin şaşkınlığını ve dehşetini hepimiz biliriz. Bu konuda, Naima'nın 'Tarih'inin VI. cildinde ve Mehmet Halife'nin 'Tarihi Gılmani'sinde anlatılan bir hikâyeye, Edirneli Kadri'nin 'Cellâtlar Tarihi'nde de rastgeldim.” (s. 273)

“F.M.Üçüncü, daha sonra Edgar Allen Poe'nun 'Gizli Yazılar Üzerine Bir İki Söz' adlı makalesinde önerilen şifre formüllerini tartışarak gözden geçirmiş...” (s. 304)

“İhtiyar köşe yazarı gözünden kara gözlüklerini çıkarmadan üç yazıyı okurken Galip masanın üzerinde açık duran cildin Chateaubriant'ın 'Mezar Ötesinden Anılar'ının eski yazı bir çevirisi olduğunu gördü.” (s. 316)

“Şehzadenin, kasrındaki bütün Voltaire ciltlerini yaktığını (...). Schopenhauer ciltlerinin kasırdan uzaklaştırıldıklarını... (...) Her biri ne masraflar edilerek getirilen Rousseau ciltleri de... (...) parçalanarak kasırdan uzaklaştırılmıştı. "Bütün o Fransız düşünürlerini, Deltour'u, De Passet'yi, dünyanın akılla anlaşılabilir bir yer olduğunu hikâye eden Morelli'yi ve bunun tam tersini yazan Brichot'yu da yaktırdım, (...) Binbir Gece Masallarını yaktırmıştı (...) 'Macbeth'i yaktırmıştı (...) Mevlâna'nın 'Mesnevi'sini kasırdan uzaklaştırmıştı (...) "Şeyh Galip'i, onu okudukça kendimi hüznümlü bir âşık olarak gördüğüm için yaktım," diye açıklardı Şehzade. "Bottfolio'yu ise onu okudukça kendimi Doğulu olmak isteyen bir Batılı olarak gördüğüm için ve İbn Zerhani'yi ise, onu okudukça kendimi Batılı olmak isteyen bir Doğulu olarak gördüğüm için yaktırdım...” (s. 402–403)

“...kenar mahalle falcıları gibi kurum kurum kurumlanarak olayların Şeyh Galip'in, 'Hüsn-ü Aşk'ına da pek zorlanmadan pekâlâ oturtulabileceğini bile söylemişti.” (s. 430–431)

Metinlerarasılıkla ilgili cümle bazındaki bu örneklerden sonra romanda pastiş–parodi özelliği gösteren bazı kullanımlara da yer verelim. Romanla diğer eserler arasındaki konu uyumunu eserleri tek tek sıralayarak açıklayacağız:

Marcel Proust – Kaybolan Zamanın Peşinde: Albertine’in bir mektup bırakarak Marcel’i terk etmesi – Rüya’nın bir mektup bırakarak Galip’i terk etmesi

Dante – İlahi Komedya: Dante’nin cehennem katmanlarını gezişi, sonrasında Beatrice’le Cennet’i gezişi – Galip’in Bedii Usta’nın mankenlerinin bulunduğu yer altı dehlizlerini gezişi sonrasında Belkıs’la minareye çıkışı

Dekameron – Bir villada birbirlerine hikâyeler anlatan insanlar – Bir pavyonda birbirlerine hikâyeler anlatan insanlar

Şeyh Galip – Hüsn-ü Aşk: Sevgilisini bulmak, “Diyar-ı Kalb”e ulaşmak için türlü zorluklara katlanmak zorunda kalan Aşk – Rüya’ya ulaşmak, “Şehrikalp”e ulaşmak için türlü zorluklara katlanmak zorunda kalan Galip

Mevlana Celaleddin Rumi – Mesnevi: “Sevgilisi”ni kaybeden ve ölümünden sorumlu olan Mevlana – Rüya’yı kaybeden ve ölümünden sorumlu olan Galip

Oğuz Atay – Tutunamayanlar: Turgut’un bir yazıyla arayışa başlaması, aradığı kişiyle özdeşleşmeleri ve yazmaya başlaması – Galip’in bir yazıyla arayışa başlaması, aradığı kişiyle özdeşleşmesi ve yazmaya başlaması

Ahmed Hamdi Tanpınar – Huzur, James Joyce – Ulysess: İstanbul’un / Dublin’in bir roman kahramanı gibi romanda yer tutması – İstanbul’un romanda bir kahraman gibi yer tutması

James Joyce – Ulysess: Başka bir esere (Odysseia) dayanan biçimsel, içeriksel uyum – Başka bir esere (Hüsn-ü Aşk) dayanan biçimsel, içeriksel uyum.

Kara Kitap’ın Mantıku’t-Tayr ve Binbir Gece Masalları’yla kurduğu metinlerarası ilişkiler de önemlidir. Adı anılan bu iki eser, özellikle anlatım biçimleriyle romanın kurgusunun oluşumuna yardımcı olmuştur. “Binbir Gece Masalları’ndan esinlenmiş ve Yeni Romancılar tarafından baş tacı edilmiş bu anlatım biçiminde ilk anlatı ya da çerçeve öykü olarak adlandırılan odak bir anlatı vardır. İlk anlatının (récit premier) çevresinde oluşan uydu öyküler (récits satellites) anlatı düzeyinde bir bütünlük yaratma amacındadır.” (Akten, 2000: 305) Bu bağlamda Galip’in Rüya’yı arayışı ilk anlatı; Celal’in köşe yazıları / hikâyeleri, Galip’in pavyonda macerasında anlatılan hikâyeler, Galip’in yazarlık macerası uydu öyküler olarak nitelenebilir. Mantıku’t-Tayr’da kuşların Simurg bulmaya giderken anlattıkları öyküler, Binbir Gece Masalları’nda ölümden kurtulmak için hikâyeler anlatan Şehrazat gibi.

Hüsn-ü Aşk ise romanın “arayış” kurgusunun temelini oluşturur. Galip’in yolculuğu Hüsn-ü Aşk’ta, Hüsn’e ulaşmaya çalışan Aşk’ın yolculuğuyla büyük koşutluklar gösterir. Galip ve Şehrikalp Apartmanı isimlerinin de belirgin biçimde ima ettiği Galip’in yolculuğu ile Aşk’ın yolculuğunun koşutluğunun yanında başka benzerlikler de bulunabilir. “Celâl Salik, Hüsn-ü Aşk’taki Sühan’ı hatırlatan bir kahramandır. Sühan’ın “söz” anlamına geldiği düşünülürse, romandaki köşe yazarı Celâl’in, yazıları/ sözleriyle Galip’i yönlendirmesi iki hikâye arasında simetrik bir ilişki oluşturur. Hüsn ü Aşk’ta, sevgililere yardım eden önce Hüsn’e sonra Aşk’a kılavuzluk eden, tehlikelerle dolu yolculuğunda Aşk’ı asla yalnız bırakmayan kahraman Sühan/sözdür. (...) Huşrûba/ Belkıs: Hüsn-ü Aşk’ta aldatıcı görüntüsüyle Hüsn’ün yerine geçen ve Aşk’ı arayış yolculuğundan bir süreliğine uzaklaştıran kişidir. (...)Aşk önceleri onunla konuştuğu zannına kapılır. Bu da bir aldanıştır (...) Kara Kitap’ta Belkıs, Huşrûba’nın rolünü üstlenir. Peri kızının aksine Belkıs sürekli konuşmakta, dış görünüşüyle değil, sözleriyle Galip’i oyalamaktadır.” (Eliuz ve Türkdoğan, 2012: 1022–1023) Kara Kitap’ta yine “Mantık–ut Tayr’daki gibi yolculuğun sonuna yaklaşıldıkça asıl aranan şeyin farklı bir yerde olduğu açığa çıkar.” (Demir, 2011b: 1814) Galip’in yolculuğu Rüya’yı bulmak için başlamışken, bitişi Galip’in Rüya’yı değil bir yazar olarak kendisini bulmasıyla olmuştur. Bu da yine Mantık’ut–Tayr’ın ana mesajıyla örtüşen benzerliklerdendir.

Romanın ruhunu yansıtan, belki de merkezi olan “Ayna Meseli” de metinlerarası ilişkilerin tarihsel gelişimini vermesi açısından dikkate değerdir. Bu meselin kökeni ve Orhan Pamuk’un bu meseli kullanımının ne kadar “intihal” olduğu konusunda da çeşitli görüşler vardır:

Fethi Naci, “Kara Kitap Üzerine Yazılar” derlemesinde de yer alan “ ‘Esrarını Mesneviden Aldım’ Dizesinden Sonra Gelen Dizeyi Anımsıyor musunuz?” adlı yazısında, hikâyeyi ilk defa Michel Tournier’nin “Le médianoche amoureux” adlı hikâye kitabında “La legende de la peinture” adıyla okuduğunu, Michel Tournier’in hikâyeyi “Gazali’nin bir meseli” olarak sunduğunu; ama Orhan Pamuk’un Mesnevi’den aldığı bu meselin, Mesnevi’den alındığını açıkça söylemeyip ima ettiği için bu durumu sakıncalı (!) bulduğunu söyler.(Naci, 1996: 25–28)

Hilmi Yavuz yine aynı kitapta yer alan “Fethi Naci ve Ayna Meseli” adlı yazısında “ayna meseli”nin bir mirî malı olduğunu ve bu meseli Orhan Pamuk gibi Gazali, Mevlana, Tournier’in de yararlandığını vurgular. Meselin kökeni olarak da İslamcı filozof Gazali’yi gösterir. (Yavuz, 1996: 71) Yazıdan alınmış aşağıdaki kısımla metinlerarası etkileşimin zaman ve mekân farkı tanımadığı gözler önüne serilmiş olur:

“Prof. Dr. Nihat Keklik Felsefede Metafor’da (İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 3587, İstanbul, 1990, s. 105–106) ‘resim–ayna’ ilişkisinin bu mesel bağlamında bir felsefî metafor olarak kullanıldığını (hem de sıkça kullanıldığını!) belirtir ve İbn-i Arabi’nin El-Fütühat El-Mekkiyye’sinde ‘taklidi bilgi’ ile ‘felsefî bilgi’ arasındaki farkı göstermek için bu meselden yararlandığını söyler:

‘İbn’ül-Arabi’nin anlattığına göre’, der Keklik, ‘bir ressam ile bir filozof, ismi verilmeyen bir hükümdarın huzurunda, marifet (bilgi) yarışmasına giriyorlar. Her ikisi de, –benim bilgim, gerçek bilgidir iddiasında bulunduğu için, hünelerini ortaya koyabilmeleri maksadıyla, onlara büyük bir salon ayırırlar ve bu salon tam ortasından bir perde ile ikiye bölünür: Bir tarafta ressam, duvar üzerine fevkalade güzel bir tablo (resim) yaparken, diğer tarafta da feylesof (filozof), onun tam karşısındaki duvarı cilalamak suretiyle bir ayna haline getirmeye çalışmaktadır. Onların arasında hakemlik yapacak olan hükümdar, bir müddet sonra geliyor. Evvela ressamın çalıştığı bölme giriyor ve bakıyor ki duvar üzerine çok güzel bir tablo yapılmış. Bu tablo karşısındaki hayranlığını belirten hükümdar, sonra da filozofun çalıştığı bölgeye giriyor ve bakıyor ki duvar bir ayna haline getirilmiş, hepsi o kadar. Tabiatıyla bunu anlamıyor ve şaşırıyor, sebebini soruyor. O zaman filozof diyor ki: – Aramızı ayıran şu perde açılsın da ne olacağını hep birlikte görelim. Böylece perde açılıyor ve görülüyor ki ressam tarafından cilalanmak suretiyle ayna haline getirilen duvar üzerine yansımaktadır. Bunun üzerine filozof:

–İşte, bu böyle bir misaldir ki, ressamın gerçek değil, ancak taklitten ibaret bir marifet (bilgi) sahibi olduğunu göstermektedir. Şayet taklit, bir marifet (bilgi) olsaydı bunu en iyi başaracak olan ayna olurdu. Gerçekte ise, bir insan, şayet kendi

ruh ve zekasını (–bir ayna gibi) parlatıp temizleyecek olursa, kâinatın bütün nesnelere onun üzerine aks edebilecektir. İşte filozofların yaptığı iş budur’ diyor. Prof. Dr. Nihat Keklik, bu meselin İbn-i Arabi’den daha önce Gazali’nin İhya’sında, Mevlana’nın Mesnevi’sinde ve İbn-i Haldun’un Şifa’us Sail’inde de anlattığını belirtir – ve haklı olarak, bu meselin Platon’un İdea’lar Kuramı’na gönderme yaptığını anımsatır.

Demek ki, İslam düşüncesinde bu metaforun kaynağı, Gazali oluyor. Ama salt Gazali ve Mevlana değil, İbn-i Arabi ve İbn-i Haldun da var, bu meselden yararlananlar arasında...” (Yavuz, 1996: 71–72)

Romandaki ilginç bir metinlerarası ilişki de F.M. Üçüncü ismiyle ilgilidir. Orhan Koçak, bizi bu ilişkiden haberdar etmiştir:

“ ‘F.M. Üçüncü’ zaten taklidin adıdır: Hem Celal’in gezintilerinde II. Fatih kılığına girmesiyle bağıntılıdır, hem de Kemal Tahir’in Mayk Hammer çevirirken (ve çevirmiş gibi yapıp da aslında kendisi yazarken) kullandığı ‘F.M. İkinci’ adının bir türevi, bir çeşitlemesi, bir permutation’udur: Asılla kopya arasındaki farkın silinmesinin, ikisinin de ‘–miş gibi’ yapmasının amblemi” (Koçak, 1996:148)

Romanın kitaplarla kurduğu ilişki sadece başka yazarların eserleriyle sınırlı kalmamış, yazarın (Orhan Pamuk’un) diğer eserleri de Kara Kitap’ın içinde yer almıştır: (Bu uygulama “parodi” başlığında da belirttiğimiz gibi aynı zamanda bir üstkurmaca uygulamasıdır; ancak biz sadece burada vermeyi –üstkurmaca başlığı yeterince uzun ve karmaşık olduğu için– daha uygun bulduk.)

(i). Beyaz Kale:

“Karısı kendisini terk etmeden önce, birbirlerinin yerine geçen, birbirlerinin benzeri iki adam üzerine, sonraları okuyucularının ‘tarihi’ dediği bir kitap yazmışmış.” (s. 159)

“...Osmanlılar’ın önce Doppio (Beyaz Kale), sonra Venedik önünde yenilgiye uğramasına’ kadar...” (s. 292)

(ii). Cevdet Bey ve Sessiz Ev romanından Ansiklopedist Selahattin Bey:

“Birçoğu kurşuni bir tozla kaplı bu vatandaş mankenleri (aralarında Beyoğlu gangsterleri de vardı, dikiş diken kızlar da, ünlü zengin Cevdet Bey de vardı, ansiklopedist Selahattin Bey de, itfaiyeciler de vardı, benzersiz cüceler de, ihtiyar dilenciler de, gebe kadınlar da) soluk lambaların abarttığı korkunç gölgeleriyle birlikte...” (s. 67)

(iii). Cevdet Bey:

“Mutfak kapısının karşısında asılı duran ve bir eşinin eski zenginlerden Cevdet Beyin evinde tıkırdayıp saat başlarını aynı neşeli gonguyla duyurduğunu Hale Halanın sık sık gururla tekrarladığı gösterişli duvar saati de...” (s. 234)

“Yarı kalmış anı benzeri hikâyecikleri yazdığı bir defterde Celâl'in kendini sıradan ve sade bir yaz günü içinde sırasıyla Leibniz, ünlü zengin Cevdet Bey, (Hz.) Muhammed, gazete patronu, Anatole France, başarılı bir ahçı, vaaz veren ünlü bir imam, Robinson Crusoe, Balzac ve üzerleri utançla çizilmiş altı kişi daha olarak gördüğünü okudu Galip.” (s. 248)

Romanın sonunda, bölüm başlarında kullanılan epigrafların listesi, Orhan Pamuk'un romanını oluşturan “alt metinlere” kolaylıkla ulaşmamızı sağlamıştır:

EPIGRAFLAR

Sayfa 5: Muhyiddin Arabi maddesi. İslâm Ansiklopedisi, Ahmet Ateş.

Birinci Kısım

1. Bölüm: Genç Gazeteciye Nasihatlar, M.Balamir.
2. Bölüm: Kitap–al Zulmet, Obscuri Libri'den (Bottfolio) Arapçaya çeviren: İbn Zerhani.
3. Bölüm: Malte Laurids Brigge'nin Notları, R.M.Rilke, çeviren: Behçet Necatigil.
4. Bölüm: Mazaret ve İstihza, Biron Paşa.

5. Bölüm: Albertine Disparue, Marcel Proust. Kara Kitap için çev. Hür Yumer.

6. Bölüm: Divina Commedia, Dante.

7. Bölüm: Through the Looking-Glass, Lewis Carroll.

8. Bölüm: Yahya Kemal'le Sohbetler, Sermet Sami Uysal.

9. Bölüm: Hüsn-ü Aşk, Şeyh Galip.

10. Bölüm: Ahmet Mithat Efendi maddesi, İstanbul Ansiklopedisi. Vakanüvis Abdurrahman Şeref.

11. Bölüm: Milliyet Gazetesi, 1 Haziran 1952, R.C.Ulunay.

12. Bölüm: Biographia Literaria, S.T.Coleridge.

13. Bölüm: Vesikalı Yarım, Lütfi Akad.

14. Bölüm: Mektuplar, Dostoyevski.

15. Bölüm: Mesnevi, Mevlâna.

16. Bölüm: Talented Mr. Ripley, Patricia Highsmith.

17. Bölüm: Muharrir, Şair, Edip, Ahmet Rasim.

18. Bölüm: The House of the Seven Gables, Nathaniel Hawthorne.

19. Bölüm: Alice in Wonderland, Lewis Carroll.

İkinci Kısım

1. Bölüm: Madame Bovary G. Flaubert.

2. Bölüm: Aurêlia, Gérard de Nerval.

3. Bölüm: Divan-ı Şemsi Tebrizi, Mevlâna.

4. Bölüm: Essays On His Own Times, S.T.Coleridge.

5. Bölüm: Through the Looking–Glass, Lewis Carroll.
6. Bölüm: Nemide, Halit Ziya Uşaklıgil.
7. Bölüm: Mantık–ut Tayr, Feridüddin Attar.
8. Bölüm: Binbir Gece Masalları.
9. Bölüm: Divan, Niyazi–i Mısri.
10. Bölüm: Üslub maddesi, Edebiyat Lügati, Tahir–ül Mevlevi.
11. Bölüm: The Deluge At Norderney, Isak Dinesen.
12. Bölüm: Hüsn–ü Aşk, Şeyh Galip.
13. Bölüm: Vesiletün Necat, Süleyman Çelebi.
14. Bölüm: Hüsn–ü Aşk, Şeyh Galip.
15. Bölüm: Confessions of an English Opium–Eater, De Quincey.
16. Bölüm: Eşkâli Zaman, Ahmet Rasim.
17. Bölüm: Shadow–A Parable E.A.Poe.

Orhan Pamuk, yine metinlerarası ilişkilere dikkat çekmek istediğinden olsa gerek bazı yazarlardan yapılan alıntılarını romanın içinde kullanmıştır. Örneğin birinci kısımdaki “Birisini Beni Takip Ediyor” adlı dokuzuncu bölümün başında kullanılan Şeyh Galip’ten yapılan alıntı:

“Gâh kar yağıyordu, gâh karanlık ” (s. 91)

Bu alıntı –günümüz Türkçe söyleyişe uydurularak– roman içinde daha önce aynen kullanılmıştır:

“Ayaklarının altında ezilen karı dinleyerek, sokağın köşesindeki apartmana ve apartmanın üst köşesindeki yatak odasının soluk başucu lambasının ışığı gözükeneye kadar birlikte yürüdüler. Kâh kar yağıyordu, kâh karanlık” (s. 44)

Romanın içinde geçen kurmaca gazeteciler Adli ve Bahti'nin "Üç Silahşörler" adlı bölümde Celal'e gazetecilikle ilgili tavsiyelerini sıraladıkları sırada kurdukları cümlelerin romanın açılış bölümünde kullanıldığını görüyoruz:

"Epigraf kullanmayın, çünkü yazının içindeki esrarı öldürür!" Adli / "Böyle ölecekse, öldür o zaman sen de esrarı, esrar satan yalancı peygamberi öldür!" Bahti (s. 11)

"53.A: Epigraf kullanmayın çünkü yazının içindeki esrarı öldürür. 54.B: Böyle ölecekse, öldür o zaman sen de esrarı, esrar satan yalancı peygamberi öldür." (s. 89)

Romanın ikinci bölümündeki İbn Zerhani'ye ait cümleler de yine romanın içinde kullanılmıştır:

"Hiçbir şey hayat kadar şaşırtıcı olamaz. Yazı hariç." İbn Zerhani (s. 23)

"Hiçbir şey hayat kadar şaşırtıcı olamaz!" dedi gururla Saim, bu şaşkınlık ve sessizlik anında. Yazı hariç." (s. 79)

"Çünkü hiçbir şey hayat kadar şaşırtıcı olamaz. Yazı hariç." (s. 436)

Roman içinde çok önemli bir tutan İbn Zerhani bu sözünün bir çeviri olduğunu yine epigraflar listesinden öğreniyoruz:

"Kitap–al Zulmet, Obscuri Libri'den (Bottfolio) Arapçaya çeviren: İbn Zerhani." (s. 437)

Sözün asıl sahibi Bottfolio'dur. İbn Zerhani, çevirdiği kitabın adını (Obscuri Libri) birebir koruduysa çevirdiği kitabın ve çevrilmiş son halin adı aynı anlama gelir: Kara Kitap! Peki İbn Zerhani ve Bottfolio kimdir?

H. Oyun

Bottfolio ve İbn Zerhani roman için uydurulmuş kurmaca yazarlardır. Yazarın oynadığı bu oyun konusunda bizi uyarın da yine Orhan Koçak'tır:

“...Bottfolio adı, büsbütün yabancı geldiği halde yine de Cağaloğlu’nda bulunmuş kimseler için fazlasıyla tanıdık bir ses değil midir? Bott ama folio: Matbaaya giren kâğıdın bir kez katlanmasıyla elde edilen iki yaprak ya da dört sayfa; daha genel olarak da, üzerine baskı ve harflerle dolu olan kağıt...” (Koçak, 1996 150) Yazarın bu ismi seçmesinde, Kara Kitap’ın biçimine de bir gönderme olduğu açıktır. Bu biçim, ayna meselinde de dile getirilen iki hikâyeli bir kitap olmayla alakalıdır: Köşe yazılarında dile getirilen bazı şeylerin bir kâğıdın iki yüzü gibi Galip’in “gerçek hayatta” başından geçmesi gibi: Göz bahsinde Celal’in hisleri bahsettiği hisleri aynen Galip’in de hissetmesi, ikisinin de Bedii Usta’nın Mankenleri’yle tanışmaları, ikisinin de aynı gazetede yazar olması ve belki de ikisinin de Rüya’yla yaşadığı ilişki bağlamında. Yine romanın bir söylenen bir de yorumla ulaşılabilen iki ayrı hikâyesinin olması gibi: Örneğin katil, berberdir; ama aslında olmadığı da düşünülebilir.

Koçak aynı yazısında İbn Zerhani’nin doğum tarihini ironik bir şekilde verir: 1990⁴⁶. Kara Kitap’ın ilk baskısının tarihi!

Bu tarz isme dayalı oyunlara bir başka örnek birinci kısım dördüncü bölümde adı geçen Biron Paşa ismidir ki tahmin edileceği üzere bu kişi Lord Byron’dır. Bir diğer isim, Galip’in Melih Amca’ya söylediği yalanda kullandığı isimdir. Bu isim kitap içinde gerçek ismi epigraflarda zikredildiği için okuyucunun da rahatlıkla tespit edebileceği gibi Coleridge’dır:

“Celâl, uzun bir zaman önce ünlü İngiliz hekim Dr. Cole Ridge’in varlığını keşfettiği, ama ilâcını bulamadığı korkunç bir hafıza hastalığına yakalanmıştı.” (s. 424)

⁴⁶ A.g.e. 152

I. Parçalılık (Kolaj)

Romanın içindeki köşe yazıları ya da hikâyecikler, bazen romanın asıl hikâyesine göndermede bulunsa da bazıları belirgin biçimde romandan bağımsız kısa hikâyelerdir: Boğaz'ın Suları Çekildiği Zaman ya da Cellat ve Ağlayan Yüz gibi. Bu hikâyelerde ve genel olarak köşe yazılarındaki üslupla, olayların anlatıldığı kısımlardaki üslup arasında da farklar vardır. Köşe yazılarında daha senli benli ve birinci tekille doğrudan okurla konuşma yolu izlenirken, olayların anlatıldığı kısımlarda roman okuduğumuzu bize hissettiren ağırbaşlı bir üslup vardır. Bernt Brendemoen, yazılarda kullanılan bu iki farklı dili tahlil ederek şu sonuca ulaşmıştır: “ ‘Celal bölümlerinin’ çoğu ‘Galip bölümlerine’ oranla daha geleneksel bir düzyazı biçimiyle yazılmış ve ÖNY sırasında daha sıkı bağlı kalınmıştır.” (Brendemoen, 1996: 131) Bu farklılık, romanın asıl kurgusunun yanında onunla birlikte var olan bir hikâyeler kolajını ortaya çıkarmıştır. Orhan Pamuk da Kara Kitap'ın kolaj özelliği gösterdiğini söylemiştir: “Kara Kitap için kolaj kitap da derler. Doğru yanı vardır. Çünkü bazen yapıştırma gibidir. Bu tecrübe de bana şunu öğretmiştir. Edebiyatta yaratıcılık hatta bütün sanatlarda yaratıcılık şimdiye kadar kimsenin yan yana getirmediği bir şeyi yan yana getir kardeşim. Ondan sonra bunların arasında bir elektriklenme olmasını zorla. Sendeki elektriklenme yaratıcıysa elektriklenme alırsın.” (Aral, 2007: 174–175)

Romanda değişik üslupların kullanıldığı değişik metin parçaları yine bu kolajın oluşumuna katkı sağlamıştır. Galip'in Rüya'ya seslendiği mensur şiir biçimindeki uzun cümle:

“Birlikte gittiğimiz bir misafirlikte, ağır havası sigara dumanlarıyla mavileşmiş bir odada, senden üç adım ötede oturan bir anlatıcının hikâyesini dikkatle dinlerken, geceyarısı o 'ben burada değilim' ifadesi ağır ağır yüzünde belirdiğinde seni severdim; tembellikle geçen bir haftadan sonra, gömleklerinin, yeşil kazaklarının ve bir türlü atmaya kıyamadığın eski geceliklerinin arasında bir kemeri istemeye istemeye ararken, açık kapısından içerisi gözükken dolaptaki inanılmaz karışıklığı farkettiğinde yüzünde beliren yılgınlık ifadesini severdim; bir heves ressam olmaya karar verdiğin çocukluk günlerinde, Dedeyle birlikte masaya oturup

ağaç çizmeyi öğrenmeye koyulduğunda, Dedenin konu dışına çıkan takılmalarına öfkelenmeden güldüğünde seni severdim; dolmuşun kapısını ucu dışarıda kalan mor paltonun üzerine kapadığında ve şimdi elinde tuttuğun beş liranın, şimdi yere düşüp kaldırım kenarındaki ızgaraya doğru kusursuz bir yay çizerek ne güzel yuvarlandığını gördüğünde yüzünde beliren oyuncu şaşkınlığı severdim; severdim seni, pırlıl pırlıl bir nisan günü küçük balkonumuza çıkıp sabah astığın mendilin hâlâ kurumadığını, demek ki güneşin seni aldattığını anladığında ve hemen sonra, arka arsadan gelen çocuk cıvıltılarına hüznle kulak kabarttığında seni severdim; birlikte gittiğimiz bir filmi bir üçüncü kişiye hikâye ederken belleğinin ve hatırladıklarının benimkinden ne kadar farklı olduğunu korkuyla anladığımda seni severdim; severdim seni; aile içi izdivaçlar ve akrabalar arasındaki evlilikler üzerine bol resimli bir gazetede makale döktüren profesörün incilerini bir köşeye çekilip bana sezdirmeden okuduğunu gördüğümde ve ne okuduğunu değil, ama okurken yalnızca üst dudağının Tolstoy kahramanları gibi hafifçe öne çıktığını gördüğümde seni severdim...” (s. 350–351)

Hurufuluk ve Fazlallah’la ilgili ansiklopedik bilgi:

“Taşbaskısı kitaplardan, imlâ hatalarıyla dolu risalelerden Hurufiliğin kurucusu ve peygamberi Fazlallah’ın hayatını okudu. Horasan’da, Hazer Denizi yakınlarındaki Esterabad’da 1339’da doğmuştu. On sekiz yaşındayken kendini tasavvufa vermiş, hacca gitmiş, Şeyh Hasan adlı birinin müridi olmuştu. Azerbaycan’da, İran’da şehir şehir gezerek görgüsünü nasıl artırdığını, Tebriz’deki, Şirvan’daki, Bakü’deki şeyhlerle neler konuştuklarını okurken Galip...” (s. 284)

“Fazlallah’a göre ses, varlık ile yokluk arasındaki ayrım çizgisiydi. Gayb âleminden maddi âleme geçip, elle dokunulabilir olan her şeyin çıkartacağı bir ses vardı çünkü: 'En sessiz' nesnelere bile birbirine çarpmak bunu anlamaya yeterdi. Sesin en gelişmiş şekli ise tabii ki 'söz'dü, 'kelâm' denen yüce şeydi, 'kelime' denen sihirdi ve o da harflerden oluşuyordu. Varlığın özü, anlamı ve Allah’ın yeryüzünde görünüşü demek olan harfleri ise insan yüzünde apaçık seçmek mümkündü. Yüzlerimizde doğuştan gelen iki kaş, dört kirpik ve bir de saç çizgisinden oluşan yedi hat vardı. Bu işaretlere, sonradan, ergenlikle birlikte, 'geç açan' burun çizgisi de

eklendiğinde, harfler on dört ediyor, bu hatların hayâli varlığı ile ondan daha şiirsel olan gerçek görüntüsü de iki olarak hesaba katılınca, (Hz.) Muhammed'in konuştuğu, Kuran'ın dile geldiği yirmi sekiz harfin hiç de rastlantı olmadığı anlaşılıyordu. Fazlallah'ın konuştuğu ve ünlü kitabı 'Cavidanname'yi yazdığı Farsça'daki otuz iki harfe varmak için saçları ve çene altındaki hattı daha bir dikkatle inceleyip, ikiye ayırıp, iki ayrı harf olarak görmek gerektiğini okuduğunda Galip kutulardan bulup çıkardığı bazı fotoğraflardaki yüzlerin ve saçların niye bin dokuzyüz otuzların Amerikan filmlerinde briyantınli oyuncuların yaptığı gibi ortadan ikiye ayrıldığını anladı.” (s. 285)

“Fazlallah'ın hayatını ve ölümünü, yeniden okudu. Kendi ölümünü rüyasında gördüğünü ve ölümüne bir rüya görür gibi gittiğini anladı. Allaha değil, harflere, insanlara ve putlara tapıyor, kendini Mehdi ilan ediyor ve Kuran'ın gerçek ve görünen anlamına değil gizli ve görünmez anlamı dediği kendi hayâllerine iman ediyor diye zındıklıkla suçlanmış, yakalanmış, yargılanmış ve asılmıştı. Fazlallah'ın ve yakınlarının öldürülmesinden sonra İran'da tutunmakta zorlanan Hurufilerin Anadolu'ya geçişi, Fazlallah'ın halifelerinden şair Nesimi sayesinde olmuştu. Fazlallah'ın kitaplarıyla Hurufiliğe ilişkin elyazmalarını sonraları Hurufiler arasında efsanevi bir nitelik kazanacak yeşil bir sandığa yükleyen şair, Anadolu'yu şehir şehir gezerek, örümceklerin uyukladığı ücra medreselerde, kertenkelelerin kaynaştığı miskin tekkelerinde yeni yandaşlar bulmuş, yetiştirdiği halifelerine yalnız Kuran'ın değil, dünyanın da sırlarla kaynaştığını göstermek için, çok sevdiği satranç oyunundan çıkarılmış kelime ve harf oyunlarına başvurmuştu. İki mısradan, sevgilisinin yüzündeki hattı ve beni harfle noktaya, bu harfle noktasını deniz dibindeki süngerle inciye, kendisini bu inci peşinde ölen dalgıca, ölüme istekle dalan bu dalgıcı Tanrıya koşan âşığa ve böylece, daireyi tamamlayarak, Tanrıyı da sevgilisine benzeten şair Nesimi, Halep'te tutuklanmış, uzun uzun yargılanmış, derisi yüzülerek öldürülmüş, ölüsü asılarak şehirde teşhir edildikten sonra, yedi parçaya ayrılan cesedi ibret olsun diye kendine taraftar bulduğu ve şiirlerinin ezberlendiği yedi ayrı şehire gömülmüştü. Nesimi'nin etkisiyle Bektaşiler arasında Osmanoğlu ülkesinde hızla yayılan Hurufilik, İstanbul'un fethinden on beş yıl sonra, Fatih Sultan Mehmet'i de heyecanlandırmıştı. Padişahın elinde Fazlallah'ın risaleleri, dünyanın

esrarından, harflerin sorduğu sorulardan ve yeni yerleştiği sarayından seyrettiği Bizans'ın sırlarından sözettiğini, elleriyle bir bir işaret ettiği her bacanın, her kubbenin, her ağacın yer altındaki başka bir âlemin esrarına nasıl anahtar olabileceğini araştırdığını çevresindeki ulema öğrenince, bir kumpas düzenleyip Sultana yakınlaşabilen Hurufileri diri diri yaktırmışlardı.” (s. 286–287)

J. Mizah

Romanın karamsar ve kaotik atmosferine rağmen romanda zaman zaman mizahi unsurlar da kullanılmıştır:

“O yıllarda mikroplar ünlüydü, ilaçlar değil.” (s. 12)

“Kaç araba saydınız bakayım? Ama Dodge, Packard, DeSoto, ve yeni Chevrolet’lerin sayısına ilişkin verdiğim bilgileri dinlemezlerdi bile” (s. 14)

“Çoğu zaman, hiç dinmediği için alıştıkları bir diş ağrısından söz eder gibi ellerindeki sigaralardan şikâyet ederlerdi, hâlâ bırakamadıkları için suçu birbirlerine atarak, biri boğulur gibi öksürmeye başlarsa, öteki, önce zafer ve neşeyle, sonra endişe ve öfkeyle haklı olduğunu ilân ederek! Ama birazdan, birinden biri iyice sinirlenirdi: "Bir sigaram var zaten, ilişme allahaşkına!" Sonra, gazeteden okuduğu şeyi eklerdi: Sinirlere iyi geliyormuş!” (s. 14)

“Siyasete bulaşmış oğlunu hapisten kurtarmak isteyen bir baba ile hâkime verilecek rüşvetin neden karardan önce verilmesi gerektiğini soran bir demir tüccarından sonra arayan İskender de Celâl'e ulaşmak istiyordu.” (s. 31)

“Bugünkü yazısını okudunuz mu? diye sordu Galip.

"Kimin?" dedi halası alışkanlık olmuş bir inatla, "Alâaddin'in mi? Hayır; Milliyet'i, amcan bilmecelerini çözsün, Vasıf da makasıyla kesip oyalansın diye alıyoruz; Celâl'in yazısını okuyup da oğlumuzun ne hallere düştüğünü görüp dertlenelim diye değil.” (s. 32)

“Unutma! dedi Hâle Hala, Galip'e verdiği görevi ve yemek saatini hatırlatarak. Sonra, bu akraba toplantılarının değişmeyen yemek listesi gibi değişmeyen kadrosunu da, günlerdir beklenen bir futbol maçının bilinen oyuncularını dinleyicileri iştahlandırmak için ağır ağır okuyan radyo spikeri gibi saydı: Annen, Suzan Yengen, Melih Amcan, gelirse Celâl ile tabii Baban; Kömürle Vasıf ve Hâle Halan.” (s. 32)

“Otobüsün köşeden her gözükişünde üç-beş kişi, yağmacı Moğol askeri heyecanıyla, "bilet, bilet, aman çabuk bilet" diye bağırarak dükkâna daldığı, etrafı dağıttığı için otobüs bileti satmaktan vazgeçmişti.” (s. 48)

“Yıllar önce, koyunların otladığı ve hayaletlerin uyukladığı mezarlıkta gördüğü bir kargayı, yirmi yıl sonra –biliyorsun Türk kargaları iki yüz yıldan fazla yaşar– bu sefer biraz daha iri serviler arasında görünce...” (s. 77)

“Önce masalarına oturtmadılar, bekledim; oturtunca garson gibi mutfığa yolladılar, gittim; haftalık bir dergiyi görmek istediler, gazeteciye koştum getirdim; birinin portakalını soydum, öbürünün yere düşürdüğü peçetesini ondan önce davranıp aldım ve soruları üzerine tam istedikleri gibi, ezile büzüle, efendim, ne yazık ki Fransızca bilmediğimi, ama akşamları elimde sözlük, 'Fleurs de Mal'i sökmeye çalıştığımı söyledim.” (s. 84–85)

“18.C: Okuyucu kedi gibi nankördür. 19. B: Akıllı bir hayvan olan kedi nankör değildir; yalnızca köpekleri seven yazarlara güvenilmeyeceğim bilir. 20.A: Kediyle köpekle değil, memleket meseleleriyle ilgilen.” (s. 87)

“34.C: Kolay yaz, kolay okunursun. 35.C: Zor yaz, kolay okunursun. 30.B: Zor yazarsan ülser olursun. 37.A: Ülser olursan sanatçı olursun” (s. 88)

“İhtiyar, hastalığımı benim gibi yazı yazarak tedavi edeceğine, eczanesinin laboratuvarında bir ilaç icat etmişti. Benimle birlikte, bir de, bir akşam gazetesinden esrarkeş bir muhabirin katıldığı iki kişilik (eczacıyla birlikte üç ediyorduk) basın toplantısında, kamuoyuna tanıttığı pembe renkli sıvısını şişesinden bir bardağa gösterişle doldurup doldurup içtikten sonra, gerçekten yıllardır aradığı uykusuna kavuşmuştu da. Uykusu kadar hafızasının cennet anılarına da kavuştu mu, ihtiyar

eczacı hiç uyanmadığı için, bir Türk, en sonunda bir şey icat etti heyecanına kapılan kamuoyu bunu hiç öğrenemedi.” (s. 129)

“Sayısı iki yüzü aşan mutasavvıfane kitap yazan İbn Arabi, İbn Rüşd'ün Kurtuba'daki cenazesinde bulunmadan bir yıl önce Fas'taydı ve Kuran'ın yukarıda sözünü ettiğim (dizgici şimdi sütunun üstündeyseniz "yukarıda" değil "aşağıda" yaz!) 'El İsrâ Suresi'nde anlatılan...” (s. 148)

“...heyecanlı okuyucuları küçümser gibi küçümsedim de onu. Fakat aradan zaman geçtikçe... Bu yarım kalmış cümleden sonra, küstahlığımdan pişman olduğumu, berberin sorusunun ne kadar yerinde olduğunu hep düşündüğümü, hatta bir gece rüyamda onu görüp suçluluk duyguları ve kâbuslarla uyandığımı yazacağımı sanan okuyucularım, anlaşılabilir beni hâlâ tanımamışlar. Berberi, bir kere hariç, hiç düşünmedim bile...” (s. 173)

“...bütün ömrünce akşamları emekli Paşalarımızın Batılılar gibi tasmalarla gezdireceği köpeklerini sıçtırabilecekleri modern kaldırımlar düşledikten sonra...” (s. 181)

“Galip anahtarı gördü. Kadın, koltuğuna oturmuştu. "Sana çay yapayım," dedi. "Otur şu yatağın kenarına." Bir gözü televizyondaydı. "Rüya hanım ne yapıyor? Çocuğunuz niye yok hâlâ?” (s. 222)

“Hayır, ünlü haydut bu resimleri İslâm'ın yasaklamaları yüzünden pek geri kaldığımız bu sanatı (resmi diyorum, orospuluğu değil) desteklemek için değil, zevk sarayına İstanbul'un ve Anadolu'nun dört bir yanından gelecek seçkin müşterilerine müzik, esrar, içki ve kızlar kadar İstanbul'un güzelliklerini sunabilmek için yaptırmıştı. Elllerinde açölçer ve gönyeler, Batılı kübik ressamı taklit edip köylü kızlarımızı baklava şekline sokan akademikli ressamlar, yalnızca bankalardan sipariş kabul ettikleri için haydutumuzu geri çevirince...” (s. 375)

“Batakhanenin adı, resmi kayıtlarda Klasik Türk Sanatlarını Yaşatma Kulübü olarak geçtiği için, aralarında valinin de resmen bulunduğu seçkin kalabalığın içindeki patron...” (s. 376)

K. Üst Anlatıların İronik Yıkımı

Romanda Hz. Muhammed'in İslamiyet'in son peygamberi olarak kabul edilmesi görüşünün Hz. Muhammed'e yüklediği kutsallığa karşıt olarak, Hz. Muhammed'in bir hikâye kahramanı ya da sıradan bir kişi olarak bazen roman içinde yer alması, romancının Hz. Muhammed'in kutsallığına, bu kutsallık bir üst anlatı olduğu için (ve Postmodern anlayış hiçbir üst anlatıyı kabul etmediği için) karşı çıktığının göstergesi olarak alınabilir. Bu noktada, yazarın Müslüman olup olmadığı, Müslümanlığa bakış şekli –tabii ki– çalışmamızın dışındaki bir konudur. Aşağıda Hz. Muhammed'in romanda yer alışıyla ilgili örnekler: (Hz. Muhammed'in İslam peygamberi olarak romanda yer alışına –konumuzun dışında olduğu için– yer verilmemiştir.)

“13.C: Okuyucu. (Hz.) Muhammed'e küfredeni affetmez, Allah da felç eder. (11.'in kendisine bir sataşma olduğunu sezdiği için A'nın (Hz.) Muhammed'in evlilik ve iş hayatına ilişkin bir yazıyla ağzının kenarındaki belli belirsiz felce telmih yapıyor.)...” (s. 87)

“Hayatının tek tutkusu (Hz.) Muhammed'in yedi kat gökte yaptığı gezintiye yazmak olan, ama yıllar sonra, Dante'nin bunun benzerini yaptığını öğrenince kederlenen bahtsız köşe yazarının gülünç ve acıklı hikâyesi...” (s. 90)

“Bembeyaz rüyada, bembeyaz bir Cadillac'ın arka koltuğunda (Hz.) Muhammed ile birlikteydiler. Önde suratı gözükmeyen şoför ve beyaz elbiseler içinde (Hz.) Muhammed'in iki torunu küçük Hasan ile Hüseyin vardı. Beyaz Cadillac afişler, reklâmlar, sinemalar, kerhanelerle dolu Beyoğlu'ndan geçerken torunlar arkaya, dedelerine dönüp, yüzlerini ekşitiyorlardı.” (s. 126)

“Padişahla Boğaz Köprüsü arasında ne fark vardır?”

"Bilmiyorum."

"Atatürkle, (Hz.) Muhammed arasında?"

"Bilmiyorum."

"Çok kolay teslim oluyorsun!" dedi kadın. Kendini seyrettiği komodinin aynasından kalkıp, Galip'in kulağına cevapları kıkırdarak fısıldadı." (s. 142–143)

"...'El İsrâ Suresi'nde anlatılan, (Hz.) Muhammed'in bir gece Kudüs'e götürülüp oradan merdivenle (Arapçası Miraç) göğe çıkması, Cenneti, Cehennemi iyi bir seyretmesi hikâyesinden (rüyasından) ilhamla bir kitap yazıyordu." (s. 148)

"Yarı kalmış anı benzeri hikâyecikleri yazdığı bir defterde Celâl'in kendini sıradan ve sade bir yaz günü içinde sırasıyla Leibniz, ünlü zengin Cevdet Bey, (Hz.) Muhammed, gazete patronu, Anatole France, başarılı bir ahçı, vaaz veren ünlü bir imam, Robinson Crusoe, Balzac ve üzerleri utançla çizilmiş altı kişi daha olarak gördüğünü okudu Galip." (s. 248)

"...demirci ustalarını peşinden sürükleyip kalelere saldırdığını okurken ve rüyasında (Hz.) Muhammed'i Beyoğlu'nun çirkefle kaplı parke taşlarının üzerinden geçen üstü açık beyaz bir Cadillac'ın arka koltuğunda gördükten sonra..." (s. 261)

L. Tekrar

Romanda bazı kelimelerin, cümlelerin, olayların, hikâyelerin tekrarı Grillet de olduğu gibi akışı yavaşlatmış ve anlamı bulandırmıştır. Murat Gülsoy, romandaki bu tekrarların başka bir amaca daha hizmet ettiği düşüncesindedir: "Bu tekrarlar Binbir Gece Masalları'nda olduğu gibi tüm metne yayılır. Tıpkı Escher'in arabesk süslemelerden etkilenerek yaptığı resimlerde olduğu gibi bu tekrar eden şekiller her yeni kuşakta küçük bir değişimle başka bir forma kavuşurlar ve bu sayede arabeskin yeknesaklığını aşarlar." (Gülsoy, 2008: 28) Mise an abyme tekniğinin de desteklediği bu teknikle roman içinde bir konu defalarca tekrar edebilmiştir. Mise an abyme tekniğinin dışında da "tekrar"ın roman içinde bazı örnekleri de vardır:

(i). İki ayrı anlatı katmanındaki olayların iki kere tekrar etmesi: Bedii Usta'nın Evlatlarını ziyaret, "Göz"ün takip ettiği hissi, Mevlana ve Hurufülüği olan ilgi

(ii). Esrar kelimesinin bir leitmotiv olarak tekrar etmesi.

(iii). Kuyu, apartman aralığı, yeraltı imgelerinin değişik bölümlerde tekrarı

(iv). “Taklit” izleğinin değişik bölümlerde değişik yönleriyle tekrarı: Bedii Usta'nın Evlatları, Hafızamızı Sinemada Kaybettik, Esrarlı Resimler, Şehzadenin Hikâyesi, Bak Kim Geldi

(v). “Birinin yerine geçme” izleğinin romanda birçok yerde karşımıza çıkması: Galip, Celal'in; Celal, Fatih Sultan Mehmet'in; F.M. Üçüncü'nün, Mahir İkinci'nin; Uzun Süren Bir Satranç Oyunu bölümündeki paşalar birbirlerinin; Cellat ve Ağlayan Yüz Hikâyesi'ndeki bir kişi Abdi Paşa'nın; Bak Kim Geldi bölümünde bir hayat kadını Türkan Şoray'ın yerine geçmiştir.

(vi). “Arayış” izleğinin roman içinde tekrarı: Galip Celal'i ve Rüya'yı, Mahir İkinci Celal'i, İskender Celal'i, Uzun Süren Bir Satranç Oyunu bölümünde paşa diğer paşayı, Mevlana Şemsî Tebrizî'yi arar.

(vii). Kimlik sorunu yaşayan insanların tekrar tekrar romana konu edilmesi: Rüya'nın ilk eşi, Galip, Celal, Mahir İkinci, Şehzade

Roman içinde cümle ve kelime bazında da tekrarlar vardır:

(viii). “Tanıştığımıza memnun oldum, tanıştığımıza memnun oldum, tanıştığımıza memnun oldum...”

Galip kapının yanındaki sandalyeye geçmiş, kadın da filmdeki aslına oldukça benzeyen yuvarlak komodinin taburesine oturmuş, boyalı uzun sarı saçlarını tarıyordu. Aynanın kenarında bu sahnenin de fotoğrafı vardı. Kadının sırtı aslından güzeldi. Bir an aynada gördüğü Galip'e baktı.

"Çok eskiden rastlaşacaktık..."

"Çok eskiden de rastlaştık," dedi Galip, kadının aynadaki yüzüne bakarak. "Okuldayken aynı sıralarda oturmazdık, ama sıcak bahar günlerinde sınıfta uzun tartışmalardan sonra pencere açıldığında, hemen arkasındaki kara tahtanın karasından aynalaşan camın içinde yansıyan yüzünü şimdiki gibi seyrederdim."

"Hmm... Çok eskiden rastlaşacaktık."

"Çok eskiden rastlaştık," dedi Galip. "İlk rastlaştığımızda bacakların o kadar ince, o kadar narin gözük müştü ki bana, onların kırılıvereceğinden korkmuştun. Tenin sanki çocukken daha sertti de, büyüdükçe (...) yüzüne dökülveren saçlarını severdim.'."

"Çok eskiden rastlaşacaktık."

"Annenden alıp giydiğin askılı mayonun sırtında bıraktığı askı izlerini, sinirlendiğin zaman saçlarını dalgın dalgın çekiştirmeni..." (s. 139-140)

(ix). "Hiçbir şey hayat kadar şaşırtıcı olamaz. Yazı hariç." (s. 23)

"Hiçbir şey hayat kadar şaşırtıcı olamaz! dedi gururla Saim, bu şaşkınlık ve sessizlik anında. Yazı hariç." (s. 79)

"Çünkü hiçbir şey hayat kadar şaşırtıcı olamaz. Yazı hariç. Yazı hariç. Evet tabii, tek teselli yazı hariç." (s. 436)

(x). "...ve böylece eski, çok eski, çok çok eski hikâyeleri yeniden kaleme almaktan, ibaret yeni işime daha bir şevkle sarılıp kara kitabımın sonuna geliyorum. O sonda, Galip gazeteye yetiştirmesi gereken ve aslında kimsenin de artık pek aldırış etmediği Celâl'in son yazısını yazıyor. Sonra, sabaha doğru acıyla Rüya'yı hatırlıyor ve masadan kalkıp uyanmakta olan şehrin karanlığına bakıyor. Rüya'yı hatırlıyor ve masamdan kalkıp şehrin karanlığına bakıyorum. Rüya'yı hatırlıyor ve İstanbul'un karanlığına bakıyoruz ve..." (s. 436)

Bu tekrarların bunun bilinçli bir tercih olduğu bilinmediğinden olsa gerek rahatsızlık verici de bulunabilir: "Başka bir yazarda gözüme çarpmayabilecek olan türden tekrarlar, burada kurgunun dile, dilin kurguya sürekli olarak yarış edercesine üstünlük sağladıkları bir alanda, gözüme batıyor ve 'bunları yalnız bir kere okumayı tercih ederdim' diyorum." (Baykam, 1996: 59)

M. Kopukluk

Bu başlık altındaki örnekler romanın sadece ilk iki bölümündedir. Galip'in aile geçmişini anlattığı ilk bölümde Dede ile Babaannenin sigara üzerine giriştikleri kavga sayfa 14'te şu şekilde verilir:

“Çoğu zaman, hiç dinmediği için alıştikları bir diş ağrısından söz eder gibi ellerindeki sigaralardan şikâyet ederlerdi, hâlâ bırakamadıkları için suçu birbirlerine atarak, biri boğulur gibi öksürmeye başlarsa, öteki, önce zafer ve neşeyle, sonra endişe ve öfkeyle haklı olduğunu ilân ederek!” (s. 14)

Bu kavganın devamında aile tarihinin anlatımı devam eder: Melih Amca'nın gidişi, Rüya'nın annesiyle evlenişi, Galip'in Rüya'yı ilk görüşü... Sonra olay zamanına dönülür:

“Rüya yeni bir polisiye roman okuyarak ya da okumayarak sabaha kadar oturmuştu. Çaydanlığı helada buldu: Yeterli su basıncı olmadığı için sıcak su, 'şofben' dedikleri o korkutucu araç yerine, bir ikincisini hâlâ almadıkları çaydanlıkla ısıtılıyordu. Sevişmeden önce, kimi zaman, Babaanneyle Dede gibi, Babayla Anne gibi uslu uslu ve sabırsız, su ısıtırlardı.” (s. 20)

Bu cümleden hemen sonra ani bir şekilde yine aile tarihine geri dönülür:

“Ama, "Bırak şu sigarayı"yla başlayan kavgalarının birinde nankörlükle suçlanan Babaanne, Dedeye, bir sabah olsun yataktan ondan sonra çıkmadığını söylemişti. Vasıf seyrediyordu. Galip dinliyor, Babaannenin ne demek islediğim düşünüyordu. (...) "Demek biz köylüymüşüz!" demişti Babaanne. "Köylü olmanın ne demek olduğunu anlasın diye sabahları ona mercimek çorbası içirmeliymişiz!" demişti Dede.” (s. 20–21)

Bu cümlelerden sonra yine aniden olay zamanına:

“Galip fincanları çalkalarken, temiz çatal bıçak, tabak ararken ve pastırma kokan buzdolabından plastik yiyeceklere benzeyen beyaz peynir ve zeytini çıkarırken ve çaydanlıkla ısıttığı suyla tıraş olurken, Rüya'yı uyandıracak bir gürültü yapmayı düşünüyordu, ama çıkmadı o gürültü.” (s. 21)

Benzer geçişler ikinci bölümde de görülür. Aile tarihinin anlatımı devam eder. Şehrikalp'ten yeni apartmana taşınmışlardır. Galip Şehrikalp'ten sonra 18 yıl oturdukları bu apartmana Hale Halasına yemeğe davetli oldukları için gider:

“Apartmanın hep aynı kokan, (Celâl'in öfkeyle karşılanan bir yazısındaki çözümlenmeye göre, kokunun formülü: Apartman aralığı kokusuyla ıslak taş, küf, kızarmış yağ ve soğan kokusunun karışımı) merdivenlerini çıkarken Galip, az sonra, içeride bir bir göreceği küçük sahnelere ve görüntülere, birçok kereler yeniden okuduğu bir kitabın sayfalarını alışkanlık ve sabırsızlıkla çeviren bir okuyucu gibi acele acele göz atıyordu.” (s. 34)

Bu cümlelerden sonra Hale Hala'nın yemek davetlerinde herkesin alışlagelmiş davranışlarını hayal etmeye başlar ve düşünceleri Rüya'ya kayar:

“...dün gecedan beri yüzyüze konuşmadığım sana, "Nasılsın?" diye soracağım, ve sen de, her zamanki gibi, "Hiç, iyiyim!" diyeceksin ve ben, bir an durup, bu sözün kasedilmiş ve kasedilmemiş çağrışımlarını dikkatle düşüneceğim ve düşüncemin boşluğunu gizlemek için, bu sefer, belki, sanki bir gün yapacağını söylediğin polisiye çevirisine hâlâ başlayamadığını ve benim hiçbirini bir türlü okuyamadığım eski polisiye romanların sayfalarını çevirerek pineklediğini bilmiyormuşum gibi, "Bugün ne yaptın?" diye soracağım sana, Rüya, bugün ne yaptın?” (s. 36–37)

Yine bu cümlelerden hemen sonra 34. sayfadaki Celal'in apartman kokularına dair yazdıklarının devamı verilir. Sonra da yine olay zamanına geri dönülür. Rüya, Hale Halalarına gelmemiştir:

“Bir başka yazısında ise Celâl, arka sokaklardaki apartmanların merdivenlerinin çoğunun uyku, sarımsak, küf, kireç, kömür ve kızarmış yağ koktuğunu yazarak bu sefer başka bir formül ileri sürmüştü. Kapının zilini çalmadan önce Galip, "Bu akşam üç kere telefon edenin o olup olmadığını Rüya'ya soracağım!" diye düşündü.

Kapıyı Hâle Hala açtı ve sordu. "A, Rüya nerede peki?"

"Gelmedi mi?" dedi Galip. Siz ona telefon etmemiş miydiniz?" (s. 37)

N. Kahramandan Özneye

Romanda Rüya'nın somut varlığının hiç yer almaması, kurgusal varlığının bile ortadan kaybolması, Celal'in de yine Rüya gibi "buharlaşması", bir roman kahramanı olmaktan çok bir yazı ürünü oldukları iması, insanın derinliğine tahlil edilmeden eserlerde kullanılan Postmodern romanın özellikleriyle uyum gösterir. Rüya'nın gidiş sebebi tahlil edilmediği gibi Celal'in kaçış sebebi de soğuk birkaç cümleyle geçiştirilir. Romandaki bütün karakterler oyunda hamle yapılmasını sağlayan birer piyondan farksızdır. Çünkü roman, kişilerin değil yazının serüvenini anlatır aslında.

O. Tarih

Romanda tarihle alakalı cümleler, Postmodernizm'in tarih anlayışıyla uyumlu olarak, sadece fon görevinde ve gerçekliği tartışmalı bir tarih anlayışının ürünüdürler. Bunun en belirgin örneği Osman Celalettin Efendi'dir. Romanda Osman Celalettin'in kimliği şu şekilde verilir:

"Annem Nurucihan Kadın Efendi, en sevdiği karısı ve gözdesi olduğu için, babam Sultan Abdülmecit Han, otuz çocuğu içinde en çok beni severdi, diye açıklamıştı yıllar önce bir seferinde Şehzade ve: "Otuz çocuğu içinde babam Sultan Abdülmecit Han en çok beni sevdiği için, ikinci karısı annem Nurucihan Kadın Efendi, hareminin gözdesiydi," demişti bir başka seferinde gene yıllar önce bu mutluluk sahnelerini yazdırırken.

Dolmabahçe Sarayının harem dairesinin kapılarını açma kapama, merdivenlerinden ikişer ikişer atlaya atlaya kendisini kovalayan ağabeyi Reşat'tan kaçarken küçük Şehzadenin kapıyı suratına kapadığı zenci harem ağasının bayıldığını yazmıştı Kâtip. On dört yaşındaki ablası Münire Sultanın, kırk beş yaşındaki dangalak bir paşaya verildiği günün gecesinde, sevimli küçük kardeşini

kucağına alıp ağlayarak, yalnızca ondan, ondan uzak düşeceği için üzüldüğünü söylediğini ve Şehzadenin beyaz yakasının ablanın gözyaşlarıyla sıırsıklam olduğunu yazmıştı Kâtip. Kırım Harbi yüzünden İstanbul'a gelen İngiliz ve Fransızlar şerefine verilen bir eğlencede annesinin izniyle on bir yaşındaki bir İngiliz kızıyla dansetmekten başka içinde şimendiferlerin, penguenlerin ve korsanların resmedildiği bir kitabın sayfalarına Şehzadenin gene aynı kızla birlikte uzun uzun baktığını yazmıştı Kâtip. Babaannesi Bezmiâlem Sultanın adının bir gemiye verilmesi yüzünden yapılan törende, Şehzadenin tam iki okka güllü ve fıstıklı lokumu yiyerek kazandığı iddiadan sonra, aptal ağabeyinin ensesine şaplak vurduğunu yazmıştı Kâtip. Ağabeyleri ve ablalarıyla hep birlikte saray arabasıyla git tikleri bir Beyoğlu mağazasında onca mendil, kolonya şişesi, yelpaze, eldiven, şemsiye ve şapka dururken, tiyatro oyunlarında kullanılırız, diye ala ala, tezgâhtar çocuğun üzerindeki önlüğü çıkartıp satın aldıkları sarayda işitilince cezalandırıldıklarını yazmıştı Kâtip. Şehzadenin çocukluk ve ilk gençliğinde, her şeyi, doktorları, İngiliz Sefirini, pencerenin önünden geçen gemileri, sadrazamları, gıcırdayan kapıların ve harem ağalarının cırlak seslerini, babasını, at arabalarını, yağmurun pencerelere vuruşunu, kitaplarda okuduklarını, babasının cenazesi arkasından ağlayanları, dalgaları ve piyano hocası İtalyan Guateli Paşayı taklit ettiğini yazmıştı Kâtip ve Şehzade daha sonraki yıllarda her anlatışında aynı ayrıntılarla, ama öfke ve nefret sözleriyle hatırlayacağı bu anıların hep, pastalar, şekerler, aynalar, müzik kutuları ve bol bol oyuncak ve bol bol kitap ve yediden yetmişe düzinelerle kadın ve kız tarafından kendisine verilen öpücüklerle, öpücüklerle birlikte düşünülmesi gerektiğini söylemişti.” (s. 397–398)

Romanda bu şekilde yer alan bilgiler oldukça gerçekçi anlatılsa da gerçekte durum böyle değildir. Çünkü tarihimizde Osman Celaleddin Efendi diye bir şehzade yoktur. Türk Tarih Kurumu'nun internet sitesinde⁴⁷ yayınlanan Osmanlı şeceresinde Sultan Abdulmecit'in “Osman” isimli bir oğlu vardır. Ancak onun da ikinci adı “Celaleddin” değil “Seyfettin”dir. (Atalar, t.y. : 453) Ve Sultan Abdulmecit'in Nurucihan Kadın Efendi, diye bir eşi de yoktur. (Atalar, t.y. 452–452) Reşad,

⁴⁷ <http://www.ttk.org.tr/index.php?Page=Sayfa&No=218>

Münire Sultan ve Bezmialem Sultan'ın tarihi kaynaklarla örtüşen gerçeklikle romanda yer alması, Orhan Pamuk'un bu konuda araştırma yaptığının kanıtı olarak görülebilir; ama bu araştırmasına rağmen "Osman Celaleddin Efendi" isimli bir şehzade uydurması, onun Postmodern tarih anlayışına uygun bir şekilde, tarihi de oyun alanına indirme gayretini gösterir. Dikkat edilirse, yine aynı gayretin bir sonucu olarak, Şehzade'nin hayatındaki gerçek kişiler gerçek kişilik özellikleriyle değil de hikâye edilmeye yaraşan, tarihi kaynaklarda kanıtı bulunamayacak, kurgusal "özel" hatıralarıyla var olurlar: Ağabeyi, ensesine şaplak vurur, ablası evlenmeden önce ona sarılıp ağlar vs.

Osman Celaleddin Efendi'nin romandaki işlevi, Şehzade'nin Hikâyesi'ndeki "Şehzade" olmaktan başka bir şey değildir. Tabii ki romanda kendisiyle birlikte adı geçen Abdulhamit, Abdulmecit gerçekte var olan Osmanlı padişahlarıdır. Ama onların adının zikredilmesi de bu kurgu karaktere gerçeklik duygusu vermekten başka bir anlam taşımaz. Biri gerçek biri kurgu olan iki "tarihi" kişi romanda sadece hikâyeyi geliştirmek için kullanılmışlardır:

"Bu işe ilk girişen usta, mankenciliğimizin piri, Abdülhamit'in emri ve zamanın şehzadesi Osman Celâlettin Efendi'nin ilgisiyle açılan Bahriye Müzesine gereken mankenleri hazırlayan Bedii Usta olmuştur." (s. 62)

Benzer bir tarihi "hikâye" de İsmet İnönü'yle ilgilidir. "Uzun Süren Satranç" oyunundaki Paşa'nın İsmet İnönü olduğu ima edilir:

"Cumhuriyetimizin kurucusunun öldüğü oda bile o kadar sıcak ve boğucuydu ki, altı hafta önce o ağustos gecesinde, yalnız Atatürk'ün öldüğü dokuzu beş geceyi gösteren ve rahmetli annemi şaşırttığı için sizleri hep güldüren ayaklı altın saatin değil, Dolmabahçe Sarayındaki bütün saatlerin, İstanbul'daki bütün saatlerin durduğunu, korkunç sıcaktan hareketin, düşüncenin, zamanın kaskatı kesildiğini sanıyordun insan." (s. 294)

"Üzerine benim resimlerimi bastıkları için düşmanlarımın ne dedikodular çıkardıklarını çok iyi bildiğim o pembe banknotlardan bir deste çıkarıp karanlıkta

uzattım. "Sandalınla açılırsak bana bu Başkan Paşa'nın motorunu gösterir misin?" (s. 295)

Bilindiği üzere paramızın üzerinde Atatürk'ten başka sadece İsmet İnönü'nün resmi (kendi zamanında) banknotları üzerine basılmıştır. Bu belirgin imayla kastedilen İsmet İnönü'nün hikâyede anlatılan –belli belirsiz metafizik öğeler de içeren– bu olayı yaşamadığı ise hepimizin malumudur.

Bunların dışında Bedii Usta'nın mankenlerinin gizlendiği yer altı mahzenlerinin tarihi ile ilgili verilen bilgilerin de gerçek olmaktan çok kurgusal olması da yine bu başlık altında düşünülebilir:

“Rehber, babasının, yeraltı dünyasına inişi, mutlak bir çöküşün zorunlu bir alameti olarak gördüğünü anlatırken, Bizantion da, Buzos da, Nova Roma da, Romani de, Tsargrad da, Miklagard da, Kostantinopolis de, Cospoli de, İstinPolin de yeraltına doğru kaçınılmaz bir zorunluluk sonucu kazılan her dehlizden, her derin tünelden sonra yer üstünde inanılmaz alt üst oluşların gerçekleştiğini, yeraltı uygarlığının kendisini oraya iten yeryüzünden intikamını her seferinde aldığını öfkeyle anlatırken rehber, Galip, bir yazısında Celâl'in, apartman katlarından yeraltı uygarlıklarının bir uzantısı gibi sözettiğini hatırlıyordu. (s. 184)

“Rehber, Abbasi kuşatmasından korkuya kapılıp yeraltına inen Bizanslılarla, Haçlı istilasından kaçan Yahudilerin birbirlerine sarılarak ölümsüzleşen iskeletlerini seyretmeye tahammülü olanların, tavanlarından altın gerdanlıklarla bileziklerin sarktığı bu inanılmaz dehlize girebileceklerini söylerken, Galip, rehberin Celâl'in en son yazılarını dikkâtle okuduğunu anlamıştı. Rehber, Bizanslılar, bundan yedi yüz yıl önce şehirdeki altı bini aşkın İtalyanı katlederken kaçan Cenevizlilerin, Amalfililerin, Pisalıların iskeletleriyle, bir Azak gemisiyle şehre giren vebadan kurtulanların altı yüz yıllık iskeletlerinin, ta Avarların muhasarası sırasında yeraltına indirilmiş masalarda, birbirlerine yaslanarak, oturup kıyamet saatini sabırla beklediklerini anlatırken, Galip, Celâl'deki sabrın kendisinde de olduğunu düşünüyordu. (s. 185)

“Rehber, Bizans'dan kovulan Yahudilerin sığındığı dehlizlere, yedi yüz yıl sonra, saray kumpasında başarısızlığa uğradıktan sonra, yeraltına inmek zorunda

kalan III. Ahmet'in şehzadesinin ve ondan yüz yıl sonra, sevgilisiyle haremde kaçan Gürcü kızının iskeletlerinden başka, bugün sahte para basan matbaacıları ellerinde ıslak banknotlar... (s. 185)

“Uyuyamıyor Musunuz?” bölümünde Celal’in uyuyamayanlara tavsiyelerinden:

“Sonra, yedi yüz yıl önce Bizans'tan Moğol Hakanı Hülâgü'ye gelin olarak yollanan Prenses Mariya Palaeologina'yı düşünün. Sizin yaşadığınız bu şehirden, Konstantinopolis'ten ta İran'a Hülâgü'yle evlenmeye yollanmış, daha oraya varmadan Hülâgü ölünce, yerine tahta geçen oğlu Abaka ile evlenmiş, İran'daki Moğol sarayında on beş yıl yaşamış, kocası öldürülünce sizin de üstünde huzurla uyumak istediğiniz bu tepelere geri dönmüştü. Prenses Mariya'yi içinizde iyice hissedene kadar onun yola çıkışındaki hüznü düşünün, geri dönüşündeki, dönüşte yaptırıp içine kapandığı Haliç kıyısındaki kilisede geçen günlerini düşünün. Handan Sultan'ın cücelerini düşünün. I. Sultan Ahmet'in annesi çok sevdiği bu dostlarını mutlu edebilmek için onlara Üsküdar'da bir cüceler evi yaptırmış, yıllarca burada yaşayan bu dostları daha sonra gene Sultandan aldıkları bir destekle kendilerini bilinmeyen bir ülkeye, haritada bile yerini bulamadıkları bir cennete götürecek bir kalyon yapıp, suya indirip İstanbul'dan uzaklaşmışlardı. Yolculuk sabahı dostlarından ayrılan Handan Sultan'ın kederiyle, ona kalyondan mendil sallayan cücelerinin hüznünü, sanki siz de birazdan İstanbul'dan, çok sevdiğinizden ayrılmışsınız gibi düşünün.

Bunlar da uyutmazsa beni, sevgili okurlarım, ben ıssız bir geceyarısı, ıssız bir istasyonun peronunda aşağı yukarı yürüyerek bir türlü gelmeyen bir treni bekleyen tedirgin adamı düşünürüm; adamın nereye gideceğine karar verdiğimde ben o adam olmuştumdur. Yedi yüzyıl önce, İstanbul'u işgal eden Greklerin şehre girmelerini sağlayacak Silivrikapı'daki geçitte yeraltında çalışanları düşünürüm.” (s. 240)

P. Anlatıcı–Okur İlişkisi

Romanda, okuyucularla ilgili ilginç ifadeler kullanılmıştır. Bu cümlelerden, yazarın (anlatıcının) eski romanlarda olduğu gibi okuyucuyu yüceltmediği sonucunu çıkarabiliriz:

“Okuyucunun zekâsına göre değil, kendi zekâna göre yaz. (...) Okuyucu dediğin panayıra gitmek isteyen bir çocuktur. (...) Okuyucu geçim sıkıntısı içinde, zekâ yaşı on iki olan, evli, dört çocuklu bir aile babasıdır. (...) Okuyucu kedi gibi nankördür” (s. 87)

V. YENİ HAYAT

A. Romanın Tanıtımı ve Özeti

Yeni Hayat, Orhan Pamuk’un beşinci romanıdır. Kahramanların kişisel gelişimlerini anlatan bir Bildungsroman olarak da nitelenebilecek roman –bir reklam başarısı olarak görenler olsa da– yayımlandığında çok yüksek satış rakamlarına ulaşmıştır. Roman yayımlandıktan sonra “geleneksel özelliklerle donanmış” (Ecevit, 2008: 27) okurlar ve bazı eleştirmenler tarafından anlaşılmasız bulunmuş ve eleştirilmiştir. Ancak bu anlaşılmasızlığın sebebinin yazarın bu romanı düpedüz –Kara Kitap gibi– “Postmodern bir roman yazmak” gayesi olduğunu söyleyebiliriz. Yazarın diğer romanlarında belli başlı Postmodern kullanımlarla kendini gösteren “Postmodern etki” bu romanda, metnin bütününde kendini gösterir. Yazar, bu romanıyla yine Kara Kitap gibi “açık” bir yapıtı ortaya koymuştur. Bu da –yazarın da istediği gibi– romanı sayısız tartışmaya ve anlamlandırmaya açık hale getirmiştir. Çalışmamızda daha önce de bahsettiğimiz gibi yazar bu romanı aslında “nitelikli” okuyucuya yazmıştır; ancak roman, “pop kültürün” tüketmeye çalıştığı bir “maddeye” dönüşünce kaçınılmaz olarak “Orhan Pamuk, anlaşılmasız bir yazardır.” klişesi ortalama okuyucunun zihnine yerleşmiştir. Yazarın bu romanını anlamaya / anlamlandırmaya çalışırsak:

Özete geçmeden önce şunu belirtmeliyiz: Çalışmamızda 1. tekil ağızdan konuşan anlatıcımızın adının “Osman” olduğunu bilmemize rağmen, Osman’ı, “Kahraman” olarak anacağız; çünkü 1. tekil ağızdan konuşan kişinin adı romanın ancak 202. sayfasında önemsiz bir ayrıntı gibi verilmiş, bu isim romanın genelinde kullanılmamış, anlatıcı kendisinden “kahraman” olarak bahsetmeye devam etmiştir: Kahramanımız, bir gün bir kitap okur ve bütün hayatı değişir. Kitapta onun bütün hayatını değiştirecek bir vaad bulan kahraman kitapla karşılaşmasını sağlayan rastlantıyı takip eder. Bir gün kantinde otururken bir kız, kahramanımızın oturduğu masaya bir kitap bırakmıştır; kitap, kızı da beğendiği için kahramanımızın ilgisini çekmiş ve kahramanımız eve giderken yolda gördüğü bir sahaftan kitabı almıştır. Bundan sonra o kızı bularak kitapta anlatılan dünyaya nasıl gidileceğini öğrenmesi gerekiyordur. Kızı bulur, adı Canan’dır. Kızla yaptıkları konuşmada kız, kahramanımızı öper. Kızın tanıştırdığı Mehmet ise kahramanımıza kitaptaki dünya diye bir şey olmadığını, o dünyayı boşuna aradıklarını söyler. Daha sonra kahramanımız Mehmet’in vurulduğunu görür ve bu olaydan sonra da Canan kaybolur. Kahramanımız Canan’ı bulmak için sonu olmayan otobüs yolculuklarına çıkar, kazalar görür ve bir kazada nihayet Canan’ı bulur. Aynı kazada, kitabı okumuş ve kendilerini Ali ve Efsun Kara çifti olarak tanıtan iki kişinin kılığına girip onların buluşacağı, kitabın düşmanı olan Dr. Narin’le onların yerine buluşmaya giderler. Bu, aynı zamanda ikisinin de Mehmet’i aramalarının başlangıcıdır. Kahramanımız ve Canan özellikle “ulusallık” meselesi üzerine yoğunlaşan Dr. Narin’le görüşürler. Dr. Narin’in Mehmet’in babası olduğunu anlarlar; ancak Mehmet’in babası Mehmet’i asıl ismi olan Nahit olarak bilir ve oğlunun öldürüldüğünü düşünür. Dr. Narin çifti çok sevmiş ve evinde misafir etmeye başlamıştır. Kahramanımız, Dr. Narin’in oğluya ilgili tuttuğu arşivde, kitabı bir rastlantı sonucu okumadığını, Mehmet’le Canan’ın planı sonucu kitapla karşılaştırıldığını, kitabın yazarının küçüklüğünden beri ulusalcı çizgi romanlarını severek okuduğu, aynı zamanda komşuları olan Demiryolcu Rıfkı Amca olduğunu ve Mehmet’in tüm faaliyetlerini öğrenir. Bu sırada Canan hastalanır, bunu fırsat bilen kahramanımız yine otobüs yolculuklarına başlar, sonunda Mehmet’i bulur. Mehmet bu sefer de Osman adını almıştır, Osman adının kahramanımızın da adı olduğunu bu sahnelerde öğreniriz. Osman, Mehmet’in kitabı istinsah ettiğini ve okuya okuya, yaza yaza kitabı başka bir açıdan değerlendirip

huzuru bulduğunu görür. Yaptıkları konuşmalardan sonra onu öldürür. Canan'ın yanına döner ama Canan ayrılmıştır. Osman, Canan'ı yıllar boyunca göremez ve evlenir; bir kız çocuğu olur. Bu arada ortak bir arkadaşından Canan'ın Samsunlu doktorla (bu doktor, Osman'ın Mehmet'i aradığı sırada tanıştığı, kitabı okuyan ve onda derin bir huzur yakalayan biridir.) evlendiğini öğrenir. Bir gün Demiryolcu Rıfki amcanın evine giden Osman evde kendisine ikram edilen Yeni Hayat karamelalarının üzerinde bir melek figürü görür ve bütün bunların tesadüf olamayacağından hareketle Yeni Hayat karamelalarını imal eden kişiyi aramak için yine otobüs yolculuklarına çıkar. Karamelaların üreticisi Süreyya Bey'den melek figürünün bir anlamı olmadığını öğrenir. Bu anlamsız sonun etkisiyle yeni bir uyanış yaşar ve yeni hayatı aramaktan vazgeçer. Çok özlediği ailesine kavuşma özlemiyle İstanbul'a gitmek üzere bindiği otobüste, sabaha karşı kitapta ölmeden önce görüldüğü söylenen meleği görür. Otobüs kaza yapar ve kahramanımız ölür.

Romandaki Postmodern etkiyi araştırarak olursak:

B.Üstkurmaca

Romanda üstkurmacayla ilgili cümleler, romanın “kitabı keşfetme” diyebileceğimiz giriş kısmında ve romanın son kısımlarında yoğunlaşmıştır. Bu giriş kısmında “oyun” kurulmuş, hikâye devam ederken ara sıra bu oyunu devam ettiren bazı unsurlara yer verilmiştir. Çalışmamızda öncelikle romanın giriş kısmındaki üstkurmaca kullanımlarından bahsedeceğiz. Giriş kısmındaki kullanımların ilerleyen sayfalarda da desteklendiği yerler varsa bunlara da yine üstkurmaca bahsinin ilk kısmında yer vereceğiz. İlk kısımda romandaki üstkurmacanın mantığını izah ettikten sonra ikinci kısımda ise kitabın sonlarındaki üstkurmaca kullanımlarına yer vereceğiz.

1. Üstkurmacanın Kuruluş Mantığı

Bu bölümde romanın üstkurmaca mantığını daha açık hale getirmek için başlangıçta kahramanın kitapla ve kendisiyle ilgili söylediklerini sıralayacak; daha sonra bu sözlerin / tespitlerin ışığında saptamamızı yapacağız.

Yeni Hayat romanı kahramanımızın okuduğu bir kitaptan bahsetmesiyle başlar:

“ Bir gün bir kitap okudum ve bütün hayatım değişti. Daha ilk sayfalarında bile, kitabın gücünü öyle bir hissettim ki içimde, oturduğum masadan ve sandalyeden gövdemin kopup uzaklaştığını sandım.” (s. 7)⁴⁸

Okuduğu bu kitapta onu cezbeden yeni bir hayattan bahsedildiğini söyler ve o yeni hayata, yeni dünyaya gitmek ister. Kitaptan, ona yeni hayata ulaşma yolunda yardım etmesini ister:

“Yardım et bana, demek geliyordu içimden, yardım et ki kazaya belaya uğramadan yeni hayatı bulayım. Bu hayatın da, ama, rehberinin kelimeleriyle yapıldığını biliyordum. Kelimeleri tek tek okurken, bir yandan yolumu bulmaya çalışıyor, bir yandan da yolumu büsbütün kaybettirecek hayal harikalarını hayretle tek tek ben kuruyordum.” (s. 8)

Kahramanımız bu cümlelerden de anlaşılacağı gibi kitapta yazılı olan şeylerin bazılarını kendisinin “kurduğunu” söyler. İki sayfa sonra sözlerini –biraz değiştirerek de olsa– yineler: “Böylece, okuya okuya benim bakışım kitabın sözlerine, kitabın sözleri de benim bakışıma dönüştü. Işıktan kamaşan gözlerim kitaptaki dünya ile dünyadaki kitabı birbirinden ayıramaz oldu. Sanki tek dünya, varolan her şey, olabilecek her renk ve eşya kitabın içinde ve kelimelerin arasındaydı da, ben okurken mümkün olabilecek her şeyi kendi aklımla, mutluluk ve hayretle gerçekleştiriyordum. Kitabın bana önce fısıldar gibi, sonra bir çeşit zonklamayla, sonra pervasız bir şiddetle gösterdiği şey, okudukça anlıyordum, orada, benim

⁴⁸ Çalışmamızın bu bölümünde parantez içinde verilen sayfalarda Orhan Pamuk, Yeni Hayat, İletişim Yayınları, 60. Baskı, İstanbul, 1997 künyeli kitap kullanılmıştır.

ruhumun derinliklerinde yıllardır yatıyormuş. Kitap suların dibinde asırlardır yatan kayıp bir hazineyi bulup ortaya çıkarıyor ve ben satırlar ve kelimeler arasında bulduklarına, şimdi artık bu da benim, demek isliyordum. Son sayfalarda bir yerde, bunu ben de düşünmüştüm de demek istedim. Daha sonra, kitabın anlattığı dünyaya bütünüyle girdiğimde, karanlıkla alacakaranlık arasından çıkan bir melek gibi ölümü gördüm. Kendi ölümümü...” (s. 10)

Ancak romanın içinde –yukarıdaki alıntılardaki sözleriyle çelişerek– bazen de kendisini sadece bir kahraman konumuna indirir ve “hayatını” anlattığını iddia ettiği kitabın yazarı Rıfkı Hat’tan “büyük tasarımcı” olarak bahseder. Aşağıdaki cümlelerde de görüleceği gibi hayatının bir yazar olan Rıfkı Hat tarafından şekillendirildiğinin ve kendisinin onun kitabının bir kahramanı olduğunun altı kalın çizgilerle çizilmiş olur: “Hayat bir zırdelinin anlattığı saçma sapan bir hikâye değilse, hayat üç yaşındaki küçük kızımın yaptığı gibi eline kalem geçirmiş bir çocuğun kâğıdın üzerine yaptığı gelişigüzel bir karalama değilse, hiçbir mantığı olmayan acımasız bir saçmalıklar zinciri değilse hayat, o zaman Rıfkı Amca Yeni Hayat’ı yazarken rastlantısal görünümlü bütün o şakaların arkasına bir mantık yerleştirmiş olmalıydı. O zaman meleği yıllardır oradan buradan, benim karşıma çıkarıveren büyük tasarımcının bir niyeti olmalıydı ve o zaman benim gibi sıradan ve kırık bir kahraman çocukluğunda sevdiği bir karamelanın kâğıdına neden bir melek resmi konduğunu bu işe karar veren karamelacı amcanın kendi ağzından öğrenirse...” (s. 251)

Kitabın kimin yazdığıyla ilgili –çelişkili olduğunu anladığımız– açıklamalardan sonra kahramanın kitabın içeriğinden bahsettiğini görüyoruz:

“...kitaptan yüzüme fişkıran ışıpta köhnemiş odalar gördüm, çılgın otobüsler, yorgun insanlar, soluk harfler, kayıp kasabalar ve hayatlar, hayaletler gördüm. Bir yolculuk vardı, hep vardı, her şey bir yolculuktu. Bu yolculukta beni hep izleyen, en olmadık yerde karşıma çıkıverecekmiş gibi yapan, sonra kaybolan, kaybolduğu için de kendini aratan bir bakış gördüm; suçtan günahattan çoktan arınmış yumuşak bir bakış... Ben o bakış olabilmek isterdim. O bakışın gördüğü dünyada olmak isterdim. O kadar çok istedim ki bunları, o dünyada yaşadığıma inanasım geldi. Hayır,

inanmaya bile gerek yoktu; orada yaşıyordum ben. Kitap da, tabii, ben orada yaşadığıma göre, benden söz ediyor olmalıydı. Benim düşündüklerimi, benden önce biri düşünüp yazdığı için böyleydi bu.” (s. 9–10)

Yukarıdaki alıntılarda kazalardan, katillerden, ölümlerden ve kahraman anlatıcımızın kendi ölümünden bahsedildiğini görüyoruz. Elimizde tuttuğumuz romanı okumaya devam ettikçe anlatıcımızın okuduğu kitapta gördüğü bütün olayların elimizdeki romanda da yazılı olduğunu görüyoruz. Kahramanımızın ölümünü de yine kitabın sonunda görüyoruz. Bu da bizi, kahramanımızın okuduğu kitabın bizim elimizde tuttuğumuz kitap olduğu sonucuna götürüyor ki bu durum oldukça ilginç bir üstkurmacalar paradoksu oluşmasına sebep oluyor. Çünkü romanın sonunda kahraman anlatıcımız kendi ölümünü de anlatıyor. Hatta kahraman kendi ölümüyle ilgili, hatta öldüğü sahneyle ilgili şu açıklamayı yapar: “...gene de "içinde her şeyin yazıldığı" kitabın inişini ve akıp giden, kaybolan ve aydınlanan yıldızlar arasında, karanlık geceyle, ağaran gün arasında Cebrail'in ufukta (Hz.) Muhammet'e görünüşünü anlatan El Tekvir suresinin bazı ayetlerini, Rilke'nin olmasa bile, Rıfkı amcanın kitaba son şeklini verirken hatırlamış olabileceğini düşündüm. ” (s. 244) Romanı okuyan okuyucunun 244. sayfada gördüğü bu cümleler romanın sonundaki sahneyle örtüşür: Kahraman bahsi geçen surede olduğu gibi tan yeri ağarırken “meleği” görür ve ölür.

Bu paradoksun gayet belirgin bir biçimde deşifre olduğu başka bir örnek de kitapta geçen aşağıdaki cümlelerdir. Canan kayıptır. Kahramanımız onu her yerde arar ve bulamaz. Kitabı yeniden ve yeniden okur. Hatta kitabı, bir deftere yeniden yazar: “Böylece kitabın bana anlattıklarını yazarken gideceğim yerlerin bilinci ağır ağır içime işledi ve yavaş yavaş başka bir insana dönüştüğümü mutlulukla hissettim. Çok sonra, aldığı yoldan memnun olan bir yolcu gibi doldurduğum sayfalara göz atarken dönüşmekte olduğum yeni insanın kim olduğunu apaçık gördüm. **Masada oturup kitabı cümle cümle defterine yazan** ve yazdıkça aradığı hayata çıkan yolun yönünü sezen o kişi bendim. Bir kitap okuyup bütün hayatı değişen, âşık olan, yeni bir hayata doğru yol alacağını hisseden o kişi bendim. Yatmadan önce annesinin, kapısını tıklatıp, "sabahlara kadar yazıyorsun, bari sigara içme," dediği kişi bendim. Gecenin sesleri kesilince, mahallede yalnızca uzaktan uzağa havlayan köpek

sürülerinin ulumalarının duyulduğu saatte masasından kalkıp haftalardır okuduğu kitaba, **o kitabın ilhamıyla doldurduğu defterin sayfalarına son bir kere daha bakan bendim.**” (s. 45) Alıntıda koyu renkle işaretlediğimiz yerlerin doğurduğu paradoks sanıyoruz fark edilmiştir. Yani kahraman hem kitabı cümle cümle yeniden yazdığını söylüyor hem de kitabın ilhamıyla (!) doldurduğum sayfalar diyor.

Bu paradoksla ilgili bir başka örnek de romanın son bölümlerindedir. Kahramanımız, Canan’ın onu terk edişinden yıllar sonra Refik Hat’ın eşinden Refik Hat’ın kütüphanesindeki kitapları alıp okur ve şu sonuca ulaşır:

“Yeni Hayat'taki bazı sahnelerin, bazı ifadelerin, bazı hayallerin ya bu kitaplardan ilhamla yazıldığını, ya da doğrudan onlardan alındığını gördüm.” (s. 239–240)

Çeşitli yazarlardan sonra Jules Verne’den şu cümleyi alır:

“Ama bu yörede hiç ev yoktu, yıkıntılardan başka bir şey görülüyordu. Bu harabeler zamandan değil de birtakım felaketler yüzünden oluşmuş gibi görünüyordu.’ Jules Verne, isimsiz Aile” (s. 240)

Bu cümleyi sayfa 257’de kendisi birebir tekrar eder: “Bu harabeler zamandan değil de birtakım felaketler yüzünden oluşmuş gibi görünüyordu.”

Refik Hat’ın yazdığı “Yeni Hayat” adlı kitapta bazı sözlerin birebir alındığını söyleyip daha sonra kendisi aynı sözleri söylemesi –bu sözler, bizim okuduğumuz kitapta aynen kullanıldığına göre– tezimizi kuvvetlendiren bir başka kanıt olma özelliği gösterir. Daha önce de söylediğimiz gibi bu noktada Refik Hat–Kahraman Anlatıcı, Kahraman’ın okuduğu kitap–bizim okuduğumuz kitap paradoksu doğar. Ancak bir Postmodern metin için bunlar çok doğaldır. Sonuç olarak kendisinin bir romanın kahramanının olduğunun gayet net farkında olan kahramanımız, Rıfki Hat’ın yazdığı bir kitabın (Yeni Hayat) içinden bize seslenmektedir. Kahraman ne kadar kafamızı karıştırmaya çalışarak “kitabı sanki ben yazıyordum.” dese de son tahlilde ortada Rıfki Hat’ın yazdığı bir kitap vardır. Bu durum şöyle de izah edilebilir: Orhan Pamuk’un kahramanı Rıfki Hat, içinde kendisinin de olduğu bir kitap yazmıştır ve bu kitap bizim elimizde tuttuğumuz “Yeni Hayat” adlı romandır.

Aşağıdaki örneklerdeyse Rıfkı Hat'ın yazdığı kitabın anlatıcısı, kendisi için 3. tekilden ifadeler kullanır ki bu durum içeri doğru bir katman daha olduğu anlamına gelir: Romanın Kahraman'ın birinci tekil anlatımından oluştuğu düşünülecek olursa kendisi için hem "ben" hem de "o" diyen bir anlatıcı... "Ben" dediğinde Rıfkı Hat'ın, "o" dediğindeyse Rıfkı Hat'ın kahramanının kahramanını anlatmış oluyor kahraman. Yani roman içinde roman içinde roman olan bir romandır Orhan Pamuk'un *Yeni Hayatı*: Bir mise an abyme uygulaması daha.

1.Roman: Orhan Pamuk

2.Roman: Rıfkı Hat

3.Roman: Kahraman (Osman)

"...ve dedim ki kendime, nasıl da kararlıymış bu genç yolcu kendisini o bilinmeyen ülkenin eşiğine götürecek yollarda sürüklenmeye." (s. 48)

"Benim hayatın kendisi sanarak mutlulukla karşıladığım, aşkla sevdiğim rastlantı bir başkasının kurgusuymuş yalnızca," dedi aldatılmış kahraman ve Dr. Narin'in silahlarını görmek için odadan çıkmaya karar verdi. Ama önce biraz hesap kitap, biraz araştırma yapması, yani biraz saat olması gerekiyordu." (s. 156)

"Melek, biliyorsun işte, zavallı çocuk, sevgilisinin yanına uzanıp gün ışığına kadar soluk alışverişlerini dinledi. Canan'ın düzgün ve kişilikli çenesini, Gülizar'ın verdiği gecelikten çıkan kollarını, saçlarının yastığa yayılışım ve dut ağacının yavaş yavaş aydınlanışını seyretti." (s. 166)

"Kızlar, anneleri, yeni evli genç kocaya şüpheyle baktılar." (s. 168)

"Katil kurbanına, bu ücra kasabada unutulup gitmeye karar verdiğiinde takma ad olarak niye Osman'ı, kendi adım seçtiğini sordu. "Bilmiyorum," dedi sahte Osman hakiki Osman'ın gözlerindeki kıskançlık bulutlarını görmeden. Sonra tatlı tatlı gülümseyerek ekledi. "Seni gördüğümde sevmiştim, belki de ondandır." (s. 202)

“Böylece gide gide hayatın kalbine değil, ancak kendi sefaletinin sınırlarına varabilen talihsiz yolcu, bu sınırdaki rastladığı bilge şeyhe hayatın, kitabın, zamanın, yazının, meleğin, her şeyin anlamını sorma telaşına kapıldı.” (s. 203)

“Ne de kararsızdı bu okuduğunuz kitabın kahramanı Osman... Ne de zavallı... Nefret etmeye çalıştığı adamın "haklı" olduğunu derinden derine biliyordu. Onu hemen öldüremeyeceğini de.” (s. 205)

“Katil aday, maktul adayına, birisinin ölümüne yol açmanın kendisine bir ömür boyu taşınmayacak kadar ağır bir yük olup olmadığını sordu. Maktul adayı sustu, ama katil adayı onun gözlerindeki kederi görüp kendi geleceğinden korktu. Ağır ağır, efendi efendi rakı içiyorlardı...” (s. 205)

“Aşk için katil olmaya kararlı gözü dönmüş genç, ıslak üzümle dolu plastik torbayı ve dergileri kompartımanın bir köşesine savuruyor ve tren daha fazla hızlanmadan peronun taa ucundan vagonlardan atlıyor.” (s. 214)

“Görülmediğine emin olduktan sonra, kurbanını ve komisyoncusunu uzaktan dikkatle izliyor, ikisi bir süre konuştuktan, boş ve hüzünlü sokaklarda sallandıktan sonra postanenin önünde birbirlerinden ayrılıyorlar. Katil kurbanının Yeni Dünya Sineması'na girdiğini görüyor ve bir sigara, yakıyor.” (s. 214–215)

“Evli, çocuklu, iyi aile babası ve katil kahramanınız, belediye imar müdürlüğündeki işinden akşam vakti evine dönerken ve elinde çanta, çantanın içinde çocuk için Çokomel, yüreğinde kasvet bulutları, yüzünde donuk yorgunluk bakışı Kadıköy vapurunda kalabalıkla dikilirken, birden üniversiteden çaçaron bir sınıf arkadaşıyla karşılaşmıştı. "Canan da," demişti çaçaron kadın, sınıf arkadaşı kızların yaptığı evlilikleri bir bir saydıktan sonra, "Samsunlu bir doktorla evlenip Almanya'ya yerleşmiş". Daha da kötü haberler vermesin diye gözlerimi kadından kaçırıp vapurun pencerelerinden dışarı çevirince, akşamüstleri İstanbul'a ve Boğaz'a pek seyrek yerleşen bir sis gördüm dışarıda. Ve "bu sis mi?" dedi katil, kendi kendine, "yoksa mutsuz ruhumun sessizliği mi?" (s. 224)

“Bir de, dedi dikkatli hafiye işte tam o anda. "Rıfki Amca yetişkinler için Yeni Hayat diye bir kitap yazmış da başka bir adla galiba yayımlamış.” (s. 237)

“Ve babası trenin sonra sonra gittiği istasyonları bir bir hatırlarken, bir bir hatırlayamazken, hatırladıklarının içinde kendi çocukluğunu gördü.” (s. 246)

“Yirmiüç yıl sonra kucağında güzel kızı, Güney Ekspresi'nin son vagonunun arkasındaki kırmızı ışıklara bakarken ele aynı istasyonun adını gene hatırlayamadı bizim sersem Osman.” (s. 248)

“Katilin, yıllar sonra da olsa, cinayet yerine dönmeye niyeti yoktu...” (s. 258)

“Peki ya melek? diye sordu bir kere daha bahtsız yolcu, sabırlı sigortacı, biçare kahraman.” (s. 263)

İbni Arabi'nin, Fütuhâtü'l Mekkiyye adlı eserinden yapılan alıntı da doğrudan eser içinde geçmese bile bu paradoksal durumu açıklamada bize yardımcı olması açısından dikkate değerdir:

"Elime bir kitap geçti. Okursan ciltli bir kitap gibi görünüyordu, okumazsan da yeşil ipekten bir top kumaş şekline giriyordu... Derken kitabın rakkamlarına, harflerine bakarken buldum kendimi ve elyazısından Haleb Kadısı Şeyh Abdurrahman'ın oğlunun yazdığını anladım. Kendime geldiğimde ise şimdi okumakta olduğunuz faslı yazarken buldum kendimi. Ve birden anladım ki şeyhin oğlunun yazdığı ve rüyamda okuduğum fasılla, şimdi benim yazmakta olduğum kitaptaki fasıl birbirinin aynıdır." (s. 240–241)

Yani kahraman bir kitap bulur, onu okur ve “yolumu büsbütün kaybettirecek hayal harikalarını hayretle tek tek ben kuruyordum.” (s. 8) der. Bu durumda kahraman, okuduğu kitapla –“Doğulu, geleneksel bir yazarın yapacağı gibi, onu bir ibret vesilesi olarak göstereyim.” (s. 269) cümlesinde de anlaşıldığı gibi– yazdığı kitabın aynı kitap olduğunu söylemiş olur. Hatta anlattığı hikâyeye ve yazdığı romanla ilgili bakış açısı sorunu yaşadığını da yine kahraman kendisi söyler:

“...bana değil, anlattığım hikâyenin şiddetine, benim acılarıma değil de dünyanın acımasızlığına inan! Hem zaten, roman denen modern oyuncak, Batı medeniyetinin bu en büyük buluşu, bizim işimiz değil. Bu sayfaların içinde okurun

benim sesimi kart kart duyması da, artık kitaplarla kirlenmiş, iri düşüncelerle bayağılaşmış bir düzlemden konuştuğum için değil, bu yabancı oyuncağın içinde nasıl gezineceğimi hâlâ bir türlü çıkaramadığım için.” (s. 227)

Yani biz ne kadar Rıfki Hat'ın yazdığı bir kitaptan bahsetsek de kahraman, bize kendisinin yazdığı kitaptan bahsederek zihnimizi bulandırmaya çalışır. Bizim Rıfki Hat'ın yazdığı kitabın kahramanının yazdığı bir roman ısrarımızın sebebi yine kahramanın şu sözleridir: “Kelimelerle onların bana anlattıkları şeylerin birbirlerinden apayrı olması gerektiğini de işte böyle anladım. Çünkü, ta başından itibaren kitabın benim için yazıldığını sezmiştim. Okurken, her kelimenin, her sözün içime işleyişi zaten bu yüzdendi. Onlar olağanüstü sözler, ıslıl ıslıl parıldayan kelimeler oldukları için değil, hayır; kitabın benden söz ettiği duygusuna kapıldığım için. Bu duyguya nasıl kapıldığımı da çıkaramadım. Çıkardım da unuttum belki; çünkü katiller, kazalar, ölümler ve kayıp işaretler arasında yolumu bulmaya çalışıyordum.” (s. 10)

Bu cümlelerle kahraman kitabı her okuyanın kitaptan farklı bir şey anlayabileceğini belirtiyor; dolayısıyla onun okuduğu kitapla “yazdığı” kitap aynı kitap da olmayabilir. Zaten romanın içinde kitabı okuyan diğer kişiler kahramanla birebir aynı tecrübeleri yaşamamıştır. Mehmet, Samsunlu Doktor, İtfaiyeciler kitapta kahramanımızın göremediği bambaşka bir huzur bulmuşlardır.

Bu düşüncemizle ilgili başka ipuçları da vardır:

Kitabı okuyan kahraman, kitabın kendisi için yazıldığını düşündüğünü Mehmet'e söyler: “...hecelerin tek tek hakkını vererek dedim ki: Biliyor musun, pek çok kereler kitabın beni anlattığını, hikâyenin benim hikâyem olduğunu düşündüm.” (s. 213)

Ancak aşağıdaki cümlelerden de anlaşılacağı üzere bunun bir yanılsama olabileceğini de belirtir:

“Bir gün bir kitap yazacağım, demişti Rıfki Amca bana, "kahramanına da senin adını vereceğim." "Pertev ile Peter gibi bir kitap mı?" diye sormuştum kalbim küt küt atarak. "Hayır, resimsiz bir kitap. Ama senin hikâyeni anlatacağım." Ben

susmuştum, inanamayarak. O kitabın nasıl bir şey olacağını düşünemiyordum. "Rıfkı, kandırma gene çocukları" diye seslenmişti Ratibe Teyze o ara. "Bu sahne gerçek miydi, yoksa ben kırık adamı teselli için iyi yürekli, iyi niyetli hafızamın o anda uydurduğu bir kurgu mu, çıkaramadım." (s. 249)

Yine kahraman, öldüreceği Mehmet'e neden kendi adını seçtiğini sorar; ama Mehmet, kitapta geçen kahramanın adı olduğu için demez:

"Katil kurbanına, bu ücra kasabada unutulup gitmeye karar verdiğinde takma ad olarak niye Osman'ı, kendi adını seçtiğini sordu. "Bilmiyorum," dedi sahte Osman hakiki Osman'ın gözlerindeki kıskançlık bulutlarını görmeden. Sonra tatlı tatlı gülümseyerek ekledi. Seni gördüğümde sevmiştim, belki de ondandır." (s. 202)

Demek ki kitap –kahraman öyle zannetse de– kahramanımızla ilgili, doğrudan onu anlatan bir kitap değildir. Kahramanın kendisiyle ilgili 3. şahıstan konuşması da onun kendi tecrübelerinden hareketle kendi romanını yazdığını gösterir, okuduğu kitabın (okuduğumuz kitabın) yazarı olduğunu değil.

2. Son Kısımlardaki Üstkurmaca Uygulamaları

İlk bölümde kahramanımızın kitapla ilgili açıklamalarından sonra kahramanımız, sayfa 111'e kadar romanın öyküsü birinci tekil ağızdan anlatmaya devam eder. Sayfa 111'de bize ilk defa "okurlar" diye seslenir:

"Dilimdeki öfkeli alaycılığı sezen okurlar, gözlerimin önündeki perdenin kalktığını, ruhumu ışıkla dolduran ve her yerimi saran bendeki o büyülenmenin, nasıl söylesem, bir çeşit yön değiştirdiğini de belki fark ediyorlardır." (s. 111)

Sayfa 205'te bir kitap okuduğumuzu ve kendisinin de bu kitaptaki bir kahraman olduğunu söyler:

"Ne de kararsızdı bu okuduğunuz kitabın kahramanı..." (s. 205)

Bu iki örnekten sonra romanda üstkurmaca bahsine dair diğer örnekleri kurgunun akışına uygun bir şekilde sunmanın yarattığı karmaşadan kurtulmak için

romanın sonlarına doğru iyice artan üstkurmaca kullanımlarını tasnifleyerek vermeyi daha uygun bulduk. Tasnifimiz 4 başlıktan oluşuyor: (yoruma ihtiyaç duymadığımız örnekleri aynen vereceğiz)

(i) Yazarın (Osman ya da Orhan Pamuk) okurlara “okurlar” diye seslendiği cümleler:

“O gecelerden sonra ruhumdan, aklımdan, kalbimden geriye kalanlarla idare etmeye çalıştığımı anlayan bazı okurlarımın –kaşlarını çatarak kederlendiğini görür gibi oluyorum. Sabırlı okur, anlayışlı okur, duyarlı okur, ağla benim halime, ağlayabilirsen eğer, ama gözyaşı döktüğün kişinin de bir katil olduğunu sakın unutma.” (s. 223)

“Maceralarımı izleyen duyarlı okurlarım, benim de hayatımın çoktan "paf" olduğuna ve geceyarıları kendimi içkiye verişime bakıp da kendimi koy verdiğimi sanmasınlar sakın. Dünyanın bu ucundaki erkeklerin çoğu gibi ben de, daha otuzbeşime varmadan kırık bir adam olmuştum, ama gene de kendimi toparlamayı, okuyarak kafama bir çekidüzen vermeyi başardım.” (s. 226)

“Okur, işte bu yüzden, senden hiç de fazla hassas olmayan bana değil, anlattığım hikâyenin şiddetine, benim acılarıma değil de dünyanın acımasızlığına inan! (s. 227)

“Genç yaşta, bütün hayatım aşk yüzünden –görüyorsun okur, kitap yüzünden demeyecek kadar aklım başımda– kaydığı için bu konuda gazetelerin, kitapların, dergilerin, radyonun...” (s. 228)

“Elimdeki şekerliğe bakıyordum, suçluluk ve yetersizlik duygusuyla kıvranıyordum, demeyeyim, okur belki de inanmayacaktır. Hatırlıyordum, diyeyim neyi hatırladığımı bilemeden.” (s. 238)

“Aklımın bir yarısı başka bir yerdeydi okur, diğer yarısı başka bir şeye takılmıştı. Size de hiç olur mu: Bir şey hatırlayacaktınız da, hatırlamayı, neden çıkaramadan bir başka zamana bıraktınız.” (s. 238)

“Bir bahar akşamı kazalardan uzak, çok uzak bir kesişme noktasında geçmişimin ve geleceğimin bu buluşmasından ve hafızamın tıkanıp uyuşmasından öyle haz aldım ki sevgili okur, istasyonun adını hatırlamak için olduğum yerde dikilip kaldım.” (s. 248)

Aşağıdaki alıntıda Rıfkı Amca'nın Osman henüz çocukken ona, kahramanının adı Osman olan, Osman'ın hikâyesini anlatan bir kitap yazacağını sahne vardır. Bu sahneyle okurda “kitap gerçekten de Osman'ı mı anlatıyor?” yanılması yaratılmak istenmiştir. Yanılsama diyoruz; çünkü sahnenin sonunda Orhan Pamuk, Osman'a “bu sahne gerçek miydi, yoksa ben kırık adamı teselli için iyi yürekli, iyi niyetli hafızamın o anda uydurduğu bir kurgu mu, çıkaramadım.” dedirterek bu ihtimali muallakta bırakır:

“Rastlantı ve kazaya inanan okurların ve Rıfkı Amca'mın işi rastlantı ve kazaya bırakmayacağına inanan okurların hep birlikte tahmin edecekleri gibi Viranbağ idi istasyonun adı. Daha da hatırladım. Çünkü yirmiüç yıl önce ağzımda karamela, gümüş şekerliğe bakarak "Viranbağ" deyince ben, "Aferin," demişti Rıfkı Amca. Arkasından bir şeş beş atıp, babamın iki pulunu birden kırıp demişti ki: "Akif, çok akıllı bu senin oğlan! Biliyor musun, bir gün ne yapacağım?" Kırılan pullara, önündeki kapılara bakan babam onu dinlemiyordu ama. "Bir gün bir kitap yazacağım," demişti Rıfkı Amca bana, "kahramanına da senin adını vereceğim." "Pertev ile Peter gibi bir kitap mı?" diye sormuştum kalbim küt küt atarak. "Hayır, resimsiz bir kitap. Ama senin hikâyeni anlatacağım." Ben susmuştum, inanamayarak. O kitabın nasıl bir şey olacağını düşünemiyordum. "Rıfkı, kandırma gene çocukları" diye seslenmişti Ratibe Teyze o ara. Bu sahne gerçek miydi, yoksa ben kırık adamı teselli için iyi yürekli, iyi niyetli hafızamın o anda uydurduğu bir kurgu mu, çıkaramadım. Hemen koşup, Ratibe Teyze'ye gidip sormak geliyordu içimden.” (s. 249)

“Kendi içlerine kapanmış ve yüzyıllar boyunca tanık oldukları acımasızlıklar karşısında sağırlaşmış dağlara hayranlık içinde baktım da baktım. Suçlarını başarıyla gizleyen katillerin de bu türden bayağı cümleler yazmaya hakkı vardır, diyeyim de

bu son cümleye kaşlarını kaldıran okuyucu sonuna sabırla geldiği kitabı ayıplayarak bir kenara atmasın.” (s. 258)

Kahramanımız sonunda Süreyya Bey’i bulur. Uzun uzun konuşurlar ve kahramanımız çok uzun bir süre sonra Süreyya Bey’in kör olduğunu fark eder:

“...kaşlarını kaldırıp, altı saatte bir adamın kör olduğunu farkedemeyen benim dikkatimden, benim zekâmdan kuşkuya düşen saldırgan ve alaycı okura ben de saldırgan bir şekilde elinde tuttuğu kitabın her köşesinde yeterince dikkat ve zekâ gösterip göstermediğini sorayım mı? Mesela, melekten ilk sözedildiği sahnenin renklerini şimdi hatırlayabilir misiniz bakalım? Ya da Demiryolu Kahramanları adlı eserinde Rıfki Amca'nın şirket adlarını saymasının Yeni Hayat'a nasıl bir ilham verdiğini hemen söyleyebilir misiniz? Ben Mehmet'i sinemada vururken, onun Canan'ı düşünmekte olduğunu, daha sonra hangi ipucundan çıkarabileceğimi fark ettiniz mi?” (s. 265) diyerek “elinde tuttuğu kitabı” okurken okuyucunun da dikkatli olmasını, pasif kalmamasını ister. Süreyya Bey’le yaptığı konuşmadan çok tatmin olmayan kahramanımız oradan ayrılır ve bir kahvede otururken izlediği iki adamla ilgili olarak da yine okuyucuyla konuşur:

“Çok karamsar olduğumu düşünecek okuyucularım için, çardaklı bir kahvenin serinliğinde oturup onları seyretmenin bunu hiç yapmamaktan daha iyi olduğunu hissettiğimi belirteyim.” (s. 267)

(ii) Osman’ın “okur” kelimesini kullanmadan okurla doğrudan konuştuğu cümleler:

“Biliyor musunuz, ben bir zamanlar bir kitap okumuştum, bir kıza âşık olmuşum” (s. 225)

“Kitabımızın şerh kısmına geldiğimiz anlaşılmıştır sanıyorum.” (s. 242)

“Belediye Tiyatrosu sanatçısının, Yorick'in kafatasını taklit eden zavallı bir yörük kafatasını gösterişle tutuşunu hatırlatan bir yan vardı, ama yapmacıklı harekete değil, sonucuna bakın siz.” (s. 249)

“Anlıyorsunuz değil mi: Hayat bir zırdelinin anlattığı saçma sapan bir hikâye değilse, hayat üç yaşındaki küçük kızımın yaptığı gibi eline kalem geçirmiş bir çocuğun kâğıdın üzerine yaptığı gelişigüzel bir karalama değilse, hiçbir mantığı olmayan acımasız bir saçmalıklar zinciri değilse hayat, o zaman Rıfkı Amca Yeni Hayat'ı yazarken rastlantısal görünümlü bütün o şakaların arkasına bir mantık yerleştirmiş olmalıydı. O zaman meleği yıllardır oradan buradan, benim karşıma çıkarıveren büyük tasarımcının bir niyeti olmalıydı ve o zaman benim gibi sıradan ve kırık bir kahraman çocukluğunda sevdiği bir karamelanın kâğıdına neden bir melek resmi konduğunu bu işe karar veren karamelacı amcanın kendi ağzından öğrenirse, hayatının geri kalan sonbaharında akşamüstleri efkâr bastırıldığında rastlantıların acımasızlığından söz edeceğine, hayatın anlamından dem vurup bir teselli bulabilirdi.” (s. 251)

“Yolculuğumun Eskişehir'de sonuçlanmadığı tahmin edilmiştir sanıyorum.” (s. 252–253)

“Müslüman şehirlerindeki kütüphane raflarının başka kitaplara yazılmış elyazması yorumlar ve şerhlerle nasıl da tıkış tıkış dolu olduğunu görenler, şaşacaklarına sokaklardaki o kırık adam kalabalıklarına bir göz atsınlar yeter.” (s. 242)

“Konu açılmışken. Dr. Narin'in ülkenin kalbine yerleştirmek istediği ücra Çatık kasabasına da, son hedefim Sonpazar'dan önce şöyle bir uğradığımı söylemeliyim. Ama orada da savaşıardan, göçlerden tuhaf bir hafıza kaybından ve kalabalıklardan, korkulardan ve kokulardan ve üslubumdan çıkartıyorsunuzdur, anlayamıyordum nelerden, kasabayı öyle bir değişmiş buldum ki sokaklardaki amaçsız kalabalıklar arasında yerini yönünü şaşırın aklım gibi, Canan'dan bana kalmış hatıralar da zedelenir diye telaşa kapıldım. (s. 256– 257)

“Anlaşılmıştır sanıyorum: Her zaman oturmayı tercih ettiğim 37 numarayı geçmişimle ilgili herşeyle birlikte arkada bırakmak istiyordum. Uyuyakalmışım.” (s. 271)

(iii). “Okuduğunuz kitap” vurgusunu yapan cümleler:

“...sıradan katiller için de, tıpkı ceza kanunundaki indirimlerin gerekçeleri gibi bir şefkat, bir anlayış, bir sevgi duyabilmek için bazı nedenler sayılabilir deniliyorsa, artık içine iyice karışmış olduğum bu kitaba onlar da eklensin isterim.” (s. 223)

“...roman denen modern oyuncak, Batı medeniyetinin bu en büyük buluşu, bizim işimiz değil. Bu sayfaların içinde okurun benim sesimi kart kart duyması da, artık kitaplarla kirlenmiş, iri düşüncelerle bayağılaşmış bir düzlemde konuştüğüm için değil, bu yabancı oyuncağın içinde nasıl gezineceğimi hâlâ bir türlü çıkaramadığım için.” (s. 227)

“Suçlarını başarıyla gizleyen katillerin de bu türden bayağı cümleler yazmaya hakkı vardır, diyeyim de bu son cümleye kaşlarını kaldıran okuyucu sonuna sabırla geldiği kitabı ayıplayarak bir kenara atmasın.” (s. 258)

(iv). Osman’ın kendisi için “yazar” dediği cümleler:

Dönüş yolunda bir mola yerinde duyduğu bir müzikle sarsılır –çünkü bu müziği Canan’la rastlaştıkları kazadan sonra ele ele tutuşarak dinlemişlerdir– ve ağlamaya başlar:

“Bırakın, Çehov taklitçisi yazarların yapacağı gibi acımdan bütün okurların paylaşacağı bir insan olma gururu çıkarmayayım da, Doğulu, geleneksel bir yazarın yapacağı gibi, onu bir ibret vesilesi olarak göstereyim. Kısaca: Kendimi başkalarından ayırmak, herkesinkinden daha başka bir amacı olan özel biri olarak görmek istemiştim. Bu da buralarda affedilecek bir suç değildir. Bu imkânsız hayali, Rıfkı Amca’nın çocukluğumda okuduğum resimli romanlarından edindiğimi söyledim kendime, ibret çıkarmaya meraklı okuyucunun çoktan düşündüğu şeyi, yani Yeni Hayat’tan da zaten, çocukluğumun kitapları beni ona hazırladığı için öylesine etkilendiğimi de, böylece bir daha düşündüm. Ama tıpkı eski mesel ustaları gibi, çıkardığım ibrete kendim de inanamadığımı için, hayat hikâyem tek başına benim hikâyem olarak kalıyor, bu da acımı hiç hafifletmiyordu. Kafama yavaş yavaş dank

eden bu acımasız sonucu, kalbim çoktan çıkarmıştı zaten: Radyodaki müziğin eşliğinde hüngür hüngür ağlamaya başlamıştım.” (s. 269–270)

Bu cümleler ile anlatıcımız kendinden Doğulu bir yazar olarak söz etmektedir ki bu akla hemen Orhan Pamuk’un kendisini getirir. Ancak anlatıcımız Orhan Pamuk değildir, onun kurduğu bir kişidir.⁴⁹ Özellikle Orhan Pamuk’un romanlarını okurken “unutulmaması gereken bir nokta şudur: Romancı gerçek dünyaya mensuptur ve kesinlikle romanın dışındadır.” (Tekin, 2004: 216) Yani: “Yazar gerçek bir varlıktır; anlatıcı ise kurmaca bir figürdür.” (Sağlık, 2008:300) Yine de yazar olan Orhan Pamuk ile kahramanımızın birbirlerine en çok yaklaştığı cümleler bu cümlelerdir, denebilir. Orhan Pamuk böylece okurun zihnine bir tuzak kurmaya çalışmıştır. Bu cümleler aynı zamanda üstkurmaca bahsindeki (d) maddesinde de belirttiğimiz gibi “roman tekniğine ya da edebiyata dair sorunlar” tartışıldığı için bir diğer üstkurmaca kullanımı da sayılabilir. Buna benzer bir durum sayfa 227’deki şu cümlelerde vardır: “...roman denen modern oyuncak, Batı medeniyetinin bu en büyük buluşu, bizim işimiz değil. Bu sayfaların içinde okurun benim sesimi kart kart duyması da, artık kitaplarla kirlenmiş, iri düşüncelerle bayağılaşmış bir düzlemde konuştuğum için

⁴⁹ Orhan Pamuk’un bu romanından sonraki romanlarında da bu oyun devam ettirilmiştir. (Orhan Pamuk bu oyunu şöyle ifade eder: “...kendimi kendime çok benzeyen ve okuyucuyla konuşan bir kişi olarak sunarak yeni anlamlar, sesler kişilikler buluyorum.” (Pamuk, 2010: 330)) Benim Adım Kırmızı’da Şeküre, oğlu Orhan’ın bize anlatması için başından geçenleri ona anlattığını söyler. Kar’da, Orhan Pamuk adlı bir romancı, arkadaşı Ka’nın başından geçenleri anlatıyordu. Masumiyet Müzesi’nde ise aynı şekilde birinci tekil ağızdan konuşan Kemal Basmacı roman sonunda okuduklarımızı kendi ağzından Orhan Pamuk adlı bir romancının anlatmasını ister. Romanın içindeki Orhan Pamuk da bunu kabul eder. “Ortalama” okur tarafından “çoğu zaman yazarın bizzat kendisi zannedilen, ancak kurmaca metindeki şahıslar, zaman-mekan ve olaylar gibi kurmaca bir figür olduğu gerçeği göz ardı edilen anlatıcı, özellikle birinci şahıs (ben) anlatıcı söz konusu olduğunda yazarla karıştırılmaktadır.” (Sağlık, 2008: 300) Yani bu Orhan Pamuk’ların hiçbiri –tabii ki- gerçek Orhan Pamuk değildir. Gerçek Orhan Pamuk’un kurguladığı Orhan Pamuk’lardır. Biz çalışmamızın devamında bu farklılığı vurgulamak adına roman içinde görünen Orhan Pamuk’lara “anlatıcı Orhan Pamuk” diyeceğiz. (Bizim roman teorilerinden kaynağını alan bu hassasiyetimize Orhan Pamuk “Saf ve Düşünceli Romancı” adlı kitabının “Orhan Bey Siz Bunları Gerçekten Yaşadınız mı?” adlı bölümünde daha “anlayışlı” yaklaşır, okurun bu düşüncesini normal bulur: “Konumuz için, roman sanatının temel özellikleri açısından daha ilginç olan şey, film seyircisinin saflığına gülümseyen, filmlerde kötü kahramanları canlandıran yarı ünlü oyuncuların İstanbul sokaklarında öfkeli seyirciler tarafından tanınınca azarlanmasına, dövülmesine, hatta hayatta olduğu gibi linç edilmeye çalışılmasına kahkahalar atan ‘bilgili, kültürlü’ okuyucuların, daha sonra bana ‘Orhan Bey siz Kemal misiniz, bunları hakikaten yaşadınız mı?’ diye sormadan edememeleridir.” (Pamuk, 2011: 36))

değil, bu yabancı oyuncağın içinde nasıl gezineceğimi hâlâ bir türlü çıkaramadığım için.” (s. 227)

Yıldız Ecevit, şimdiye kadar ortaya çıkardığımız üstkurmaca özelliklerini Bertold Brecht’in “yabancılaştırma etmeni” ile açıklar: “Brecht’in epik tiyatrosunda, sahnede oynanan oyunun gerçek değil de kurmaca olduğunu vurgulamak, böylece izleyicileri özgür ve özgün düşünce üretebileceği bir konuma getirmek amacıyla yarattığı yabancılaştırma etmeninin işlevini de üstlenir üstkurmaca. Metnin okura yönelen anlatıcısı, çağdaş tiyatronun, oyunun ortasında birden izleyiciye yönelip onlarla konuşmaya başlayan anlatıcı–oyuncusu gibidir; içeriğe yabancılaştırılır; okurun konunun büyüüne kapılmasını, duygusal bir ortama girmesini, edilginleşmesini önler.” (Ecevit, 2008: 147) Orhan Pamuk bu yolla, aynı zamanda metnin “açık yapıt” olmasını da sağlamış olur. Metnin oluşumuna katılan bir okuyucu ve sayısız farklı “okumaya” açık bir kitap... Yıldız Ecevit’in, “Orhan Pamuk’u Okumak” adlı kitabında ve Engin Kılıç’ın “Orhan Pamuk’u Anlamak” isimli derlemesinde de kitapla ilgili çok değişik “okumalar” yer almıştır: tasavvuf, ulusallık, modernist Türkiye Cumhuriyeti’nin metaforik eleştirisi, Rilke, Dante...

Yazarın diğer eserlerindeki kişilerin gerçekten varmış gibi gösterilmeleri de yine üstkurmaca ile ilgilidir:

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

“Bunu ünlü köşe yazarı Celal Salik bile anlamış ve intihar etmiştir. Yazılarını onun yerine başkası yazıyor.” (s. 93)

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

Yıldız Ecevit’in “Kara Kitap’taki roman kişisi Neşati olduğunu sandığımız” (Ecevit, 2008: 141) dediği Neşati de romanda iki yerde geçer:

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

“ "Biz can yoldaşı, yol arkadaşlarıydık, biz birbirimize koşulsuz desteklik." Neşati Akkalem, Dahiler de Çocuktu” (s. 240)

C. Metinlerarasılık

Yeni Hayat romanı, metinlerarasılığın ne olduğunu neredeyse açıklayıp uygulamasıyla gösterecek kadar metinlerarasılıkla ilgili bir romandır. Örneğin Kahramanımız okuduğu kitabın artık hayatta olmayan yazarının evine gider ve büfede kitaplar görür:

“Ratibe Teyze, dedim teşekkür etmeyi bile unutarak. Büfenin öbür gözündeki kitapları işaret ettim. "Bu kitapları alabilir miyim?"

"Ne yapacaksın sen onları?"

"Okuyacağım," dedim. "Katil olduğum için beni de geceleri uyku tutmuyor" demedim. "Geceleri okuyorum," dedim.” (s. 238)

Kitapları eve götürür ve masanın üzerine özenle dizer. Kitaplar otuz üç tanedir: “Aralarında Tasavvufun ilkeleri, Çocuk Psikolojisi, Kısa Dünya Tarihi, Büyük Filozoflar ve Büyük Muzdaripler, Resimli ve Açıklamalı Rüya Tabirleri gibi el kitapları, Milli Eğitim Bakanlığı'nca yayımlanan ve bazan bakanlıklara, genel müdürlüklere bedava dağıtılan klasikler dizisinden Dante'nin, İbni Arabi'nin, Rilke'nin çevirileri, En Güzel Aşk Şiirleri, Vatan Hikâyeleri gibi güldesteler, rengârenk kapaklı Jules Verne, Sherlock Holmes ve Mark Twain çevirileri, ve Kon-Tiki, Dâhilerde Çocuktu, Son istasyon, Ev Kuşları, Bana Bir Sır Söyle, Bin Bir Bilmece gibi şeyler vardı Kitapları hemen o gece okumaya başladım. (s. 239)

Orhan Pamuk okuru eğitmek ya da Beyaz Kale romanındaki suçlamalara cevap vermek ister gibi kahramanına “Yeni Hayat'taki bazı sahnelerin, bazı

ifadelerin, bazı hayallerin ya bu kitaplardan ilhamla yazıldığını, ya da doğrudan onlardan alındığını gördüm” (s. 239–240) ve “Rıfkı Amca, Tommiks, Pekos Bili ve Yalnız Şerif dergilerindeki malzemeyi ve resimleri çizdiği çocuk kitaplarına aldığı rahatlık ve alışkanlıkla Yeni Hayat'ı yazarken de bu kitaplardan yararlanmıştı.” (s. 240) dedirtmiştir. İlerleyen sayfalarda metinlerarasılıktan haberdar olmayan ortalama (!) okurun ilk tepkisini kahramana da yaşatır ve kahramanının bu metinlerarası etkileşimleri normal görerek, göstermesi gereken tepkiyi (Orhan Pamuk'un okurlarından beklediği tepkiyi) göstermesini sağlar:

“...ne zaman Rıfkı Amca'nın bu küçük kitapçığına başka bir kitaptan sızmış yeni bir cümleyle, bir imgeyle, bir fikirle karşılaşsam, hayallerindeki melek kızın hiç de öyle saf olmadığını öğrenen hayalperest delikanlı gibi, önce bir hayal kırıklığına uğrar, sonra gerçek bir aşk kurbanı gibi, ilk bakışta saf gözükmeyen şeyin aslında daha derinlerde yatan büyüleyici bir sırrın, benzersiz bir hikmetin işareti olduğuna inanmak isterdim.” (s. 242–243)

Orhan Pamuk sanki şunu söylemek ister: Bütün, parçaların toplamından farklı bir şeydir. Başka bir kitaptan ilham almak ya da bir cümleyi aynen kullanmak bir kitabı eksiltmez, o kitabı etkilenilen bütün kitapların üstüne çıkarır ve bu kolaj, derinlerdeki mesaja hizmet etmek için oluşturulur.

Orhan Pamuk metinlerarasılığın normal olduğunu, çok da yadırganmaması gerektiğini uygulamalı olarak da gösterir. Şöyle ki: Sayfa 240 ve 241'de Osman, Rıfkı Amca'nın (Orhan Pamuk'un) Yeni Hayat'ı yazarken etkilendiği kitaplardan çıkardığı cümlelerden örnekler yazar:

“Melekler insan denen halifenin yaratılışındaki sırta eremediler. İbni Arabi, Fususü'l Hikeem

"Biz can yoldaşı, yol arkadaşlarıydık, biz birbirimize koşulsuz destektik."
Neşati Akkalem, Dâhiler de Çocuktu

“Böylece odamın yalnızlığına döndüm ve o zarif kızı düşünmeye başladım. Onu düşünürken uyuyakaldım ve gözlerimin önünde bir hayal harikası belirdi.”
Dante, Yeni Hayat

"Belki de şöyle şeyler elemek için biz bu dünyadayız: Ev köprü, çeşme, kapı, testi, meyva ağacı, pencere,—Bir de belki: Sütun, kule... Ama demek için, unutma, ah, öyle bir demek için ki, bu şeylerin kendileri bile hiçbir zaman hayal bile edememişlerdi böylesine yoğun bir varolmayı." Rilke, Duino Ağıtları

"Ama bu yörede hiç ev yoktu, yıkıntılardan başka bir şey görülüyordu. Bu harabeler zamandan değil de birtakım felaketler yüzünden oluşmuş gibi görünüyordu." Jules Verne, İsimli Aile

"Elime bir kitap geçti. Okursan ciltli bir kitap gibi görünüyordu, okumazsan da yeşil ipekten bir top kumaş şekline giriyordu... Derken kitabın rakkamlarına, harflerine bakarken buldum kendimi ve elyazısından Haleb Kadısı Şeyh Abdurrahman'ın oğlunun yazdığını anladım. Kendime geldiğimde ise şimdi okumakta olduğunuz faslı yazarken buldum kendimi. Ve birden anladım ki şeyhin oğlunun yazdığı ve rüyamda okuduğum fasılla, şimdi benim yazmakta olduğum kitaptaki fasıl birbirinin aynıdır." İbni Arabi, Fütuhâtü'l Mekkiyye

"Aşk'ın etkisi öyleydi ki üzerimde, bütünüyle onun buyruğuna giren gövdem çoğunlukla ağır ve cansız bir nesne gibi hareket ederdi." Dante, Yeni Hayat

"Geri dönmek isteyen ötesine geçmemesi gereken bölgesine ayak bastım hayatın." Dante, Yeni Hayat" (s. 240–241)

Gerçekten de Kahraman'ın dediği gibi buradaki cümlelerden bazıları kitapta aynen kullanılmıştır. Örneğin "Biz can yoldaşı, yol arkadaşlarıydık, biz birbirimize koşulsuz destektik. Neşati Akkalem, Dâhiler de Çocuktu" alıntısı romanın içinde birebir kullanılmıştır. Osman bu cümleyi, Canan'ın Mehmet'in kayboluşundan duyduğu üzüntüyü anladıktan sonra, kendi konumunu fark ettiğini göstermek için kurmuştu.

"O ülkeye yaptığı yolculukta ben onun "yol arkadaşığıydım". O ülkeyi yeniden keşfetmeye giderken birbirimize "destek" olacaktık. O yeni hayatı ararken iki kişinin daha "yaratıcı" olacağını düşünmek yanlış değildi. Biz canyoldaşı yol arkadaşlarıydık; biz birbirimize koşulsuz destektik; biz gözlükle ateş yakan Mari ile

Ali gibi yaratıcıydık ve biz haftalar boyu gece otobüslerinde gövdelerimizi birbirine yaslayarak, yanyana oturduk.” (s. 67)

Tabii Neşati Akkalem’in de gerçek değil kurmaca bir yazar olduğu düşünülecek olursa aslında ortada gerçek bir “faydalanma” bile yoktur. Bir diğer örnek de Jules Verne’in “İsimsiz Aile” isimli romanından alınan şu cümledir:

"Ama bu yörede hiç ev yoktu, yıkıntılardan başka bir şey görülüyordu. Bu harabeler zamandan değil de birtakım felaketler yüzünden oluşmuş gibi görünüyordu." (s. 240)

Orhan Pamuk/Rıfki Bey bu cümleyi Osman’a, yıllar sonra Canan’la ilgili hatıralarını ona hatırlatıp onu sakinleştirmesi umuduyla gittiği Dr. Narin’in konağının civarı için söyler:

“Dr. Narin’in sevimli kızlarıyla bir zamanlar yaşadığı konağa ve anılarımın mutlu dut ağacına doğru yürüdüm. Vadiye direkler dikilmiş, hatlar çekilmiş, elektrik gelmişti, ama bu yörede hiç ev yoktu, yıkıntılardan başka bir şey görülüyordu. Bu harabeler zamandan değil de birtakım felaketler yüzünden oluşmuş gibi görünüyordu.” (s. 257)

Bu metinlerarası alıntılarla ilgili Anadolu Üniversitesi Öğretim Üyesi Mustafa Ever’in önce Varlık Dergisi’nin Şubat 1995 sayısında ve Orhan Pamuk’u Anlamak kitabında yer alan “Dante’den Orhan Pamuk’a Yeni Hayat” isimli ve yine Varlık Dergisi’nin Kasım 1995 sayısında ve Orhan Pamuk’u Anlamak kitabında yer alan “Rilke’den Orhan Pamuk’a Yeni Hayat” adlı yazıları oldukça açıklayıcıdır. Bu yazılarda Orhan Pamuk’un eserini oluştururken birebir cümleler olarak değilse de Dante ve Rilke’nin eserlerinden konu ve üslup olarak etkilenmeleri geniş perspektiflerle tahlil edilir. Bu etkilenmelerle ilgili ilginç bir örnek Canan’la ilgilidir: Hem Canan hem de Dante’nin Beatrice’i dişiliklerinin farkına dokuz yaşında varmışlardır. (Ever, 2000: 279)

“Dokuz yaşındaydım, deniz kenarında düştüm, dizim kanadı, annem çığlıklar attı. Otelin doktoru amcaya gittik. Ne tatlı kızsın sen, dedi amca bana, ne şeker kız,

yarama oksijenli su döktü, ne akıllı kız. Saçlarıma bakarken amcanın beni beğendiğini anladım.” (s. 69)

Daha sonra kitapta geçen meleklerle Rilke'nin Duino Ağıtları'ndaki melek tasvirleri arasında bağlantılar kuran Kahraman, Rilke'nin Duino Ağıtları'ndaki meleklerin İncil'den çok Kur'an'daki meleklerle benzediğini söylemesiyle yönünü ağıtlardan, “içinde her şeyin yazıldığı” (s. 244) kitaba yani Kur'an'a yönelir ve Kur'an'da meleklerle ilgili kısımları, özellikle “Cebrail'in ufukta (Hz.) Muhammet'e görünüşünü anlatan El Tekvir suresinin bazı ayetlerini, Rilke'nin olmasa bile, Rıfki Amcanın kitaba son şeklini verirken hatırlamış olabileceğini” (s. 244) düşünerek en nihayetinde Tekvir Suresi'yle Yeni Hayat kitabı arasında “metinlerarası” bir ilişki kurar. Biz de bu ilişkiyi netleştirmek için Tekvir Suresi'nde bahsi geçen ayetine bakıyoruz. Tekvir Suresi'nde bahsi geçen kısım 23. ayettir:

“Andolsun o, Cebrâil'i apaçık ufukta gördü.”⁵⁰

Kahramanın ölümünün de sabaha karşı olduğu düşünülürse surenin 18. ayetini de bu metinlerarası ilişkiye dâhil edebiliriz: “Andolsun, aydınlandığı zaman sabaha ki...”

Romanda Dr. Narin'le kahramanlarımız arasında ilişkide masallara yapılan göndermeler de metinlerarası parodi–pastiş olarak kabul edilebilir. Kahramanlarımız Dr. Narin'in evine gidişlerinde Dr. Narin'in malikânesine yaklaştıkları bir yeri “tıpkı masallardaki gibi birden bambaşka bir ülkede bulduk kendimizi.” (s. 106) diye tasvir ederler. Eve yaklaşmışlardır. Merakla Dr. Narin'in evini beklemektedirler. “Zaman dışı ülkenin masal devi nerede, diyecektim, pembe cücelerle mor cadılar hangi ağacın arkasında?” (s. 107) Daha sonra Dr. Narin'le tanışır. Üç kızı vardır: Gülizar, Gülendam ve Gülcihan. Dr. Narin, kahramanımızdan oğlu Nahit'le ilgili tuttuğu arşivi görmesini ister. Aynı masalsı atmosfer: “Gülcihan elindeki kocaman anahtarı beni şaşırtacak kadar küçük bir deliğe zorlamadan sokarken. Kapı sihirli bir sessizliğe açıldı.” (s. 112) Bu masalsı atmosfere Rıfki Hat'ın yazdığı masalsı

⁵⁰ Kur'an-ı Kerim'in şu basımı kullanılmıştır: Kur'an-ı Kerim ve Açıklamalı Meali, Türk Diyanet Vakfı Yayınları, 5. Baskı, 2010, İstanbul.

hikâyeler de eşlik eder. Dr. Narin'in oğlu da yine bir masaldaki gibi sıra dışı ve idealize edilmiştir: “Çok zekiymiş oğlu, çok parlak. Dörtbuçuk yaşında okumaya başlamış, üstelik gazeteyi başaşağı çevirince tersinden de harfleri seçip okuyabilirmiş. Kurallarını kendi koyduğu küçük çocuk oyunları keşfeder, babasını satrançta yener, iki kere okuduğu üç kıtalık bir şiiri hemen ezberlemiş.” (s. 120) Yine bu masalsı atmosfere koşut sihirli kelimesi: “Eşyalardan, basit bir kaşıktan ya da bir makastan, onları tutan, okşayan, kullanan bizlere geçen sihirli, gerekli ve şiirsel bir zamanın varlığını Büyük Kumpas'tan sonra farketmiş.” (s. 122), “kendi aralarında oluşturdukları sihirli müziğin ahenginden olsa gerek, Bayiler Kumpası'na karşı ayaktaymışlar.” (s. 123), “Bize bu sınırlı dünyanın duvarları içinde cennetin sihri ve huzurunu bulacağımızı söyleyen kitaplarımı ki...” (s. 126)

Dr. Narin'le kahramanımız konak çevresinde küçük bir gezinti yaparlarken Dr. Narin kahramanımıza görüşlerini anlatır. Gezintinin bir noktasında Dr. Narin'in konağını uzaktan görürler ve kahramanımız uzakta da olsalar konakta bulunan Canan'ı tanır: “Dr. Narin'in konağını da gördüm. Çevresi ağaçlıklarla kaplı genişçe bir düzlüğün ortasındaydı ve o düzlükte kasabaya giden yola ve çam ağaçlarına doğru 'yürüyen beş küçük insandan birinin Canan olduğunu en son aldığı vişne rengi basma elbisesinden, hayır, yalnız ondan değil, yürüyüşünden, duruşundan, inceliğinden, zerafetinden, hayır, kalbimin atışlarından anladım. Birden ta uzaklarda, Dr. Narin'in küçük harika ülkesinin sınırlarının başladığı dağların kıyısında harika bir gökkuşağının oluştuğunu gördüm.” (s. 131)

Canan hastalanır, kahramanımız da bu arada Mehmet'i öldürmek üzere yola çıkar: “Ama arkamda bıraktığım masal ülkesinin kalbinde, Canan ateşler içinde bir odada yatıyor...” (s.169) Sonunda “Padişah, kral ya da dev (Dr. Narin), kahramana (ana kişi Osman'a) başarması için zor bir görev verir. (Nahit/Mehmet/Osman'ı bulup öldürmek). Ancak bu görevi yerine getirdikten sonra, sarayda/ şatoda tutsak kalan kıza (Narin'in konağında kalan Canan'a) kavuşabilecektir kahraman.” (Ecevit 2008, 124)

Yine romanda yazarın diğer romanlarına yapılan göndermeler de bu bahiste değerlendirilebilir: “İnan, kardeşim bana –kardeşim diyorum sana– bunun sonu

maceradır. Melekler günah işler mi? Karşımızdaki bütün o güçlerle başedebilir miyiz? Artık kendimiz olmamıza imkân yok. Bunu ünlü köşe yazarı Celal Salik bile anlamış ve intihar etmiştir. Yazılarını onun yerine başkası yazıyor.” (s. 93) Bu alıntıyı üstkurmaca bahsinde de kullanmıştık. Tekrar burada kullanmamızın sebebi bir parodi–pastiş uygulaması olması sebebiyle her iki duruma da örnek olmasıdır. Ancak alıntı, sadece Celal Salik’in ismen kullanılmasından ziyade bütün bir Kara Kitap’ın ruhunu da romanda hissettirmesi açısından aslında üstkurmacadan çok metinlerarasılıkla ilgilidir.

Romanda Goethe’nin “Genç Werther’in İzdırapları” romanına yapılan “Genç Walther’in İstirapları” (s. 167) ve yine Shakespeare’in Hamlet’ine yapılan “Hareketimde iddialı bir Belediye Tiyatrosu sanatçısının, Yorick’in kafatasını taklit eden zavallı bir yörük kafatasını gösterişle tutuşunu hatırlatan bir yan vardı” (s. 248–249) göndermeleri de mizahi ve sathi de olsa metinlerarası özellikler gösterir.

D. Polisiye

Romandaki ilk polisiye olay Mehmet’in vuruluşuyla ilgilidir:

“Kaldırıma iki adım kala, pembe torbadan, bir şey, bir silah çıkardı, Mehmet’e doğru tuttu. O da onu gördü. Önce Mehmet’in sarsıldığını, vurulduğunu gördüm. Sonra silah sesini duydum. Arkasından ikinci atışı da duydum. Üçüncüyü de duyacağımı sanıyordum, Mehmet sendeleyip düştü. Adam plastik torbasını atıp parka doğru kaçmaya başladı.” (s. 32)

Bu sahneyi uzaktan izleyen kahramanımız kurşun seslerini duymuş; ama Mehmet’e daha yakın olan Canan duymamıştır. Kahramanımız koşup Canan’a haber vermek ister; ama onu bulamaz. Geri döndüğündeyse az önce şahit olduğu olayla ilgili hiçbir şahit ya da “pembe torbalı adam”ın kardaki ayak izlerini saymazsak hiçbir iz bulamaz. Olayın olduğu yerdeki dolmuş şoförleri, kahveci ve değnekçi hiçbir şey görmemiş, duymamıştır. İlk Yardım Hastanesi’ne gider orada da hiçbir iz bulamaz. En son, akşam televizyonda da öldürülen bir öğrenci ile ilgili bir haber çıkmaz. Orhan Pamuk’un bu ayrıntıları vermesindeki amacın hem polisiye bir merak

duygusu hem de Postmodern bir romandan beklendiği gibi muğlaklık atmosferi oluşturmak olduğu söylenebilir. Mehmet'in vuruluşunun romanın devamında göreceğimiz gibi kurgu açısından bir işlevi vardır; ancak Kahraman'ın bu olayla ilgili en ufak bir iz bile bulamamasının (sanki olayı dünyada sadece o görmüş, duymuş gibidir.) kurguya hizmet eden bir işlevi yoktur. Belki de yazar, okuyucularına, kahramanın hayal gördüğünü düşündürmek istemiştir.

Bu olaydan sonra Canan kaybolmuş, Kahramanımız da onun peşinden otobüs yolculuklarına çıkmış ve nihayetinde Canan'ı bulmuştur. Kahramanımız, Mehmet'in öldürüldüğünü düşünürken Canan bu olayla ilgili olarak kahramanımızı aydınlatır: “Taşkışla'daki sınıfın penceresinden Mehmet'in vuruluşunu seyrettiğimi söylemem Canan'ı hiç şaşırtmamıştı. Ona göre hayat sezgiden yoksun bazı aptalların "rastlantı" dedikleri birtakım belirgin ve hatta niyet edilmiş buluşmalarla doluydu. Mehmet'in vurulmasından çok sonra Canan karşı kaldırımındaki bir köftecinin kıpırdanışından bir olağanüstülük olduğunu sezmiş, silah seslerini işitmiş olduğunu hatırlamış ve olup biteni sezerek yaralı Mehmet'in yanına koşmuştu. Başkalarına kalsa Mehmet'in vurulduğu yerde hemen bir taksi bulup Kasımpaşa Deniz Hastanesi'ne gitmeleri de bir rastlantı sayılmalıydı, oysa şoför kısa bir süre önce orada askerliğini yapmıştı. Omuzundaki yarası ağır olmadığı için Mehmet üç-dört gün içinde taburcu edilecekti.” (s. 66)

Mehmet de “Ama katilim beceriksiz çıktı, beni yalnızca omuzumdan yaralayabildi.” (s. 208) cümleleriyle Canan'ı doğrular.

İlerleyen sayfalarda Kahramanımız Dr. Narin'le tanışır ve adamlarının tuttukları raporlarla okur, inceler. Bu raporlardaki polisiye atmosfer bizi Mehmet'i kimin vurduğu sorusunun cevabını aramaya teşvik edecektir. Nihayet bu polisiye olay çözülür. Onu vuran kişinin Dr. Narin'in kitabı okuyan kişileri takip için tuttuğu adamlardan Seiko olduğunu anlar kahraman:

“O karlı Aralık günü, plastik torbadan çıkardığı tabancayla minibüs duraklarının orada Mehmet'i vuran kişi Seiko idi. Bundan bütünüyle emin değildim. Ama öfkesi, kıskançlığı bunu doğruluyordu. Pencereden gördüğüm gölgeyi, karlı parkta sıçrayarak kaçışını gözlerimin önüne getirince Seiko'nun otuz yaşlarında

olduğunu düşünüyordum. Otuz yaşlarında, kıt gelirine ek olsun diye dışarıdan iş alan, mimarlık okuyan gençleri "züppe" olarak gören, polis koleji mezunu hırslı bir memur." (s. 155)

Ancak bu belirgin polisiye olayın dışında da "romanın olay örgüsü, polisiye öğeler içerir." (Ecevit, 2008: 246) Yeni Hayat'ı kimin yazdığının, kitapta nelerden bahsedildiğinin, "Yeni Hayat"ın, "Melek"ın ne olduğunun bilinmemesi, okuyucuyu bunlarla ilgili sürekli ipucu aramaya teşvik etmiştir. Nitekim biz de romanda bahsedilen kitaptan sadece iki cümle bulabildik: 1- "Çünkü zaman üç boyutlu bir sessizliktir diye yazmıştı kitap." (s. 52) 2-"kitabın da dediği gibi 'rayına girdiğini' görebiliyordum." (s. 201)

Kahraman'ın bir dedektif gibi Mehmet'leri aramaya başladığında Dr. Narin'in adamlarıyla karşılaşarak öldürülme korkusuyla paranoyak bir ruh haline bürünmesi, yine bu polisiye atmosfere katkıda bulunur. Ecevit bu konuda şunları söyler: "Postmodern romanda paranoyanın, modernistlerin ontolojik içerikli korku ve yabancılaşma duygularının yerini almaya başladığı görülür." (Ecevit, 2008: 245) Kahramanımız Mehmet'i aramaktadır; ancak Dr. Narin'in saat kod adları taşıyan adamlarının kendi peşine de düşmüş olabilecekleri paranoyasına kapılır:

"...saatime bakar, Walther'imi yoklar ve garajlara yollanırdım ki, işte tam bu sıralarda, o kötü adamların, yağmurluklu bayların, saat hayaletlerinin ve kararlı Seiko'nun peşimde oldukları duygusuna kapılırdım hazan. Adana otobüsüne tam binecekken beni görüp gerisin geri otobüsten inen uzun boylu gölge MİT'den Movado muydu? Evet, o olmalıydı, oydu ve benim bir an önce yolumu değiştirmem gerekirdi. Değiştirir, leş kokulu bir kenefe gizlenir, son anda usulca bindiğim HEMEN VARAN'ın pencerelerinde umutsuzca meleği beklerken enseme karıncalandıran bir çift gözün bakışını hisseder, döner ve bu sefer en arka sırada Serkisof'un hain hain beni dikizlemekte olduğuna hükmederdim. Böylece geceyarıları "mola" yerlerinin formika renkli lokantalarında çayımı yarıda bırakıp, otobüsüm kalkana kadar mısır tarlalarında kadife laciverdi gökteki yıldızları seyrettim; şehir çarşısındaki bir dükkâna bembeyaz elbiselerle ve güler yüzle girip, kırmızı bir gömlek, mor bir ceket ve kadife pantolon ve asık bir suratla çıktım, ve

birkaç kere de, peşimde karanlık gölgeler, kasaba kalabalıkları içerisinde garajlara doğru haldır haldır koştururken buldum kendimi. Bütün bu koşturmacadan sonra, peşimdeki silahlı hayaleti ektiğime inandığımda ya da Dr. Narin'in çılgın saatlerinin beni zımbalamaları için zaten hiçbir neden olmadığına karar verdiğimde, dışarıdan beni izleyen kötü gözlerin yerini, beni aralarında görmekten mutlu ve dost kasabalıların anlayışlı bakışları alırdı.” (s. 181–182)

Araştırmalarının sonunda Mehmet’i bulur ve onu polisiye filmlerden çıkma bir şekilde öldürür:

“...Walther'imi çıkardım, emniyetini çözdüm, film oynayan salona girdim, içerisi nemli ve sıcaktı, tavan alçak. Eli silahlı kara gölgem sinema perdesine düştü ve gömleğimin ve mor ceketimin üzerinde renkli bir film oynamaya başladı. Projeksiyonun ışığı gözümün içine giriyordu, ama sıralar iyice boş olduğu için hemen kurbanımı buldum. Galiba şaşırmıştı, galiba anlamamıştı, galiba tanıyamamıştı, galiba bekliyordu, çünkü yerinden hiç kıpırdamamıştı. "Bulursunuz benim gibi birilerini, ona bir kitap verir okutur, sonra hayatını kaydırırsınız," dedim, ama kendi kendime. Onu vurduğuma iyice emin olmak için yakından göğsüne ve göremediğim yüzüne üç el ateş ettim. Walther'in patırtısından sonra karanlıktaki seyirciye dedim ki: "Ben adam öldürdüm." (s. 215)

E. Parçalılık (Kolaaj)

Yeni Hayat romanı 17 bölümden oluşmuştur. Bu 17 bölüm içinde kişiler, olaylar, temalar birbirinden kopuk bir şekilde bir görünür bir kaybolurlar. Bunda, yazarın daha önce Kara Kitap'ta da kullandığı kurgu tekniğinin de payı vardır. Ana kurgunun yanlarında dallanmış hikâyecikler... Kara Kitap'taki arayış ana kurgusu, Yeni Hayat'ta da devam ettirilmiştir. Arayış kurgusunun dallarını da yolculuklar oluşturmuştur. Gerçek ve mecaz anlamıyla yolculuk... Yolculuk merkezinde aşk, cinayet, paranoya, siyaset, ulusallık, cinsellik, masallar ve yazı gibi birçok unsur bir motif olarak ana kurgudan sağa sola sapan ve sonu görünmeyen yollar oluşturmuştur. Ecevit bu parçalılığı malikâne örneğiyle somutlaştırmak ister. Romanın bölümleri

“bir malikânenin farklı eğilimlerde dekore edilmiş, farklı renklerde döşemelik kullanılmış ve farklı ağaçlardan yapılmış eşyalar içeren odaları gibi, bu bölümlerin çoğu da farklı biçimler gösterir, farklı imgelerle oluşturulmuş, farklı motifler içerirler.” (Ecevit, 2008: 123)

Yine Ecevit “Orhan Pamuk’u Okumak” adlı kitabında bölümlerin bu parçalılığını tahlil eder: 1. bölüm için “romanın sonraki bölümlerinde yer alan... imgelerin, motiflerin, simgelerin çoğunun bir arada sergilendiği bir alan”, 2. bölüm için “polisiye” motifli, 3. bölüm için “tutkulu bir aşk”ın anlatımı; 4., 5. ve 6. bölümler için “yolculuk”, 7. bölüm için “toplumsal renk içeren bayiler toplantısı”, 8. 9. 10. ve 11. bölümler için “masal”, 12. ve 13. bölümler için “izleme / izlenme / paranoya / cinayet” 14. bölüm için “hüzün/düş kırıklığı/ ayrılık” ve 17. bölüm içinse “ütopya” kelimelerini kullanır. (Ecevit, 2008: 123–125) 15. bölüm kahramanın Rıfki Amca’nın etkilendiği kitapları keşfettiği, 16. bölüm ise Melek karamelalarının sahibini aramaya karar verdiği ve arayışa başladığı bölümlerdir.

Ecevit’in bölüm bazında yaptığı “parçalılık” tahlilinin yanında biz de bazı tespitlerde bulunacağız:

(i). Canan, romanda 2. bölümde birden kaybolur. 4. bölüm sayfa 61’de ortaya çıkar. Hikâyesi soluk bir biçimde bitirilir: Canan, kahramanın Samsun’da tanıştığı doktorla evlenmiştir. (14. Bölüm, s. 224)

(ii). Mehmet, 2. bölümde (s. 32) vurulur, 12. bölümün sonunda (s. 192) ortaya çıkar ve yine aynı bölümde (s. 215) öldürülür.

(iii). 4. bölüm sayfa 56’da bir beyit:

"Divane gazellerinde neden ölüm için değil de aşk için bahanedir bade?

Kazanın şarabıyla mest olmuşsunuz diyor gazete?"

(iv). Dr. Narin, sadece 8. , 9. ve 10. bölümlerde yer alır ve hiçbir iz bırakmadan ortadan kaybolur.

(v). Yine Dr. Narin’le alakalı ulusallık–yerellik konuları 7. , 8. ve 9. bölümlerde işlenen; ancak ana kurguyla doğrudan ilgili olmayan konulardır.

(vi). Dr. Narinli bölümlerdeki masalsi atmosfer (8. , 9. , 10. ve 11. bölümler) sadece o bölüme hastır, eserin genel atmosferiyle ilintili değildir.

(vii). Süreyya Bey de yine eserin sadece son bölümünde yer almıştır.

(viii). Kahramanın Dr. Narin’in arşivinde bulduğu gazete kupürü:

“ERENKÖY'DE CİNAYET. (A.A.): Devlet Demiryolları emekli başmüfettişlerinden Rıfki Hat dün akşam dokuz civarında kimliği belirsiz bir kişinin kurşunlarıyla öldürüldü. Dün akşam evinden kahveye çıkarken Telli Kavak Sokak'ta Hat'ın yolunu kesen bir şahıs üzerine üç el ateş etti. Kimliği belirlenemeyen saldırgan olay yerinden derhal kaçtı. Aldığı yaralarla hemen can veren Hat (67)⁵¹ Devlet Demiryollarında çeşitli kademelerde faal olarak görev yaptıktan sonra en son başmüfettişken emekliye ayrılmıştı. Çevrede sevilen Hat'ın ölümü üzüntü yarattı.” (s. 140)

(ix). Kahramanın Rıfki Hat’ın etkilendiği kitaplardan tırnak içinde yaptığı alıntılar, (15. bölüm sayfa 240–241) romanın genel üslubundan kopuk, bir aforizmalar güldestesinden alınmış gibidir.

(x). 14. bölümde “aşk”la ilgili “mensur bir şiir”:

“Aşk Nedir? Aşk teslim olmaktır. Aşk, aşkın sebebidir. Aşk anlamaktır. Aşk bir müziktir. Aşk ve soylu yürek aynı şeydir. Aşk hüznün şiiridir. Aşk kırılğan ruhun aynaya bakmasıdır. Aşk geçicidir. Aşk hiçbir zaman pişmanım dememektir. Aşk bir kristalleşmedir. Aşk vermektir. Aşk bir çikleti paylaşmaktır. Aşk hiç belli olmaz. Aşk boş bir laftır. Aşk Allah'a kavuşmaktır. Aşk bir acıdır. Aşk melekle gözgöze gelmektir. Aşk gözyaşlarıdır. Aşk telefon çalacak diye beklemektir. Aşk bütün bir dünyadır. Aşk sinemada el ele tutuşmaktır. Aşk bir sarhoşluktur. Aşk bir canavardır. Aşk körlüktür. Aşk yüreğin sesini dinlemektir. Aşk kutsal bir sessizliktir. Aşk

⁵¹ Rıfki Hat’ın yaşını ifade eder.

şarkılarda konu edilir. Aşk cilde iyi gelir...Aşk birisine şiddetle sarılma, onunla aynı yerde olma özlemidir. Onu kucaklayarak, bütün dünyayı dışarda bırakma arzusudur, insanın ruhuna güvenli bir sığınak bulma özlemidir. (s. 228–229)

(xi). Mani:

“Evlerinin arkası

Çimento Fabrikası,

Yârim senden isterim

Bir dikiş makinası.” (s. 250)

(xii). Yeni Hayat karamelalarının üzerindeki içerik ve adres bilgisi:

"Muhtevası: Glüköz, şeker, nebati yağ, tereyağ, süt ve vanilyadır. Yeni Hayat karamelaları bir Melek Şeker Çiklet T.A.Ş. mamulüdür. Çiçeklidere Sok. No: 18 Eskişehir." (s. 251)

Daha önce de söylediğimiz gibi “Canan, Mehmet, Dr. Narin, Süreyya Bey, aşk, yazı, ulusallık, masal ve cinayet” parçaları “arayış” kurgusunda birleştirilmiştir. Bu kişiler ve konu parçacıkları kronolojik bir ilişkiler ağıyla birbirlerine bağlanmış değildir ki buna da “parçalılık (kolaj)” diyoruz. Romanın edebi üslubundan ayrı olarak değişik türlere ait metinler (romanımızda şiir, mensur şiir, güldeste, mani, adres ve içerik bilgisi) de roman içinde kullanılmıştır.

F. Karnavallaştırma ve İmge

Orhan Pamuk romanının konusunu Kara Kitap'ta olduğu gibi yoğun imgelerle dolu bir atmosferin içine yerleştirmiştir. Kahramanımızın maceraları sürerken “melek, televizyon, video, CIA , MİT , saat markaları (Zenith , Movado, Serkisof , Seiko) , içecek markaları (Coca Cola , Budak Gazozu), beyaz eşya markaları (Arçelik), otobüs markaları (Magirus), otobüs firmaları (Hemen Varan), çizgi romanlar, karamela markaları (Yeni Hayat)” gibi birçok değişik imge

kullanılmıştır. Bunlardan bazıları iletilmek istenen mesajı ya da hissettirilmek istenen atmosferi doğrudan vermişlerdir. (Coca Cola ve Budak Gazozu karşılaştırmasının çağrıştırdığı bariz “ çağdaş dünyaya yakınlık / uzaklık duygusu ” gibi) Bazıları ise sadece Orhan Pamuk’un bildiği (ya da bilmediği) anlamsal art alanlarıyla roman içinde kullanılmışlardır. Okuyucu ortasına düştüğü bu karnaval yerinde gördüklerini kendisine göre anlamlandırarak dolayısıyla romanı yeniden üretecektir. Bu da romanı bir “açık yapıt” haline getirecektir.

Bunlardan en önemlisi romanda en sık kullanılanı da olan “melek” imgesidir. “Melek” romanda bir leitmotiv gibi sürekli tekrar eden bir imgedir. Ancak meleğin vasıfları o kadar çoktur ki yazar romanın herhangi bir yerinde melek dediğinde bu meleğin hangi melek olduğu oldukça belirsizleşmiştir. Ne demek istediğimizi romandan cümlelerle örnekleyelim. Meleğin romanda yer alış şekilleri:

(i). Ölümün benzetildiği melek: “karanlıkla alacakaranlık arasından çıkan bir melek gibi ölümü gördüm.” (s. 10), “Melekten de söz ettik, bize onun bir çeşit oturaklı ve ağır üvey ağabeyi gibi gözükten ölümden de...” (s. 68), “Melek kim? diye sorunca genç hasta, Melek mi diyordu doktor ve kendiyile dopdolu adamların güveniyle bir harita çıkarıp masaya yayıyordu ve zavallı hastanın röntgen filminde umutsuz iç organlarını gösterir gibi şurası Anlam Tepesi, şurası, Eşsiz An Şehri, şurası Safflık Vadisi, burası da Kaza Noktası oluyorsa, bakın bu da Ölüm, diyordu o zaman. Melekle karşılaştığı gibi, doktor, ölümlle de aşkla mı karşılaşmalı insan?” (s. 189)

(ii). Kahramanın konuştuğu, dertleştiği melek: “Bir ilhamla, "kitabı senin okumuş olman," demek isterdim, melek. Bu melek de nereden çıktı aklım karmakarışıkta; aklım hep karışır, ama sonra birisi yardım eder, belki de melek.” (s. 23 – 24), “Kim, şehrin kar ve külle kaplı ölü parklarındaki aç köpeklerin ve boş şişe toplayanların ayak izlerine bakıp senin işaretlerini düşünmüştü, melek, senin kim olduğunu hiç mi hiç bilemeyerek...” (s. 31), “Bendim, ey melek, gece yarısından çok sonra, kendi evinden bir başkasının evinden kaçan ürkek yabancı gibi süzülüp karanlık sokaklara karışan.” (s. 45), “...unuttum neyi beklemeye başladığımı. Belki de, melek, senin beni hafifçe çekip, usulca yönlendirip, zarifçe uyarıp almanı.” (s.

47), “O garaj lokantasının ağır ağır kendi içine kapanan kederini sana anlatabilmek isterdim, melek, ama öyle yorgundum ki...” (s. 47), “günlerdir gidiyordum, ey melek...” (s. 48), “...gözükürsen sen melek, hayatta bir kere...” (s. 52), “doğrudan kazalara gitmeye karar verdim, ey melek!” (s. 59) , “...ah ne kadar da güzelmiş âşıkın maşukun uyuyuşunu doya doya seyretmesi, ey melek.” (s. 68), “Onu seviyordum, çok seviyordum, biliyorsun melek.” (s. 88), “melek sen anlarsın belki” (s. 98), “Melek, bir an, aklımı başıma toplayıp, niye herkes bu kadarını bile yapamıyor? diye düşündüğümü hatırlıyorum.” (s. 99), “Ne zaman, melek?” (s. 104), “...birlikte onca yol almış iki kişinin kapıların, pencerelerin dışındaki dünyayı unutarak birbirlerine sarılmalarına, ey melek, her şeyden çok gerçek olmalarına, o eşsiz gerçeklik zamanını bulmalarına ne engel olabilir? Bir üçüncünün hayaleti.” (s. 160), “Saflığımı ve bu çaresizlikte başvurduğum oyunculuğu affet, melek...” (s. 164), “Öyle biraz kaldık biz, melek.” (s. 166), “Melek, biliyorsun işte, zavallı çocuk, sevgilisinin yanına uzanıp gün ışığına kadar soluk alışverişlerini dinledi.” (s. 166), “Geceyarısı, bir başka otobüsün titreyen camından uykuyla uyanıklık arasında başımı uzaklaştırıp gözlerimi açtığımda, belki burada ilk defa, seninle göz göze gelebileceğimi düşündüm iyimserlikle, melek.” (s. 169), “Kabalığımı affet melek” (s. 173), “...söyle bana, kim olduğunu, neyin nesi olduğunu çıkartamadığım melek söyle!” (s. 174), “...Amasya şehrinde, bir gece yarısı bir vitrinin önünde hüngür hüngür ağlamaya başladım, melek.” (s. 185), “Oysa melek, ben bir zamanlar nasıl da inanmışım hayata ve hayatta iyi olmak gerektiğine.” (s. 186), “...ilk otobüsle güneye gittim, melek, kaçır gibi güneye.” (s. 188), “Ondan sonra gökte koşturan kara atlar gördüm, melek...” (s. 190), “Bunu ona sormadım, melek, senin kim olduğunu sordum.” (s. 204), “Böylece, melek, Canan'ı elde edebilmek için değil, sana inanmadığı için onu istasyon yolunda zımbalayacağımı düşündüm.” (s. 213)

Aşağıdaki örnekte kahraman artık konuşamadığı “melek”ten bahseder: “Bir zamanlar hayallerinin sinemasında tatlı ve inanılmaz renklerini seçtiğim ve yüreğimde de kelimelerini duyduğum melekten hiçbir ses, hiçbir işaret alamıyordum.” (s. 251)

(iii). Küçükken Canan'ın giydiği kostüm: “Canan, sanırım bir ilkokul piyesi için büründüğü, Batı'dan arak, küçük kanatlı sevimli melek kıyafeti ve hüzünlü çocuk bakışıyla annesinin ve babasının yanında belli belirsiz gülümsüyordu.” (s. 39)

(iv). Dini metinlerdeki melek: “Bir keresinde UFO gözleyenler gibi, bir melek beklediğimi anlattım bir dedeye...” (s. 59), “Melekler günah işler mi?” (s. 93) “...melek kadar saf, melek kadar iyi yürekli çiftçiler ve çocuklarım gördük.” (s. 115) , “Melekler insan denen halifenin yaratılışındaki sırta eremediler. İbni Arabi, Fususü'l Hikeem” (s. 240)

(v). Belirsiz “melek”: “...peygamberlerin, film yıldızlarının, azizlerin ve siyasi önderlerin yardımına koşan melekler...” (s. 168) , “Böylece gide gide hayatın kalbine değil, ancak kendi sefaletinin sınırlarına varabilen talihsiz yolcu, bu sınırdan rastladığı bilge şeyhe hayatın, kitabın, zamanın, yazının, meleğin, her şeyin anlamını sorma telaşına kapıldı.” (s. 203)

(vi). Ölümüne yakın ortaya çıkan “melek”: “Uyandıgımda aynı lokantada başka insanların karşındaydım ve beni eşsiz anlara götürecek büyük yolculuğun çıkış noktasını, bu sefer meleğe anlatabileceğimi hissettim.” (s. 47), “...hafif karar ışıklı ve ölümlerle sarmaş dolaş mutluluk cümbüşünün, şakacı ve neşeli olduğunu tahmin ettiğim benim sevgili meleğimin gökten bir görünürmesi...” (s. 54), “...son anda usulca bindiğim HEMEN VARAN'ın pencerelerinde umutsuzca meleği beklerken enseme karıncalandıran bir çift gözün bakışını hisseder, döner ve bu sefer en arka sırada Serkisof'un hain hain beni dikizlemekte olduğuna hükmederdim.” (s. 181), “Aşk melekle göz göze gelmektir.” (s. 229)

Aşağıda Canan'ın gözünden anlatılır bu “melek”: “Meleğin gözleri her yerdedir, her şeydedir, her zaman oradadır... Gene de ama, biz zavallılar bu gözlerin eksikliğini çekeriz. Unuttuğumuz için mi, irademiz gevşediği için mi, hayatı sevemediğimiz için mi? Yol aldıkça, şehirden şehre gittikçe, bir gün, bir gece bir otobüsün penceresinden, meleklerle gözgöze geleceğimi bilirim. Onları görebilmek için bakmasını bilmek lazım. Bu otobüsler insanı istediği yere en sonunda götürür. Otobüslere inanıyorum. Meleğe de bazan, hayır her zaman inanıyorum, evet her zaman, hayır, bazan." "Aradığım meleği kitapta okudum. Bir başkasının düşüncesi

gibiymi orada, sanki bir çeşit misafir, ama onu benimsedim. Onu gördüğüm zaman hayatın bütün sırrının bana bir an gzkvereceğini biliyorum. Otobüslerde, kaza yerlerinde onun varlığını hissettim. Her Şey Mehmet'in söylediği gibi, bir bir çıkıyor. Mehmet nereye giderse çevresinde de ölüm ışıldıyor. Biliyor musun, belki de içinde kitabı taşıdığı için. Ama ne kitaptan ne yeni hayattan haberdar insanların da kaza yerlerinde, otobüslerde, o melekten söz ettiklerini işittim. Onun izindeyim. Onun bıraktığı işaretleri topluyorum.” (s. 69), “Doğru: Kazalar çıkıştır; çıkıştır kazalar... Melek o çıkış zamanındaki sihrin içinde görülür ve o zaman hayat dediğimiz kargaşanın asıl anlamı gözlerimizin önünde belirir. O zaman döneriz evimize...” (s. 76)

(vii). Canan: “Aynı anda bana glmseyan Canan'ımın dudaklarını, filmlerde gördüğüm gibi, televizyonda yapıldığı gibi, yapıldığını sandığım gibi öptüm, bütün gücümle öptüm, istekle ve hırsıyla öptüm, melek, çırpınıyordu, kanatarak öptüm.” (s. 79), “Ne bulduğumu sanki sen syleyiverecektin melek! Bir an sustum, bir an düşündüm ve melek, dedim, ne dediğimi bilmeden ve birden bir rüyadan uyanır gibi hatırladım ve kalabalıkta seni aramaya başladım: Aşk. Orada, buzdolabı ve soba bayileri ve karıları ve papyonlu adamlar ve kızları arasında ve öğretmenlerin ve içi geçmiş bunakların ölçülü bakışları arasında ve görülmeyen bir radyonun müziğinin eşliğinde Canan liseli uzun boylu ve arsız bir herifle dans ediyordu.” (s. 92) “...yukarıda odada, merdivenlerden çıkılıyor, bir melek, ağlama anne, yemin ediyorum, eve döneceğim, ağlama anne kolumda bir gün bir melek...” (s. 94), “...ve dedi ki: "Ah canım, o kız bir melek, zme onu, dikkat et.” (s. 164), “...anneme telefon ettim ve işlerimi halledip melek geliniyle eve dönmek üzere olduğunu söyledim.” (s. 186), “Sabah ezanı okunurken bana kapıyı aan anneme ne Altın lke'nin peşinden koştuğumu söyledim, ne de melek gelininden söz ettim.” (s. 219), “...hayallerindeki melek kızın hiç de öyle saf olmadığını öğrenen hayalperest delikanlı gibi...” (s. 243)

Aşağıda sıralanan rnekler Canan ve Kahramanımızın bir kaza sonunda rastladıkları Ali ve Efsun Kara çiftinin ölümü sırasında Efsun Kara'nın Canan'ı “melek” olarak algıladığı sahnelerdir:

“Ölü erkeğin elini bıraktı, dönüp Cananım yüzünü ellerinin arasına aldı, yüzyıllardır tanıdığı günahsız bir kızkardeşi okşar gibi okşadı. "Melek," dedi. "Sonunda buldum seni, sonunda, yağmur içinde onca yolculuktan sonra." Kanlı güzel yüzü, Canan'a hayranlıkla, özlemle, mutlulukla bakıyordu.

"Beni hep izleyen, en olmadık yerde karşıma çıkıverecekmiş gibi yapan, sonra kaybolan, kaybolduğu için de kendini aratan bakış senin bakışındı," dedi kız. "Senin bakışınla karşılaşmak için yollara düştük, senin bu yumuşacık bakışınla göz göze gelebilmek için otobüslerde geceledik, şehir şehir gezdik, kitabı bir daha, bir daha okuduk, melek, biliyorsun." Canan, biraz şaşkın, biraz kararsız, ama yanlışığın gizli geometrisinden memnun ve kederli, hafifçe gülümsedi.” "Gül bana," dedi ölmekte olan blucinli kız. –Onun öleceğini anlamıştım, melek– (s. 80)

“Siz melekler, dedi kız, mısır tarlasının içinden gelen ölüm ve hatırlayış çığlıkları arasında. "Ne kadar da korkunçsunuz! Ne kadar da acımasız, ama güzel! Bizler her kelimeyle, her eşya ile, her hatırlayış ile ağır ağır kuruyup, toz olup biterken sizler ve tükenmeyen ışığınızın değdiği her yer, nasıl da zaman dışı bir huzurun içinde kalabiliyor. Onun için, kitabı okuduk okuyalı, talihsiz sevgilimle ben, otobüs pencerelerinden, bakışlarınızı aradık. Senin bakışlarını melek, çünkü, kitabın vaad ettiği eşsiz an, şimdi görüyorum ki, buymuş, iki diyar arasında bir geçiş zamanı. Ne oradayken, ne de buradayken; ben şimdi, hem oradayken hem de buradayken anlıyorum çıkış denen şeyin ne olduğunu; huzurun, ölümün ve zamanın ne olduğunu, ne mutlu anlıyorum. Daha da gül bana melek.” (s. 81–82), “Canan omuzlarından tuttu onu. "Ben de suçluyum melek," dedi kız. "Senin sevgini hak etmiyorum.” (s. 84– 85), “Melek rolündeki Canan, kızın elini, o filmlerdeki gibi ölü oğlanın eline sıkı sıkıya tutuşturdu.” (s. 85)

(viii). Umut: “Umut buradaydı, bir suret olarak bu gece aramızdaydı; melek miydi bu umut? Bir ışıktır, dediler.” (s. 90)

(ix). Somut bir varlık olarak “melek”: “Yarın televizyonda melek gözükünce, tartışma çıkacak!” (s. 90), “Meleği nasıl suç ortağı edebilirsin? Sonra, kimdir melek efendim?” (s. 93), “Melek kimdir ve onu televizyona çıkarıp alay etmek kimin haddinedir?” (s. 100), “Melek, bana belki o zaman gözükeceği için...” (s. 103–104),

“Toplantıda Melekler konusunun tartışılmasını da ben istedim.” (s. 129), “O zaman kan ve cinayet zevksizliğinden hoşlanmayan biri gibi, pencereden dışarı baktım, melek ve yakışıklı doktora...” (s. 189)

(x). Ekrandaki melek: “Derken ışık melek oldu.” (s. 102) , “...bir çeşit görüntülü bomba; meleğin ışığı göz alarak ekranda belirince patlayacaktı.” (s. 103) “...melek ve eşyalar, ışık ve zaman üzerine tartışmaya girişmişken...” (s. 103) “Ektranda hâlâ görüntüler görüyordum. Bir ışık belki renksiz bir renk, belki melek, ama çıkaramıyordum.” (s. 104)

Ektranda görünen bu melek konuşur: “Allah'ın üflemesiyle birlikte âleme ruhla birlikte Âdem'in gözü de değdi. O zaman cilasız aynada olduğu gibi değil, âlemde oldukları gibi, evet, tam da çocukların göreceği gibi gördük şeyleri. Gördüğünü adlandıran, adıyla da gördüğü şeyi bir tutan biz çocuklar o zamanlar ne şendik! O zamanlar zaman zamandı, kaza da kaza, hayat da hayat. Bu mutluluktan ve şeytanı mutsuz etti ve o da şeytandır, Büyük Kumpas'ı başlattı. Bir adam Büyük Kumpas'ın piyonu, Gutenberg, –matbaacı dediler ona ve taklitçilerine– çalışkan elin, sabırlı parmağın ve titiz kalemin yetiştiremeyeceği kadar çoğalttı kelimeleri ve ipini koparan, kelimeler, kelimeler, kelimeler boncuklar gibi dört bir yana dağıldılar. Sokak kapılarımızın altını ve sabun kalıplarının ve yumurta paketlerinin üstünü aç ve çılgın hamamböcekleri gibi kelimeler ve yazılar sardılar. Böylece bir zamanlar etle kemik gibi olan söz ile eşya birbirlerine sırt döndüler. Böylece, gece ay ışığında, zaman nedir, diye bize sorulduğunda, hayat nedir, keder nedir, kader nedir, acı nedir diye sorulduğunda, bir zamanlar yüreğimizle bildiğimiz bütün cevapları, imtihan gecesini uykusuz geçiren ezberci öğrenci gibi birbirine karıştırdık. Zaman, derdi bir budala, bir gürültüdür. Kaza, derdi başka bir talihsiz, kaderdir. Hayat derdi, bir üçüncüsü, bir kitaptır. Biz şaşkınlıkla, anlıyorsunuz ya, doğru cevabı kulağımıza fısıldasın diye meleği beklerdik.” (s. 104)

(xi). Çizgi romandaki melek: “...iyi yürekli cesur kahramanlardan biri, bir şafak vakti ölmeden önce, her iki dünyanın dışında bir yerde, bir eşikte meleklerle karşılaşacağını hissetti, ama Rıfkı Amca meleği resmetmemişti.” (s. 115),

“Meleklerin ışıktan yapıldığını, elektriğin de sihriyle bir çeşit melek olduğunu söyleyerek...” (s. 115)

(xii). Serkisof raporlarındaki melek: “Bir şey bekliyoruz; belki bir mucize, belki bir ışık, belki bir melek, belki bir kaza; bilmiyorum; ama kalemimin ucuna bunlar geliyor...Sanki bilinmeyen bir ülkeye bizi götürecek işaretleri arıyoruz, ama talihimiz hiç yok. Bu zamana kadar başımızdan küçük bir trafik kazası bile geçmemiş olması, belki de bir meleğin bizi koruduğunu gösteriyor.” (s. 143)

(xiii). Seiko'nun raporlarındaki melek: “Efendim, kızın bütünüyle kitaba dönük yüzünün çizgileri ilk yarım saatten sonra öylesine yumuşadı ve öylesine tuhaf ve değişik bir ifadeye büründü ki bir an sihirli bir ışığın pencerelerden değil de bu melek yüzlü kişinin okuduğu kitabın sayfalarından fişkırdığını sandım. “Sonra Canan'ımın melekleşmesine koşut olarak yanındaki oğlan da fazla fazla dünyevileşiyordu.” (s. 154)

(xiv). İtfaiyecilerin meleği: “Pırıl pırıl yaz gecelerinde meleklerin –meleğin değil– yıldızlar arasından bir süzülüp, kasabanın tütün kokusunu koklayıp, kederlilere ve dertlilere şöyle bir görünerek onlara mutluluk yolunu gösterdiğine inanan bu itfaiyeciler mi kitabı yanlış okumuşlardı, yoksa ben mi?” (s. 180) Kahraman bu cümlelerde “meleğin değil” derken “benim meleğim” demek ister: Herkesin meleği birbirinden farklıdır.

(xv). “Şah Şaşırdı” oyunundaki melek: “...üç yedeksubay arkadaşla, onların aralarında keşfedip geliştirdikleri kâğıt oyunu Şah Şaşırdı'yı oynadım. Her biri Yenice sigarasının karton kapağından kesilmiş oyun kâğıtlarının üzerine şahlar, ejderhalar, sultanlar, cinler, âşıklar ve melekler çizilmişti ve arkadaşların birbirlerine dostça takılmalarına bakılırsa, yol ve şefkat gösteren birer dişi joker rolündeki meleklerin her biri, ya mahallelerindeki sevgiliyi temsil ediyordu, ya gençliklerinin tek ve büyük aşkını ya da aralarında en şakacıya olduğu gibi, ancak otuzbir hayallerinde birlikte olabildikleri bir yerli film ve gazino yıldızım. Dördüncü meleği de bana bıraktılar ve akıllı anlayışlı dostların bile pek seyrek yapacağı gibi, hayallerimde onu kimin yerine koyduğumu bana sormamak inceliğini gösterdiler.” (s. 182–183)

(xvi). Doktorun “meleği”: “Meleğe gelince, en önemlisi, bu mucizevi meleğin varlığını da akılla anlayıp kalple inanmış ona. Bütün bu bireşimden sonra, meleğin bir gün gelip kendisini bulacağını ve birlikte yeni bir hayata yükseleceklerini, mesela Almanya'da iş bulabileceğini biliyormuş artık.” (s. 187–188)

(xvii). Sirkin kapısındaki Fars minyatürlerindeki benzeyen melek resmi: “...kapısının üstünde de bir melek resmi gördüm. Melek, Fars minyatürleriyle, yerli film yıldızlarının bir kırmasıydı, ama yüreğim hopladı.” (s. 190), “Ne arzu meleğini hatırlattılar bana, ne dört kanatlı meleklerin hareketsizleşip kaldığı Fars minyatürlerini...” (s. 250)

(xviii). Sirkteki kadın (Arzu Meleği): “Demin şarkı söyleyen kadın gene belirdi, şimdi bir melek olmuştu...” (s. 190), “Orada, o çadırın içinde, melek ve yılanı ve öteki yirmi–yirmibeş kişiyle birlikte olmaktan öyle bir mutluluk duydum ki, gözlerimden yaşlar fışkıracak sandım.” (s. 191), “Yılanla tatlı tatlı konuşan meleğe bakarak düşünüyordum bunları. Bir an ışıklar zayıfladı, Melek sahneden çekilip gitti.” (s. 192), “Melek, üzerinde aynı bikiniyle, gelin tülü, onu kutladı.” (s. 193), “Melek elinde ucu kordonsuz ve sesi büyütmeyen bir mikrofon ya da mikrofon taklidi bir şey...” (s. 194), “Avizenizi nereye asmayı düşünüyorsunuz?” diye sordu Melek.” (s. 194), “Melek iki yanağından ihtiyarı hafifçe öpünce herkes sustu.” (s. 194), “Susun,” dedi Melek. “Beni dinleyin şimdi. Öpüş sırasındaki aynı tuhaf sessizlik başladı. “Bir gün sizin de talihiniz gülecek, unutmayın, sizin de mutluluk saatiniz gelecek,” dedi Melek.” (s. 194), “...her akşam Arzu Meleği burada, şirin Viranbağ kasabasında.” (s. 194), “Derken, sirkin oradaki afişten melek bize el etti.” (S. 198), “Oradaki kadın,” dedim. “Sanki biraz meleğe benziyordu.” “Melek filan değil,” dedi. “Kasabanın kalantolarıyla, parayı bastıran erlerle, yatar. Anladın mı?” (s. 199), “Demiryolu boyunca yürüyecek, ona kestirmeden yetişecek, küçük gördüğü Arzu Meleği'nin bakışları altında onu öldürecektim.” (s. 204–205), “Arzu Meleği'nin bana teselli için verebileceği ve Canan'la evimize asabileceğimiz yedi kollu bir avize umudum bile kalmamıştı.” (s. 222), “Tavandaki yanıveren avize Viranbağ şehrindeki çadır tiyatrosundaki Arzu Meleği'nin her akşam bir talihliye hayat hakkındaki eşsiz öğütlerle birlikte hediye ettiği avizenin tıpatıp aynısıydı.” (s. 265)

(xix). Kitabın yazdığı melek: “Kitabın yazdığı meleklerle karşılaşmadım hiç,” dedi bana.” (s. 204)

(xx). Kitapla aynı şey olan melek: “...bir akşam evde karımla kızım uyuduktan sonra başlayan o çekici ve acı verici sessizlikte, Canan'ı, beni onunla karşılaştıran kitabı, yani hayatı, meleği, kazayı, zamanı, televizyonun kalaydoskop renklerine dalgınlık ve hayranlıkla bakarak düşünürken, bu müziğin aşk hakkında bana fısıldamış olduklarından bir güldeste yapabileceğim aklıma geldi.” (s. 228)

(xxi). Duino Ağıtları'ndaki melek: “Her şeyi meleğin yardımıyla çözebileceğime öteki kitaplarla birlikte Duino Ağıtları'nı yeniden yeniden okurken karar verdim. Belki de, ağıtlardaki meleğin Rıfki Amca'nın kitapta sözünü ettiği meleği hatırlatmasından çok, Canan'la geçirdiğimiz geceleri özlediğim, onun melekten söz edişini hatırladığım için.” (s. 243) cümlelerinden sonra yazar meleğin niteliğini sorgulamaya başlar:

“Kimdi bu melek, sessizliğin kalbinden bana seslensin islediğim kimdi? Rıfki Amca gibi Türkçe'den başka bir dil bilmiyordum, ama ücra bir dilde geçici heyecanların rastlantılarıyla aralanan kötü ve gelişigüzel çevirilerle sarılı olmama aldırmadım. Üniversitelere gittim, beni amatör bulup tersleyen aksi profesörlere, çevirmenlere sorular sordum, Almanya'da adresler bulup mektuplar yazdım ve nazik ve ince kişilerden cevaplar alınca bir sırrın merkezine doğru yol aldığımı kendimi inandırmak istedim. Polonyalı çevirmenine yazdığı ünlü bir mektupta Rilke, Duino Ağıtları'ndaki meleğin Hıristiyan meleğinden çok, İslamiyet'in meleklerine yakın olduğunu söylemiş, bunu da Rıfki Amca çevirmenin yazdığı kısa önsözden öğrenmişti. Ağıtları kaleme almaya başladığı yıl Lou Andreas-Salome'ye İspanya'dan gönderdiği bir mektuptan, Rilke'nin Kuran'ı "şaşarak şaşarak" okuduğunu öğrenmem bir dönem beni Kuran'daki meleklerle sürükledi, ama anneannemden, mahalledeki teyzelerden ve çokbilmiş arkadaşlardan duyduğum hikâyelerden hiçbirine rastlayamadım orada. Gazetelerdeki karikatürlerden, hayat bilgisi dersindeki trafik posterlerine sık sık resimlerini gördüğümüz Azrail'in Kuran'da adı bile yoktu da, ona yalnızca ölüm meleği deniyordu. Mikail ve kıyamet günü sûr çalacak olan İsrail hakkında zaten bildiklerimden fazlasıyla karşılaşmadım.

Kuran'ın otuz beşinci suresinin başındaki "ikişer, üçer, dörder kanatlı" melekler hakkındaki bir ifadenin İslam'a özgü olup olamayacağını sorduğum Alman bir mektup arkadaşım, sanat kitaplarından fotokopi ettirdiği Hıristiyan meleklerinin resimlerinden bir dosya dolusunu bana yollayarak konuyu kapattı: Kuran'da ayrı bir melekler sınıfından söz edilmesi, cehennem bekçileri zebanilerin de melek sayılması, meleklerin Allah ile yarattıkları arasında İncil'e göre daha kuvvetli bir bağ olması gibi ufak tefek ayrımların dışında, Hıristiyanlığın melekleriyle İslam'ın melekleri arasında Rilke'nin sözünü haklı çıkaracak önemli bir fark yoktu. Gene de "içinde her şeyin yazıldığı" kitabın inişini ve akıp giden, kaybolan ve aydınlanan yıldızlar arasında, karanlık geceyle, ağaran gün arasında Cebrail'in ufukta (Hz.) Muhammet'e görünüşünü anlatan El Tekvir suresinin bazı ayetlerini, Rilke'nin olmasa bile, Rıfki Amcanın kitaba son şeklini verirken hatırlamış olabileceğini düşündüm.” (s. 243–244)

(xxii). Avrupa'daki sanat eserlerinin röprodüksiyonlarındaki melek: “...halının üzerinden yüzlerce siyah beyaz melek gölgesi bana bakıyor ve gümüş şekerlikte yansyordu: Yüzyıllarca önce Avrupa'da bir yerde yapılmış gerçek yağlıboya resimlerdeki meleklerin röprodüksiyonlarının siyah beyaz ve solgun fotokopileri. Onları asıllarından daha çok sevdiğimi düşündüm. "Melekleri topla," dedim sonra üç yaşındaki kızıma, "istasyona gidip trene bakalım.” (s. 245)

“...ben masamın üzerindeki kitaplara, meleklerle ve kâğıtlara şöyle bir çekidüzen verdikten sonra...” (s. 248)

(xxiii). Karamelaların üzerindeki melek: “...çocukluğumun Yeni Hayat marka karamelalarından yedi tane çıktı. Her birinin üzerinde alâmet-i farikası bir melek, toplam yedi melek, H harflerinin kenarına kibarca oturmuşlar, Yeni ile Hayat arasındaki boşluğa güzel bacaklarını zarifçe uzatmışlar, yirmi yıldır katlandıkları şekerliğin karanlığından kendilerini kurtaran bana şükranla bakıyor, tatlı tatlı gülümsüyorlardı. Bayatlaya bayatlaya mermer gibi sertleşmiş karamelaların kâğıtlarını üzerlerindeki meleklerle zarar vermemeye çalışarak zorluk ve dikkatle soydum.” (s. 250), “...kalp paraları inceleyen bir mali polis müfettişi gibi, karamela kâğıtlarındaki melekleri sıkı bir muayeneden geçirdim: Ne arzu meleşini hatırlattılar

bana, ne dört kanatlı meleklerin hareketsizleşip kaldığı Fars minyatürlerini, ne yıllar önce otobüs pencerelerinden görüvereceğim sandığım melekleri, ne de siyah beyaz fotokopi yaratıklarını. Hafızam, bir iş yapmış olmak için, bu karamelaları ben küçükken trenlerde çocukların sattığını bana boşboşuna hatırlattı. Melek figürünün yabancı bir dergiden kesilip araklandığına hükmediyordum ki, köşeden bana el edip duran üretici geldi aklıma...” (s. 251–252), “...karamelalarına Yeni Hayat adı verip, üzerine de bir melek oturtmayı akıl eden Süreyya Bey'in...” (s. 258)

Kahraman, karamelaların adının Yeni Hayat olmasıyla, karamelaların üzerinde melek figürlerinin bulunması arasında bir bağlantı kurar ve bunların bir anlamı olması gerektiğine hükmeder: “O zaman meleği yıllardır oradan buradan, benim karşıma çıkarıveren büyük tasarımcının bir niyeti olmalıydı ve o zaman benim gibi sıradan ve kırık bir kahraman çocukluğunda sevdiği bir karamelanın kâğıdına neden bir melek resmi konduğunu bu işe karar veren karamelacı amcanın kendi ağzından öğrenirse...” (s. 251)

(xxiv). Şirket ismi: “Melek Şeker Çiklet T.A.Ş. mamulüdür.” (s. 251)

(xxv). Video oyunlarındaki melek: “...videolu oyun salonlarındaki oyunlardan birinde, yirmibin puana ulaşıldığında bir Japon'un tasarlayıp, bir İtalyan'ın çizdiği pembe video meleğinin, küllü ve tozlu salonun karanlığında düğmeleri parmaklayıp, çubukları kurcalayan biz talihsizlere, bir talih vaadeder gibi tatlı tatlı gülümsediğini gördüm.” (s. 256)

Romanın sonlarına doğru Kahramanımız Yeni Hayat karamelalarının üzerinde neden melek resmi yer aldığını Yeni Hayat karamelalarının sahibi Süreyya Bey'den öğrenir:

“Peki ya melek? diye sordu bir kere daha bahtsız yolcu, sabırlı sigortacı, biçare kahraman. Cevap olarak Süreyya Bey bu on bin maniden sekiz tanesini ezberden okudu. (...) ...genç sigortacı arkadaşına karamelalarında niye bir melek resmi kullandığını açıklayabilirdi. Gençlik yıllarında sık sık gittiği Beyoğlu sinemalarında Marlenc Dietrich'i seyretmeyi pek severdi. Hele DerBlauc Engel filmine bayılırdı. Bizde Mavi Melek diye gösterilen film Alman romancısı Heinrich

Mann'ın bir şaheseriydi. Süreyya Bey asıl adı Professor Unrat olan romanı da okumuştur. Profesör Unrat, Emil Jannings'in oynadığı kendi halinde bir lise öğretmenidir. Bir gün bir sokak kadınına tutulur. Kadın melek gibi gözükse de, aslında...” (s. 264)

Bu anlamsız açıklamadan sonra kahramanımız Yeni Hayat arayışını bir kenara bırakır ve İstanbul'a, eşine ve çocuğuna dönmek ister. Bir otobüsle İstanbul'a doğru yol alırken sabaha karşı nihayet “meleği” görür: “ O yeni ışıpta, otobüsün sağ ön camında meleği gördüm. Benim az ötemde, ama benden ne kadar da uzaktaydı. Gene de anladım ama: O derin, yalın ve güçlü ışık benim için oradaydı. Magirus'un bütün hızıyla bozkırda ilerlemesine rağmen melek bana ne yaklaşıyor, ne uzaklaşıyordu. Parlak ışığı yüzünden tamı tamına neye benzediğini de göremiyordum, ama içimde canlanan bir şaka duygusu, bir hafiflik, bir özgürlük yüzünden onu tanıdığımı anladım. Ne Fars minyatürlerindeki meleğe benziyordu ne de karamelalardakine, ne fotokopi meleklerine ne de yıllar boyunca her hayal edişimde sesini bana duyursun istediğim şeye ... Benden ne kadar uzak, ne kadar harikuladeyse o kadar da acımasızdı. Acımasız olmak istediği için değil; yalnızca tanık olduğu ve o an başka hiçbir şey de yapmadığı için. Yarıkaranlık bozkırın ortasında, konserve benzeri haldır huldur Magirus'un ön koltuğunda, inanılmaz bir sabah ışığında telaş ve şaşkınlık içindeki beni görüyordu, o kadar. Bütün bütün bir acımasızlığın, çaresizliğin dayanılmaz gücünü duydum. ” (s. 274)

Ve ölür.

Görüleceği üzere melek kelimesi ve bu melek imgeleri romanda okuyucunun kafasında sürekli değişen bir melek imgesinin oluşmasını sağlamıştır. Romancı meleklerle ilgili açıklamaları ya muallakta bırakmış ya da bu açıklamaları anlamsızlaştırmıştır. Romanda herkes için farklı bir “şeydir” melek, okuyucu için de öyle...

Kitabın kapağının kıvrımındaki⁵² cümleler de yazarın “melek”le neyi kastettiğini açıklamaktan çok açıklamamak için yazılmış gibi görünen muğlak cümlelerdir:

“Resimli romanlardan, dizi filmlerden ve hızla geçen otobüslerin, trenlerin hızından çıkma benim hikâyemde melek sözüyle her karşılaştığında, çok görmüş bir akılcılıkla gülümseyen, kendinden emin şüpheci okur! Belki de benim tutkuma, öfkeme ve hikâyeme kendini bütünüyle veremediğin için, şimdi bana hızla yaklaşmakta olan o an, bir gün sanki sana hiç yaklaşmayacakmış gibi, güvenle kitabı elinde tutuyorsun, ama benim gördüklerimi senin de bir gün görebileceğini aklından hiç çıkarma ve sakın kendini ölümsüz sanma. Kitaplar, mükemmel kitaplar, ölümsüzlerin işidir. Ben ve kahramanım ise fazla fazla kusurlu, fazla fazla eksikli olduğumuzu bildiğimiz için zaten ölümlüyüz” (kitabın kapağının kıvrımı)

“Kitap”ın niteliğinin roman boyunca gizlenen bir sır olarak kalması, kazaların “Yeni Hayat’a açılan kapı” sayılması, sonu gelmeyen otobüs yolculuklarının “kişiyi Yeni Hayat’a götürecektir olması”; kitaptan fişkıran, televizyonlarla, videolarla, meleklerle ilişkilendirilen “ışığın” niteliğinin belirgin olmaması, romanda kullanılmış diğer “Postmodern imgeler”dir. “Teknoloji toplumunun yeni tanrısı televizyon da bu imgelerden biridir; metinde Dr. Narin’in saat kod adlı ajanlarının çevresinde bir leitmotiv gibi orta çıkan OPA kokusu genelde metin içinde büyük harfle yer alan MAVİ VARAN, ERKEN VARAN, VARAN VARAN, SELAMET EXPRES vb. gibi otobüs şirketi adları ile AYGAZ, ARÇELİK, Coca Cola, Schweppes, Pepsi vb. tüketim toplumunun yapısını sergilemek amacıyla oluşturduğu imge ağının düğümleri arasındadır Pamuk’un. Bu arada, ana kişinin otobüs yolculukları sırasında gittiği kasaba ve kentlerde görülen Atatürk heykelleri de, söz konusu yaşama biçimi içinde üste adı geçen tüketim imgeleriyle birlikte anılır metinde; içi boşalmış, bir tür pop imgeye dönüşmüştür bu heykeller. (...) Bu imgelerin her biri, çokkatmanlı bir anlam alanına sahiptir; tek bir anlama göndermede bulunmazlar; içerdikleri anlam

⁵² Romanın, künyesini verdiğimiz baskısında, kapağının içe doğru kıvrılan bir uzantısı vardır.

çokluğundan ötürü de ana yapıları belirsizliktir.” (Ecevit, 2008: 132–133) Bu belirsizlik de bizi “açık yapıt”a ve “yazarın ölümü”ne götürüyor.

G. Yazarın Ölümü

Orhan Pamuk, romanı oluştururken bazı anlamsal boşluklar bırakmıştır. Bu kavramların tam olarak ne olduğuyla ilgili bilinçli olarak bıraktığı anlamsal boşluklar romanı bir açık yapıt haline getirdiği gibi romanın yazarını da her şeye hâkim olduğu tanrısal konumundan aşağı indirmiştir. Orhan Pamuk, bu konumuyla okuruna yol göstermekten çok uzaktır; “belki de göstereceği yolu kendisi de bilmemektedir ” (Ecevit, 27: 2008). Yani Orhan Pamuk da kahramanının yazdığı bir romanı okuyor gibidir. Bizde bıraktığı bu intiba da onu bize yaklaştırmıştır.

H. Kahramandan Özneye

Romandaki kahramanlar modern zaman romanlarında olduğu gibi derinliğine tahlil edilmiş değildir; sadece işlevleri itibarıyla vardır ve işlevlerini yerine getirdikten sonra ortadan kaybolurlar: Dr. Narin’in, Canan’ın, Süreyya Bey’in, Samsunlu Doktor’un ve Arzu Meleği’nin birden kaybolmaları gibi.

Kahramanımız modern romanlarda olduğu gibi iyi ya da kötü de değildir: Bir yandan aşkla ilgili aforizmalar söylerken bir yandan sırf kıskançlığı nedeniyle bir insanı öldürebilir. Yine kahramanımız kendisinden açıkça “roman kahramanı” olarak söz etmektedir ve romanın konusu, onun iç dünyasının yansıtılması değildir. Zaten Orhan Pamuk da kahramanı ile ilgili işlevsel bir açıklama yapar: “Bu kitapta hayatla ilgili derin esrarı kitabın merkezine yerleştirmedim. Kitabın merkezine bu esrarın etrafında hızla savrulmuş kahramanı koydum.” (Pamuk, 1999: 145) Yani biz romanda kahramanın hikâyesini değil onun savrulmuş hikâyesini okuruz.

I. Biçim

Kahraman, romanın sonlarına doğru şöyle bir cümle kurar: “Anlıyorsunuz değil mi: Hayat bir zırdelinin anlattığı saçma sapan bir hikâye değilse, hayat üç yaşındaki küçük kızımın yaptığı gibi eline kalem geçirmiş bir çocuğun kâğıdın üzerine yaptığı gelişigüzel bir karalama değilse, hiçbir mantığı olmayan acımasız bir saçmalıklar zinciri değilse hayat, o zaman Rıfkı Amca Yeni Hayat'ı yazarken rastlantısal görünümlü bütün o şakaların arkasına bir mantık yerleştirmiş olmalıydı. O zaman meleği yıllardır oradan buradan, benim karşıma çıkarıveren büyük tasarımcının bir niyeti olmalıydı ve o zaman benim gibi sıradan ve kırık bir kahraman çocukluğunda sevdiği bir karamelanın kâğıdına neden bir melek resmi konduğunu bu işe karar veren karamelacı amcanın kendi ağzından öğrenirse, hayatının geri kalan sonbaharında akşamüstleri efkâr bastırıldığında rastlantıların acımasızlığından söz edeceğine, hayatın anlamından dem vurup bir teselli bulabilirdi.” (s. 251)

Bu düşünceden hareketle, yeniden yollara düşer ve Yeni Hayat karamelalarının sahibini aramaya başlar ve bulur. Ona karamelaların üzerindeki meleğin anlamını sorar. Cevap çok anlamlıdır (!) :

“Gençlik yıllarında sık sık gittiği Beyoğlu sinemalarında Marlenc Dietrich'i seyretmeyi pek severdi. Hele DerBlauc Engel filmine bayılırdı. Bizde Mavi Melek diye gösterilen film Alman romancısı Heinrich Mann'ın bir şaheseri idi. Süreyya Bey asıl adı Professor Unrat olan romanı da okumuştur. Profesör Unrat, Emil Jannings'in oynadığı kendi halinde bir lise öğretmenidir. Bir gün bir sokak kadınına tutulur. Kadın melek gibi gözükse de, aslında..” (s. 264)

Yani Kahraman, yaşadığı bütün olayların düğümlendiği noktayı, yaşadıklarının anlamını çözeceğini düşünürken aslında bir nevi yaşadıklarının hiçbir anlamı olmadığını öğrenir. Dolayısıyla Kahraman'la birlikte biz okuyucular da romanda bahsi geçen her şeyin anlamsız olduğunu öğreniriz: Yeni Hayat karamelalarının sahibi Süreyya Bey meleği sadece bir filmden esinlenerek karamelaların üzerine koymuştur. Kahraman bunu öğrendikten sonra, İstanbul'a, evine dönmeye karar verir ve bu yolculuk sırasında ölür.

Yani? Yani roman aslında hiçbir sonuca bağlanmaz. Yani “Yeni Hayat o güne dek kurtulmayı becerdiği sayısız otobüs kazalarından birinde ölmesiyle biter Osman’ın ve bu sonun hiç ama hiçbir anlamı yoktur.” (Parla, 2000: 272) Kahraman, roman boyunca peşinde koşup durduğu sonuca kavuşmuş ve ölmüştür. Her şey beklendiği gibi sona ermiştir. Gerçek hayatta olan bizlerin de bildiği gibi kitaptakileri peşinde koşmasını gerektirecek –hele de kazalarla geçilebilecek– Yeni Hayat diye bir şey yoktur. Yeni Hayat diye romanda anlatılıp duran şey ölümden başkası değildir. Roman boyunca Yeni Hayat’ın peşinde koşanlar, ölmek isteyen gençlerden başka özelliği olmayan insanlardır. Peki, bu olmayan şeyler üzerine bir roman yazılabilir mi? Alain Robbe-Grillet’in çağdaş romanın asıl tutkusunu “Hiçbir şeyden bir şeyler üretebilmek, tek başına, eserin dışında herhangi bir şeye gereksinim duymadan ayakta kalabilecek bir şey yaratmak”⁵³ (Akt. Karabostan, 2006: 8–9) olarak ifade etmesinden de anlaşılacağı gibi; evet, yazılabilir.

Orhan Pamuk bu romanında alışılmış romanlarda olduğu gibi kendisine göre bir fikirsel tutarlılığı olan roman tasavvuruna karşı çıkmıştır. Bu noktada Orhan Pamuk’un önemseydiği şey Yeni Hayat kavramının niteliği ve bunu okura aktarabilmek değildir. Orhan Pamuk’un önemseydiği şey –Grillet’in de dediği gibi– dış dünyayı referans göstermeyen, dış dünyanın gerçekliğiyle ilgili olmayan, iyi bir roman yazmaktır. Romanda Nahit / Mehmet / Osman’a söylediği şu sözler de tam olarak tespitlerimizle alakalı görünmektedir:

“İyi bir kitap, olmayan şeylerin, bir çeşit yokluğun, bir çeşit ölümün anlatıldığı bir yazı parçasıdır...Ama kelimelerin ötesinde yeralan ülkeyi yazının ve kitabın dışında aramak boşuna.” (s. 208) Bu cümlelerin, yine Yeni Eleştiri ve Postyapısalcı tahlile de göndermelerde bulunduğunu söyleyebiliriz.

Yukarıdaki tespitimize şu soruyla devam edelim: İyi bir roman mutlaka tutarlı fikirsel göndermeleri olan roman mıdır? Hayır! Biçimcilere göre iyi bir roman, roman unsurlarının ustaca örülmesiyle yazılır. Biçim bahsinde de belirttiğimiz gibi

⁵³ Alain Robbe-Grillet, “Time and Destruction”, For a New Novel, Çev. Richard Howard, Grove Press, New York, 1965, 31- 32.

Orhan Pamuk'un roman yazmayı "mekanizma kurmak" (Hakan, 2002: 48) olarak ifade etmesinin güzel bir örneği iyi bir "mekanizma" olan Yeni Hayat romanıdır. Yazar kurduğu usta mekanizmayla kahramanlarla birlikte okuru da roman boyunca oyalamış ve ortaya bu oyalamanın bir sonucu olarak güzel bir roman çıkarmıştır. Bunu da romanının ne anlattığıyla değil nasıl anlattığıyla ilgilenecek sağlamıştır. Bu da içerikle değil biçimle ilgili bir çabanın sonucudur. "Çünkü onun (Orhan Pamuk T.Y.) için önemli olan romanlarında oluşturduğu kurgu mimarisidir. Pamuk'un romanları, bir teknik adam titizliğiyle hesaplanmış, son derece ince bir ilişkiler ağıyla örülmüştür; yarattığı sanatsal oluşuma yetkin bir organik yapı verme çabasındadır yazar." (Ecevit, 2008: 35)

J. Üst Anlatıların İronik Yıkımı

Postmodernizm, bütün fikri ve dini akımların kurallarına karşı mesafeli durmuş, her büyük fikri kendi oyun alanına indirmiştir. Bu, o fikri akımların karşısında olmak anlamında değil hiçbir fikri akıma mensup olmamak anlamında alınmalıdır. Romanda üst anlatı (büyük söylem) olarak göndermede bulunulan anlatı Kur'an-ı Kerim'dir. Daha önce Batı edebiyatında İncil'in bu anlamda kullanılmasına koşut olarak "Orhan Pamuk'un, Kuran'ı, kutsallığından soyutlayıp bir estetik malzeme olarak kullanması, edebiyatımızda bir yeniliktir." (Ecevit, 2002: 155) Kuran'dan surelerin romanın başında üç epigraf olarak yer alması romancının kurduğu bu metinlerarası ilişkinin ilk göstergeleridir. Ancak romanın içeriğinde Kur'an-ı Kerim'deki anlatılara kitabın inanana gibi yaklaşılmamıştır. Bu da bizi romanın yazarının (Orhan Pamuk'un) Kur'an-ı Kerim'i -romanında- "kutsal kitap" olarak ele almadığı sonucuna götürür. Örneğin bir Müslüman, Cebrail'in peygamberler dışında herhangi bir kişiyle konuşmayacağını, görüşmeyeceğini; peygamberlerle konuşmasının da mutlaka vahiy iletme göreviyle alakalı olması gerektiğini de bilir. Ancak aşağıdaki sahnede tasavvufi bir açıklamayla -burada "meleğin" birçok anlamsal göndermesinden dini anlamdaki "melek" kavramı öne çıkmıştır- konuşmasına başlayan melek, üslubu itibariyle oldukça insanidir: Kahraman bayiler toplantısında bir televizyona hazırlanan düzenekle bir bombanın

patlatılacağını öğrenir. Bir gece önceki hazırlıkta televizyonda meleği görür. Melek ekranda belirir ve konuşur. Meleğin ironik konuşmasını kahraman da onunla birlikte tekrar eder: “Kendi sınırsız sıfatlarının suretini görmek istediğinde, kendisini kendi aynasında görüp kendi sırrından yapmak istediğinde, Allah âlemi yarattı. Böylece ekranlarda ve film başlarında bol bol gördüğümüz bozkır sabahları, pırıl pırıl gökyüzü, el değmemiş suların yıkadığı kayalı sahillerle, gece ormanın içinde gördüğümüzde korktuğumuz Ay vücut buldu. Gece bütün aile mışıl mışıl uyurken, kesik elektrikler geliverince salonda kendi kendine nasıl aydınlanıp dünyayı anlattırsa yalnız televizyon, karanlık göğün içinde Ay da yapayalnızdı o zaman. Ay ve öteki şeyler ta o zaman vardılar, ama onlara bakan biri yoktu. Cilasız bir aynada görüleceği gibi demek ki, ruhsuzdu bütün şeyler. Bilirsiniz, çok seyrettiniz, şimdi bir daha ibret için seyreleyin bu ruhsuz âlemi.” (s. 103)

Romanın sonunda atıfta bulunulan ayette belirtilen meleğin (Cebrail’in) ölümüne yakın kahramana görünmesi de yine Kur’an-ı Kerim’deki bilgilerimizle örtüşmez. Bir Müslüman, Cebrail’in ölüme yakın bir insana görünmeyeceğini, bir melek görünse bile bu meleğin Cebrail değil Azrail olması gerektiğini bilir. Kur’an-ı Kerim’de Cebrail’in görevi Şuara Suresi’nin 192 ve 193. ayetinde şöyle açıklanır:

“Ve gerçek şu ki, bu (Kur’an), Âlemlerin Rabbinin kuşkusuz bir indirmesidir. Onu o Emin / Güvenilir Ruh indirdi.”⁵⁴

Ve Nahl Suresi 102. ayet:

“Söyle onlara: ‘Onu, Rabbinden gerçek bir hikmetle Ruhü’l-kudüs (yani, Kutsal Ruh Cebrail) indirdi ki, iman edenlerin (imanlarını) iyice sağlamlaştırmak ve Müslümanlara bir hidayet, bir müjde olmak için...’”

Cebrail’in Kur’an-ı Kerim’de zikredildiği diğer iki yer Hz. İsa’ya destekçi olarak gönderilmesiyle ilgilidir. Bakara Suresi 87. ayet:

⁵⁴ “Hak Dini Kur’an Meali, Elmalılı M. Hamdi Yazır, Akçağ Yayınları, 3. Baskı, Ankara, 2009.

“Yüceliğime yemin olsun ki Musa’ya o Kitab’ı verdik ve onun peşi sıra art arda birtakım peygamberler gönderdik. Hele Meryem oğlu İsa’ya apaçık deliller verdik ve kendini Kutsal Ruh ile destekledik. Şimdi siz, her ne zaman size canınızın hoşlanmayacağı şeyleri söyleyen bir elçi geldikçe, kafa tutar; kibrinize dokunduğu için kimini yalanlar, kimini de öldürür müsünüz?!”

Maide Suresi 110. ayet:

“Allah şöyle buyurdu: ‘Ey Meryem oğlu İsa, sana ve annene olan nimetimi düşün! Hani seni Ruhulkudüs ile destekledim; insanlarla konuşuyordun, hem beşikte hem yetişkin iken... Ve Hani sana yazıyı, hikmeti, Tevrat’ı ve İncil’i öğrettim... Ve hani benim iznimle, çamurdan kuş biçimi gibi (bir şey) tasarlıyor, içine üflüyordun da o benim iznimle kuş oluveriyordu. Hem ayrıca anadan doğma görmez olanı ve alaca hastasını benim iznimle iyi ediyordun ve hani ölüleri benim iznimle hayata dönderiyordun. Ve hani senden İsrailoğulları’nı savuşturmuştum. O zaman onlara o açık mucizeleri getirmiştin de içlerinden inkâra saplananlar şöyle demişti: Bu apaçık bir sihirden başka bir şey değil!’”

Görüldüğü üzere Cebrail’in Kur’an-ı Kerim’de ölümlerinden önce insanlara gözükme gibi bir görevi olduğuna dair bir cümle yoktur. Bu da bizi yazarın Kur’an-ı Kerim’i sadece metinlerarası bir alakayla ele aldığı sonucuna götürür. Aynı kahramanı gibi:

“Gene de "içinde her şeyin yazıldığı" kitabın inişini ve akıp giden, kaybolan ve aydınlanan yıldızlar arasında, karanlık geceyle, ağaran gün arasında Cebrail’in ufukta (Hz.) Muhammet’e görünüşünü anlatan El Tekvir suresinin bazı ayetlerini, Rilke’nin olmasa bile, Rıfki Amcanın kitaba son şeklini verirken hatırlamış olabileceğini düşündüm.” (s. 244) Bu alıntıda yine Kur’an-ı Kerim kastedilerek “içinde her şeyin yazıldığı kitap” denmesi de yine, bu doğrultudaki bir düşünüşle alakalı görünmektedir. Bilindiği gibi bir kelimeyi tırnak içinde vermek, o kelimeyle ilgili tarafsızlığı ifade etmek için de kullanılır, ironi yapıp katılmamayı ifade etmek için de. Yazarımızın hangi niyetle bunu yaptığını tabii ki tam olarak bilemesek de Kara Kitap’ta Celal’in bu işareti hangi amaçla kullandığına ilişkin bir cümle, kelimenin tırnak içine alınmasıyla ilgili şüphelerimizin çok da yersiz olmadığını

gösterir: “Sevgilisinin ve bürünebileceği ikinci kişiliğin yok olmasına dayanamayan Mevlana, bir mektuptan Şems’in Şam’da olduğunu anlayınca ‘aşkını’ (Celal bu kelimeyi okuyucularını daha da şüphelendirmek için, tırnak içinde kullanıyordu hep,) geri getirmiş, onu evlatlık kızlarından biriyle de hemen evlendirtmişti.” (KK 1999) Bu noktada bu tespitlerimizin yazarın dini inanışlarını sorgulamakla alakalı olmadığını belirtelim. Çünkü çalışmamız sadece metnin kendisiyle ilgilidir, metni dışı unsurlarla değil. Burada niyetimiz sadece yazarın bu romanda Postmodern bir anlayışla bir üst anlatıya mesafeli / tarafsız ya da “malzeme” olarak yaklaştığının tespit etmektir.

K. Tekrar

Kahraman’ın tekrar tekrar yolculuklara çıkması, defalarca kazalara tanık olması, her kazada benzer sahnelerin tekrar tekrar tasviri, melek figürünün imge bahsinde de tespit ettiğimiz gibi bir leitmotiv gibi kullanılması; ışık, kitap ve TV gibi “tekrarlar sıkça karşılaştığımız bir dil retoriği olarak nitelendirilebilir.” (Akçay, 2011: 103) Bu tekrarlarla yazar, okurda yarattığı kafa karışıklığının yanı sıra –melek imgesi örneğinde olduğu gibi– imgelerin roman boyunca okurun kafasını meşgul etmesini ve imgeler hakkında düşünmesini sağlamış olur, yazarın ulaşmak istediği imgesel atmosferin oluşumuna katkıda bulunur.

Ecevit, romandaki bu tekrarları “leitmotiv” terimiyle karşılar: “metindeki ajanların çevresinde sürekli yer alan Opa kokusu (...) plastik torbalar, pleksiglas panolar (...) Dr. Narin’li bölümlerdeki dut ağacı kokusu (...) ‘barometreye vurulan tık-tıklar’ (...) yerel gazeteler (...) şekerlik ve karamelalar (...) leitmotiv özelliği gösterirler.” (Ecevit, 2008:137)

L. Anlatıcı–Okur İlişkisi

Anlatıcının aşağıdaki cümleleri, okuyucuyu dikkatli olmaya davet eden ve neredeyse onu azarlayan bir anlatıcı tavrının örneğidir:

“O da beni hiç mi hiç görmüyordu, çünkü kördü. Bu üçüncüsüne kaşlarını kaldırıp, altı saatte bir adamın kör olduğunu farkedemeyen benim dikkatimden, benim zekâmdan kuşkuya düşen saldırgan ve alaycı okura ben de saldırgan bir şekilde elinde tuttuğu kitabın her köşesinde yeterince dikkat ve zekâ gösterip göstermediğini sorayım mı? Mesela, melekten ilk sözedildiği sahnenin renklerini şimdi hatırlayabilir misiniz bakalım? Ya da Demiryolu Kahramanları adlı eserinde Rıfki Amca'nın şirket adlarını saymasının Yeni Hayat'a nasıl bir ilham verdiğini hemen söyleyebilir misiniz? Ben Mehmet'i sinemada vururken, onun Canan'ı düşünmekte olduğunu, daha sonra hangi ipucundan çıkarabileceğimi fark ettiniz mi? Benim gibi hayatı kaymışlarda hüznün, zeki olmaya çalışan bir öfke olarak gösterir kendini. O zeki olma isteği de en sonunda her şeyi berbat eder.” (s. 265)

Kitabın kapağının kıvrımındaki cümle de yine bu başlık altında incelenebilecek özellikler gösterir:

“Resimli romanlardan, dizi filmlerden ve hızla geçen otobüslerin, trenlerin hızından çıkma benim hikâyemde melek sözüyle her karşılaştığında, çok görmüş bir akılcılıkla gülümseyen, kendinden âmini şüpheli okur! Belki de benim tutkuma, öfkeme ve hikâyeme kendini bütünüyle veremediğin için, şimdi bana hızla yaklaşmakta olan o an, bir gün sanki sana hiç yaklaşmayacakmış gibi, güvenle kitabı elinde tutuyorsun, ama benim gördüklerimi senin de bir gün görebileceğini aklından hiç çıkarma ve sakın kendini ölümsüz sanma. Kitaplar, mükemmel kitaplar, ölümsüzlerin işidir. Ben ve kahramanım ise fazla fazla kusurlu, fazla fazla eksikli olduğumuzu bildiğimiz için zaten ölümlüyüz” (kitabın kapağının kıvrımı)

VI. BENİM ADIM KIRMIZI

A. Romanın Tanıtımı ve Özeti

Benim Adım Kırmızı, Orhan Pamuk'un nakkaşlar üzerinden sanatta üslup, özgünlük, Doğu ve Batı'nın bireyselliğe bakışı gibi konuları işlediği, gerçekdışı anlatıcılarla mizahi unsurların birleştiği bir polisiye hikâyedir. Orhan Pamuk, bu romanıyla oldukça prestijli bir roman ödülü olan Impac Dublin En İyi Roman

Ödülü'nü almıştır. Kara Kitap gibi bir Postmodern poetikadan Yeni Hayat gibi yine Postmodern uygulamalara bolca yer veren iki romandan sonra, onlar kadar olmasa da Postmodernliğin belli başlı uygulamalarına yer verilen romanın en dikkat çekici yanı tuhaf anlatıcılardır: Şeytan, ölüm, kırmızı, at, köpek, maktul... Bu fantastik anlatıcıların dışında da yine romanın içinde anlatılan olaylardan bazıları tamamen gerçek dışıdır. Bu masalsı atmosferle birlikte romanın en güçlü izleği şüphesiz polisiyedir. Belki de Orhan Pamuk'un polisiyeyi hikâyenin merkezine en yakın tuttuğu roman Benim Adım Kırmızı'dır. Okur, katili araştıranlarla birlikte bir katilin peşine düşmüştür. Romanın özeti şöyledir:

Padişahın Frenk usullerine göre resimletmek istediği kitabın tezhipçisi Zarif Efendi öldürülür. Kara, kendisine çocukluğundan beri Enişte dediği için bu isimle anılan Enişte Efendi, uzak memleketlerde bulunan Kara'yı çağırmıştır. Başnakkaş Üstat Osman'ın karşı çıktığı bu kitabı hazırlayabilmek için nakkaşhanedeki nakkaşlar gizli gizli Enişte Efendi'yle çalışmışlardır. Başnakkaş ve Erzurumiler bu kitaba şeytan işi diye karşı çıkarlar. Çünkü onlara göre bu, üslubun ortaya çıkmasına sebep olacaktır ki üslup aslında gizli bir hata demektir.

Kara, gençlik yıllarından beri sevdiği, kocası İran seferine giden ama ölüp ölmediği belli olmadığı için de hala evli sayılan Enişte'nin güzel kızı Şeküre'yle habercilik görevini üstlenen bohçacı Ester aracılığıyla mektuplaşmaya başlamıştır. Şeküre'nin Şevket ve Orhan isimli iki küçük çocuğu vardır. Şeküre, Kara'ya, babasının kitabını bitiremeyeceğinden endişe ettiğini, babası öldürülürse mutlaka kitabı bitirmesi şartıyla onunla evleneceğini söyler. Ancak Kara'nın bir de rakibi vardır: Şeküre'nin kayınbiraderi Hasan. Şeküre, kocasının gitmesinden sonra uzun bir süre kayınpederi ve kayınbiraderiyle yaşamıştır. Ama Hasan, Şeküre'ye olan ilgisini Şeküre'yi rahatsız edecek boyutlara taşıdığı için Şeküre baba evine dönmüştür.

Zarif Efendi'nin cenazesine de giden Katil, Enişte ve Kara'yı takip eder, Enişte'nin evinin önünde bekler. Şeküre, Kara ile buluşmaya gitmiş, çocuklar da evin çalışanıyla dışarı çıkmışlardır. Katil, başlangıçta kendisinin katil olduğunu gizleyerek Enişte Efendi'ye Zarif Efendi'nin ölümünden duyduğu üzüntüden bahseder. Ancak

konuşmanın devamında onun yüzünden katil olduğu aklına gelir ve katil olduğunu Enişte Efendi'ye belli eder ve onu da öldürür. Babasının ölümü üzerine Hasan'ın kendisini babasının evinden geri alacağından korkan Şeküre, babasının ölümünü gizler; Kara'yı, kocası yıllardır geri gelmediği için "gaib" sayılacağı, dolayısıyla "boş sayılması" gerektiğine dair bir belge alması için kadıya gönderir. Kara, bu kararı aldırdıktan sonra da hemen Kara ile evlenir. Evliliğin gerçekleştiği gecenin sabahında, babası o gece ölmüş gibi babasının öldüğünü herkese ilan eder. Bütün bu planlara rağmen, Hasan'ın huzursuzluk çıkaracağından endişe etmektedirler.

Kara, Enişte'nin öldüğünü ve bütün diğer olayları kitap için gerekli parayı sağlayan Hazinedarbaşı'na anlatır. Hazinedarbaşı Başnakkaş Üstat Osman'ı çağırır, aralarındaki katili bulmalarını ister. İkili bir yandan Kara'dan da şüpheleniyorlardır. Kara çağrılır ve kendisine işkence edilir ve hemen bırakılır, Kara denenmiştir. Kara ile Üstat Osman'a katilin bulunması görevi verilmiştir. Kara kitabın yapılış hikâyesini, Üstat Osman ise kitabı nakışlar yapan nakkaşları tanıyordur. Kitap için yapılan resimleri kimin yaptığını tespitte çalışırlarken, Şeküre, Zarif Efendi'nin karısından Zarif Efendi'nin cesedinin üzerinde bulunan at çizimlerini almış Üstat Osman'la Kara'nın çalıştığı yere göndermiştir. Üstat Osman'la Kara, at çiziminde bir hata bir üslup özelliği ararlar ve atın burnunun çiziminde değişik bir özellik fark ederler. Bu üzerine üç nakkaşa da birer at resmi çizdirilir. Bu üç nakkaş Leylek, Kelebek ve Zeytin'dir. Üstat Osman, atın burnundaki sıra dışı çizimin kime ait olduğunu bulamaz. Bunun üzerine burundaki farklılığın belki eski bir nakkaşhanede kullanılmış eski bir usul olduğunu, o usul bulunursa nakkaşların kökeni de bilindiği için bir tahminde bulunulabileceğini söyler. Padişah, çok kıymetli el yazması eserlerin bulunduğu Enderun'a girilmesine izin verir. Kara ile birlikte bir gün boyunca kitapları inceleyen Üstat Osman, eski usullerle ilgili araştırmasının sonunda bu üslup özelliğinin Zeytin'e ait olduğunu, ama katilin Zeytin değil Leylek olduğunu düşündüğünü söyler. Sabaha karşı, nakkaşhanesinin Batılı usullerin etkisi altına gireceğini düşünmesi nedeniyle, nakkaşe ömrünü vermiş büyük üstatların başka şekilde nakşetmektense kendimi kör ederim demeleri gibi kendini kör eder.

Sabah Kara, Saray'dan çıkar eve gelir; ancak Şeküre ve çocuklar Hasan'a gitmişlerdir. Ester aracılığıyla yeni ailesini Hasan'ın evinden çıkaran Kara

adamlarıyla birlikte bir kabile gibi ilerlerken yolda Erzurumilerin nakkaşların çokça uğradıkları ve sürekli kendileri hakkında alaylı ifadeler kullanılan kahvehaneyi bastıklarını görür. Şeküre ve çocukları adamları aracılığıyla başka bir yere gönderir. Üstat Osman'ın bir sonuca ulaşamayacağını düşündüğü için doğrudan nakkaşlarla görüşmeyi tasarladığından önce Kelebek'in evine gider. Kelebek'e atı kimin çizdiğini sorar, Kelebek kendisinin çizmediği ama Leylek'in kimin çizdiğini bildiğini söyler. Beraber Leylek'e giderler. Leylek de kendisinin çizmediğini Zeytin'in çizdiğini bildiğini söyler. Üçü birlikte önce Zeytin'in evine, evde bulamayınca da Zeytin'in bazen gittiğini bildikleri metruk Kalenderi tekkesine giderler. Konuşmalardan ve kavgadan sonra gözüne iğne sokulan Zeytin, her şeyi itiraf eder. Bir kargaşadan yararlanıp Şevket'in Hasan'dan, Kara'nın da Şevket'ten aldığı hançeri de alarak kaçır. Zeytin, Padişah gibi İslamiyet'in bininci yılı şerefine bir kitap resimletilecek olan Hindistan'a kaçmadan önce son kez nakkaşhaneyi görmek ister. Orada Kara'dan intikam almak için onu bekleyen Hasan, Zeytin'de kendisine ait hançeri görür ve Zeytin'i Kara'nın adamı zannederek kafasını uçurur ve İstanbul'u terk ederek kayıplara karışır.

Bütün bu olaylardan sonra Kara ile Şeküre yıllarca evli kalmıştır. Kara, Zeytin kendisini omzundan yaraladığı için eski gösterişini kaybetmiştir. Şeküre, romanın sonunda bize anlatması için bu hikâyeyi Orhan'a anlattığını söyler.

B. Üstkurmaca

Benim Adım Kırmızı romanında iç içe iki katman vardır: Dışta, Şeküre'nin anlattığı hikâye, (romanın entrik kurgusunu oluşturan roman olaylarının anlatıldığı katman) içte kahvehanedeki Meddah'ın anlattığı hikâyeler. Romanın asıl kurgusu Şeküre'nin anlattığı hikâyedir, meddahın anlattığı hikâyelerde serim düğüm çözüm gibi ilerleyen bir akış olmadığından bir kurgudan da bahsedilemez. Meddahın hikâyelerinde sürekli tekrar edilen ve oldukça hafif şiddetli bir gerilim oluşturan tek konu, mizahi öğelerle verilse de Erzurumiler'le aralarındaki çekişmedir.

Romanda Kara Kitap, Yeni Hayat ve Beyaz Kale’de olduğu gibi bir üstkurmaca sorunsalından bahsedemeyiz. Sadece Orhan Pamuk’un birçok romanında karşımıza çıkan “romanın içinde bahsedilen kitap elimizdeki kitap mıdır?” düşüncesini oluşturan –ki bu, her zaman kaçınılmaz bir paradoksu da beraberinde getirmiştir– Padişah’ın resimletmek istediği kitaptaki anlatıcıların hepsinin aynı zamanda elimizdeki kitapta da yer alması, dolayısıyla elimizdeki kitabın Padişah’ın resimletmek istediği kitap olduğu iması vardır. Ecevit, bu imayı şöyle değerlendirir: “...Enişte, roman kişisi Kara’ya, resimlere öykü bulma görevi verir. Romanın, Enişte’nin minyatürlerindeki figürlerle örtüşen roman kişileri –atlar/ köpekler/ ağaçlar– ve metnin minyatür bir tabloyu andıran yapısı, bu görevi yazar Orhan Pamuk’un üstlendiğini ve ‘Benim Adım Minyatür’ anlamını çağrıştıran ‘Benim Adım Kırmızı’ başlıklı bir roman yazdığı düşüncesini akla getiriyor. Bu açıdan bakıldığında roman, Enişte’nin gizli minyatürlerinin öykülendirilmiş biçimidir, resmin yazıya dönüştürülmesiyle oluşmuştur.” (Ecevit, 2002:145) Bu konu dışında karşımızda bu romanlarda olduğu gibi bir “üstkurmaca problemi / bilmecesi” yoktur. Üstkurmaların kuruluşu oldukça basittir:

1. Şeküre’nin Anlattığı Hikâye:

Romanın sonunda Şeküre şöyle söyler:

“Resmedilemeyecek bu hikâyeyi, belki yazar diye, bu yüzden anlattım oğlum Orhan'a. Hasan'ın ve Kara'nın bana yolladığı mektupları, zavallı Zarif Efendi'nin üzerinden çıkan mürekkebi dağılmış at resimlerini çekinmeden verdim. Her zaman asabi, huysuz ve mutsuzdur ve sevmediklerine haksızlık etmekten hiç korkmaz. Bu yüzden Kara'yı olduğundan şaşkın, hayatlarımızı olduğundan zor, Şevket'i kötü ve beni olduğumdan güzel ve edepsiz anlatmışsa sakın inanmayın Orhan'a. Çünkü hikâyesi güzel olsun da inanalım diye kıvırmayacağı yalan yoktur.” (s. 470)⁵⁵

⁵⁵ Çalışmamızın bu bölümünde parantez içinde verilen sayfalarda Orhan Pamuk, Benim Adım Kırmızı, İletişim Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 1998 künyeli kitap kullanılmıştır.

Biz bütün romanı okuyup bitirirken Şeküre okuduklarımızla ilgili olarak “hikâye” kelimesini kullanır ve bu “hikâyeyi” anlatan oğlu Orhan’ın (tanıdık bir isim!) anlatıcı tavrına karşı biz okuyucuları uyarır. Kendisinin –sanki kendisi gerçek bir kişiymiş gibi– hikâyenin gerçekçi bir şekilde anlatılması için ona gerekli materyalleri verdiğini; ama oğlunun sevdiklerini çok iyi, sevmediklerini çok kötü anlatabileceğini söyler. Bu cümleler açık bir üstkurmaca ilanadır: Okuduklarımızın bize nasıl aktarıldığının hikâyesi.

Bu başlık altındaki üstkurmaca örnekleri karmaşık değildir. Birkaç “okuduğunuz roman” vurgusunun dışında hepsi “kahramanın okurlara seslenmesi” düzeyindedir. Hatta ilk defa Şeküre, bu seslenişlerin nedenini de açıklayarak bize yardımcı olur:

“Sizinle konuşmamı yadırgamayın. Babamın kitaplarındaki resimlere yıllardır bakar, içlerinde hep kadınları, güzelleri ararım. Seyrek de olsa vardılar ve hep mahcup, utangaç, önlerine, en fazla özür diler gibi birbirlerine bakarlar. Erkekler, savaşçılar ve padişahlar gibi başlarını kaldırıp dimdik dünyaya baktıkları hiç olmaz. Ama aceleyle nakışlanmış ucuz kitaplarda, ressamın dikkatsizliği yüzünden bazı kadınların gözleri yere, hatta resmin içinde başka bir şeye, ne bileyim bir kadehe ya da sevgiliye bakmaz da, doğrudan okuyucuya bakar. Kimdir baktıkları o okuyucu, diye düşünürüm hep.

Tâ Timur zamanından kalma iki yüz yıllık kitaplarla, meraklı gâvurların altınları verip tâ memleketlerine götürdükleri ciltler aklıma gelince ürperirim: Belki de benim şu hikâyemi öyle tâ uzaklardan biri, bir gün dinleyecektir. Kitaplara geçme isteği bu değil mi, bütün padişahlar, vezirler, kendilerini anlatan, kendilerine adanmış kitapları yazanlara keseler dolusu altını bu ürperti için vermiyorlar mı? Bu ürpertiyi içimde duyduğumda, ben de, tıpkı bir gözü kitabın içindeki hayata, bir gözü de kitabın dışına bakan o güzel kadınlar gibi, beni kim bilir tâ 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.” (s. 54–55)

Katil de bu minvalde bir açıklama yapar:

“Kendi kendime düşünürken bile sizin beni izlemekte olduğunuzun farkındayım aslında. Hayatımın beni ele verecek teferruatını, öfkelerimi düşüncesizce aklımdan geçiremem. Elif, Be, Cim deyip üç tane mesel anlatırken, aklımın bir köşesiyle sizin bakışınızı da kolluyordum. On binlerce kere nakşettiğim savaşılar, âşıklar, şehzadeler ve efsane kahramanları bir yanlarıyla resmedilen şeye, orada, o efsane zamanda savaştıkları düşmanlara, boğuştukları ejderhalara, gözyaşları döktükleri güzelim kızlara dönüktüler. Ama bir yanlarıyla ve gövdelerinin bir kısmıyla da o harika resmi seyretmekte olan nakışseverlere dönüktüler.” (s. 116)

Katilin bu açıklaması tam da Yıldız Ecevit’in de dikkatini çektiği üzere roman ile resim arasında kurulacak bir “metinlerarası” ilişkidir. Ancak Ecevit, bu ilişkiyi metinlerarasılık olarak da değil de “sanatlararasılık” (Ecevit, 2008: 49) olarak nitelemeyi daha uygun görür. İlişki açıktır: Orhan Pamuk’un karakterleri de bir minyatürdeki gibi hem olayın içindedirler hem de okurla konuşma halindedirler. Yani yüzleri hem kitaba hem de bize dönüktür.

Bu konuyla ilgili Üstat Osman’ın romanın sonlarına doğru Kara ile girdiği kütüphanede bir nakkaşın yaptığı minyatür ile ilgili yaptığı açıklama, hem Şeküre’nin sözlerini destekler hem de tam da bizim Postmodern üstkurmaya ilgili söylediklerimize benzer: “Görüyorsun, başları nisbeten birbirlerine dönük, ama vücutlarının yarısı da bize dönük. Çünkü içinde durdukları şeyin bir resim olduğunu, bize göründüklerini de biliyorlar.” (s. 385) Postmodern üstkurmada da benzer bir şekilde bir roman kahramanı olduklarını bilen roman kahramanlarının kullanıldığından çalışmamızın 22. sayfasındaki üstkurmaya maddelendirmesindeki şu maddede bahsetmiştik: “(1). Kahramanın bir roman kahramanı olduğunun bilincinde olması”

Şeküre’nin anlattığı hikâyedeki üstkurmaya örnekleri:

a. Zarif Efendi:

“Şimdi bu durumumda benim sesimi işitiyor olmanıza, bu mucizeye bakıp söyle düşüneneğinizi biliyorum: Bırak şimdi yaşarken kaç para kazandığını. Bize

orada gördüklerini anlat. Ölümünden sonra ne var, ruhun nerede, Cennet ve Cehennem nasıl, orada neler görüyorsun? Ölüm nasıl bir şey, canın yanıyor mu? Haklısınız. Yaşarken insanın öte tarafta neler olup bittiğini çok merak ettiğim biliyorum.” (s. 10)

“...dinsiz kâfirlerin, zındıkların ve Şeytan'a uyan küfürbazların iddialarının tersine bir öbür dünya da, şükür var. Oradan size sesleniyor olmam bunun kanıtı. Öldüm, ama gördüğünüz gibi yok olmadım.” (s. 10)

“Başıma yediğim diğer darbelerin acısıyla sizlerin canını sıkmayayım.” (s. 11)

“O alçak bulunmadıkça, istiyorlarsa en muhteşem mezara gömsünler beni, huzursuzluk içinde mezarımda döne döne bekleyeceğimi, hepimize inançsızlık aşılacağı bilmenizi isterim. Katilim olacak orospu çocuğunu bulun, ben de size öte dünyada göreceklemlerini tek tek anlatayım! Ama katilimi bulduktan sonra ona mengene aletiyle işkence edip kemiklerinden sekiz onunu, tercihan göğüs kemiklerini, yavaş yavaş çitirdatarak kırmanız, sonra da o iğrenç ve yağlı saçlarım, işkencecilerin bu iş için yapılmış şişleriyle kafatasının derisini delerek, tek tek ve bağırtarak yolmanız gerekir.” (s.12)

“Onca öfke duyduğum katilim kim, hiç beklenmedik bir şekilde beni niye öldürdü? Merak edin bunları. Âlem beş para etmez alçak katillerle dolu, ha biri, ha diğeri mi diyorsunuz? O zaman sizi şimdiden uyarıyorum: Ölümümün arkasında dinimize, geleneklerimize, âlemi görüş şeklimize karşı iğrenç bir kumpas var. Açın gözlerinizi, inandığınız ve yaşadığınız hayatın, İslam'ın düşmanları beni neden öldürdü, bir gün sizi neden öldürebilir öğrenin.” (s. 12)

“Başımıza gelenlerin, hikâye edilip bir kitapta yazılsa bile, en usta nakkaşlarca bile asla resimlenemeyeceğini de söyleyeyim size. Tıpkı Kuran-ı Kerim gibi, –yanlış anlaşılmasın, haşa!– bu kitabın sarsıcı gücü asla resimlenemez olduğundan da gelir. Bunu anlayabildiğinizden kuşkuluyum.” (s. 12)

“Bakın, ben de çıraklığında derinlerdeki gerçekten, ötelere gelen seslen korkar da dikkatimi vermez, alay ederdim böyle şeylerle. Sonum bu rezil kuyunun dibi oldu! Sizin de başınıza gelebilir bu; gözünüzü dört açın.” (s. 12)

b. Kara:

“Size şimdi bunları anlatmayayım da eski bahçedeki ıhlamur ağacının dallarından küçük parmağım büyüklüğünde buz parçacıkları sarktığını, sıcak, yemyeşil ve güneşli yaz günlerini hatırladığım bahçenin kederden, kardan ve bakımsızlıktan insanın aklına ölümü getirdiğini söyleyeyim.” (s. 15)

“Mutluluk ve resim. Bunları hikâyeme ve kederime dikkat gösterecek sevgili okurlarımın benim âlemimin başlangıç noktası olarak hep akıllarında tutmalarını isterim.” (s. 42)

“...bir Kazvin güzeline duyduğum başdöndürücü bir istekten hiçbir farkı olmamasına bakıp hayal kırıklığına uğrayan hanımefendiler için söylüyorum bunları.” (s. 177)

“Sonra, adım sevemediğim için şimdiye kadar size söylemediğim mahalleye (şimdi söyleyeyim: Yakutlar) ölü Eniştemin ve Şeküre'nin çocuklarıyla beni beklediği evin sokaklarına düşünceler içinde döndüm.” (s. 224)

“Ahalisi şımarttığı için küstah olur bu İstanbul'un kedisi, bilirsiniz.” (s. 225)

Aşağıdaki cümlelerde Kara, Şeküre'yle evliliği için gereken izinleri nasıl aldığı bir kitaba nakşedilen meclislerle (nakkaşlıkta hikâyenin can alıcı noktalarının resim haline getirilmiş hali) hayal ederek bize aktarır. Kara'nın bu aktarımı, roman içinde bir iç hikâye gibidir. Roman içindeki bir kahraman, kurguladığı bir hikâyeden ve hikâyenin okuyucularından bahsediyor. (Kara'nın bu anlatıcı tavrını çalışmamızın 21. sayfasındaki üstkurmaca bahsinde geçen maddelendirmelerden: “(k).Ana hikâyenin içinde başka hikâyeler anlatılması” ve “(c). Bir romanın yazımının ya da okunmasının konu edilmesi.” maddeleriyle alakalı görüyoruz.) Ayrıca Kara oluşturduğu hikâyenin nasıl aktarılması gerektiğiyle ilgili yorumlarda bulunuyor. Kara hikâyesini 4 meclisle sınırlandırır. Biz de konunun daha iyi anlaşılması için ilk meclisin tamamını buraya alıyoruz:

“Ben ise gün boyunca maceramızı aklımın sayfalarına dört meclis ile toparlayıp, nakşedip, resimledim.

BİRİNCİ MECLİSTE Unkapanı'ndan binip Üsküdar'a gittiğimiz dört kürekli kırmızı sandalın içinde, Boğaz'ın sularının ortasında palabıyıklı, iri pazılı kürekçiler arasında resmetmeli bizleri nakkaş. İmam ile karanlık suratlı sıska kardeşi, hiç hesapta olmayan gezintiden memnun, kürekçilerle yarenlik ederken, ben fakir, sandalın burnunda gözlerimin önünde bitip tükenmeyen mutlu evlilik hayalleri, güneşli kış sabahında her zamankinden daha berrak gözüken Boğaz'ın akıntılı sularının dibinde bir uğursuzluk işareti, mesela bir korsan gemisinin leşini görürüm diye korkuyla dibe bakıyordum. Demek ki nakkaş denizi ve bulutları ne kadar neşeli renklerle çizerse çizsin, benim mutluluk hayallerim kadar şiddetli korkularıma denk olacak kadar karanlık bir şey, mesela dehşetengiz bir balık çizip koymalı Boğaz'ın dibine ki, maceramızın okuru, o anda her şeyi pespembe aydınlık sanmasın.” (s. 226)

İkinci meclisten de sadece şu cümleleri vereceğiz:

“Böylece, mesela, benim verdiğim rüşveti gören göz, resmin başka bir yerinde minderinde bağdaş kurup oturanın naip olduğunu görünce, hikâyemizi okumasa bile, hemen iki Venedik altınını cebine indiren, Kadı Efendi'nin yerini Şeküre'yi boşasın diye Şafii naibine yaktığını anlayacaktır.” (s. 226–227)

Kara'nın romanın kalanında “kurgunun altını çizdiği” sözlerine devam edelim:

“O ara sezgiyle alelacele hareket ettiğimi anlamışsınızdır.” (s. 229)

“Şimdi anlıyorum ki, Şevket ile beraber sizler de, Eniştemin ölümü (Şevket başka şeylerden şüpheleniyor tabii) yüzünden benden kuşkulaniyorsunuz. Yazık!” (s. 232)

“Ama bunları söyledikçe, tıpkı şimdi sizin hissettiğiniz gibi, Hazinedarbaşı'nın da bir şekilde benden kuşkulandığını telaşla seziyordum.” (s. 261)

“Belki şimdiye kadar anlamışsınızdır...” (s. 283)

“Ama hayır, inanın değildi böyle; gerçekten üzölmek istiyor da özöleliyordum.” (s. 283)

“Bu yüzden ağlayamam kötüye yorulacak diye özölmek istiyordum; taş kalpli bulunmak korkusu, en içten duygu budur, bilirsiniz.” (s. 283)

“Dilimdeki şen şakrak alaycılığa bakıp hiç de işkenceye çekilmek üzere olan biri gibi konuşmadığımı düşününüz vardır mutlaka. Allah'ın talihli bir kulu olduğuma inandığımı söylememiş miydim size.” (s. 285)

c. Katil:

“Bunu size övünmek için değil beni anlayın diye söylüyorum.” (s. 25)

“Bir şeyi aklımdan bile geçirirsem her şeyi anlarsınız. Bu da aranızda bir hayalet gibi gezinen adsız, hüviyetsiz bir katil olmaktan çıkarır da beni, yakayı ele vermiş, yüzü belirgin, kafası vurulacak sıradan bir suçlu durumuna düşürür. İzin verin de her şeyi düşünmeyeyim; kendime bir şeyler saklayayım: Sizin gibi ince kişiler de ayak izlerine bakarak hırsız bulur gibi, kelimelerimden ve renklerimden benim kim olduğumu keşfe çalışsınlar. Bu da bizi şimdi çok revaçta olan üslup konusuna getiriyor: Nakkaşın kendi şahsi usulü, kendine mahsus bir rengi, sesi, var mıdır, olmalı mıdır?” (s. 25)

“Gece yarısı karanlıkta uyanıp, göz gözü görmez odada tıkırtılar çıkaran başka birisi olduğunu farketmenin dehşeti! O başka birisinin bir elinde bir hançer olduğunu, öbür eliyle de sizin boğazınıza sarıldığını düşünün.” (s. 26)

“Kafasını ve ellerini bir üstadın, gövdesi ve kıyafetlerini başka bir ustanın çizip boyadığı o insanlar gibi kendimi iyice ikiye bölünmüş gibi hissettiğimi görüyorsunuz.” (s. 115)

“Üstat Osman'ın bize aşkla verdiği ve Enişte Efendi'nin de sevip kullandığı takma adlarımızla söylersek benim Kelebek mi, Zeytin mi, Leylek mi olduğumu

anlamanızı istemiyorum hiç. Anlarsanız, büyük ihtimal hemen koşa koşa beni Bostancıbaşı'nın işkencecilerine teslim edersiniz.

Bu yüzden her şeyi düşünüp söyleyemem. Kendi kendime düşünürken bile sizin beni izlemekte olduğunuzun farkındayım aslında. Hayatımın beni ele verecek teferruatını, öfkelerimi düşüncesizce aklımdan geçiremem. Elif, Be, Cim deyip üç tane mesel anlatırken, aklımın bir köşesiyle sizin bakışınızı da kolluyordum.

On binlerce kere nakşettiğim savaşılar, âşıklar, şehzadeler ve efsane kahramanları bir yanlarıyla resmedilen şeye, orada, o efsane zamanda savaştıkları düşmanlara, boğuştukları ejderhalara, gözyaşları döktükleri güzelim kızlara dönüktüler. Ama bir yanlarıyla ve gövdelerinin bir kısmıyla da o harika resmi seyretmekte olan nakışseverlere dönüktüler. Varsa bir üslubum ve kişiliğim, yalnız nakışında değil, benim cinayetimde ve kelimelerimde de gizlidir. Bulun bakalım benim kim olduğumu kelimelerimin renginden! Beni yakalamanızın zavallı Zarif Efendi'nin mutsuz ruhuna biraz huzur vereceğini de düşünüyorum.” (s. 116)

“Onun yerinde siz olsaydınız iki haftada bir geceleri evinize bir katili nakış yapmaya çağırır mıydınız? Yoksa gerçek katil kim, en iyi nakkaş hangisi ona mı karar verirdiniz önce?” (s. 118)

“Eminim sizlere de oluyordur şu söyleyeceğim şey.” (179)

“Şimdi ölümden söz ettim diye, buraya böyle bir şey yapmak niyetiyle geldiğimi sananınız varsa, okuduğu kitabı yanlış anlıyor. Böyle bir niyeti olan kapıyı mı vurur, ayakkabılarını mı çıkarır, bıçaksız mı gelir?” (s. 180–181)

“İsfahanlı Musavvir Şeyh Muhammed'in hikâyesini belki siz de duymuşsunuzdur.” (s. 181)

“Yine de düşündüğümün doğru olduğunu siz de biliyorsunuz.” (s. 187)

“Neden bunu umutla söylediğimi anlıyorsunuz, değil mi? Enişte'nin beni anlayacağını ve bağışlayacağını umut ediyordum. Benden korkacağımı da ve bana yardım edeceğini de.” (s. 190)

“Atı çizimden kim olduğumu anlayabildiniz mi?” (s. 321)

“Peki, size doğruyu söyleyeyim...” (s. 326)

“Beni unutmuştunuz, değil mi? Burada olduğumu bari sizden saklamayayım artık. Çünkü içimde gittikçe büyüyen bu sesle konuşmak benim için dayanılmaz bir ihtiyaç. Bazen kendimi çok zorluyorum ve bu yüzden sesimdeki çatlak anlaşılacak sanıyorum. Bazen kendimi iyice koyuveriyorum, o zaman da öteki kişiliğime işaret eden ve belki sizlerin farkedeceğiniz kelimeler dökülüyor ağzımdan. Ellerimi titretiyor, alnıma ter basıyor ve bunların da yeni işaretler olduğunu anlıyorum hemen.” (s. 437)

“Biri, hangisi bu rezilliği yaptı bilmenizi istemiyorum...” (s. 443)

“Çoktan anlamışsınızdır sözümona saklamaya çalıştığım kimliğimi. Yine de, Heratlı eski üstatlar gibi davranmama şaşmayın hiç...” (s. 452)

d. Enişte:

“İkinci kat, derken tuhaf bir utanç duyuyordum, ama şunu bilmenizi de isterim: Benden çok az serveti olanlar, küçük bir tımarı olan basit sipahiler bile yakında iki katlı ev yaptırabiliyor olacaklar.” (s. 34)

“Şimdi sizlere ölümümü anlatacağım. Şunu belki artık çoktan anladınız: Ölüm her şeyin sonu değil; bu kesin.” (s. 200)

“Katilime öfkelendiğimi, intikam peşinde olduğumu, hatta haince ve acımasızca öldürülmüş olmaktan ruhumun huzursuz olduğunu sanmayın sakın. Şimdi bambaşka bir düzlemdeyim ve bu dünya üzerinde yıllarca ıstırap çektikten sonra kendini bulduğu için ruhum çok da huzurlu.” (s. 265)

e. Ester:

“Kara'ya verdiğim mektupta neler yazdığım hepimizin merak ettiğini biliyorum. Bu bende de bir merak olduğu için hepsini öğrendim. İstiyorsanız hikâyenizin sayfalarını geri geri çeviriyormuş gibi yapın da bakın ben ona o mektubu vermeden daha önce neler oldu, bir anlatayım.” (s. 46)

“Bakmayın şimdi kendime ihtiyar deyivermeme...” (s. 46)

“Sizlerle de öyle fazla tanışmıyoruz. Açıkçası, birden bir utanma sıkılma geldi üzerime. Mektubu nasıl okudum size söylemeyeceğim Belki benim merakımı – siz de en azından berberler kadar meraklı değil misiniz sanki– ayıplar, hor görürsünüz beni. Ben size yalnızca mektubu bana okurlarken işittiğimi söyleyiveririm.” (s. 47)

“Şöyle izah edeyim ki en kalın kafalınız da anlasın.” (s. 47)

“Siz okuryazar talihlilerin sık sık başına gelir: Okuması olmayan biri yalvarır da ona gelmiş bir mektubu okursunuz. Yazılanlar el kadar sarsıcı, heyecan verici, huzursuz edicidir ki, mektup sahibi kendi mahremiyetine ortak olmanızdan da mahcup, utana sıkıla yazıyı bir daha okumanızı rica eder. Yine okursunuz. Sonunda mektup o kadar çok okunur ki ikiniz de ezberlersiniz.” (s. 48)

“Bir de şu uğursuzlar vardır, sakın benzemeyin onlara: Kız mektubunu eline alıp ona yeniden dokunmak, nerede hangi sözün dendiğini anlamadan bakmak istediğinde ona, "Ne yapacaksın, okuman yok, daha neye bakacaksın," diyen bu hayvanların, kimisi sanki kendisininmiş gibi kızın mektubunu geri bile vermezler de onlarla kavga edip mektubu geri almak bazen bana, Ester'e düşer. Böyle iyi bir karıymdır işte ben Ester, seversem sizi, size de yardım ederim” (s. 49)

“Tahminlerinizin aksine, benim ilgilenmemi istedikten sonra, bu yalanı atıvermesine hiç kızmadım, hatta bunun beni rahatlattığını söylemeliyim.” (s. 101)

“O yeri öğrenebilseydim size şimdi, Hasan'a da ertesi sabah söyledim. Kötülüğümden değil, Şeküre'nin Hasan'ın ilgisini yeniden isteyeceğinden emindim de ondan.” (s. 399)

“Aklım Kara'daydı, ama hareketin dışında kalırsa bu Ester size hikâyenin devamını anlatamaz ki.” (s. 400)

f. Şeküre:

“Tam o anda, bir sezgiyle niye kepengi açmıştım da karlı nar dallarının arasından onu görünce öyle uzun uzun bakmıştım? Bunları size tam söyleyemem.” (s. 50)

“...hani hepimizin ağzımız doluyken yaptığı gibi tatlı bir gülümseme...” (s. 51)

“Bunları övünmek için değil, hikâyemi anlayın da kederimi paylaşın diye söylüyorum.” (s. 51)

“...bütün bunları kederle hatırlıyorum, ama size anlatmak istemiyorum: Babamı ve beni sevmezsiniz diye. İnanın bana, başka çaremiz yoktu.” (s. 52)

“Bugün ona o resmi geri yolladığıma göre, aranızda pencerede onun karşısına çıkıvermiş olmamı benim aleyhime yorumlamaya çalışanlar varsa, belki biraz utanır, belki biraz düşünürler.” (s. 52)

“Babamın eve çağırdığı ve hepsini tek tek dikizlediğimi sizden saklamayacağım nakkaşlardan zavallı Zarif Efendi'nin kocam gibi kayıp olmasına üzuldüm.” (s. 53)

“Belki sezmişsinizdir, babam beni çok sever.” (s. 55)

“Hasan'la aynı çatı altında yaşarken fark edemediğim zengin hayal âlemini gösteren bu mektupları son zamanlarda yeniden yeniden okumaya başladığımı sizden saklamayacağım.” (s. 58)

“Bir tek ben seviyorum kendimi ve bu yalnızlık o kadar acıklı ki, kendi yalnızlığıma ağlarken benim hıçkırıklarımı ve çığlıklarımı duyan sizler yardımına geliyorsunuz.” (s. 107)

“İnce kemikli Orhanımın narin gövdesine sarılıp uyuyakalmadan önce, şimdi, bir tek derdim var, onu söyleyeyim size. Demin babam ve Hayriye hakkında öfkeyle size söylediğim şeyden şimdi pişmanım. Hayır, dediğim yalan değildi, ama yine de bunu söylemiş olmaktan öyle utanıyorum ki, siz o dediğimi unutun, hiç söylenmemiş, babam da Hayriye ile öyle yapmıyormuş gibi bakın bizlere olmaz mı?” (s. 107)

“Hayriye, Ester'in geldiğini söylediği vakit, dün yikanıp kurumuş çamaşırları sandığa diziyordum... diyecektim. Niye size yalan söyleyeyim ki? Peki, Ester geldiğinde dolaptaki delikten babamla Kara'yı seyrediyordum...” (s. 158)

“Belki bilmiyorsunuzdur: Kara uzun boylu, ince ve yakışıklıdır.” (s. 160)

“Ondan hiç korkmadığını sanmayın sakın. İşin doğrusu, beni ondan koruması için Kara'ya güveniyorum. Ama şu yüreğimden geçen şeyi söyleyeyim size: Galiba Hasan'dan öyle fazla korkmuyorum; çünkü ben onu da seviyorum.” (s.163)

“Siz bilirsiniz şüphelerimin doğru olup olmadığını.” (s. 163)

“Laf arasında önceki gün babama kocamın öldüğünü rüyamda gördüğümü söylediğimi biliyorsunuz.” (s. 164)

“Gerçek rüyaları ise, görenler dâhil kimse almaz ciddiye. Yoksa siz alıyorsunuz?” (s. 165)

“Şu benim zavallı hikâyem, bir gün bir kitapta anlatılsa ve Heratlı efsanevi nakkaşlarca nakşedilse, Kara ile birbirimize sarılmamız nasıl resmedilir, onu söyleyeceğim şimdi.” (s. 171)

“Biliyorum, ne düşündüğümü merak ettiğinizi. Kara'ya ne kadar güveniyorum? Açıkça bir şey söyleyeyim o zaman size. Ben de çok merak ediyorum ne düşündüğümü. Anlıyorsunuz değil mi, aklım karmakarışık.” (s. 205)

“Bir şey var ki, eve bile dönmeden hemen sizlerle paylaşmak istiyorum.” (s. 205)

“Biliyor musunuz, o beceriksizliğe, o mahzun çocuk bakışlarına âşık olduğumu hissediyorum ben.” (s. 205–206)

“Bakın, sessizliğinizden, soğukkanlı halinizden sizin zaten bu odada olan her şeyi çoktan bildiğinizi anlıyorum. Her şeyi değilse de pek çok şeyi. Şimdi merak ettiğiniz, benim gördüklerime tepkim, neler hissettiğim. Bir resme bakarken kimi zaman yaptıkları gibi resimdeki kahramanın acısını, hikâyenin o acı noktaya kadar gelişini düşünerek çıkaracak, sonra benim yaptıklarına bakarak da, benim yerimde siz olsaydınız, sizin babanız böyle öldürülseydi ne hissederdiniz, bunu zevkle anlamaya çalışacaksınız, benim acımı değil.” (s. 206–207)

“Siz biliyorsunuz babam katledilirken nerede olduğumu. Hayriye ile çocukları benim evden uzaklaştırdığımı, ama bunu başka bir niyetle yaptığımı, tesadüflerin üst üste geldiğini biliyorsunuz...” (s. 211)

“Bu akli yalnız Hayriye yürütse o kadar suçluluk duymazdım, ama biliyorum, siz de öyle düşünüyorsunuz. Hatta, itiraf edin, sizden bir şeyler sakladığımı da sanıyorsunuz. Ne kadar zavallıyım! Ne kadar bahtsız!” (s. 211)

“Biliyorsunuz karanlıkta kelimeler kanatlanır.” (s. 212)

“Son iki yıl boyunca, Hayriye babamdan çocuk sahibi olur da cariyeye olduğunu unutup hanımlık taslar diye endişelendiğimi şimdi size itiraf edeyim.” (s. 218)

“Kara'nın tepkisinden çok, benim niye böyle yukarıdan bakan ve içtenlikten biraz uzak bir edayla konuştuğumu merak ediyorsunuzdur.” (s. 219)

“Bütün bu arsızlık rahmetli babamın yatağına girdiği için. Artık sizden ne saklayacağım; bunu yapıyordu tabii.” (s. 244)

“O zaman size bir sır vereyim...” (s. 465)

“Resmedilemeyecek bu hikâyeyi, belki yazar diye, bu yüzden anlattım oğlum Orhan'a. Hasan'ın ve Kara'nın bana yolladığı mektupları, zavallı Zarfif Efendi'nin üzerinden çıkan mürekkebi dağılmış at resimlerini çekinmeden verdim. Her zaman

asabi, huysuz ve mutsuzdur ve sevmediklerine haksızlık etmekten hiç korkmaz. Bu yüzden Kara'yı olduğundan şaşkın, hayatlarımızı olduğundan zor, Şevket'i kötü ve beni olduğumdan güzel ve edepsiz anlatmışsa sakın inanmayın Orhan'a. Çünkü hikâyesi güzel olsun da inanalım diye kıvırmayacağı yalan yoktur.” (s. 470)

g. Kelebek:

“Onun bakışı ve idraki ile sınırlanarak beni anlamaya çalışmayın ve size doğrudan ben söyleyivereyim kim olduğumu.” (s. 81)

“Biliyorum, hepinizi şaşırtacak bu gurur, ama en çok parayı kazanan ve demek ki en iyi olan nakkaş benim!” (s. 83)

“Size söylediğim şeyleri, aslında kahveye pek az gittiğimi, oradan tesadüfen geçmekte olduğumu söylemekten başka, duvara asılan resimlerden ikisini yaptığımı, ama kahvede olup bitenlerden aslında hoşlanmadığımı da söyledim.” (s. 409)

h. Leylek:

“...has nakkaşı ötekilerden ayıracak şey, demiş Üstat Osman, zamandır: Nakşın zamanı. Ne mi düşünüyorum? Dinleyin.” (s. 84)

“Sonra bir şey oldu ve bütün nakış âlemimiz değişiverdi. Oradan başlayarak size anlatıvereyim.” (s. 84)

ı. Zeytin:

“Şu anlatacaklarımı kitabın içinden işiten sizler, Allah'a bizlerin şu kirli ve sefil dünyasından ve Padişahımızın alçak kullarından çok daha yakın olduğunuz için, sizden saklamayacağım...” (s.91)

“Nakkaşın hası körlükten ve hafızadan söz ederken anlaşılır demiş. Anlayın o zaman...” (s. 91)

“Herat'ın eski büyük üstatlarının bulduğu bu karanlığı hatırlamak ne demektir, anlayın diye size anlatayım.” (s. 92)

“Bir at resmedildiğinden bile haberim yoktu, inanın bana.” (s. 428)

“Sizlerin, hepinizin bildiğinizi sandığım şeyleri anlatmaya başlamıştı.” (s. 428)

“Bu son cümleyi söylemem yanlıştı, ama yine de rahatladıklarını, tekkenin karanlık bir köşesinde onları gırtlaklarım diye artık benden korkmayacaklarını seziyordum. Sizler de inandınız mı bana?” (s. 432)

j. Üstat Osman:

“O zamanlar nakkaşhaneleri yönetmiş bu efsane üstatlara arkalarından yöneltilen eleştiri oklarının, şimdi de benim sırtıma sıkça saplandığını bildiğim için hakkımızda söylenen basmakalıp bazı lafların aslı esası yoktur, bilesiniz istiyorum.” (s. 269)

“Enişte Efendi'nin kitabı için yapılmış ve Kara'nın kendini temize çıkarmak için Hazinedarbaşı Hazım Ağa'ya getirip teslim ettiği resimleri ilk gördüğümde ne kadar tiksindiğimi biliyorsunuz.” (s. 288)

“...ama daha derinlerde duyduğum acı, sizinle paylaşmakta zorlanacağım keder ve utanç, çiraklıklarında pek çoğu ustalarınca hırpalanmış...” (s. 361)

2. Meddahın Anlattığı Hikâyeler:

Romanda bölümlerin arasına serpiştirilmiş ilginç anlatıcılı parçaların nasıl oluştuğunun da bir hikâyesi vardır. Bu hikâyeleri, nakkaşların sıklıkla gittikleri bir

kahvehanedeki bir meddah anlatır. Bu üstkurmaca katmanı Kara'nın şu cümleleriyle başlar:

“İçerisi kalabalık ve sıcaktı. Tebriz'de, Acem şehirlerinde pek çok benzerlerini gördüğüm ve orada meddah değil de perdedar denen hikâyeci arkada ocağın yanında bir yükseltiye yerleşmiş, tek bir resim, kaba kâğıda aceleyle, ama hünerle yapılmış bir köpek resmi açıp asmış, arada bir resimdeki köpeği işaret ede ede hikâyesini o köpeğin ağzından anlatıyordu.” (s. 17)

Meddahın anlattığı hikâyelerdeki anlatıcılar örneklerde de görüleceği üzere “siz” diye sesleneceklerdir. Ancak meddahın seslendiği kişiler, meddahın anlattığı hikâyelerin oluşturduğu kurmacanın bir katman dışındaki kurmaca kişiler midir, yoksa okurlar yani biz miyiz? Meddahın seslendirdiği anlatıcılardan “köpek”, aşağıdaki alıntıdan da anlaşılacağı gibi bizim kısa yoldan “nakkaşlara anlatır.” sonucuna ulaşmamızı engeller:

“Bir köpeğim ben ve sizler benim kadar makul yaratıklar olmadığımız için hiç köpek konuşur mu diyorsunuz. Ama öte yandan da ölülerin konuştuğu, kahramanların bilmedikleri kelimeleri kullandığı bir hikâyeye inanır gözükyörsünüz. Köpekler konuşur, ama dinlemesini bilene.” (s. 18)

Bu cümlelerden anlaşılacağı üzere “köpek” belirgin bir biçimde nakkaşlara değil okura seslenmektedir. Ancak bu durum sadece bu örnekle sınırlıdır.

Meddahın anlatıcı tavrıyla ilgili aşağıdaki örnekte de meddah bu sefer kendi kimliğini, anlattığı kitleyi açıkça zikreder: “Meddah efendi, sen her şeyin taklidini yapabilirsin, ama kadın olamazsın! diyorlarmış. Bunun tam tersini iddia ediyorum. Evet, şehir şehir gezip gece yarlarına kadar düğünlerde, eğlencelerde, kahvehanelerde sesimiz kısılana kadar her şeyi taklit edip hikâye anlattığımız için evlenmek hiç nasip olmadı. Ama bu kadın milletini tanımamız anlamına hiç gelmez.” (s. 401)

Yine aynı hikâyecikte meddah, hikâyelerini anlattığı ve anlattığı hikâyelerdeki anlatıcıların seslendiği kalabalığa seslenir:

“Şimdi siz nakkaş ve hattat kardeşlerime, onlar gidince, rahmetli annemin ve teyzemin iç çamaşırlarını ve elbiselerini tek tek giyerken neler hissettiğimi, kadın olmanın o gün anladığım sırlarını anlatacağım.” (s. 402)

Bu cümleler dışında meddah hiçbir hikâyecikte kendisini deşifre etmemiştir.

Üstkurmacaya dair vereceğimiz örneklerde de görüleceği gibi meddah – yukarıdaki istisnalar dışında– kendisini deşifre etmeyecek ve meddahın anlatıcıları çoğunlukla nakkaşlara seslenecektir. Bazen de nakkaşlar mı okurlar mı karar verilemeyecek şekilde sadece “siz” denilecektir. Meddahın kime seslendiği belirgin olmasa da nihayetinde kendi kurmaca katmanı dışına seslenen bir anlatıcı vardır. Sonuçta bizi, anlatıcının hedefinin muğlaklığı değil kendi kurmacası dışına seslenen anlatıcının varlığı ilgilendirir. Çünkü bu seslenişler, kurmacanın altını çizmesi, kurmacayı belirginleştirmesi yönüyle üstkurmaca uygulamalarıdır.

a. Köpek:

“Gördüğünüz gibi, azı dişlerim o kadar sivri ve uzundur ki ağzıma zorlukla sığarlar.” (s. 18)

“...farkına varmadan gırtlığımdan sizleri korkutan hırlamalar çıkarmaya başlarım.” (s. 18)

“Bir köpeğim ben ve sizler benim kadar makul yaratıklar olmadığınız için hiç köpek konuşur mu diyorsunuz. Ama öte yandan da ölülerin konuştuğu, kahramanların bilmedikleri kelimeleri kullandığı bir hikâyeye inanır gözükyorsunuz. Köpekler konuşur, ama dinlemesini bilene.” (s. 18)

“Müsaadenizle, bu vaiz efendinin son sözünü cevaplamak istiyorum. Hacı–hoca–vaiz–imam takımının, biz köpekleri hiç sevmemeleri malumunuzdur elbette.” (s. 20)

“Kendi dertlerimle Őu akŐam vakti biraz kıssa, biraz hisse almak isteyen siz dostlarımı ūzmem, benim kızgınlığım vaiz efendinin kahvehanelerimize atıp tutmasına.” (s. 21)

b. Ağaç:

“Allah rızası için kulak verin Şu anlatacaklarıma. Kahvelerinizi için, uykunuz kasın, gözleriniz açılsın, bana cin gibi bakın da size niye bu kadar yalnız olduğumu anlatayım.” (s. 59)

“Size anlatayım, ama kimseye sylemeyeceğinize yemin edin...” (s. 62)

c. Para:

“...PadiŐahımızın būyūk ūstatlarından Leylek Őimdi, gece yarısı resmimi iziverdiđi için, ūzerime altının suyu sūrūlemedi, ama onu siz kafanızdan tamamlarsınız artık Suretim burada, ama kendim būyūk ūstat, nakkaŐ Leylek kardeŐinizin kesesindeyim. Őimdi ayađa kalkıyor, beni keseden çıkarıyor ve sizlere gösteriyor. Merhaba, merhaba, selam olsun usta sanatçılara ve misafirlere. Benim parlaklıđıyla gözleriniz būyūyor, kandilin alevinin ūzerimde yansıyıŐıyla heyecanlanıyor ve en son sahibim ūstat Leylek'i kıskanıyorsunuz. Haklısınız, nkū nakkaŐın hūnerinin ūlsū olarak benden baŐka hiçbir Őey yoktur.” (s. 120)

“Kendi aramızdayız, biz bizyiz, kimseye sylemeyecekseniz ve Leylek Efendim de alınmayacaksa size bir sır vereceđim. Yemin ediyor musunuz? Peki. İtiraf ediyorum. Ben ÇemberlitaŐ Darphanesinden ıkma yirmi iki ayar hakiki Osmanlı Sultani altını deđilim. Ben kalp parayım. Beni Venedik'te dūŐuk altınla yaptılar da buraya getirip Osmanlı altını diye sūrdūler. AnlayıŐ gösterdiđiniz için teŐekkūr ederim.” (s. 121)

“Ondan da daha iyi nakkaŐsanız elde edin beni.” (s. 124)

d. Ölüm:

“Gördüğünüz gibi Ölüm'üm ben, ama korkmanız gerekmez, çünkü resimim de. Yine de benden korktuğunuzu gözlerinizden okuyorum. Oynadıkları oyuna kendilerini kaptıran çocuklar gibi, benim gerçek olmadığımı bile bile, ölümün kendisiyle karşılaşmış gibi dehşete kapılmanız hoşuma gidiyor. Bana baktıkça, o kaçınılmaz son vakit gelip çatınca korkudan nasıl altınıza dolduracağınızı seziyorsunuz.” (s. 147)

“İlk defa bir ölüm resmi gördüğünüzü biliyorum.” (s. 147)

“Böylece, sizlerin korkarak seyrettiğiniz benim bu resmimi yaparken...” (s. 149)

“Gördüğünüz gibi, ne Venedikli büyük ustaların çizdiği şeyler kadar mükemmelim, ne de Heratlı eski ustaların.” (s. 150)

“Burada bana alışıp gülümsemeye başlayan bazı avanakların da kafasına dank etmesi gerektiği gibi: Ölümle şaka olmaz.” (s. 150)

e. Kırmızı:

“Duyuyorum sorduğunuzu: Nedir bir renk olmak?” (s. 215)

“Kırmızı olmaktan ne de mutluyum! İçim yanıyor; kuvvetliyim; fark edildiğimi biliyorum; bana karşı koyamadığınızı da.” (s. 215)

“Bakın bana; ne kadar güzel şey yaşamak! Seyredin beni; ne güzeldir görmek. Yaşamak görmektir. Her yerde görünürüm. Hayat benimle başlar, her şey bana döner, inanın bana.” (s. 215)

“Susun da dinleyin nasıl da böyle harika bir kırmızı olduğumu.” (s. 215)

f. At:

“Şimdi huzurlu ve sakin durduğuma bakmayın, aslında asırlardır koşuyorum.” (s. 251)

g. Şeytan:

“Elbette, ben söyledim diye tam tersine inanmaya hazır olduğunuzu biliyorum.” (s. 330)

“İstanbul sokaklarını dolduran ve sizleri daha sonra üzmesin diye adını anmayacağım bir vaizin kışkırttığı bir kalabalık...” (s. 332)

“İNSANA SECDE ET demesi sizce yerinde mi? Vicdanınızla söyleyin kardeşlerim? Peki, biliyorum, burada hiçbir şeyin aramızda kalmayacağını, O'nun her şeyi işiteceğini ve bir gün de sizden hesabını soracağını düşünüp korkuyorsunuz.” (s. 323)

C. Polisiye

Roman, öldürülüp bir kuyuya atılmış müzehhip Zarif Efendi'nin cesedinin şu sözleriyle başlar: “Şimdi bir ölüyüm ben, bir ceset, bir kuyunun dibinde. Son nefesimi vereli çok oldu, kalbim çoktan durdu, ama alçak katilim hariç kimse başıma gelenleri bilmiyor. O ise, iğrenç rezil, beni öldürdüğünden iyice emin olmak için nefesimi dinledi, nabzıma baktı, sonra böğrümüne bir tekme attı, beni kuyuya taşıdı, kaldırıp aşağı bıraktı. Taşla önceden kırıdığı kafatasım kuyuya düşerken parça parça oldu, yüzüm, alnım, yanaklarım ezildi yok oldu; kemiklerim kırıldı, ağızım kanla doldu.” (s. 9)

Zarif Efendi, katilinin kim olduğunu söylemez. Ancak katilin bir nakkaş olduğunu biz katilin kendi ağzından öğreniriz (Romanda katil, “Katil” adıyla anlatıcılardan biri olarak yer alır): “Bütün ömrümü birlikte geçirdiğim nakkaş kardeşlerimin çoğu her akşam gelirler. Tâ çocukluktan beri birlikte nakşettiğimiz bir

budalaya kıydım kıyalı hiçbirini görmek istemiyorum artık.” (s. 24), “Dört gece önce, o akılsızın ileri sürdüğü gibi bağışlanmaz bir günahı, farkında olmadan bile olsa, kitabı nakşederken işlemiş olsaydık, Allah biz nakkaşlara bu sevgiyi göstermezdi.” (s. 27)

Ayrıca katil şu cümlelerle kendisinin kim olduğunu bulma konusunda okuyucuları uyanık olmaya çağırır: “Bütün bunları durumumla ilişkili olduğu için anlattığımı anlıyorsunuzdur. Bir şeyi aklımdan bile geçirirsem her şeyi anlarsınız. Bu da aranızda bir hayalet gibi gezinen adsız, hüviyetsiz bir katil olmaktan çıkarır da beni, yakayı ele vermiş, yüzü belirgin, kafası vurulacak sıradan bir suçlu durumuna düşürür. İzin verin de her şeyi düşünmeyeyim; kendime bir şeyler saklayayım: Sizin gibi ince kişiler de ayak izlerine bakarak hırsız bulur gibi, kelimelerimden ve renklerimden benim kim olduğumu keşfe çalışsınlar.” (s. 25)

Katilin bu davetiyle roman tam bir Postmodern polisiye olur. Biz de bu davete uyacak ve katilin kim olduğunu, katilin ve üç nakkaşın kullandığı kelimelerden hareketle bırakılan ipuçları aracılığıyla bulmaya çalışacağız. Bu ipuçları –katilin dediği gibi– nakkaşların konuşmalarında gizlenebileceği için nakkaşların söz aldığı bölümlere dikkat etmemiz gerekecektir. Üç nakkaş romanda sadece üç kere söz alırlar. Bir de Üstat Osman’ın nakkaşlarla ilgili bilgiler verdiği kısım ilave edilecek olursa 454. sayfada katilin kimliğinin ilan edilmesinden önce katilin kimliğiyle ilgili tahminde bulunabilmemiz için toplamda dört hakkımız vardır. Katilin izini sürerken cinayetle ve katilin kim olduğuyla ilgisiz gibi görünen birçok konunun bir şekilde katille bağlantılı olduğu yazı okundukça ortaya çıkacaktır. Romanın polisiye kurgusunu çözümlemek için öncelikle 4. bölümde konuşan katilin özelliklerine bir bakalım:

Katil, Zarif Efendi’yi öldürdüğüne pişmandır. Cinayeti, Zarif Efendi’nin iftirasını önlemek için işlediğini söyler. Meddahın hikâyeler anlattığı kahvehaneye gider, hatta onun anlatması için iki resim de kendisi çizmiştir. En iyi nakkaşın kendisi olduğunu düşünmektedir. Namaz kılmaktadır. Kişisel üsluba inanmaz; üslubu, kişisel bir hata olarak algılar. Zarif Efendi’yi öldürmeden önce kendilerinin sadece işlerini yaptıklarını ona söylemiştir. Hatta kendisine içinden gelen bir at

çizmesini söyleyen Enişte'ye atı vermeden önce içinden gelenin ne olduğunu anlamak için eski üstatlar gibi yüzlerce at çizdiğini söyler. Yaptığı çizimleri Zarif Efendi'ye gösterir. Zarif Efendi atları alır, ilgiyle inceler. Kendilerine en gizli, en erişilmez atın çizilmesinin sipariş verileceğini, kendilerinin de işleri gereği bu atı çizeceklerini, bunda bir günahlarının olmadığını Zarif Efendi'ye söylemiştir. Erzurumlu Nusret Hoca taraftarı değildir.

Hikâyeye dönelim: Maktul ortalarda yoktur. Ancak Enişte, Zarif Efendi'yi nakkaşların öldürmüş olabileceğini düşünerek yeğeni Kara'yı bu işi çözmekle görevlendirir: “Üstat Osman nakkaşhanededir. Önce oraya gitmeni ve her şeyi kendi gözünle görmeni istiyorum. Ötekiler, aralarında tartışıp birbirlerini öldürmüşlerdir diye de korkuyorum. Yıllar önce ustaları Başnakkaş Osman'ın verdiği takma adlarla: Kelebek, Zeytin, Leylek... Onları gider evlerinde görürsün...” (s. 38) Kara üçüyle de görüşür. Bu görüşmelerden şunları öğreniriz:

1. Kara'nın Görüşmesi:

a. Kelebek:

Kara'yla sarılır, öpüşürler. Kelebek, paranın ve ünün hüner sahibini aşka getireceğini söyleyen bir nakkaştır; üslup ve imza hevesinin de Frenkler'den etkilenmiş Çinli ressamın aracılığıyla bize kadar yaklaştığını düşünür. (s. 76) Üslubun kişisel bir kusur olduğunu düşünür. Kazvinli eski üstatlar gibi çizer. “Mahallenin en güzel kızıyla yeni evlendim. Nakşetmiyorsam onunla deliler gibi sevişiriz.” (s. 81) , “...güzel karımın oturmakta olduğunu hatırladım” (s. 81) cümlelerinden anlaşılacağı üzere karısını çok sevmektedir. Zarif Efendi'yi “tezhibi yalnız parası için yapan, ilhamı kıt bir budala” (s. 82) olarak niteler. Erzurumiler'e yakınlığı şu cümlelerle açıklanır: “Şu İstanbul şehrinde esiri olduğumuz yoksulluk, veba, ahlaksızlık, rezillik Peygamberimiz Resulullah zamanındaki İslamiyetten uzaklaşıp yeni, çirkin âdetler edinmemizden ve Frenk usullerinin aramıza sızmış olmasından başka hiçbir şeyle açıklanamaz. Vaiz Erzurumi de böyle diyor yalnızca, ama düşmanları, Erzurumilerin musiki çalan tekkelere saldırdıklarını, evliya

mezarlarını bozduklarını ileri sürüp Padişah'ı kandırmak istiyorlar. Şimdi benim Erzurumi Hazretleri'ne onlar gibi düşmanlık beslemediğini bildikleri için, demek ki, kibarca, Zarif Efendi'yi sen mi öldürdün, demek istiyorlar.” (s. 82) Sözlerinin sonunda en çok parayı kendisinin kazandığını, dolayısıyla en iyi nakkaşın kendisi olduğunu söyler.

b. Leylek:

Leylek de “ta çocukluğumuzdan Kara” (s. 84) diyerek Kara'ya sarılır, “Üşümüş, içeri aldım.” (84) der. Leylek, Frenklerin üslubunu eleştirerek sözlerine başlar ve “Nakış ve Zaman” ilişkisiyle alakalı üç hikâyecik anlatır. O da evlidir. Padişahı –geleneklerin tersine– ayakta çizerek Kara'yı şaşırtır. Savaş sahnelerini genelde kendisinin çizdiğini söyler.

c. Zeytin:

Kapının çalındığını duyunca eli heyecanla titremiştir. Hint Padişahı Ekber Han, cihanın en parlak nakkaşlarını topluyordur, adamları dün onu davet etmişlerdir; Zeytin kapı vurulunca kapıya vurana onlar zannettiği için elinin titrediğini söyler. Kara'ya nakış ve körlükle alakalı üç hikâyecik anlatır. Hikâyeciklerin sonunda bir çırak, Zarif Efendi'nin cesedinin bir kör kuyuda bulunduğunu, cenazesinin ikinci vakti kaldırılacağını söyler.

Bu noktada elimizde şunlar vardır: Katilin çizdiği at resimlerinin akıbeti belli değildir. Zarif Efendi, onları eline almıştır; ama geri verip vermediği belli değildir. Kelebek ve Leylek evlidir. Kelebek, Zarif Efendi gibi Erzurumiler'e yakınlık hissetmektedir. Bunu Kara'ya değil “bize” söylemiştir. Katil, Zarif Efendi'yle aralarında geçen konuşmada Erzurumiler'de tanıdığın var mı diye sormuştu:

“Erzurumlu Nusret Hoca'nın cemaatinden böyle bir laf olduğunu duyarlarsa ne bizi sağ koyarlar, ne de nakkaşhane kalır. Onlardan hiç tanıdığın var mı? Bu parayı şimdi sen kabul et ki bizi onlara, ihbar etmeyeceğini anlayalım.” (s. 29)

Kelebek katil olsaydı bu soruyu sormazdı.

Katil de cenazeye katılır. Kendisinin bulunamayacağını çünkü kişisel bir kusuru, yani üslubu olmadığını söyler. Erzurumileri sevmediğini belirtir:

“Zavallı Zarif Efendi, son zamanlarda, o çatık kaşlı Erzurumlu vaizin adamlarıyla düşüp kalkmaya başladıktan sonra beni hiç sevmezdi ama, Padişahımız için kitaplar nakşettiğimiz şu yirmi beş yıl içinde, kendimizi birbirimize yakın hissettiğimiz vakitlerimiz de olmuştu.” (s. 116) . Bu cümleleri katilin Kelebek olmadığına dair başka bir kanıt olarak alabiliriz.

Katil, Zarif Efendi'den bahsederken onun “eski usüllere kölece bağlı” (s. 118) olduğunu söyler. Cenazeden sonra birlikte giden Kara ile Enişte'yi takip eder. Cinayet sonrası birkaç gün boyunca ellerinin titrediğini (s. 119) söyler. Zarif Efendi'nin Enişte Efendi'nin yaptırdığı resimlerle ilgili söylediklerinin (dine ihanet ya da küfür olup olmadığını) doğru olup olmadığını Enişte Efendi'ye sormak ister. Enişte Efendi'yi evine kadar takip eder. Evdeki Şeküre için de “dünyanın en güzel kadını” (s. 119) der. Katil, Şeküre'ye âşıktır. Bu da katilin Kelebek olmadığına dair bir diğer kanıttır; çünkü daha önce belirttiğimiz gibi Kelebek karısını çok sevmektedir.

Katil akşam ezanı okunduktan sonra evde duramaz dışarı çıkar. Bir kenar mahalledeki Kalenderi tekkesinin kapatılmasıyla ilgili şunları söyler: “Acem savaşları yüzünden bu güzelim mahallenin başına gelen tek felaket, kırk yıl önce düşman yuvası diye Kalenderi tekkesinin kapısına zincir vurulmasıdır. Böğürtlen çalılarının ve en soğuk havada bile hoş kokan defnelerin arkasından dolandım, yıkık bacayla kepengi düşmüş pencereler arasındaki tahtaları her zamanki titizliğimle düzene soktum, içeri girdim; Yüz yıllık tütsü ve küf kokusunu ciğerlerime çektim. Burada olmak öyle mutlu etti ki beni, gözlerimden yaşlar akacak sandım.” (s. 142) Bu cümlelerden katilin Kalenderiler'e yakınlık hissettiği sonucu çıkarılabilir. Kendisinin katillğine Kuran'dan bir açıklama bulmaya çalışırken eski Çin ve Moğol ustaların çizdiklerinden bahseder: “...nedense Çin ve Moğol ustalarının çizdiği şeytanların işkencelerini hatırlatan bu cezanın renkleri ve şiddeti ne zaman gözümün önünde canlansa...” (s. 143) ve Erzurumiler'le ilgili olarak “gözü dönmüş

Erzurumiler” (s. 143) ifadelerini kullanır. Tekkeden çıkar, yolda aklına Zarif Efendi'nin Enişte'nin yaptırdığı son resimdeki kafirlikle ilgili sözleri ve Enişte'nin kendisine gizlediği bir resmin kenarlarına yaptırdığı küçük resimler gelir. Bunu sormak için Enişte Efendi'ye doğru gider, Zarif Efendi'nin sözlerine hak vermektedir artık. Enişte Efendi'nin evine girer. Çin ve Moğol tekniğini Herat'a kadar getiren İsfahanlı Musavvir Şeyh Muhammed'den “Cengiz Han zamanına kadar giden unutulmuş usulleri parçalanmakta olan eski kitaplardan o bulup çıkarıp canlandırmış” (s. 181) diye bahsederek o sıralar Osmanlı nakışını etkileyen Herat üslubunun da öncesinden bahseder. Allah korkusuyla yaptıkları işte bir günah olup olmadığını, son resimde bir küfür olup olmadığını Enişte Efendi'ye sorar. Enişte Efendi böyle bir şey olmadığını söylerken Hindistan'daki Ekber Han'ın nakkaşhanesinin çok revaçta olmasını Frenk usullerine kapı açmasına bağlar. (s. 186) Peki Hindistan'daki Ekber Han için çalışmaya gitmeye çok hevesli olan ilerleyen sayfalarda “Frenk usullerine fazla yatkınlık gösterdiği” söylenecek olan nakkaş kimdir?

Katil, Zarif Efendi'yi kendisinin öldürdüğünü itiraf eder ve Enişte'yi kendilerinin günahkar olmalarına sebep olduğu için öldürür. Bu cinayet üzerine Padişah'ın emriyle Hazinedarbaşı, Başnakkaş Osman'la görüşür ve Enişte'nin yaptırdığı resimleri kimlerin çizdiğini bulmasını ister. Başnakkaş, Kara'nın konuyla ilgisi bulunabileceğini düşünerek ağzını aramak için ona hafifçe işkence edilmesini önerir; işkence edilir. Kara'dan herhangi bir işaret alınamayınca işkence kısa sürer ve birlikte Enişte'nin yaptırdığı resimlerin kimler tarafından yapıldığını araştırırlar. Başnakkaş Osman kendilerine yaptırılan Surname'yle Enişte'ye yaptırılan kitap arasında eşleştirmeler yaparak, Enişte'ye sadece nakkaşhanesindeki üç nakkaşın resim yaptığını çıkarır: Zeytin, Kelebek ve Leylek. Onların “hüneri, ustalığı ve huyları” (s. 295) hakkında konuşarak aradıkları şeyi bulmayı ümit eden Başnakkaş Osman her birinin özelliğini saymaya başlar:

2. Başnakkaş'ın Nakkaşlar Hakkındaki Görüşleri:

a. Zeytin:

“Ağaç, hayvan ve insan yüzü resmetmede nakkaşhanemin en parlak ressamı odur.” (s. 295)

“Velican'ı sanırım on yaşındayken İstanbul'a getiren babası, Safevi Şahı'nın Tebriz'deki nakkaşhanesinin ünlü surat ressamı Siyavuş'un yetiştirmesidir ve üstatlarının silsilesi ta Moğollara kadar gider. Moğol–Çin etkisini taşıyan, Semerkant, Buhara ve Herat'ta yerleşmiş yüz elli yıl öncesinin ihtiyar ustaları gibi genç âşıkları Çinliler gibi ay yüzlü çizer. Ne çıraklığında ne ustalığında, içine kapalı bu çetin cevizi istediğim gibi açabildim. Ruhunun derinliklerinde sakladığı Moğol–Çin–Herat üstatlarının usul ve örneklerinin dışına çıksın, hatta gerekiyorsa onları unutabilsin isterdim. Bunu ona söylediğimde, nakkaşhane ve ülke değiştiren çoğu nakkaş gibi, zaten onları unuttuğunu, zaten aslına bakılırsa hiç öğrenmediğini söyleyiverir. Çoğu nakkaş, hafızasında sakladığı o harika kalıplar için kıymetlidir, ama Velican unutsaydı daha da büyük bir nakkaş olurdu.” (s. 295)

“Bunları anlatmam üzerine, Kara, rahmetli Eniştesinin Frenk üstatlarının usullerine en çok Zeytin'in heves duyduğunu ve uyum gösterdiğini söyledi.” (s. 296)

“Nakkaşlarımın en sessizi, en içlisi, en suçlusu, en haini, en sinsisi (içimden söyleyiverdim bunları) odur.” (s. 296)

“Sinsidir, evet, ama katil değildir bence. (Bunu da söylemedim Kara'ya.) Çünkü hiçbir şeye inanmaz. Paraya da inanmaz, ama korkakça biriktirir. Oysa bütün katiller, sanıldığıının aksine, inançsızlardan değil, fazla inananlardan çıkar.” (s. 296)

b. Kelebek:

“Kırk yıl öncesinin Kazvinli ustalarından ders almış gibi geniş, rahat, mutlu, yuvarlacık çizgiler çeker, parlak, katıksız renklerini cesaretle sürer ve resminin gizli

nizamında hep afili bir yuvarlak vardır, ama ben yetiştirdim onu, çoktan gebermiş o Kazvinli ustalar değil.” (s. 297)

“...ölümünden sonra yerimi almak için dolaplar çevirdiğini biliyorum.”

"Bu yüzden nakkaş kardeşlerini öldürebilir mi?"

"Öldürebilir. Çünkü, büyük bir üstattır, ama bunu bilmez ve nakşederken de âlemi unutamaz.” (s. 299)

“Yenilerde, mahalle bakkalının güzel kızıyla evlendikten sonra hem içimden gelmedi hem de gidip onu görmeye fırsatım olmadı.”

"Erzurumlu Hoca taraftarlarıyla düşüp kalktığı söyleniyor," dedi Kara. "Aşçısından hokkabazına, tarikat ehlinde köçeklerine, şiş kebab yapanından çilingirlere, herkesin geçit resmi etliği bizim surnamelerimiz, savaşları, silahları, kanlı ve sıradan anları gösterilse fernamelerimiz, Erzurumlu Hoca'nın softaları azar da dine sığmaz diye yasaklanır ve eski Acem üstatlarının kitaplarına ve kalıplarına geri dönülürse Kelebek bu işten kârlı çıkar diyorlar.” (s. 300)

c. Leylek:

“Musavvir Günahkâr Mustafa Çelebi diye imza attığını gördüm. Çünkü bir üslubum var mı, yok mu, olmalı mı, varsa imzayla ortaya konmalı mı, eski üstatlar gibi saklamak mı, alçakgönüllü imza atmaya mı atmamaya mı gerektirir gibi meselelere kafayı takmadan imzasını gülümseyerek ve bir zafer duygusuyla atar.” (s. 300)

“Şimdi de, rezil katil üç usta nakkaşımdan biriye, inşallah Leylek'tir diye gizlice düşünürken yakalıyorum kendimi. Çıraklık yıllarında, cuma sabahları kapımda onu görünce Kelebek'i gördüğüm gibi neşelenmezdim.” (s. 302)

Bu değerlendirmelerden sonra, Şeküre'den Kara'ya bir mektup gelir. Mektupla birlikte “kaba kağıda yapılmış resim” (s. 304) de gelir: “Bu kağıt, zavallı

Zarif Efendinin kuyudan çıkan cesedinin üzerindeymiş. Kalbiye, rahmetli kocasına kimsenin at çizdirmediğini söylüyor, yeminlerle.” (s. 304)

Resimler, cesedinin üzerindeymiş. Katil bu konuyla ilgili henüz bir açıklama yapmamıştır. Bu resimlerin maktulun “üzerinde” çıkmasıyla ilgili iki ihtimal vardır:

1–Zarif Efendi öldürüldüğünde kağıtlar öldürülmeden az önce katilin çizimlerine ilgiyle baktığı için çizimler kendisinde kalmıştır.

2–Katil, Zarif Efendi’yi öldürdükten sonra, kişisel bir üslubu olmadığı iddiasını kanıtlamak için o resimleri bilerek cesedin üzerine koymuştur.

Başnakkaş Osman atı incelediğinde burnunun çok farklı çizildiğini fark eder. Bu çizim tekrar eder umuduyla her bir nakkaştan “bir hamlede” (s. 314) bir at resmi çizmesini ister:

3. Nakkaşlardan Çizmeleri İstenen At Resmi

a. Zeytin:

“Misafirimi içeri aldım. Bir koşu gittim kedi kulağının tüyünden en ince kalemimi, mürekkebimi getirdim. Yere oturdum ve bir an durdum! Bu işin içinde kanımla canımla ödeyeceğim bir düzen, bir oyun olabilir mi? Belki!” (s. 314)

“İçim nakşetme hevesiyle doldu, ama büsbütün eski üstatlar gibi çizmekten de korktum sanki ve tuttum kendimi.” (s. 314)

“Kalemimi hiç kaldırmadan yanağından, aşağıya biraz düşünerek açık yaptığım güçlü ağzına vardım ve içeriye girip, burası böyle, daha aç ağzını, at, güzel dilini çıkarttım. Burnunu yavaşça –kararsızlık etme– döndüm.” (s. 315)

“Elimi kaldırdım, ateşli, ama kederli gözünü, bir an kararsızlıkla burun deliğini ve eğer örtüsünü hızla çizdim...” (s. 315)

Zeytin “Harika bir at resmi çizerken o harika at olurum ben.” (s. 315) cümlesiyle sözlerini tamamlar.

b. Kelebek:

“Sanırım akşam namazı vaktiydi. Kapıda birisi: Anlattı: Yarışma buyurmuş Padişahım. Can baş üstüne Padişahım, en güzel at resmini benden iyi kim çizebilir!” (s. 316)

“Ne kadar hünerliyim! derken baktım elim kendiliğinden mutlu ve güçlü atın, açık ağzını, burnunu dolanmış, akıllı alnını, kulaklarını çekmiş.” (s. 317)

“...bir an bu aptalların şöyle diyeceklerini de anladım. Ne kadar çabuk ve güle oynaya çizivermiş! Sırf bu yüzden harika resmimi ciddiye almayacaklarından endişelendim. Böylece, atın yelesini, burun deliklerini, dişlerini, kuyruğunun kıllarını, eğer örtüsünü küçük küçük incelikle işledim ki resmime emek verdiğimi de görsünler.” (s. 317)

Kelebek sözlerini “Harika bir at resmini nakşederken harika bir at resmi nakşeden başka bir nakkaş olurum ben.” (s. 317) cümlesiyle bitirir.

c. Leylek:

“Akşam namazından sonraydı, çıkıp kahveye gidecektim; kapıda biri var dediler. Hayırdır. Gittim; Saray'dan biri; anlattı. Peki: Dünyanın en güzel atı. Siz bana tanesine kaç akçe vereceğinizi söyleyin ben dünyanın en güzel atlarından size beş altı tane çizivereyim.” (s. 318)

“Birden elim bütün bu hesapların üstüne çıkmak ister gibi öfkeyle harekete geçti ve ayağının ucundan başlayıp bir hamlede hakki bir at çizdim.” (s. 318)

“Kendim gibi çizersem bir kese altını verdirmezler bana! Bu kese altını akmazsam da bundan sonra namıma leke sürülmüş olur. Düşündüm: "Dur sen," dedim oğlana. İçeri gittim, kalp ve pırıl pırıl iki Venedik altınını alıp Saray'dan gelen oğlanın eline sıkıştırdım: Korktu, gözleri büyüdü. "Aslan gibi çocuksun sen," dedim.

Herkesten sakladığım kalıp defterlerinden birini çıkardım. Buraya yıllar boyunca gördüğüm en güzel resimlerin birer eşini gizlice istinsah etmişimdir. Ayrıca

oradaki cüce ağası Cafer'e on altın verirsen hazinede kilitli, gizli saklı kitapların sayfalarından en iyi ağaçları, ejderhaları, kuşları, avcılarını, savaşçıları istinsah edip sana verir alçak. Resimde ve nakışta yaşadıkları dünyayı görmeyi değil, eski üstatları ve eski masalları hatırlamayı isteyenler için harikadır defterim.

Saray'dan gelen oğlana göstere göstere sayfaları karıştırıp atlardan en iyisini seçtim. Çizgilerimin üzerinden elimdeki iğneyle delikler açarak hızla geçtim. Kalıbın altına temiz bir kâğıt yerleştirdim. Üzerine kömür tozundan yedire yedire bolca döktüm, biraz salladım ki altına iyice geçsin. Kalıbı kaldırdım. Kömür tozu, nokta nokta, alttaki kâğıda güzel atın bütün şeklini geçirmişti, görmek hoşuma gitti.

Kalemimi kaptım. O an içimden gelen bir ilhamla çok hızlı ve kararlı hareketlerle noktaları güzel ve zarif bir şekilde birleştirdim ki ben bu atın karnını, güzel boynunu, burnunu, sağrısını çizerken sevgiyle içimde hissettim. “İşte,” dedim. “Cihanın en güzel atı. Öteki budalaların hiçbiri çizemez bunu.” (s. 319)

“Üstelik, ağzı açık seyrettiği karımı yeniden görebileceğini de o hayal etti.” (s. 319)

Leylek sözlerini “Harika bir at resmi çizerken ancak kendim olabilirim ben.” diyerek tamamlar.

Katil az önce iki ihtimalli olarak açıkladığımız durumu açıklığa kavuşturur: “Bir at çizmem istendiğini işitir işitmez, yarışma olmadığını, çizdiğim attan beni teşhis etmek istediklerini anladım. Kaba kağıda yaptığım at alıştırma çalışmalarımın zavallı Zarif Efendi'nin cesedinin üzerinde kaldığının farkındayım. Ama bir kusurum, bir üslubum yoktur ki benim çizdiğim atlara bakıp kim olduğumu bulabilsinler. Bundan emindim emin olmasına, ama yine de atı çizerken bir telaşa kapıldım. Enişte'nin atını çizerken, kendimi ele verecek bir şey çizmiş olabilir miydim? Şimdi farklı bir at çizmeliydim. Bambaşka şeyler düşündüm bu sefer, "kendimi tuttum" da kendim olmadım.” (s. 321)

Dışarı çıkar, bir aşevinde tanıştığı bir çelebiyle ilgili içinden şunlar geçer: “Sormadım gecenin bu vakti neden Paşa'nın konağında, camide, ya da evinde karısının koynunda değil de bu bekâr haydutlar aşevinde olduğunu. O bana nereden

geldiğimi, kim olduğumu sordu.” (s. 322–323) Demek ki katil kendisinin karısı olsaydı “bu bekâr haydutlar aşevinde” değil “karısının koynunda” olurdu. Bu cümlelerden kendisinin de bekâr olduğu sonucunu çıkarırız. Kelebek ve Leylek evlidir. Acaba katil Zeytin midir?

Katil aşevinden çıkar, yine Kalenderi tekkesini gider. Tekkede Venedikliler gibi kendi portresini yapmaya çalışır; ama beceremez. Onların bunu nasıl becerdiklerini anlamaya çalışır: “Bir an kendimi onlardan biri yerine koydum ve öyle hissederek resmedersem belki resmimi kendime benzetebilirim diye düşündüm.” (s. 325) Bu cümle ile Zeytin’in “Harika bir at resmi çizerken o harika at olurum ben.” (s. 315)” cümlesi arasında bir yöntem koşutluğu vardır. Tekkeden çıkar kahveye gider, diğer nakkaşlarla şakalaşır, şarap içer. Orada Şeytan’ı meddahın kağıdına çiziverir. Daha önce Başnakkaş Osman, Enişte Efendi’nin yaptırdığı resimlerle kendilerini hazırlatılan Surname’deki resimleri kıyaslayarak Enişte Efendi’deki resimleri kimlerin yaptığını çıkarmaya çalıştığında Zeytin’in yaptığı bir resmi, çizdiği Şeytan’dan anlamıştır: “Tilkinin tek tek gözüken dişleri ile Enişte'nin Şeytan resmindeki, tâ Semerkant'tan geldiğini sandığım yarı şeytan, yarı dev o uğursuz yaratığın dişleri aynı elden, Zeytin'in kaleminden çıkmaydı.” (s. 293) Acaba diğer nakkaşlar da Zeytin’in bu çiziş şeklini (üslubunu) bildikleri için mi katil şu cümleyi kurmuştur: “Ben resmederken meddahla çırağı, öteki nakkaşlar, meraklılar gülüşüyor, beni kışkırtıyorlardı. Sizce bir üslubum var mı, yoksa şarap yüzünden mi?” (s. 329)

Başnakkaş Osman, nakkaşların çizdiği atların hiçbirinde bir işaret bulamaz. Ona göre burunun çiziliş şekli bir kusur değil bir üsluptur: “Saadetlu Padişahı Âlempenah Hazretleri, bu doru atın burnunda gördüğümüz gizli imza, bana kalırsa anlamsız ve saçma bir nakkaş kusuru değil de, kökü tâ eskilere, başka resimlere, başka usullere, başka üsluplara ve belki de başka atlara giden bir şeydir. iç hazinenizde, kilit üzerine kilit bodrumlarda, demir sandıklarda, dolaplarda sakladığınız yüzlerce yıllık kitapların harika sayfalarını karıştırırsak, bugün hata diye gördüğümüz şeyin, belki bir usul olduğunu göreceğiz ve bunu üç nakkaştan birinin kalemine bağlayacağız.” (s. 341) Başnakkaş, bu cümlelerden sonra Hazinei Enderun’daki eski kitapları görmesi gerektiğini söyler. Başnakkaş ile Kara, Hazinei

Enderun'da kitaplara bakarlar, incelemeler yaparlar. İncelemeleri ve ulaştıkları sonuçları artık kitaptan takip edelim:

“Daha iyi nefes alıp daha uzun koşsunlar diye atların burun deliklerini kesmek yüzlerce yıllık bir Moğol alışkanlığıdır.” (s. 376)

“Atların burun deliklerini kesmekten ve Çin resminden başka Acem ülkesine ve tâ buraya kadar Moğol orduları yüzünden gelmiş bir başka şey bu kitaptaki şeytanlar. Onların yeraltındaki karanlık güçlerin saldığı kötülük elçileri olduğunu, biz insanların hayatlarını ve değer verdiği şeyleri kapıp kaçacağını, bizleri karanlığın ve ölümün yeraltına götüreceklerini işitmişsinizdir. Bu yeraltı dünyasında her şeyin, bulutların, ağaçların, eşyanın, köpeklerin, kitapların bir ruhu vardır ve konuşur.” (s. 377)

“Bu itikadı Horasan'dan Acem ülkesine, sonra tâ bizim İstanbul'umuza resimlerini gördüğünüz Kalenderi dervişleri getirdi," dedi Üstat Osman.” (s. 378)

“ "O zaman Eniştemin kitabındaki at resmini kim yapmış oluyor?"

"İki atın da burun deliği kesik," dedi. "Ama ister Semerkant'ta, ister dediğim gibi Maverâünnehir'de olsun, bu at Çin usulleriyle nakşedilmiş. Enişte'nin kitabının güzel atı ise, Heratlı üstatların harika atları gibi Acem usulleriyle resmedilmiş. Benzerine bu dünyada seyrek rastlanır zarif bir at! O bir nakış atı, Moğol atı değil."

"Ama burun deliği gerçek bir Moğol atı gibi kesik," diye fısıldadım.

"Çünkü, belli ki, Moğollar çekilip, Timur'un ve oğullarının düzeni başlayınca, tâ iki yüz yıl önce Herat'ta nakşeden eski üstatlardan biri, at resmi çizerken ya görüp hatırladığı Moğol atlarından ya da bu atları burnu kesik nakşetmiş başka bir nakkaşın resminden etkilenip burun delikleri zarafetle kesilmiş harika bir at resmi yapmış. Hangi şah için yapılan hangi kitabın hangi sayfasındaydı, kimse bilemez: Ama o kitabın ve resmin bir sarayda, kimbilir, belki şahın haremindeki gözdesi tarafından çok beğenilip, çok övülüp bir dönem efsane olduğuna eminim! Böyle olduğu için de bütün sıradan nakkaşların burnu kesik bu atı kısıkana kısıkana, söylene söylene taklit edip çoğalttıklarından da eminim. Böylece, o harika atla birlikte, atın burun deliği de

kalıp olup o nakkaşhanede nakkaşların hafızalarına nakşedilip ezberlenmiştir. Yıllar sonra bu nakkaşlar, efendileri savaşlarda yenilip, tıpkı başka haremlere giden hüzünlü karılar gibi, kendilerine yeni şahlar, şehzadeler bulup, şehir ve memleket değiştirdince, hafızalarındaki atların zarafetle kesilmiş burun deliklerini de kendileriyle birlikte götürmüşlerdir. Çoğu nakkaş hafızasının bir köşesinde yatan bu kesik burnu, başka nakkaşhanelerde, başka usuller ve başka ustalar yüzünden hiç çizmeyip sonunda unutmuştur belki. Ama bazı nakkaşlar da, katıldıkları yeni nakkaşhanelerde burnu zarafetle kesilmiş atlar çizmekle kalmamış, 'eski üstatlar böyle yapardı' diye bunu güzel çıraklarına öğretmişlerdir de. Böylece, Moğolların ve burnu kesik güçlü atlarının Acem ve Arap ülkesinden çekip gitmelerinden, yıkılıp yakılıp yağmalanmış şehirlerde yeni hayatların başlamasından asırlar sonra bile, kimi nakkaşlar, bunun bir kalıp olduğuna inanarak atların burun deliklerini kesik çizmeye devam etmişlerdir. Bazılarının fetihçi Moğol süvarilerinden de, atlarının kesik burun deliklerinden de hiç haberdar olmadan 'bu bir kalıptır' diyerek atlarını bizim nakkaşımızın çizdiği gibi çiziverdiklerinden de eminim.” (s. 378–379)

Daha önce Başnakkaş Osman’ın, Zeytin için “...üstatlarının silsilesi ta Moğollara kadar gider. Moğol–Çin etkisini taşıyan, Semerkant, Buhara ve Herat'ta yerleşmiş yüz elli yıl öncesinin ihtiyar ustaları gibi genç âşıkları Çinliler gibi ay yüzlü çizer. Ne çıraklığında ne ustalığında, içine kapalı bu çetin cevizi istediğim gibi açabildim. Ruhunun derinliklerinde sakladığı Moğol–Çin–Herat üstatlarının usul ve örneklerinin dışına çıksın, hatta gerekiyorsa onları untabilsin isterdim.” (s. 295) dediğini biliyoruz. Dolayısıyla az sonra Kara, Başnakkaş Osman’a o at resmini kimin çizdiğini sorunca tahmin ettiğimiz cevabı verir:

“Söyleyin lütfen ... O atı nakşeden nakkaş kim?”

"Zeytin." (s. 381)

Ancak eldeki bu veriye rağmen Başnakkaş, katilin Zeytin değil Leylek olduğunu düşünür:

“Herat'ın efsanelerine o kadar bağlı Zeytin, eski usullere kendisinden de çok, hatta körü körüne bağlı zavallı Zarif Efendi'yi neden öldürsün?”

"Kim?" dedim. "Kelebek mi?"

"Leylek!" dedi. "Bunu da kalbim söylüyor bana. Hırsını, gözü dönmüş çalışkanlığını tanıdığım için. Dinle şunu: Frenk usullerini taklit eden senin Enişte'nin kitabında dinsizlik, zındıklık, münkirlik olduğunu, tezhipleri yapan zavallı Zarif Efendi büyük ihtimal anladı ve korktu bundan. Bir yandan o budala Erzurumlu vaizin lakırdılarına kulak kabartacak kadar hödük olduğu için –tezhip ustaları ki Allah'a ressamlardan daha yakındırlar, ne yazık ki sıkıcı ve aptal olurlar– bir yandan da senin budala Eniştenin kitabının Padişah'ın gizli ve büyük bir işi olduğunu bildiği için korkuları ve şüpheleri birbiriyle çelişti: Padişahına mı inansın, Erzurumlu vaize mi? Avucumun içi gibi tanıdığım bu zavallı evladım, içini kurt gibi kemiren bir derdini, başka zaman olsa, tabii ki gelip bana, ustasına açardı. Ama Frenk taklitçisi Eniştenin kitabı için tezhip yapmasının, bana, nakkaşhanemize ihanet demek olduğunu kuş beyniyle o bile çok iyi anladığı için, başka birini aradı ve hünerine hayran olduğu için aklına ve ahlâkına da hayran olmak gibi yanlış bir inanca kapıldığı kurnaz ve hırslı Leylek'e derdini açtı. Leylek'in bu hayranlıktan istifadeyle Zarif Efendi'yi kullandığını çok görmüşümdür. Aralarında ne tartışma olduysa oldu, Leylek ötekini öldürdü. Zarif Efendi korkularını daha önceden Erzurumlilere de açtığı için, onlar da intikamla güçlerini göstermek için arkadaşlarının ölümünden sorumlu tuttıkları senin Frenk hayranı Enişteni öldürdüler.” (s. 382)

Kara, Başnakkaş'ı Enderun'da bırakır, Şeküre'yi Hasan'ın evinden alır. Şeküre, Kara ve beraberindeki bir kabile gibi ilerlerken yolda Erzurumiler'in kahvehaneyi basıp nakkaşlara saldırdıklarını, meddahı öldürdüklerini görür. Orada karşılaştığı Kelebek'le Kelebek'in evine giderler.

4. Kara'nın Katili Arayışı

a. Kelebek:

Kelebek, Kara'nın kendisini kendi evinde bir hançerle tehdit etmesine çok sinirlenir, kılıcını boğazına dayar ve ondan Başnakkaş'ın kesik burnu Zeytin'in çizdiğini söylediğini; ama katil olarak Leylek'i söyleyeceğini öğrenir. Beraberce

Zeytin'in evine giderler; ama Zeytin evde yoktur. Evinde şeytan, ağaç, kadın, köpek ve Leylek'in çizdiği ölümün resmini bulurlar. Şeytan resmini daha önce katilin meddah için çizdiğini biliyoruz. Meddahın anlattığı hikâyelerdeki "şeyler" nakkaşların Enişte için yaptıkları resimlerin aynısıdır:

"Eniştemin kitabında da aynı resimler var, dedi.

"Her akşam duvara asılacak resmi nakkaşlara çizdirmenin daha akıllıca olduğunu meddah da kahvecide anlamıştı. Biz nakkaşlara kaba kâğıda alelacele bir resim çizdirir, hikâyesini, nakkaş şakalarını biraz bize sorar, biraz da kendi uydurup hemen söyleyiverirdi."

"Niye Eniştemin kitabı için çizdiğin bu ölüm resmini ona da çizdin?"

"Meddahın istediği gibi kendi başına bir resimdi. Ama Enişte'nin kitabına çizer gibi, uğraşarak değil çok çabuk ve elimin istediği gibi çiziverdim. Ötekiler de böylece, belki de alay olsun diye, o gizli kitap için naksettiklerini daha kaba ve basitini meddah için çizdiler." (s. 417) Daha sonra Kelebek burnu kesik atı Leylek'in çizdiğini söyler.

b. Leylek:

Leylek, Meddah'ın anlattığı hikâyelerin nasıl başladığını ve katilin kim olduğuyla ilgili tahminini anlatır:

"...şehir, mahalle gezip iş tutan rahmetli ihtiyar meddahın, nakkaşların devam ettiği kahvede dil-bazlık etmeye başladığının ikinci günü, bir nakkaşın, belki de kahve sarhoşluğuyla latife diye duvara bir resim asıverdiğini, bunu farkedene çenebaz meddahın buna karşılık latife olarak sanki kendisi resimde gösterilen köpek imiş gibi laf ebeliğine başladığını, bu çok hoş gidince de her akşam üstat nakkaşlarca çizilen resimler ve meddahın kulağına fısıldanan şakalarla işe devam edildiğini anlattım. Erzurumi vaiz hakkındaki iğnelemeler, hocanın öfkesinden korkan nakkaşları hem keyiflendirdiği, hem de kahveye pek çok yeni müşteri çektiği için Edirneli kahvehaneci tarafından da teşvik ediliyordu. Meddahın her gece arkasına astığı

önümüzdeki bu resimleri, Zeytin kardeşimizin boş evine baskın verdiklerinde bulduklarını söyleyip, bana yorumumu sordular. Yoruma gerek olmadığı, kahvecinin de Zeytin gibi bir Kalenderi abdalı, dilenci, hırsız, yaban bir alçak olduğunu söyledim. Hoca Efendi'nin sözlerinden ve özellikle cuma vaazlarında kaşlarını çatıp anlattıklarından ödü kopan saf Zarif Efendi, bunları Erzurumlilere şikâyete kalkışmıştır, diye açıkladım. Ya da büyük ihtimal, yapmayın etmeyin, diye uarmaya kalkınca, kahveciyle aynı meşrepten Zeytin'in, zavallı müzehhibi acımasızca katlettiğini söyledim. Buna öfkelenen Erzurumiler de, belki Zarif Efendi, Enişte'nin kitabını da onlara anlattığı için, belki onu sorumlu tuttukları için Enişte Efendi'yi katletmişler, bugün de –bir ikinci intikam– kahveyi basmışlardı.” (s. 421)

Leylek, Kelebek ve Kara'ya Zeytin'in yerini bildiğini söyler:

“Evinde bulunamayan Zeytin'in, Fenerkapı yakınlarındaki metruk Kalenderi tekkesinde gizlendiğinden emin olduğumu söyledim. Bir rezillik ve ahlaksızlık yatağı olan bu tekkenin bu yüzden değil, Acemlerle bitmez tükenmez savaşlar yüzünden Padişahımızın dedesi zamanında kapatıldığını, Zeytin'in bir zamanlar kapalı tekkeyi "beklemekle" övündüğünü hatırlattım. Eğer bana güvenmiyor da dediğimin arkasında bir kumpas olduğunu düşünüyorlarsa, hançer onların elindeydi, cezamı orada verebilirlerdi.” (s. 425)

Üçü birlikte Leylek'in söylediği yerdeki tekkeye doğru giderler. Eğer Zeytin, Leylek'in dediği gibi metruk Kalenderi tekkesindeyse katilin o olduğuna emin olacağız demektir; çünkü katil daha önce kapatılan Kalenderi tekkesiyle ilgili şunları söylemiştir: “Acem savaşları yüzünden bu güzelim mahallenin başına gelen tek felaket, kırk yıl önce düşman yuvası diye Kalenderi tekkesinin kapısına zincir vurulmasıdır.” (s. 142) ve bir kere de metruk tekkeye gittiğini söylemiştir: “Uzun uzun yürüdüktan sonra terk edilmiş tekkeye girince bir huzur kapladı içimi.” (s.325)

Zeytin oradadır.

c. Zeytin:

“Enişte'nin kitabı için kaç resim yaptığımı sordu Kara.

"İlki Şeytan'dı. Akkoyunlu nakkaşhanelerinde eski üstatların çok çizdiği bir yeraltı şeytanı çizdim ona.” (s. 427)

“Bu atı sen yapmadın mı?" dedi Kara eli değnekli bir hoca gibi.

"Ben yapmadım," dedim.

"Eniştemin kitabındakini? "

"O atı da ben yapmadım."

"Üslubundan o atı senin yaptığın anlaşıldı," dedi. "Üstelik Üstat Osman anladı bunu."

"Benim bir üslubum yoktur hiç," dedim. "Bunu şimdilerde esen rüzgâra karşı olmak için gururlanarak söylemiyorum. Suçsuzluğumu kanıtlamak için de söylemiyorum. Çünkü üslubu olmak benim için katil olmaktan da beterdir.” (s. 428)

Bu cümlelerden anlaşılacağı üzere Zeytin katil olduğunu reddeder, sondan bir önceki bölümde katil olarak söz alır ve nihayet katil olduğunu “bize” ifşa eder. Çünkü romanın içindekiler katilin o olduğunu çoktan anlamışlardır:

“Pişman değil misin yani?" dedi Leylek cuma vaazından yeni çıkmış birinin edasıyla.

"İki kişiyi öldürdüğüm için değil, böyle bir resmim yapıldığı için Şeytan gibi hissediyorum ben. O ikisini bu resmi yapabilmek için öldürdüğümü düşünüyorum. Ama yeni durumumun yalnızlığı beni korkutuyor da. Onların hünerini elde edemedim Frenk üstatlarını taklit etmek nakkaş daha da köle kılar. Kaçmak istiyorum bu durumdan. Aslında ikisini de nakkaşhanede her şey eskisi gibi sürsün diye öldürdüğümü sizler de anladınız, Allah da anlamıştır elbet."

"Ama bu hepimizin başına daha büyük dertler açacak," dedi canım Kelebek.” (s. 454)

Bu cümleler romandaki polisiyenin sonu da demektir. Çünkü katilin kim olduğu bu cümlelerle açığa kavuşmuş olur: Zeytin.

D. Metinlerarasılık

Romanda Doğu medeniyetine ait birçok eser ya müellifinin ismi zikredilerek ya da doğrudan eserin ismi kullanılarak anılır: Hüsrev ile Şirin (Nizami), Şehname, Kitab-ur Ruh-El-Cevziyye, Heft Evreng (Cami), İhya-ı Ulum (Gazali), Acaip-ül Mahlukat, Hamse (Nizami), Ferhat ile Şirin, Leyla ile Mecnun, Raşidüddin-i Kazvini tarihi, Semerkantlı Salim'in tarihi, Nefahat'ül Üns (Cami'nin Lami Çelebi çevirisi), Gülistan, Mahzen-i Esrar, Mesnevi- Mevlana, Mirza Muhammet Haydar Duglat'ın tarihi (Tarih-i Raşidi), İbn-i Zerhane, Kitabü'l Ahval-ül Kıyamet, Hünernâme, İbn-i Arabi, Gazali'nin Dürretü'l-Fahire'si, Suyuti, Hafız, Kör'ün Atları- Heratlı Kemalettin Rıza, Kelile ve Dimne

Ancak romanla bu eserler arasında kurulan metinlerarası ilişki sadece isimlerinin anılması düzeyinde değildir. Metinlerarası ilişki romanda başka şekillerde de kurulmuştur:

1. Adı geçen eserlerden alınan bazı sahnelerin kullanımı
2. Pastiş-parodi
3. Yazarın kendi romanlarına yaptığı göndermeler

Şimdi bu maddelendirmeye uygun olarak romandaki metinlerarası ilişkileri deşifre etmeye çalışalım:

1. Adı Geçen Eserlerden Alınan Bazı Sahnelerin Kullanımı:

Bu kullanımlarda kahramanlar bu ilişkiyi açıkça belirtmişlerdir. Kahramanın gerçekliğinde “gibi görünen”, “benzeyen” bu sahneler tabii ki roman yazarı Orhan

Pamuk'un o eserlerden faydalandığının göstergesidir. Romanda bu başlık altında açıklanan metinlerarası ilişkiler:

(i). Kara Şeküre'yi yıllar sonra ilk defa görüyor:

“Benim atımın üzerinde, onun da pencerede duruşumuzun Hüsrev'in Şirin'in penceresinin altına geldiği o binlerce kere resmedilmiş meclise –aramızda ama biraz arkada kederli bir ağaç da vardı– ne kadar da çok benzediğini çok sonra, bana verdiği mektubu açtıktan, içindeki resmi gördükten sonra anladığımda sevdiğimiz bayıldığımız o kitaplarda resmedildiği gibi aşktan cayır cayır yanmaktaydım.” (s. 45)

(ii). Kara'nın resmi:

“Herkesin bildiği Hüsrev ile Şirin'in hikâyesinde bir an vardır, Kara ile ben çok konuşmuştuk bunu. Hüsrev ile Şirin'i birbirlerine âşık etmeye niyetlidir Şapur. Bir gün, Şirin nedimeleriyle birlikte kır gezintisine çıktığında, altlarında oturup dinlendikleri ağaçlardan birinin dalma Şapur gizlice Hüsrev'in resmini asar. Şirin yakışıklı Hüsrev'in o güzel bahçenin bir ağacına asılı resmim görünce âşık olur ona. Bu ânı, nakkaşların dediği gibi bu meclisi, Şirin'in Hüsrev'in dala asılı resmine hayranlık ve şaşkınlıkla bakışını gösterir çok resim yapılmıştır. Kara babamla çalışırken pek çok kere görüp bir iki kere de baka baka istinsah etmişti bu resmi tam aynısı gibi. Sonra bana âşık olunca bir kere de kendi için yeniden yapmış. Ama resimdeki Hüsrev ile Şirin'in yerine kendisiyle beni, Kara ile Şeküre'yi resmetmiş. Resimdeki kız ile erkeğin bizler olduğunu altındaki yazı olmasaydı bir tek ben anlayabilirdim, çünkü bazen şakalaşırken beni ve kendini aynı hatlarla, renklerle resmederdi: Ben maviler içinde; kendisi de kırmızı olurdu. Bu yetmiyormuş gibi, bir de Hüsrev'in ve Şirin'in resimlerinin altına adlarımızı yazmıştı. Resmi bir suç gibi, benim görebileceğim bir yere bırakmış kaçmıştı. Resme bakışımı, ondan sonra ne yapacağımı seyrettiğini hatırlıyorum.” (s. 51)

(iii). Şeküre'nin tereddütü

“Bendeki akıl karışıklığı Hüsrev ile Şirin'de, Nizami'nin anlattığı o ruh haline benziyordu: Tıpkı Şirin gibi, "Dudağımı öpüp hırpalama, yapma," derken,

kelimelerimin arkasında "yap" da dediğimi Nizami'yi o kadar okumuş Kara hissediyor muydu?" (s. 243)

(iv). Kelebek'in Kara'nın boğazına kılıç dayaması :

“Arkasına geçtim, kılıcımı çektim, bir hamlede üzerine yüklenip yıktım onu. Hançeri düştü. Saçlarından tutup başını yere bastırırken kılıcımı alttan gırtlığına dayadım. Ağır gövdemle yüzükoyun uzattığım Kara'nın narin vücudunu eziyor, çenem ve elimle başım kılıcın keskin ucuna degecek kadar bastırıyordum. Bir elim kirli saçlarıyla doluydu, diğer elim kılıcı gırtlığının narin tenine dayamıştı. Akıllılık edip hiç kıpırdamadı, çünkü kanını hemen akıtabilirdim. Kıvır kıvır saçlarına, başka zaman olsa küstahça şaplak vurmak isteyeceğim davetkâr ensesine, çirkin kulaklarına bu kadar yakın olmak sinirimi daha da bozmuştu. "Seni şuracıkta öldürmemek için kendimi zor tutuyorum," diye sır verir gibi fısıldadım kulağına.

Uslu çocuklar gibi hiç sesini çıkarmadan beni dinlemesi hoşuma gitti: "Efsaneyi Şehname'den bilirsin," diye fısıldadım. "Babaları Feridun Şah yanlış bir iş yapar ve ülkesini üçe bölerken en kötü ülkeleri iki büyük oğluna, en iyisi İran'ı da küçük İreç'e bırakır, intikama kararlı Tur, kıskandığı küçük kardeşi İreç'i aldatır ve gırtlığını kesmeden önce saçlarını tıpkı benim şimdi yaptığım gibi tutar ve tıpkı benim şimdi yaptığım gibi bütün vücuduyla abanır kardeşinin üzerine. Gövdemin ağırlığım üzerinde hissediyor musun?" (s. 411)

Kahramanlar –bize yardımcı olarak– kendi yaşadıkları durumlarla başka metinler arasında kurdukları bu ilişkinin dışında, Doğu medeniyetine ait eserlerden sıklıkla bahsederek roman yazarının bu metinlerden faydalandığının ipuçlarını verirler bize:

“Hüsrev ile Şirin'in sonunu bilirsiniz; Firdevsi'nin değil de Nizami'nin anlattığını diyorum: İki âşık ne maceralar ve fırtınalardan sonra evlenirler, ama Hüsrev'in önceki karısından olan çocuğu genç Şiruye Şeytan gibidir, onları rahat bırakmaz. Babasının tahtında ve genç karısı Şirin'de gözü vardır bu şehzadenin. Nizami'nin "Ağzı aslanlar gibi pis kokardı," dediği Şiruye, bir yolunu bulup babasını esir alır ve tahtına oturur. Bir gece, babasının Şirinle yattığı odaya girer, karanlıkta

dokuna dokuna onları yatakta bulur ve hançeriyle babasını ciğerinden bıçaklar. Babanın kanı sabaha kadar akacak ve yanında huzurla uyuyan güzel Şirin ile paylaştıkları yatakta ölecektir.” (s. 26)

“Her resim bir hikâye anlatır, dedim. "Okuduğumuz kitabı güzelleştirmek için nakkaş, hikâyenin en güzel meclisini resmeder. Âşıkların birbirini ilk defa görüşü; kahraman Rüstem'in şeytani canavarın kafasını keşişi; öldürdüğü yabancının kendi oğlu olduğunu anlayan Rüstem'in kederi; aşkıdan aklını kaçıran Mecnun ıssız ve vahşi tabiatın içinde aslanlar, kaplanlar, geyikler, çakallar arasında; İskender savaştan önce kuşlardan geleceği okumak için gittiği ormanda kendi çulluğunun koca bir kartal tarafından paralandığını görünce dertleniyor...” (s.35)

“Acaba Leyla'yı çadırında çoban kılığında ziyaret eden Mecnun'a gölge mi olacaktım?” (s. 61)

“İmzaladığı ilk resim ise Hüsrev ile Şirin'den bir meclismiş. Hani bilirsiniz: Hüsrev, Şirinle evlendikten sonra ilk evliliğinden olan oğlu Şiruye, Şirin'e âşık olur ve bir gece camdan girip hançerini Şirin'in yanında yatan babasının ciğerine daldırır.” (s. 78)

“Bundan iki yüz elli yıl önce Kazvin'de kitap süslemenin, hattın ve nakşın en itibarlı, en sevilen sanatlar olduğunu Raşidüddini Kazvini tarihinde keyifle yazar. Kazvin'de o sırada tahtında oturan, Bizans'tan Çin'e kırk memlekete hükmeden (nakış sevgisi bu büyük gücün sırrı olabilir) zamanın şahının, ne yazık ki, erkek evladı yokmuş. Ölümünden sonra fethettiği memleketler bölünmesin diye şah, güzel kızına akıllı bir nakkaş koca bulmaya karar verince, nakkaşhanesindeki üçü de bekâr üç büyük genç üstat arasında bir yarışma açmış. Raşidüddin'in tarihine göre, yarışmanın çok basit bir konusu varmış: Kim en güzel resmi yapacak!” (s. 79)

“Şair Câmî'nin evliya menkıbelerini kaleme aldığı Nefehât-ül Üns'ünün Lâmii Çelebi tarafından çevrilmiş Türkçesinde, Karakoyunlu hükümdarı Cihan Şah'ın nakkaşhanesinde nam salmış üstat Şeyh Ali Tebrizi'nin, Hüsrev ile Şirin'in harika bir nüshasını nakşettiği yazılmış.” (s. 92)

“Firdevsi'nin Şehname'sinden İskender'in ölen Dara'yı kucaklaması...Sadi'nin Gülistan'ından güzel öğrencisine âşık olan hocanın hikâyesi... Nizami'nin Mahzenü'l-Esrar'ından hekimlerin yarışması...” (s. 94)

“Firdevsi'nin Şehname'sinden Hürmüz'ün hattatları zehirleyerek tek tek öldürmesi," demiş yine göğe bakarak. "Mevlana'nın Mesnevi'sinden, karısını ve karısının aşığını armut ağacının tepesinde yakalayan kocanın kötü hikâyesi ve ucuz resmi," demiş ve böyle böyle göremediği bütün resimleri çocuğun tarifinden tanıyıp, kitapların ciltlenmesini sağlamış.” (s. 94–95)

“Dönemin Heratlı nakkaşları ve menkıbeleri üzerine de yazmış tarihçi Mirza Muhammet Haydar Duglat'a göre, üstat Seyyit Mirek, bu nakış anlayışına, bir at resmi çizmek isteyen nakkaştan misal de vermiş.” (s. 96)

“Tarihi Raşidi yazarı Mirza Muhammet Haydar Duglat bunu, Allah'ın ölümsüz zamanının manzaralarına kavuşmuş bir nakkaşın, sıradan ölümlüler için yapılan kitap sayfalarına artık hiçbir zaman geri dönememesiyle açıklar...” (s. 97)

“Okumaya çalıştığım cildin, Kitabü'l Ahval-ül Kıyamet'in bir sayfasında, ölümden üç gün sonra ruhun Allah'tan izin alıp, eskiden içinde yaşamakta olduğu gövdesini ziyarete gittiği yazıyordu. Ruh, kendi eski gövdesinin mezarda kanlar ve çürümüş sular içindeki acıklı halini görünce kederlenip, "Zavallı gövde, zavallı sevgili eski vücudum," diye ağlamaklı olur, yas tutarmış. Böylece, bir süre Zarif Efendi'nin acı sonunu, kuyunun dibindeki halini, ruhunun belki de onu mezarda değil de kuyuda ziyarete geldiğini ve tabii çok üzüldüğünü düşündüm.” (s. 108)

“İbni Arabi'nin aşktan görülmeyeni görülür kılma yeteneği, gözükmeyi sürekli yanında hissetme isteği olarak söz etmesini böylece daha iyi anlamış oldum.” (s. 135)

“Nasıl hatırlıyordun beni?”

"Acıyla. Çünkü hatırladığım zaman, hatırladığım şeyin sen değil, senin hayalin olduğunu düşünüyordum. Çocukluğumuzda, birbirlerine resimlerini görüp âşık olan Hüsrev ile Şirin'den konuştuğumuzu hatırlıyorsun değil mi? Şirin, yakışıklı

Hüsrev'in resmini ağacın dalında ilk gördüğünde neden âşık olmuyordu da, âşık olmak için o resmi üç kere görmesi gerekiyordu? Sen, masallarda her şeyin üç kerede olduğunu söyledin. Ben, aşkın ilk resimde alevlenmesi gerektiğini söyledim. Ama Hüsrev'in resmini ona âşık olabilecek kadar gerçek, onu tanıyabilecek kadar doğru kim çizebilirdi? Bunu hiç konuşmazdık. Bu on iki yıl boyunca, yanımda eşsiz yüzünün öyle gerçek bir resmi olsaydı belki de o kadar acı çekmezdim.” (s. 170)

“Böylece, Şirin'in pencereden Hüsrev'i gururla seyretmesi, Hüsrev'in de ay ışığında yıkanan Şirin'i ne güzel seyretmesi ve bütün âşıkların karşılıklı zarafet ve incelikle göz süzmeleri; Rüstem'in beyaz Şeytan'ı kuyunun dibinde boğuşarak öldürmesi; aşktan aklını kaçırmış Mecnun'un çölde beyaz kaplan ve dağ keçisiyle arkadaşlık ederkenki kederli hah her gece çiftleştiği dişi kurda bekçilik ettiği sürüden bir koyunu armağan eden hain çoban köpeğinin yakalanıp ağaca asılması; çiçeklerle, meleklerle, yapraklı dallarla, kuşlarla ve gözyaşlarıyla yapılmış bütün o kenar süsleri; Hafız'ın esrarlı şiirlerini süslemek için çizilmiş ud çalanların hepsi...” (s. 198)

“Ama aklımın isyancı bir başka yanı, Kitab-ül Ahval-ül Kıyamet'te Azrail'in bin kanatlı, Doğu'dan Batı'ya uzanan ve ellerinde bütün dünyayı tutan bir melek olduğunun yazıldığını hatırlatıyordu bana.” (s. 203)

“Gazzali'nin Dürret-ül Fahire'de söylediği gibi tatlılıkla dedi ki:

"Ağzını aç, ruhun oradan çıkıversin.” (s. 203)

“...yüzleri güneş gibi parlak iki güzel ve gülümseyen melek, tıpkı Kitab-ur Ruh'ta defalarca okuduğum gibi bana ağır ağır yaklaştılar ve sanki ben artık yalnızca bir ruh değil de, hâlâ bir gövdeymişim gibi, kollarımdan tutup beni yukarılara çıkardılar.” (s. 265)

“Çünkü her şey bazı ufak tefek değişikliklerle ölüm üzerine yazılmış sayfalarda Gazzali'nin, El Cevziyye'nin ve diğer âlimlerin anlattığı gibi oluyordu.” (s. 265)

“Câmi'nin şiirinde "ruhun karanlık gecesi" dediği o inançsızlık anı yoktur onda.” (s. 298)

“Her şeyi resmettim ben, her şeyi. Peygamberimizin camide, yeşil mihrabın önünde, dört halifesiyle birlikte oturuşlarını; sonra başka bir kitapta Resulullah'ın Burak adlı atının üstünde yedi kat Cennet'e Miraç gecesi çıkışlarını; Çin yolunda denizi fırtınalarla dalgalandıran canavarı korkutmak için kıyıdaki tapmağın davulunu çalan İskender'i ... çocuk Leyla ile Mecnun'un duvarları ince ince işlenmiş bir okulda diz çöküp Kuran-ı Kerim'i okurken birbirlerine âşık oluşunu...” (s. 323–324)

“Heratlı Kemalettin Rıza'nın Kör'ün Atları adlı kitabında, bu üç kitabı şiddetle eleştirip yakılması gerektiğini savunurken ileri sürdüğü şu haklı mantığın gücü vardır kuşkusuz: Kazvinli Cemalettin'in üç kitabında anlattığı atların hiçbiri Allah'ın atı olamaz; çünkü onlar saf değildir; çünkü ihtiyar üstat onları bir kere bile ve kısacık bir süre de olsa, gerçek bir savaş meclisine tanık olduktan sonra anlatmıştır.” (s. 328)

“Benim hesabıma bu mantığı sonuna kadar götüren Hallacı Mansur, veya meşhur İmam Gazzali'nin kardeşi Ahmet Gazzali gibiler, demek ki, Allah'ın izni ve isteğiyle yapıldığına göre, aslında benim işlettiğim günahların da, Allah'ın istediği şeyler olduğunu, iyi ile kötü olmadığını, çünkü her şeyin Allah'tan geldiğini, hatta benim de Allah'ın bir parçası olduğumu yazıp söylemeye kadar vardırımlardır işi.” (s. 331)

“Kelile ve Dimne'den Kedi ile Fare'nin zoraki dostluğunu gösterir bir resimdi bu. Tarlada, yerdeki sansarla, gökteki çaylağın saldırıları arasına sıkışan zavallı fare kurtuluşu avcının kapanma yakalanmış bir zavallı kedide bulur. Anlaşılar: Kedi, dostu gibi davranıp fareyi sevgiyle yalar. Sansarla çaylak kediden korkup fareyi avlamaktan cayar. Fare de kediyi kapandan ihtiyatla kurtarır.” (s. 345)

“Rüstem Şah Mâzenderân ile; Rüstem Efrasiyab'ın ordusuna saldırıyor; Rüstem, zırhlar içinde tanınmayan esrarengiz cengâver... Üstat Osman, kimbilir kaç bininci kere Hüsrev'in gece ay ışığında gölde yıkanan Şirin'i dikizleyişine, iki âşık Leyla ile Mecnun'un uzun bir ayrılıktan sonra birbirlerini görünce karşılıklı

bayılmalarına ve bütün âlemden kaçıp bir mutluluk adasında başbaşa kalan Salâman ile Absal'ın ağaçlar, çiçekler ve kuşlar ile cıvıl cıvıl mutluluk resmine baktı... Hüsrev ile Şirin, nedimelerin anlattığı tatlı hikâyeleri dinlerken, ağacın dalma hiç konmaması gereken o uğursuz baykuşu oraya hangi mutsuz ve kötü niyetli nakkaş oturtmuştu? Yakışıklı Yusuf'un güzelliğine bakarken, tatlı turunç soyan parmaklarını kesen Mısırlı kadınlar arasına, kadın kıyafetleri içinde o güzel oğlanı kim yerleştirmişti? İsfendiyar'ın okla kör edilişini resmeden nakkaş, sonra kendisinin kör olacağını tahmin edebilir miydi? Peygamberimiz Hazretleri'nin göğe yükselişinde çevresini saran melekleri, zuhal yıldızını temsilen koyu tenli, altı kollu, uzun sakallı ihtiyarı, bebek Rüstem'in annesinin ve dadılarının bakışları altında sedef kakmalı beşiğinde huzurla uyuyuşunu gördük. Dara'nın İskender'in kucağında acıyla ölüşünü, Behram Gür'ün Rus prensesiyle kırmızı odaya kapanışını, Siyavuş'un, burnunda gizli bir imza taşımayan bir kara atla ateşten geçişini, oğlu tarafından öldürülen Hüsrev'in kederli cenazesini gördük.... (s. 346–347)

“Şimdiye kadar pek çok nüshasını elden geçirdiğimiz Nizami'nin Hüsrev ile Şirin'inin, Şirin'i tahtta gösterir resimli bir sayfasında saray duvarının üstünde taş kazınmış bir yazıtı okudu: Yüce Allah'ım, soylu Padişahımızın, Adil Hakanımızın, Muzaffer Timur Han'ın oğlunun gücünü, hükümdarlığını, ülkesini koru ki, hem mutlu olsun (sol taş yazılmış), hem de zengin (sağ taş yazılmış).” (s. 349)

“Çevirdiğim sayfalarda körlük efsane ve meselleri, Allah'ın bir hikmeti, çok sık karşıma çıkıyordu. Şirin'in bir kır gezintisinde Hüsrev'in çınar ağacının dalma asılı resmine bakıp ona âşık olduğunu anlatır ünlü meclisi, çınar ağacının bütün yapraklarını göğü kaplayacak şekilde tek tek göstererek çizen Şirazlı Şeyh Ali Rıza, bu resme bakıp asıl konunun çınar ağacı olmadığını söyleyen bir budalaya cevap olarak, nakışta asıl konunun güzel genç kızın tutkusu değil, nakkaşın tutkusu olduğunu mağrurca kanıtlamak için, aynı çınar ağacını bir pirinç tanesi üzerine, yine bütün yapraklarıyla çizmeye girişmişti. İşe başladıktan yedi yıl üç ay sonra kör olunca büyük üstadın ancak yarısını bitirebildiği pirinç üzerindeki bu ağacı değil, Şirin'inin sevimli nedimelerinin güzel ayakları dibine mağrurca atılmış imza beni yanıltmıyorsa eğer, kör olan üstadın kâğıt üzerindeki şahane ağacını gördüm elbette. Bir başka sayfada ise İskender'in, Rüstem'in çatal uçlu okuyla kör edilişi Diyarı

Hind'in usullerini görmüş nakkaşların yapacağı gibi, cıvıl cıvıl ve rengârenk öyle bir resmedilmişti ki, has nakkaşın ezeli derdi ve gizli isteği körlük, bakana bir mutlu şenliğin başlangıcı gibi gözüküyordu.” (s. 358)

“Onunla evleneli üç gün oldu. On iki yıl onu özlemle düşündüm. Şirin'in, resmine bakarak Hüsrev'e âşık olduğu meclis, bana hep onu hatırlatır.” (s. 373)

“İreç'in, Siyavuş'un gırtlaklarının, şimdi senin bana yaptığın gibi arkadan kılıç dayanarak zalimce ve haince kesilmesi, kardeş kıskançlığı yüzündendir. Kardeşlerin kıskançlığını ise Şehname'de hep adaletsiz baba hazırlar...”

"Doğru."

"Sizleri birbirinize düşüren adaletsiz babanız, şimdi de sizlere ihanete hazırlanıyor," dedi küstahça.” (s. 414–415)

“Dehhak'ın Şeytan tarafından kandırılıp babasını öldürüşü hatırlandı hemen. Şehname'nin başında anlatılan o efsanenin zamanında âlem daha yeni yaratıldığı için, her şey o kadar basitti ki hiçbir şeyi açıklamak gerekmezdi. Süt isterdin, keçiyi sağar içerdin; at derdin, üstüne biner giderdin; kötülük, derdin, Şeytan gelir seni babanı öldürmenin güzelliklerine ikna ederdi. Dehhak'ın, Arap soylusu babası Merdas'ı öldürmesi, hem böylesine nedensiz olduğu için güzeldi, hem de cinayet gece yarısı harika bir saray bahçesinde altından yıldızlar, servilerle renk renk bahar çiçeklerini belli belirsiz aydınlatırken işlendiği için.

Efsane Rüstem'in, düşman ordularını komuta eden oğlu Suhrab ile üç gün boğuşuktan sonra, oğlu olduğunu bilmeden öldürmesini hatırladık sonra. Kılıç darbeleriyle göğsünü paramparça ettiği Suhrab'ın kendi öz oğlu olduğunu yıllar önce annesine verdiği kolluktan çıkaran Rüstem'in gözyaşları içinde dövünmesinde, hepimizin içine işleyen bir şey vardı.

Neydi o şey?

Yağmur tekkenin damında hâlâ kederle tıyırdarken, bir aşağı bir yukarı yürüyordum ki şöyle deyivermişim:

"Ya babamız, üstadımız Osman bize ihanetle bizleri öldürtecek, ya da biz ihanetle onu."

Dediğim yanlış olduğu için değil, doğru olduğu için dehşete kapıldık ve sustuk. Aşağı yukarı yürürken, her şeyi eski haline sokmak telaşıyla şöyle diyordum kendime: Efrasiyab'ın Siyavuş'u öldürmesini anlatayım, konu değişir. Ama o öyle bir ihanet ki korkmuyorum ondan. Hüsrev'in öldürülüşünü anlat. Peki, ama Firdevsi'nin Şehname'de anlattığı gibi mi, yoksa Nizami'nin Hüsrev ile Şirin'de anlattığı gibi mi? Şehname'de keder verici şey, katil odaya girdiğinde Hüsrev'in gelenin kim olduğunu gözyaşlarıyla anlamasıdır! Son bir çare olarak yanındaki oğlanı, ben bir namaz kılayım, git bana su, sabun teli, temiz elbise ve seccademi getir, deyip yollar, ama saf oğlan efendisinin kendisini yardım çağırırsın diye yolladığını anlamaz da istenenleri gerçekten getirmeye gider. Hüsrev ile odada yalnız kalınca, katilin ilk işi kapıyı içerden kilitlemek olur. Şehname'nin sonundaki bu mecliste, kumpasçıların bulunduğu katili, Firdevsi tiksintiyle tarif eder: Pis kokuludur, kıllı, göbeklidir." (s. 441–442)

Kur'an-ı Kerim'in de bu metinlerarası ilişkide yeri olduğunu belirtelim:

"Sizlere Kuran-ı Kerim'in en güzel surelerinden Kehf suresini hatırlatmak isterim. Bu güzel kahvede, aramızda Kuran-ı Kerim okumaz kitapsızlar bulunduğu için değil, şöyle hafızaları tazeleyelim diye: Bu surede putperestler arasında yaşamaktan bıkmış yedi genç hikâye edilir. Bunlar bir mağaraya sığınır ve uyurlar. Allah bunların kulaklarına birer mühür vurur ve onları tam üç yüz dokuz sene uyutur. Uyandıklarında aradan şu kadar sene geçtiğini bu yedi gençten birisi insanlar arasına karıştığında, elindeki geçer olmayan sikkeden anlar; çok şaşırırlar. İnsanoğlunun Allah'a bağlılığını, onun mucizelerini, zamanın geçiciliğini, derin bir uykunun tatlılığını anlatan surenin haddim olmayarak sizlere hatırlatacağım on sekizinci ayetinde bu yedi gencin uyuduğu Eshabı Kehf nam mağaranın girişinde yatan köpekten bahis vardır. Tabii ki, herkes Kuran-ı Kerim'de kendi adının geçmesiyle gururlanabilir." (s. 20)

"İsra suresi ne diyor otuz üçüncü ayette? Haklı bir neden olmadan, Allah'ın katlini yasakladığı cana kıymayın, demiyor mu?" (s. 143)

“Unutmayalım; musavvir Kuran-ı Kerim'de Allah'ın sıfatıdır.” (s. 185)

“Körle gören bir olmaz, 'Ve mâ yestevil'âmâ ve'l basîru'nun mealidir," dedi Kelebek ve devam etti:

" 'Karanlık ile aydınlık da bir olmaz.

Gölge ile sıcak yer de bir olmaz

Ve dirilerle ölümler de bir olmaz.” (s. 433)

Bir eserde metinlerarası ilişkileri belirleyebilmek, bazen araştırmacı okurun/araştırmacının edebiyat bilgisinden kaynağını alan ferasetiyle bazen kahramanların ya da yazarın eser içinde bunu gizli ya da açık bir şekilde ima etmesiyle bazen de yazarın romanına dair söylediği bazı sözlerle mümkün olur. Romanda, Enişte'nin ölümünden sonra yaşadıkları detaylı bir şekilde anlatılmıştır ve yine romanda Enişte sıklıkla okuduğu Kitabu'r-Ruh'un ölümden sonra yaşananları anlattığı belirtilmiştir. Ancak roman okuru, –Kitabu'r-Ruh okumadıysa– Enişte'nin ölümünden sonra anlatılanların Kitabu'r-Ruh'tan alındığını bilemez. Biz de bu metinlerarası ilişkiyi yazarın bir söyleşisindeki sözleri aracılığıyla tespit edebiliyoruz:

“Pamuk'un da bir söyleşide dile getirdiği gibi romanın ölümden sonraki yaşama dair bölümleri El Cevziye'nin Kitab-ur Ruh'undan ve eskatoloji kitaplarından yararlanılarak yazılmıştır⁵⁶” (Akt: Uzundemir, 2001: 115)

2. Pastiş–Parodi:

Bir önceki bölümde bahsi geçen, Benim Adım Kırmızı romanıyla mesneviler arasında içerik benzerliklerinden başka, romanla mesneviler arasında biçimsel benzerlikler de vardır. Şöyle ki:

⁵⁶ Oral ÇALIŞLAR, "Nakkaşın Mürekkebi Kırmızı", Cumhuriyet Dergi, 20(12), 1998 s. 5.

Romanda aynen mesnevilerde olduğu gibi aşağıda sıralayacağımız gibi “başlıklandırma” ya da “bölümlendirmeler” vardır. Bu başlıklandırma, mesnevilerde, anlatılacak kısmın bir başlıkla özetlenmesi ya da anlatılacaklarla ilgili olarak okuyucunun önceden bilgilendirilmesi niyetiyle yapılır. Şimdi romanda mesnevilerle oldukça benzeşen bu biçimsel kullanımları sıralayalım:

AĞAÇTAN DÜŞEN YAPRAK GİBİ HİKÂYEMDEN DÜŐÜŐÜMÜN HİKÂYESİ (s. 59)

ÜSLUP VE İMZA (s. 76)

ÜÇ ÜSLUP VE İMZA MESELİ (s. 77)

NAKIŞ VE ZAMAN (s. 84)

ÜÇ NAKIŞ VE ZAMAN HİKAYESİ (s. 84)

KÖRLÜK VE HAFIZA (s. 91)

ÜÇ KÖRLÜK VE HAFIZA HİKAYESİ (s. 92)

ZEYTİN’İN SIFATLARI (s. 295)

KELEBEK’İN SIFATLARI (s. 297)

LEYLEK’İN SIFATLARI (s. 300)

NAKKAŞIN RUHUNUN YALNIZLIĞINI TESELLİ İÇİN ANLATTIĞI KÖRLÜK VE ÜSLUP ÜZERİNE İKİ HİKÂYE (s. 327)

RESİM, ÖLÜM VE ÂLEMDEKİ YERİMİZ KONUSUNDA KISA BİR AÇIKLAMA (s. 354)

ŞEYTAN'IN KADIN'A ANLATTIRDIĞI AŞK HİKÂYESİ (s. 404)

Bu benzerlikleri bazı mesnevilerle örneklendirecek olursak:

a.Fuzuli'nin Leyla ile Mecnun Mesnevisi:

“Bu Mecnunun Leylaya, artık onun maddi varlığına doymuş olduğunu ve içinin yüksek bir zevkle ile dolduğunu bildirmesidir.” (Onan, 1997: 137)

“Mecnunun Leylanın ölümünden haberdar olarak hasretle dünyadan gitmesi” (Onan, 1997: 145)

“BU İBN-İ SELAM'UN LEYLİ VİSALİNE RAGİB OLDUGIDUR” (Soysal, 2002: 410)

“BU LEYLİ'YE MECNUN'UN İSTİGNASIDUR” (Soysal, 2002: 412)

b.Şeyh Galip'in Hüsn-ü Aşk Mesnevisi:

“Kabile'nin inandırıcı cevap vermesi” (Onan, 1997: 443)

“Aşkın belaları kabul edişi” (Onan, 1997: 445)

c. Attar'ın Mantıku't-Tayr Mesnevisi:

“DUDUNUN ÖZRÜ

HÜTHÜDÜN DUDUYA CEVABI

HİKAYE

TAVUSKUŞUNUN ÖZR GETİRMESİ

HÜTHÜDÜN TAVUSA CEVABI

HİKAYE

KAZIN MAZARETİ

HÜTHÜDÜN CEVABI

HİKAYE

KEKLİĞİN ÖZRÜ

HÜTHÜDÜN CEVABI

HÜMANIN ÖZÜR GETİRMESİ

HÜTHÜDÜN CEVABI

HİKAYE” (Attar, 2001: 64–75)

Romanda özellikle Mantıku’t–Tayr’la benzeşen nokta kahramanların sık sık hikâye anlatmalarındır. Bu hikâyeler bazen adı açıkça anılarak başka mesnevilerden alınmadır bazen de sadece kahramanın kendi anlattığı hikâye görünümündedir. Bu metinlerarası ilişki aynı zamanda bir üstkurmaca uygulamasıdır da: (Üstkurmaca başlığındaki “(k). Ana hikâyenin içinde başka hikâyeler anlatılması.” maddesi)

(i). “Bana Kelebek Derler” adlı 12. bölümde Kelebek’in anlattığı üç hikâye:

ÜÇ ÜSLUP VE İMZA MESELİ

Elif

Bir zamanlar Herat’ın kuzeyindeki dağlardaki kalesinde nakşa ve resme meraklı bir genç han yaşamış... (s. 77)

Be

Doğu memleketlerinin birinde nakışsever mutlu ve yaşlı bir padişah varmış, yeni evlendiği güzeller güzeli Çinli karısıyla çok mutlu yaşamış...(s. 78)

Cim

Bundan iki yüz elli yıl önce Kazvin’de kitap süslemenin, hattın ve nakşın en itibarlı, en sevilen sanatlar olduğunu Raşidüddini Kazvini tarihinde keyifle yazar. Kazvin’de o sırada tahtında oturan, Bizans’tan Çin’e kırk memlekete hükmeden (nakış sevgisi bu büyük gücün sırrı olabilir) zamanın şahının, ne yazık ki, erkek evladı yokmuş... (s. 79)

(ii). “Bana Leylek Derler” adlı 13. bölümde Leylek’in anlattığı üç hikâye:

ÜÇ NAKIŞ VE ZAMAN HİKÂYESİ

Elif

“Bundan üç yüz elli yıl önce, Bağdat’ın Moğolların eline düştüğü ve acımasızca yağmalandığı soğuk şubat günü İbni Şakir, yalnız bütün Arap âleminin değil, bütün İslam’ın en namlı ve en usta hattatıydı ve genç yaşına rağmen, Bağdat’ın dünyaca meşhur kütüphanelerinde onun yazdığı, çoğu Kuran-ı Kerim, yirmi iki cilt kitap vardı....” (s. 84–85)

Be

“Her şeyin her şeyi tekrar ettiği ve bu yüzden yaşlanıp ölmek olmasa insanın zaman diye bir şeyin var olduğunu hiç farkedemediği ve âlemin de zaman hiç yokmuş gibi hep aynı hikâyeler ve resimlerle resmedildiği hem eski hem yeni bir zamanda, Fahir Şah’ın küçük ordusu, Selahattin Han’ın askerlerini, Semerkantlı Salim’in kısa tarihinde de anlattığı gibi, "perişan" etti...” (s. 86)

Cim

“İstanbul’da nakkaş Uzun Mehmet, Acem ülkesinde Muhammed , Horasani diye bilinen nakkaşın hikâyesi çoğunlukla nakkaşlar arasında uzun ömür ve körlüğe misal olsun diye anlatılır, ama aslında nakış ve zaman konusunda bir meseldir...” (s. 87)

(iii). “Bana Zeytin Derler” adlı 14. bölümde Zeytin’in anlattığı üç hikâye:

ÜÇ KÖRLÜK VE HAFIZA HİKÂYESİ

Elif

“Şair Câmî’nin evliya menkıbelerini kaleme aldığı Nefehât-ül Üns’ünün Lâmii Çelebi tarafından çevrilmiş Türkçesinde, Karakoyunlu hükümdarı Cihan Şah’ın nakkaşhanesinde nam salmış üstat Şeyh Ali Tebrizi’nin, Hüsrev ile Şirin’in harika bir nüshasını nakşettiği yazılmış...” (s. 92)

Be

“Cennetmekân Kanuni Sultan Süleyman Han hattatlara daha çok kıymet verdiği için, zamanın bahtsız nakkaşları, şu anlatacağım hikâyeyi nakşın hattan daha önemli olduğuna misal olsun diye söylerlermiş, ama dikkatle her dinleyenin farkedeceği gibi, bu kıssa körlük ve hafıza üzerinedir.” (s. 93–94)

Cim

“Nakkaş soyunun haklı ve ezeli korkusu körlük endişesi yüzünden bir dönem Arap nakkaşların gün doğarken batıya, ufka uzun uzun baktıkları, bir asır sonra Şiraz'da çoğu nakkaşın sabahları aç karnına ceviz içiyle dövülmüş gül yaprağı ezmesi yediklerini bilinir.” (s. 95)

(iv). Katil'in anlattığı hikâye:

“İsfahanlı Musavvir Şeyh Muhammed'in hikâyesini belki siz de duymuşsunuzdur. Renk seçmede, sayfa istifinde, insan, hayvan ve yüz çizmekte, resmin içine şiirde göreceğimiz bir coşkuyla, hendesede göreceğimiz bir gizli mantığı yerleştirmede üzerine yoktur bu nakkaşın...” (s. 181)

(v). Enişte'nin anlattığı hikâye:

"Bana İsfahanlı Musavvir Şeyh Muhammed'in, içinde inkâr ettiği kendi resimleri var diye dev kütüphaneyi ve vicdan azaplarıyla kendini yakışını anlattın," dedi. "Ben de sana, o efsanenin bilmediğin bir başka kıssasını hikâye edeyim... (s. 186

“Ölmeden önce, çocukluğumdan çıkarken dinlediğim bir Süryani masalını hatırladım. İhtiyar yalnız adam gece yarısı uykusundan uyanır, kalkar bir bardak su içer. ...” (s. 200)

(vi). Üstat Osman'ın anlattığı hikâye:

“Bir zamanlar İsfahan'a hâkim kalesinde yalnız yaşayan kitapsever, nakışsever bir padişah varmış," diye bir hikâye anlatarak cevap verdim. "Güçlü kudretli, zeki, ama acımasız bir padişahmış bu... ” (s. 290)

(vii). Katil'in anlattığı ikinci hikâye:

“Hoca efendin sana okutmuştur, bilirsin, dedim. "Sadi'nin Bostan'ında çok sevdiğim bir hikâye vardır. Hani Kral Dara bir av sırasında kalabalıktan ayrılmış da tepelerde gezintiye çıkmış....” (s. 324)

(viii). Üstat Osman'ın anlattığı ikinci hikâye:

“Buhara'da, tâ Abdullah Han zamanından kalma bir hikâye vardır, anlatırlar. ...” (s. 355)

(ix). Kelebek'in anlattığı dördüncü hikâye:

“Sessizce beni dinleyen Kara'ya, Siyavuş'un kardeşlerinin intikamına kendini nasıl hazırladığını, nasıl bütün sarayını, malını mülkünü yakıp, karısıyla helalleşip, atma binip ordusuyla sefere çıktığımı, savaşı nasıl kaybettiğini, cesetlerle kaplı savaş meydanının tozu toprağı içinde, nasıl saçlarından yerlerde sürüklenip, şimdi kendisinin yattığı gibi yüzükoyun yatırılıp, sonunda boynuna bir hançerin dayandığımı ve efsane şah bu durumdayken dostları ve düşmanlarının aralarında nasıl, öldürsek mi, affetsek mi tartışmasına girdiğini ve yüzü toprağa bastırılmış yenik şahın bütün bu tartışmayı dinleyişini uzun uzun anlattım ve sordum kurbanıma. "Sever misin o resmi?" dedim. "Yere uzanmış Siyavuş'un benim gibi arkadan yaklaşip üzerine abanıp gırtlığına kılıcı dayayan Geruy tarafından saçları böyle kavranarak gırtlığı kesilir. Az sonra akacak kırmızı kanı önce çorak toprakta kara bir duman çıkaracak, sonra orada bir çiçek açacaktır.” (s. 412)

(x). Leylek'in anlattığı dördüncü hikâye:

“Şehname'deki böyle bir meclisin hikâyesini anlattım. Az bilinen bir meclistir: "Hamaran Dağı'nın eteklerinde bütün zırhları ve teçhizatıyla karşı karşıya dizilen İran ordusuyla Turan ordusunun karşılaşmasının üçüncü gününde, her gün bir büyük Turan savaşçısını katleden esrarengiz İran savaşçısının kim olduğunu öğrenmek için Turanlılar becerikli Şengil'i saldırdı meydana," diye hikâyeye başladım.” (s. 425)

(xi). Katil'in anlattığı üçüncü hikâye:

“Bundan yüz elli yıl önce, Karakoyunlu hükümdarı Cihan Şah, aralarında savaştan Timur soyundan hanların, şahların küçük ordularını ve memleketlerini yenip yıkarak muzaffer Türkmen ordularıyla bütün Acem ülkesini geçip Doğu'ya gelmiş, en son Timur'un oğlu Şah Ruh'un torunu İbrahim'i Esterabad'da yenip Gurgan'ı almış ye ordularım Herat kalesine doğru sürmüştü. ...” (s. 437)

Benim Adım Kırmızı'nın metinlerarası ilişkiler kurduğu bir başka eser konusunda Yıldız Ecevit, bize yardımcı olur: “Pamuk'un romanında metinlerarası doğadan gelen en güçlü seslerden biri ise (...) Umberto Eco'nun kült romanı ‘Gülün Adı’ndan yükselir. Eco'nun romanının konusal şablonunu Doğu kültürüne uyarlamıştır Pamuk bu metninde. ‘Benim Adım Kırmızı’nın basında çıkan ilk tanıtma yazılarından birinde ‘Gülün Adı Kırmızı’ başlığı altında art arda sıralar yazar: ‘Aristo’nun Kayıp Kitap’ı, Enişte’nin ‘gizli kitap’ı olmuş. Manastırda birbirleriyle çekişen Hıristiyan tarikatlerinin yerini köktendinci Erzurumiler almış. Ölen rahiplerin yerini, birbiri ardınca ölen nakkaşlar, İncil’den yapılan alıntılarının yerini de Kuran’dan ayetler almış⁵⁷” (Ecevit, 2002:155)

Benim Adım Kırmızı'yla mesneviler arasında kurulacak bir diğer benzerlik de –her ne kadar modern romanda da kullanılmış olsa da– her ikisinde de “çoklu bakış açısı”nın kullanılmasıdır. Buradaki kastımız mesnevilerde aynen romandaki gibi her karakterin kendi sözünü kendisinin söylemesi, olayın muhataplarının olayı mutlaka okura kendilerinin anlatmasıdır. Mesnevi yazarının “dedi ki” demesinden sonra konuşan kahraman Mecnun’la, Leyla’yla, Hüsrev’le, Şirin’le, Rüstem’le; romandaki Kelebek, Leylek, Zeytin, Kara, Enişte, Şeküre ve Üstat Osman’ın kendi bakış açılarıyla romanda yer almaları arasında bir bağ kurulabilir. Çalışmamızın “Türk Edebiyatında Roman Öncesi Metinler” kısmında mesneviyi tanıtırken “şiir şeklinde roman” ifadesini kullanmıştık. Benim Adım Kırmızı romanıyla mesneviler arasındaki bütün bu içerik, üslup ve biçim benzerlikleri ışığında şimdi Benim Adım Kırmızı romanı için belki de “roman şeklinde mesnevi” denebilir. Postmodern anlayışın türler arası geçişliliğe oldukça açık oluşu sanırız bizim bu tespiti

⁵⁷ Yavuz Selim Karakışla, Virgül Dergisi, S: 15, s. 39-41, Ocak, 1999

yapmamıza bir kapı da aralar. Çünkü Benim Adım Kırmızı romanı aynen bir mesnevi gibi bazen masalsi bazen ciddi ve didaktik değil midir? Hatta Benim Adım Kırmızı da ortaya koyduğumuz “metinlerarası ilişkiler” zaten en güzel örneklerini aynı konunun tekrar tekrar işlenmesi ya da Şeyh Galip’in “Sırrını mesneviden aldım, çaldımsa miri çaldım” dediğinde olduğu gibi mesnevilerde görülmez mi? Yine daha önce söylediğimiz gibi Postmodern romandaki “üstkurmaca” ile “sebeb-i telif” arasında bir bağ kurulamaz mı?⁵⁸

Bütün bu tespitlerin ışığında denebilir ki: Zaten Orhan Pamuk’un niyeti de romanını mesnevilere iyice yaklaştırmak ve bir nevi “roman şeklinde mesnevi” yazmaktı. Zaten üstkurmaca başlığının girişinde de belirttiğimiz, “Enişte’nin Kara’ya verdiği resimlere hikâyeye bulma görevini yazar Orhan Pamuk’un üstlenmesi”; dolayısıyla, romanın içinde bahsi geçen kitabın elimizdeki kitap olma durumu / ihtimali de bu düşünceyi destekler. Romanın içinde bahsi geçen kitap, Hüsrev-i Şirin ya da Şehname gibi resimlendirilmiş bir mesnevi olduğuna göre, Pamuk’un “romanın içinde bahsi geçen kitap elinizdeki romandır” imasını / paradoksunu oluşturmak için romanını bu kitapların biçimine / anlatımına (mesnevi biçimine / anlatımına) benzetmesi gerekmiştir ki bu benzerlik, türler arası bir benzerlik / geçişlilik ilişkisi kurmamıza da kapı aralamıştır.

⁵⁸ Bu bağı, Tülay Artan da şöyle kurmuştur: (Önce metinlerarasılığı açıklar) “Çağdaş yazar nasıl metinler arasında yeni bir dünya yaratabiliyorsa, Osmanlı sanatçıları da nazire denen alıntılama tekniğiyle yeniyi kuruyorlar ya da kabul görmüş olanı defalarca okuyorlardı.” (Aral, 2007: 109) Eski edebiyatın bazı anlayışlarının Postmodern bir bakış açısıyla yeniden yorumlanabileceğine dair ikinci tespit Gunvald İms’ten. İms aşağıdaki cümlelerde gazelde takma da olsa kendi adını eserinde kullanan divan şairiyle, Orhan Pamuk’un kendi adını eserinde kullanması arasında bir paralellik görüyor. : “...şairin kendi adını son beyite koymasının Kar’daki en yakın paraleli Ka’dır, çünkü onun, sıraladığım gazel şairlerinin adları gibi, yazarın ‘gerçek’ ismiyle ilgisi yoktur. Şunu da eklemek gerekir ki Fuzuli, Baki, Nedim gibi adlar bu şairlerin çeşitli eserlerde kullandıkları adlardı ve içinde yaşadıkları edebi çevrelerde şairler olarak bu adlarıyla tanındılar. Nitekim Kar’da Orhan Pamuk’un romana kendi adını koyması ve Kerim Alakuşoğlu’nun herkesi kendine Ka diye hitap ettirmesi bu pratiğe daha yakındır.” (İms, 2008: 184–185) Orhan Pamuk romanında kendi ismini kullanarak bir üstkurmaca kurmuş oluyor, aynı şekilde Divan edebiyatında da bu şekilde bir üstkurmancanın var olup olmadığı ise başka bir araştırmanın konusu olabilir. Bütün bu tespitler ışığında, eski edebiyatımızdaki kimi edebi anlayışların Postmodern teorinin içine sızmış olabileceği fikrini dikkate ve kapsamlı bir araştırmanın konusu olmaya değer gördüğümüzü belirtmeliyiz.

3.Yazarın Kendi Romanlarına Yaptığı Göndermeler :

Romanda yazarın üç romanı, çeşitli göndermelerle anılır:

a.Kara Kitap'taki Ayna Hikâyesi:

"Padişahımız, "duydun mu," diyen bakışlarla Bostancıbaşı'na baktı. "Şair Nizami'de en çok sevdiğim yarışma hikâyesi hangisi bilir misiniz?"

Bir kısmımız, "Biliriz," dedi, bir kısmımız "Hangisidir?" dedi, bir kısmımız da benim gibi sustu. "Yarışan şairlerin hikâyesini sevmem; yarışan Çinli ve Rumî ressamların aynalı hikâyesi de değil," dedi güzel Padişahım. "Ben ölümüne yarışan hekimlerin hikâyelerini severim en çok." (s. 312)

b. Kara Kitap'taki Kurmaca Yazar:

Kara Kitap'ın "Oyun" başlığında belirttiğimiz gibi İbn-i Zerhani adında bir sanatçı yoktur. Bu kişi Orhan Pamuk'un Kara Kitap romanı için uydurduğu bir kişidir. Bu kişi bu romanda da yine yer almıştır:

"Maşallah, iyi yazmış," dedim. "Şair olmuş bu."

"Melek misin ki sen yanına yaklaşmak korkunç olsun," dedi. "İbni Zerhani'den çalmış o sözü. Ben daha iyi yazarım." Cebinden kendi mektubunu da çıkardı. "Al götür bunu Şeküre'ye." (s. 100)

c.Beyaz Kale'deki Kurmaca Kale:

"Ordularımızın Doppio kalesini Ordularımızın Doppio kalesini kuşatması, Macar elçisinin Padişahımızın ayağını öpüşü, Peygamberimizin atıyla yedi kat göğe çıkışı: Bunlar elbette kendi başlarına da mutlu olaylardır, ama Kelebek'in elinde sayfadan kanat çırparak çıkan hakiki birer şenliğe dönüşürler." (s. 298)

d.Yeni Hayat'taki Işık:

“Diyecektim ki, resmin havası, oturan adamın sakallarının birkaç renge boyanması aklıma birşeyler getirdi, kalbim hızlı hızlı attı, resimdeki harika eli tanıdım, kalbim benden de önce sezmişti, ancak O bu kadar güzel bir el çizebilirdi. Resim büyük üstat Behzat'ındı. Sanki resimden yüzüme bir ışık fişkırdı.” (s. 363)

E. Mizah

Benim Adım Kırmızı'da cinayet, üslup ve aşk temalarının yanında mizahi unsurlara da yer verilmiştir:

1. Zarif Efendi:

“Ölümlle karşılaşınca paranın hayatta hiç önemli olmadığını anladım, diyecek değilim. İnsan hayatta değilken bile paranın önemini biliyor.” (s. 10)

2. Kara:

“Rahmetli annem on iki yumurta için üç akçe saymak gerektiğini görseydi tavuklar şımarıp kafamıza sıçmadan başka bir diyara kaçalım, derdi, ama biliyordum bu düşük para her yeri sarmıştı.” (s. 16)

3. Köpek:

“Eh, o da köpek değil ya, çiğ süt emmiş insanoğluymuş...” (s. 19)

“Bir köpek tencereyi yaladı diye o tencerenin ya atılması ya kalaylanması gerektiği yalanını ancak kalaycılar çıkarabilir. Belki de kediler.” (s. 21)

“Venedik Doçu, Padişahımız Hazretleri'nin kızları Nurhayat Sultan'a hediye olarak Çin ipeğinden top top kumaşlardan, üzeri mavi çiçekli Çin çömlüklerinden başka ne yollamış biliyor musunuz? Tüyleri ipekten, samurdan yumuşak işveli bir Frenk köpeği. Bu köpek öyle nazlıymış ki, bir de kırmızı ipekten elbisesi varmış. Bizim arkadaşlardan biri onu becermiş de ondan biliyorum: Bu köpek cima ederken bile elbisesiz yapamıyormuş. Bu Frenk ülkesinde zaten köpeklerin hepsi böyle elbise giyermiş. Orada sözümona kibarlar kibarı bir Frenk karısı çıplak bir köpek mi görmüş, yoksa köpeğinkini mi görmüş bilemiyorum artık, "Ayy hayvan çıplak!" diye düşüp bayılmış, diye hikâye ederler.” (s. 21)

“Bizim İstanbul sokaklarında sürüler, cemaatler halinde serbestçe gezen köpekler olmamız, efendi sahip tanımadan icabında yol kesmemiz, keyfimizin çektiği sıcak köşeye kıvrılıp, gölgeye yatıp mışıl mışıl uyumamız, istediğimiz yere sıçıp istediğimizi ısırılmamız, gâvurların akıllarının alacağı şeyler değil.” (s. 22)

4. Orhan:

“Sana misafir var, yanına girilmeyecek, demedim mi? Bağırıyordu, ama çok yüksek sesle değil, çünkü misafir duymasın istiyordu. "Ne yapıyorlardı?" diye sordu sonra, tatlı sesiyle.

"Oturmuşlardı. Boyalarla değil ama. Dedem anlatıyordu, öbürü dinliyordu."

"Nasıl oturmuştu?"

Birden hop yere oturdum, misafiri taklit ettim: Ben şimdi çok ciddi bir adamım bak anne; ben şimdi kaşlarımı çatmış dedemi dinliyorum, ve mevlit dinler gibi kafamı makamla ciddi ciddi misafir gibi sallıyorum.

"Git aşağı," dedi annem. "Hayriye'yi çağır bana. Hemen." (s. 38, 39)

5. Ağaç:

“Dün gece hani buraya duvara bir köpek resmini asıp bu edepsiz köpeğin serüvenlerini hikâye etmişti ya üstadım, bu arada, Erzurumlu bir Husret Hoca'nın serüvenlerini anlatmıştı ya! Şimdi Erzurumlu Nusret Hoca Hazretleri'ni sevenler bunu yanlış anlamış; sözümona biz ona laf dokunduruyormuşuz. Biz büyük vaiz Efendimiz Hazretleri'ne babası belirsiz diyebilir miyiz? Hâşa! Hiç aklımızdan geçer mi? Bu nasıl bir fitne sokmak, ne pervasız bir yakıştırmadır! Madem Erzurumlu Husret, Erzurumlu Nusret ile karışıyor, ben size Sivaslı Şaşı Nedret Hoca'nın ağaç hikâyesini anlatayım. (...) Bir de son olarak Frenk nakkaşlarından söz edeceğim ki, onlara özenen soysuz varsa ibret alsın. Şimdi bu Frenk nakkaşları, kralların, papazların, beylerin, hatta hanımların yüzlerini öyle bir nakşediyorlar ki, o kişiyi resmine bakıp sokakta tanıyabiliyorsun. Bunların karıları zaten sokakta serbest gezer, artık gerisini siz düşünün. Ama bu da yetmemiş, işleri daha ileri götürmüşler. Pezevenkliğe değil, nakışta diyorum...” (s. 62)

“Frenk usullerince resmedilseydim beni sahici bir ağaç sanan İstanbul'un bütün köpekleri üzerime işer diye korktuğumdan değil.” (s. 63)

“Paraları kapışmak için birbirlerini boğazlayan, yumruk yumruğa dövüşen, tekmeleşen, yerden para toplarken götleri göğe kalkan kalabalığın hayret ve neşesini resmedebilmek için yaptım bunu.” (s. 89)

6. Enişte:

“Birdenbire çöken, alçalarak her yeri kaplayan kurşuni bir sisin içerisinde cenaze namazını kılarken, sallavat taşının üzerindeki tabuta gözüm takıldı ve bu işi yapan alçağa öyle bir öfke duydum ki, bakın Allahümme Barik duası bile kafamda karmakarışık oldu.” (s. 109)

“Sessizlik uzamasın ve aynı konuya dönülmesin diye: "Maşallah yokuştan indikleri hızla yokuştan yukarı da çıkarabiliyorlar tabutu," dedim. Bütün dişlerini gösterecek sevimli bir şekilde gülümsedi Kelebek: "Soğuktan.” (s. 112)

7. Katil:

“Zavallı Zarfif Efendi'nin parça parça olmuş cesedinin üzerine çamurlu soğuk toprak atılırken herkesten çok ben ağladım. Ölenle birlikte ben de öleyim, bırakın ben de onunla birlikte mezara gömüleyim, diye bağıırıyordum, mezara düşmeyeyim diye belimden tuttular. Boğulur gibi olunca avuçlarını alnıma bastırıp başımı arkaya doğru da çektiler ki nefes alabileyim. Hıçkırık ve gözyaşlarımı aşırıya vardiırmiş olabileceğimi, merhumun akrabalarının bakışlarından da anladım ve toparladım kendimi. Nakkaşhanedeki dedikoducular, bu kadar ağladığıma göre Zarfif Efendi ile aramızı da bir gönül bağı olduğunu sanmaya da başlayabilirlerdi.” (s. 114)

“Birden bir telaşa kapıldım. Zavallı Zarfif Efendi'yi benim öldürdüğüm gibi iğrenç bir şeyi düşünüyor olabilir miydi?” (s. 183)

8. Para:

“Artık benden başka hiçbir kıymet kalmadığı, acımasızlığım, gözümün kör olduğu, benim de parayı sevdiğim, dünyanın ne yazık ki benim üzerime kurulduğu, her şeyi satın alabileceğim, pisliğim, adiliğim, alçaklığım hiç durmadan yüzüme vuruldu.” (s. 123)

“Manisa'ya giden Edirneli bir hocanın kesesinin içinde bir kere çıktım İstanbul dışına. Yolumuz kesilip de haramiler, ya canın ya malın, diye seslenince, zavallı hoca telaşla bizi arka deliğine sokup gizledi. Burası sarımsak seven adamın ağzından da pis kokuyordu ve çok da rahatsızdı. Ama hemen sonra daha da kötü oldu her şey, çünkü haramiler "Ya malın ya canın!" demediler de "Ya ırzın, ya canın!" dediler hocaya ve sıraya girdiler. O küçük, delikte neler çektiğimizi hiç anlatmayayım size. İstanbul dışına çıkmaktan da bu yüzden hiç hoşlanmam!” (s. 123)

9. Ölüm:

“Bana baktıkça, o kaçınılmaz son vakit gelip çatınca korkudan nasıl altınıza dolduracağımızı seziyorsunuz.” (s. 147)

“Burada bana alışıp gülümsemeye başlayan bazı avanakların da kafasına dank etmesi gerektiği gibi: Ölümle şaka olmaz.” (s. 150)

10. Ester:

“Tatar dilencinin küfürlerine işte böyle boş yakalandım. Ama hemen de topladım kendimi, yerden alıverdiğim bir taş parçasını mendiline usulca bırakırken: "Al bakalım, uyuz Tatar," dedim. Para sandığı taşa elinin umutla uzanışını hiç gülmeden seyrettim.” (s. 157)

11.Şeküre:

“Orhan korkudan çok, sıçtıktan sonra yüzünde hep gördüğüm o salakça iyimserlikle "Çünkü evde cinler var aptal," dedi.” (s. 241)

“Babamdan intikam almak için benimle evlendiysen, aldın artık intikamını. Ama belki de bu yüzden çocuklar hiç sevmiyorlar seni." "Biliyorum," dedi, ama kederle söylememişti bunu. "Gece uyumadan önce sen bir ara aşağıdaydın, 'Kara, Kara, götüm yara' diyorlardı duyacağım şekilde.” (s. 336)

“Ranlı şair Sarı Nazım'ın bir mesnevisinde merak ettiği şey: Mutluluğun resmi yapılınsın isterdim.” (s. 469)”

12. At:

“Koşarken iki ayağımı aynı anda öne uzanmış çiziyorlar. Hiçbir at öyle tavşan gibi koşmaz. Ön ayağımın biri öndeysen, öteki arkadadır. Hiçbir at, sefer

resimlerinde gösterildiği gibi, ön ayağının biri bütünüyle yerdeyken ötekini meraklı bir köpek gibi ileri uzatmaz. Birbirinin gölgesi misali, aynı kalıbın üzerinden arka arkaya yirmi kere geçip resmedildiği gibi, hiçbir sipahi bölüğünün atları aynı anda aynı ayağını atamaz. Kimse bize bakmazken, önümüzdeki yeşil otları eşeleyip yeriz; resmedildiğimiz gibi dimdik dikilip zarafetle beklemeyiz hiç. Niye yememizden, içmemizden, sıçmamızdan ve uyumamızdan bu kadar utanılıyor?” (s. 253)

“Avlu bahçe görmez bir odada, otuz bir yıl mahpus yaşayıp, kitaplarla büyüyen şehzade, vadesi dolan babası ölünce tahta oturur oturmaz demiş ki: "Aman bana bir at getirin, kitaplarda hep resmim gördüm, nasıl şey çok merak ediyorum." Sarayın en güzel kır atını getirmişler de yeni şah atın baca gibi burun delikleri, edepsiz bir göt, resimlerdeki gibi hiç parlamayan tüyleri, kaba bir sağrısı olduğunu görünce hayal kırıklığına uğrayıp memleketin bütün atlarını öldürtmüş.” (s. 253)

13. Şeytan:

“Elbette vahim günahlar işlensin diye çok uğraşıyorum, ama ağzı açık esneyenleri, hapşırınları, hatta osuranları da benim kandırdığımı yazıyor bazı hocalar.” (s. 332)

“Bütün bunlara sanıldığı kadar aldırmadığımı nasıl anlatabilirim size? Tabii ki yüzlerce yıldır acımasızca, taşlanmama, küfürlere, lanetlere, beddualara rağmen sağ salim ayakta durduğumu göstererek. Kıyamete kadar yaşama iznimi bana ulu Allah'ın verdiğini bana olur olmaz küfür eden öfkeli ve yüzeysel düşmanlarım hatırlasalar hepimizin işi kolaylaşır. Onların ise, Allah'tan alabildikleri ömür altmış yetmiş yılı ancak geçer. Bari kahve içerek bunu uzatmaya çalışın, desem, aman Şeytan böyle istiyorsa tam tersini yapayım diye bazılarının hiç kahve içmeyeceğini ya da baş aşağı dikilip kıcına kahve döktürmeye çalışacağını da biliyorum.” (s. 334)

14. İki Abdal:

“Aman şimdi yanlış anlaşılmasın. Hoca Efendi dedikse, bir hafta önce bu güzel kahvede yanlış anlamışlar, bu Hoca Efendi asla Erzurumlu vaiz Nusret Hoca Hazretleri olmadığı gibi, babası belirsiz Husret Hoca da değil, ağaç üzerinde Şeytanla düzüşen Sivaslı hoca da değildir. Çünkü her şeyi kötüye yoranlar demişler ki, eğer Hoca Efendi Hazretleri'ne bir daha dil uzatırsa biz meddah efendinin dilini keseriz, kahvesini de başından aşağı geçiririz.” (s. 353)

15. Kadın:

“Şimdi siz nakkaş ve hattat kardeşlerime, onlar gidince, rahmetli annemin ve teyzemin iç çamaşırlarını ve elbiselerini tek tek giyerken neler hissettiğimi, kadın olmanın o gün anladığım sırlarını anlatacağım. Önce hemen şunu söyleyebilirim: Pek çok kereler kitaplarda okuduğumuzun, vaizlerden dinlediğimiz tersine, insan kadın olunca aslında kendini Şeytan gibi hissetmiyor.

Tam tersi: Rahmetli annemin gül işlemeli yün donunu giyince içime tatlı bir iyilik yayıldı, kendimi onun gibi hassas hissettim. Teyzemin giymeye kıyamadığı fıstık yeşili ipek gömleğini çıplak tenime değince içimde bütün çocuklara, hatta kendime karşı bir sevgi yükseldi. Bütün âleme yemek pişirip herkesi emzirmek istiyordum.” (s. 402)

“İçimden gelen şarkıyı söylediğimi Erzurumi kardeşlerimiz sakın işitmesinler, çok kızarlar diyecektim. Niye korkuyorum ki? Belki de kızmazlar, çünkü bakın dedikodu olsun diye söylemiyorum, ama o meşhur vaiz Husretbilediğil Efendi Hazretleri var ya, evli olmasına evliymiş ama, o da tıpkı siz hassas nakkaşlar gibi güzel oğlanları biz kadınlardan daha çok seviyormuş, bana anlatanların yalancısıyım. Ama ben kendisini zaten kötü bulduğum için aldırmiyorum buna, çok yaşlı. Dişleri dökülmüş ve ona yaklaşan güzel oğlanların dediği gibi ağzı da çok pis kokuyormuş afedersiniz, ayının kıcı gibi.” (s. 403)

16. Şeküre'nin İsteği:

Aşağıdaki örnekte olayın anlatılmasına ihtiyaç vardır:

Kara sabah erken saatlerden itibaren Şeküre'yle evliliği için kadırlarla, mahkemelerle uğraşmış, bin bir zorlukla gerekli olan her şeyi planlandığı gibi sonlandırmayı başarmıştır. Şeküre'ye akşama hazır olmasını, nikahın kıyılacağını haber eder; Enişte'nin cariyesi Hayriye, Şeküre'nin düğün alayı isteğini Kara'ya iletir. Kara bu olursa Hasan'ın düğün alayını basacağını ve rezillik çıkacağını, düğün alayı yapmamanın daha mantıklı olduğunu yine Hayriye aracılığıyla Şeküre'ye iletir ve akşamki nikah için imamı da ikna eder. Geriye on iki yıldır beklediği nikah için yapması gereken son şey kalmıştır: Berbere gitmek, yani damat tıraşı. Berberde keyifle tıraşını olurken içeri aniden Şeküre'nin büyük oğlu Şevket girer. Annesinden bir mektup getirmiştir:

“Gelin alayı olmazsa evlenmem. – Şeküre ” (s. 232)

17. Enişte'nin Öldüğünün Gizlenmesi:

“Hayriye önceden kaşla göz arasında odayı havalandırdığı, kandili ele ışığını kesen bir köşeye iyice gizlediği için, hasta değil, ceset olduğu hiç farkedilmeyen gecelikli Eniştem, nikâh sırasında Şeküre'nin velisiydi; berber dostum ile mahalleden çok bilmiş bir ihtiyar da şahittiler, imamın temennileri, nasihatları ve hepsinin dualarıyla biten tören sırasında çok bilmiş bir ihtiyar, Eniştemin sağlığından endişelenerek kafasını şüpheyle rahmetliye doğru yaklaştıracak gibi olduysa da, imam nikâhı kıyar kıymaz yerimden fırlayıp, Eniştemin kasılmış elini kapıp bütün gücümle sıktım. "Hiç merak etmeyin, efendim canım Eniştem," diye bağırdım. "Seküre'yi, çocukları, karnı tok, sırtı pek, huzur ve sevgiyle yaşatmak için her şeyi yapacağım."

Sonra da sanki, Eniştem hasta yatağından, yastığından bana birşeyler fısıldamaya çalışıyor gibi yaptım ve kulağımı dikkat ve saygıyla ağzına dayadım da, çok saygı duyduğumuz bir ihtiyarın eşref saatine rast geldiğimizde, bütün bir

hayattan süzülüp gelen bir iki nasihati nasıl sihirli bir iksiri içer gibi biz saygılı gençler pür dikkat dinlersek, işte ben de öyle dört açtım gözlerimi kulaklarımı da Eniştemi dinliyormuş gibi yaptım. İmam Efendi ve mahalleli ihtiyar, kayınpederimin, hasta yatağından, ölümün eşiğinden bana fısıldadığı nasihatleri dinleyişimdeki sadakat ve sonsuz bağlılığı takdir ve onayla karşıladıklarını gösterir bakışlarla baktılar. Umarım kimse artık Eniştemin katlinde parmağım olduğunu düşünmüyordur.” (s. 236)

F. Gerçeklik Anlayışı

Romandaki gerçektışı anlatıcıların oluşturduğu masalsı atmosferin yanında Zarif Efendi'nin, Enişte'nin ve Zeytin'in kendi ölümlerini tüm ayrıntılarıyla anlatmaları romanı masalsılıktan fantastikliğe kayan bir gerçektışıliğe sürüklemiştir.

1. Zarif Efendi'nin Ölümünü Anlatması:

“Şimdi bir ölüyüm ben, bir ceset, bir kuyunun dibinde. Son nefesimi vereli çok oldu, kalbim çoktan durdu, ama alçak katilim hariç kimse başıma gelenleri bilmiyor. O ise, iğrenç rezil, beni öldürdüğünden iyice emin olmak için nefesimi dinledi, nabzıma baktı, sonra böğrüne bir tekme attı, beni kuyuya taşıdı, kaldırıp aşağı bıraktı. Taşla önceden kırdığı kafatasım kuyuya düşerken parça parça oldu, yüzüm, alnım, yanaklarım ezildi yok oldu; kemiklerim kırıldı, ağzım kanla doldu.” (s. 9)

Ahmet Sarı, bu anlatıcı tavrının “ölü anlatıcı tutumu (nekro narrator)” olduğunu belirttiği makalesinde “Orhan Pamuk'un Benim Adım Kırmızı adlı romanında ölü-anlatıcının söz konusu edildiği yer bu kadardır.” (Sarı, 2007: 106) diyerek sadece Zarif Efendi örneğini almıştır. Halbuki romanda iki ölü anlatıcı daha vardır:

2. Enişte'nin Ölümünü Anlatması:

“Şimdi sizlere ölümümü anlatacağım. Şunu belki artık çoktan anladınız: Ölüm her şeyin sonu değil; bu kesin. Ama bütün kitapların yazdığı gibi, inanılmayacak kadar da acı verici bir şey. Yalnız parçalanan kafatasım ve beynim değil, sanki her yerim, birbirinin içine geçe geçe, sancılarla sarsılarak yanıyor. Bu sınırsız acıya dayanmak o kadar zor ki, sanki aklımın bir kısmı tek çare onu unutarak tatlı bir uykuya zorlanıyor. (...) Dizlerini omuzlarıma bastırarak, beni neredeyse yere çiviledi de ölmekte olan ben ihtiyara, çok saygısız bir dille birşeyler anlattı. Belki de onu anlayamadığım, dinleyemediğim, kanlı gözlerini seyretmekten hiç hoşlanmadığım için, hokkayı kafama bir daha vurdu. Hokkadan fişkırان mürekkep ve sanırım benden fişkırان kandan yüzü gözü, üstü başı kıpkırmızı olmuştu.

Bu dünyada en son göreceğim şeyin bana düşman bu adam olmasına üzülerak gözlerimi kapadım. Hemen sonra tatlı, yumuşacık bir ışık gördüm. Şimdi bütün ağrılarımı dindireceğini sandığım uyku gibi tatlı ve çekiciydi bu ışık. İçinde birini gördüm. Çocuk gibi sordum, "Sen kimsin?" diye:

"Ben Azrail," dedi. "Âdemoğlunun bu âlemdeki yolculuğuna ben son veririm. Çocukları analarından, karıları kocalarından, sevgilileri birbirlerinden, babaları kızlarından ben ayırırım. Bu âlemde benimle karşılaşmayan canlı kalmayacak." Ölümün kaçınılmaz olduğunu anlayınca ağlamaya başladım." (s. 200–201)

“Ağzımı açtım ve her şey Peygamberimizin Cennet'i ziyaret ettiği Miraç yolculuğunu anlatır resimlerde olduğu gibi, rengârenk kesildi ve bol altın suyu sürülmüş gibi şahane bir aydınlığa büründü, gözlerimden bir acı yaşı aktı. Ciğerlerimden, ağzımın içinden zor bir nefes çıktı ve her şey harika bir sessizliğe gömüldü. Şimdi ruhumun gövdemden hafifçe ayrıldığını, Azrail'in elinde tuttuğunu görebiliyordum. Ruhum bir arı büyüklüğünde, ışıklar içindeydi ve gövdemi terkederken kapıldığı titreme yüzünden Azrail'in elinde civa gibi titriyordu. Ama aklım onda değil de şimdi içine girdiğim yepyeni âlemdeydi.” (s. 203–204)

3. Katilin Ölümünü Anlatması:

“O hamleyi yapmıştı bile.

Ben ise hançerimi bile doğrultamadım da çikınlı elimi kaldırabildim. Çıkınım havaya uçtu. Kızıl kılıç hiç yavaşlamadan önce elimi kesti, sonra da boydan boya boynumu kesip kafamı kopardı.

Kafanın koptuğunu, zavallı gövdemin beni bırakıp sersemce attığı iki tuhaf adımdan, hançeri aptalca sallayışından ve boynumdan fiskiye misali kanlar fıskırtarak yere yıkılmasından anladım. Kendi kendine yürüyen zavallı ayaklarım, tıpkı ölümden önce çırpman zavallı bir at gibi boşu boşuna debelendiler.

Kafanın düştüğü çamurun içinden ne katilimi görebiliyordum, ne de hâlâ sıkı sıkıya tutmak istediğim içi altın ve resim dolu çıkınımı. Onlar ensem yönünde, artık hiç ulaşamayacağım denize ve Kadırğa limanına doğru inen yokuş tarafında kalmışlardı. Kafam onlara ve dünyanın geri kalan kısmına bir daha dönüp bakmayacaktı. Onları unuttum ve kendi kafamın istediğini düşündüm.” (s. 460)

G. Tarih

Orhan Pamuk bu romanında tarihle ilgili yaptığı “tahrifatı” şu cümlelerle açıklar: “Bu kitabın sonunda İstanbul’da ya da Osmanlı sarayında bir dönemden sonra, 16. y.y’ın sonunda 17. y.y’ın başında resme olan ilginin çok yoğun bir şekilde düştüğünü söylüyorum neredeyse bitti gibi. Aslında ilgi düşüyor, azalıyor, ama tamamen bitmiyor. Ama ben abartarak tamamen bitmiş gibi gösterdim. Neden? Çünkü dediğimde bir gerçek payı vardı. Anlatmak istediğim gerçeğin ancak böyle bir abartmayla okuyucuya işleyeceğini düşündüm. Bir noktadan sonra böyle bir roman yazınca, bunun çatısını kurunca, bunun kendi kuralları tarihin kurallarının üzerinden çatır çutur geçer ve benim için tarihten daha önemli olur. Bir noktadan sonra tarih artık arşivlerde kalan, saygı duyulması gereken bir şey değil, benim romanım için gerekli bir şey olur. En iyi şekilde yazıyorsam romanımı, ben tarihin hizmetinde değilimdir, tarih benim hizmetimde olur” (Hakan, 2002: 11–12) Osmanlı’da resim

sanatının tarihsel gelişimi, çalışmamızın çok uzağındaki bir konu olduğu için bu konuda Orhan Pamuk'un sözlerine güvenmek zorunda kalıyoruz. Öte yandan romandaki örneklerden de anlaşılacağı gibi Benim Adım Kırmızı da tarih, hikâyeye fon olmakla görevli ve kesin verilerle ispatlanamayacak ayrıntılar barındıran kurgusal bir özellik gösterir:

“Yeniçeriler, aldıkları akçenin Haliç'e düştüğünde, sebze iskelesinden denize dökülen kuru fasulyeler misali suda yüzdüğünü görüp isyan etmişler ve düşman kalesiymiş gibi Padişahımızın sarayını muhasara etmişlerdi” (s. 16)

“Erzurumi denen vaiz, son on yıl içerisinde İstanbul'u kasıp kavuran bütün felaketleri, Bahçekapı ve Kazancılar Mahallesi yangınlarını, şehre her girişinde on binlerce ölü alan vebayı, Safevilere karşı savaşta onca can verilmesine karşın bir sonuç almamasını, Batı'da Hıristiyanların isyanlar çıkarıp küçük Osmanlı kalelerini geri almalarını, Hazreti Muhammed'in yolundan sapılmasıyla, Kuran-ı Kerim'in emirlerinden uzaklaşılması, Hıristiyanların hoş görülüp, serbestçe şarap satılıp tekkelerde çalgı çalınmasıyla açıklıyordu.”(s. 16)

“Venedik Doçu, Padişahımız Hazretleri'nin kızları Nurhayat Sultan'a hediye olarak Çin ipeğinden top top kumaşlardan, üzeri mavi çiçekli Çin çömleklerinden başka ne yollamış biliyor musunuz?” (s. 21)

“Senin, benim, bizlerin bu işi bilmeden yaptığımızı da anlayacaktır. Enişte Efendi'yi kime ihbar edeceksin? Bu işin arkasında Padişahımız Hazretleri'nin iradesi olduğuna inanmıyor musun?” (s. 29)

“Şah Abbas'ın, Tebriz'de barış antlaşması sırasında Padişahımıza hediye verdiği kitabın şimdiden parçalanıp sayfalarının başka bir kitap için kullanılmaya başlandığını işitmiş.” (s. 32–33)

“Elli iki yıldır tahtta oturan Şah Tahmasp son yıllarında, bildiğiniz gibi kitap, nakış, resim aşkını unutup şairlere, nakkaşlara, hattatlara sırtını dönüp kendini ibadete vererek ölmüş, yerine de oğlu İsmail oturmuştu,” dedim.” (s. 68)

“Önüme konan ilk resimde, Cihanpenah Padişahımız merhum İbrahim Paşa'nın sarayının şehnişinine kurulmuş, aşağıda At Meydanı'nda yapılan şenlikleri hoşgörülü bir bakışla seyrediyorlardı.” (s. 70)

“Kaptanıderya Kılıç Ali Paşa denizlerde yakalayıp esir ettiği kâfirlere çamurdan bir kefere dağı yaptırmış, hepsini arabaya bindirmiş ve Padişah'ın tam önündeyken dağın içindeki barutu patlatarak kâfirin memleketini toplarıyla nasıl inim inim inlettğini göstermişti, resimde aynen gördüm.” (s. 71)

“Kendine baş düşman ilan ettiği Akkoyunlu hükümdarı genç Uzun Hasan'ın korkusu ve ona duyduğu kıskançlıkla yaşayan Karakoyunlu Cihan Şah'ın hemen aklına, harika kitap bittikten sonra kazanacağı itibar kadar, bu kitabın daha da iyisinin Akkoyunlu Uzun Hasan için resmedilebileceği gelmiş.” (s. 92)

“Daha sonra, Akkoyunlu Uzun Hasan'ın Karakoyunlu Cihan Şahı Bingöl yakınlarında bir baskınla yenip öldürmesinin arkasında, muzaffer hakanın yeni kitabının verdiği manevi güç olduğunu herkes bilir. Bu harika kitap, üstat Şeyh Ali Tebrizi'nin rahmetli Cihan Şah'a yaptığı bir önceki kitapla birlikte, muzaffer Uzun Hasan, rahmetli Fatih Sultan Mehmet Han'a, Otlukbeli Savaşı'nda yenik düşünce, Padişahımızın hazinesine katılmıştır.” (s. 93)

“Cennetmekân Kanuni Sultan Süleyman Han hattatlara daha çok kıymet verdiği için, zamanın bahtsız nakkaşları, şu anlatacağım hikâyeyi nakşın hattan daha önemli olduğuna misal olsun diye söylerlermiş, ama dikkatle her dinleyenin farkedeceği gibi, bu kısır körlük ve hafıza üzerinedir.” (s. 93)

“Timur'un torunu Uluğ Bey'in oğlu Abdülatif, Herat'ı ele geçirince babası adına hemen bir kitap yapılsın diye nakkaşlarını, hattatlarını ve ciltçilerini öyle bir hızla seferber edip, öyle bir acele ettirmiş ki onları, parçalanmış ciltlerden çıkan resimler, yazılı sayfalar yırtılıp yakılırken birbirine karışmış.” (s.94)

“Yirmi yıl önce bir ara, Padişahımızın rahmetli babasının, şehnamesi için çalışırken ahbap olduk...”(s. 116)

“Padişahımızın rahmetli dedesinin düşman keferesine zaferle saldırışı sırasında kenarda sabırla bekleyen kesik vur kellelerinin hepsi; kefere elçisinin Padişahımızın büyük büyük babasının ayağını öperken arkada gözüken...” (s.199)

“Cennetmekân Yavuz Sultan Selim Han Hazretleri'nin Tebriz'den getirdikleri mi, idamla mallarına el konulan paşaların kitapları mı, Padişahımızın dedelerine Venedik elçisinin getirdiği hediye ciltler mi, yoksa tâ Fatih Sultan Mehmet zamanından kalma Hıristiyan kitapları mı?"

"Otuz yıl önce, Şah Tahmasp'ın Cennetmekân Sultan Selim Hazretleri'ne hediye yolladıkları," dedi Üstat Osman.” (s. 344–345)

“Çok sonra, Hazine odasının kızıl ışığı hafifçe karardıktan ve dolapta Şah Tahmasp'ın Padişahımızın dedesine yolladığı hediye kitapların hiçbirinin olmadığı anlaşıldıktan sonra...” (s. 348)

“Bundan yirmi beş yıl önce, Kanuni Sultan Süleyman ölünce, Şah Tahmasp, Tebriz'i üç kere işgal eden bu padişahı kurtuldum diye öyle sevinmişti ki, yerine geçen Sultan Selim'e develer yüklü hediyeyle birlikte, harika bir Kuran–ı Kerim ile hazinesindeki bu en güzel kitabı yollamıştı.” (s. 365)

“Kara'nın nakış ve resim hevesi Padişahımız dört yıl sonra ölünce tahta geçen Sultan Mehmet'in bu işlere sırtını dönmesiyle birlikte, gösterişle kutlanan bir zevkten, kapalı kapılar arasında tek başına yaşanan bir sırı dönüştü.” (s. 467)

“Tahta çıkışının üçüncü yılında, İngiliz Kralı Padişahımıza içinde körüklü bir musiki aleti olan bir mucizevi saat yolladı. Bu koskocaman saat ve beraberindeki heyet için İngiltere'den gelen gemiden çıkartılan parçalar, çarklar, tasvirler, heykeller, Has Bahçe'nin Haliç'e bakan bir yamacına haftalarca uğraşarak takıldı.” (s. 467)

“İstanbul halkının ayak takımı ve alıklar kalabalığıyla birlikte kayıtsız bir hayranlık duyduğu saatin Padişahımız ve dinine düşkün yobaz takımı için keferenin gücünü gösterir haklı bir huzursuzluk kaynağı olduğunu Kara ve Ester bana ayrı ayrı yetiştirdiler. Bu çeşit dedikoduların arttığı bir devirde, ondan sonraki Padişah Sultan

Ahmet'in bir gece yarısı Allah'ın bir ilhamıyla uykusundan uyanıp, gürzünü kapıp Harem'den Has Bahçe'ye inip saati ve heykellerini tuzla buz ettiğini işittik. Haberi ve söylentileri yetiştirenler, Padişahımızın uykusunda Peygamberimiz Hazretleri'nin mübarek yüzünü nur içinde gördüklerini, Resulullah'ın ona resimlere, hele insan misali olup Allah'ın yarattığıyla yarışanına kavminin hayran olmasına izin verirse, Allah'ın buyruğundan ayrılacağını söyleyip uyardığını, Padişahımızın da gürzünü daha rüyayı görmekteyken kaptıklarını ekliyorlardı. Padişahımız da olayı sadık tarihçisine aşağı yukarı böyle yazdırdı.” (s. 468)

H. Anlatıcı–Okur İlişkisi

Aşağıda cümlelerde anlatıcılar okuyucuları olayın çözümü konusunda uyanık olmaya davet edilir:

“Katilim olacak orospu çocuğunu bulun, ben de size öte dünyada göreceklerimi tek tek anlatayım!” (s. 12)

“Onca öfke duyduğum katilim kim, hiç beklenmedik bir şekilde beni niye öldürdü? Merak edin bunları. Âlem beş para etmez alçak katillerle dolu, ha biri, ha diğeri mi diyorsunuz? O zaman sizi şimdiden uyarıyorum...” (s. 12)

“Bütün bunları durumumla ilişkili olduğu için anlattığımı anlıyorsunuzdur. Bir şeyi aklımdan bile geçirirsem her şeyi anlarsınız. Bu da aranızda bir hayalet gibi gezinen adsız, hüviyetsiz bir katil olmaktan çıkarır da beni, yakayı ele vermiş, yüzü belirgin, kafası vurulacak sıradan bir suçlu durumuna düşürür. İzin verin de her şeyi düşünmeyeyim; kendime bir şeyler saklayayım: Sizin gibi ince kişiler de ayak izlerine bakarak hırsız bulur gibi, kelimelerimden ve renklerimden benim kim olduğumu keşfe çalışsınlar.” (s. 25)

Aşağıdaki cümlelerde ise okur aşağılanmıştır:

“Başımıza gelenlerin, hikâye edilip bir kitapta yazılsa bile, en usta nakkaşlarca bile asla resimlenemeyeceğini de söyleyeyim size. Tıpkı Kuran–ı Kerim

gibi, –yanlış anlaşılmasın, haşa!– bu kitabın sarsıcı gücü asla resimlenemez oluşundan da gelir. Bunu anlayabildiğinizden kuşkuluyum.” (s. 12)

“Şöyle izah edeyim ki en kalın kafalınız da anlasın...” (s. 47)

VII. KAR

A. Romanın Tanıtımı ve Özeti

Kar, Orhan Pamuk’un Kara Kitap, Benim Adım Kırmızı ve Yeni Hayat gibi “ağır” romanlarından sonra yazdığı 7. romanıdır. Yazar, bu romanında Türkiye’nin siyasi atmosferini Kars örneklemeden hareketle tahlil etmeye ve bu roman üzerinden görüşlerini açıklamayı denemiştir. Yoğun polisiye atmosfer ve “Kar” metaforu, romanın siyasi atmosferinin dışındaki diğer renklerdir. Romanın özeti aşağıdadır:

Asıl adı Kerim Alakuşoğlu oğlu olan; ancak kendisine uzun yıllardır Ka denmesini isteyen kahramanımız, seksen darbesinden “sonra kendi yazmadığı ve aceleyle okumadan yayımladığı bir siyasi makale yüzünden mahkûm” (s. 38)⁵⁹ olur. 12 yıl Frankfurt’ta kaldıktan sonra annesinin ölümü üzerine İstanbul’a gelir ve orada da dört gün kaldıktan sonra Belediye Başkanı’nın öldürülmesi ve artan kadın intiharlarını Cumhuriyet gazetesinin adına araştırmak üzere Kars şehrine gelir. Asıl mesleği şairliktir. Kars şehrinde kaldığı Karpalas Oteli’ni de üniversitedeki “solculuk yıllarından” tanıdığı İpek, İpek’in babası Turgut Bey ve kızkardeşi Kadife oteli hem işletiyor hem de otelin üç odasında da kendileri kalıyorlardır.

Ka, Kars’a geldiği ilk günlerden sonra intihar vakalarıyla ilgili bilgi topladıktan sonra üniversite yıllarından tanıdığı İpek’le bir pastanede oturur ve konuşurlar. İpek, Refah Partisi’nin belediye başkan adayı ve aynı zamanda aynı zamanda eski kocası olan Muhtar’la görüşebilmesi için Ka’ya bir randevu ayarlar.

⁵⁹ Çalışmamızın bu bölümünde parantez içinde verilen sayfalarda Orhan Pamuk, Kar, İletişim Yayınları, 22. Baskı, İstanbul, 2011 künyeli kitap kullanılmıştır.

Bu sırada pastanede bir radikal İslamcı militan, Eğitim Enstitüsü'nün müdürünü yaptıkları konuşmalardan sonra öldürür. Ka ile İpek, olay yerini terk ederler. Ka, Muhtar'ın yanına gitmeden önce İpek'e âşık olduğunu anlar. Muhtar'ın yanına gider. Orada yine üniversite yıllarından tanıdığı –eski solcu– Muhtar'a ve Muhtar'ın telefonla ulaştığı polise olayı olduğu gibi anlatır. Biraz sonra Muhtar'ın bürosuna gelen polisler Muhtar'ı ve Ka'yı karakola götürürler. Muhtar olayda parmağı olduğu şüphesiyle dayak yer, Ka sorgusundan sonra çıkar. Dışarıda yürümeye başlar; Yeni Hayat pastanesinin önünde Necip adlı biri onu “Siyasal İslamcı” militan Lacivert'e götürecektir kişiyi nasıl bulacağını tarif eder ve gider. Ka ile Lacivert buluşurlar.

Lacivert kendi hikâyesini ve Şehname'deki Rüstem'in hikâyesini anlatır ve gider. Ka, bunun bir tehdit olup olmadığını anlayamaz ve buluştukları evi terk eder. Otelde İpek Ka'ya Şeyh Efendi'den kendisini davet eden bir mektup getirir. Şeyh'le görüşmesinde Şeyh ona Allah'ı bulması yönünde telkinlerde bulunur. Bu görüşmeden sonra, bir kahvehaneye kendisine yeni bir şiirin ilhamı geldiğini zannettiği için oturur. Kahvehanede Necip'le karşılaşır. Necip Ka'ya yazdığı romanın özetini okur, romanda –kendileri gibi– Necip ve Fazıl takma adlarını alan iki kişinin Hicran adlı bir kıza duydukları aşk anlatılır. Necip bu kızın gerçek hayatta da var olduğunu ve türban direnişinin simgesi olduğunu söyler. Tam o sırada kız dışarıda görünür. Necip'in Hicran dediği kadın İpek'in kızkardeşi Kadife'dir. Ka'ya akşam babasının ve İpek'in onu yemeğe beklediklerini, kendisini oraya götürmek üzere geldiğini söyler. Yemekte kızlarıyla Turgut Bey, kızların arkadaşı Hande ve gazeteci Serdar Bey vardır. Yemek yerlerken televizyonda şehre gelen tiyatro kumpanyasının akşam sahneleneceği oyunu canlı yayınlıyacak SERHAT KARS televizyonunu izlerler.

Televizyonda, Ka'nın da şiir okuyacağı; ancak hala tiyatro salonunda olmamasına sitem edilince Turgut Bey'in ısrarıyla Ka tiyatroya gider ve tiyatrodaki karşılaştığı Necip'in söylediklerinin tesiriyle yazdığı yeni şiiri sahnede okumaya başlar. Ka ile aynı otobüste şehre gelen tiyatro kumpanyası Vatan Yahut Çarşaf adlı oyunu oynamaya başlar. Bir kadın, üstünde kurulan baskılara aldırılmadan çarşafını çıkarıp yakıyordur. Bu sahneler salonu galeyana getirir. Daha sonra çarşafını yakan kadınlara müdahale etmeye kalkışan iki “yobaza” Sunay Zaim ve iki asker müdahale

ederler. Sunay Zaim'in "cumhuriyetçi" nutkundan sonra askerler izleyicilere ateş açarlar. İzleyiciler, başlangıçta bunu mizansenin bir parçası zannettikleri için hareketsiz bir şekilde olayı izlerler. Ancak üç dört el ateş edildikten sonra halk bunu anlamış ve kargaşa çıkmıştır. Bu atışların birinde Necip ölür. Atışlar bittikten sonra Sunay Zaim bunun bir oyun değil Kars'ın İhtilali olduğunu söyler. Tiyatrodaki İmam Hatipliler tutuklanırken "cumhuriyetçi" sloganlar atan bir kişiyle iki asker sahnede atlayıp izleyicilerin arasından kapıya doğru giderler. Ka, Necip ona anlattığı bir hayalinin etkisiyle ona "gelen" şiiri unutmak kaygısıyla olaylardan önce tiyatroyu terk etmiştir. Sahneden atlayıp tiyatro binasının da dışına çıkan üç kişiden biri Z. Demirkol'dur.

Ka, dışarı çıkıp otele gitmiş ve uyumuştur. Bu sırada darbeciler darbecilik faaliyetlerini (!) icra ederler. Sabah askerler / MİT mensupları Ka'yı önce Emniyet Müdürlüğü'ne götürürler. Emniyet Müdürlüğünde Ka, Lacivert'le görüşmesinin bilindiğini anlar. Görevliler, Ka'yı Eğitim Enstitüsü Müdürü'nün katilini ve Onu Lacivert'e götüren kişiyi teşhis etmesi için önce Emniyet Müdürlüğü'ne daha sonra Veterinerlik Fakültesi'ne götürürler. Ka ikisinde de kimseyi teşhis edemez. En son götürüldüğü Sosyal Sigortalar Hastanesi'nin morgunda Necip'in cansız bedenini görür. Daha sonra Sunay Zaim ile tanıştırılır. Sunay Zaim, Ka'ya yaşadığı bunca çilelerden sonra talihin ona sunduğu bu fırsatı iyi değerlendirmek için sert olması gerektiğini, Kadife'nin Lacivert'le ilişkisi olduğunu, Lacivert'in mutlaka kendisiyle görüşmek isteyeceğini söyler. Bu görüşme sırasında onu yakalayabilmek için üzerine mikrofon sistemi kurup onunla buluşmasını –biraz da tehditvari bir üslupla– ister. Ka net bir cevap vermez. Zaim onun otele dönmesine izin verir. Onu takip eden polis Saffet'le birlikte Zaim'in yaptığı İhtilal Konuşmasını izlerler ve Ka otele döner. Daha sonra Kadife'nin telkinleriyle beraberce bir at arabasına gerilmiş bir brandanın altında Lacivert'in yanına doğru giderler. Ka ile görüşmesinde Lacivert, darbe karşıtı bir bildiri yayımlatmak istediğini Ka'ya söyler. Ka da tek bir kişinin sözü olduğu için Alman gazetesinin bunu yayımlamayabileceğini, Lacivert'le birlikte bir Kürt milliyetçisi ve bir eski komünist / liberalin de olması halinde yayımlanması ihtimalinin artacağını söyler. Kürt milliyetçisi olarak genç bir Kürt öğrenci, liberal olarak da Kadife'nin babası Turgut Bey düşünülür.

Oradan ayrılan Ka, otele döner ve Turgut Bey'i bu bildiriye katılması için ikna eder. Turgut Bey'le Kadife bildiri için toplantının yapılacağı yere giderlerken Ka ile İpek de otelde yalnız kalmışlardır. Kars'taki çeşitli fraksiyonlardan insanların katıldığı toplantıda bildiri metniyle birlikte Avrupa ve Avrupa'nın bize, bizim Avrupa'ya bakışımızla ilgili bir tartışma yürütülür. Bir kişi hariç bütün katılımcıların imzaladığı bildiri metnine Kadife bir ilave yapmak istediğini söyleyerek ayağa kalkar ve başını açmak istediğini ilan eder. Ancak toplantıda bulunan Fazıl ani bir hareketle ayağa kalkar ve Necip'in ve kendisinin onu sevdiğini başını açarsa intihar edeceğini söyler. Lacivert'in bu söze tepki göstermesiyle toplantı sona erer.

Ka, Fazıl'dan toplantının bütün ayrıntılarını öğrenir. İpek'in isteği üzerine, Kadife'nin söylediği sözlerden pişman oluşuyla ilgili olarak konuşmak için Lacivert'i arar ama onu bulamaz. Çıktığı bir çayhanenin hemen önünde Muhtar'la karşılaşır. Muhtar ona dikkatli olmasını söyleyip yarın dağıtılacak gazetede onunla ilgili "ateist, din düşmanı, Atatürk düşmanı" gibi ifadelerin geçtiği bir haberin çıkacağını haberini verir. Ka, hemen gazeteye gider dağıtımın yapılmadığını öğrenir. Otele döner, bütün aile ve gazetenin sahibi Serdar Bey de yemektir. Ka, konuyu açınca Turgut Bey, Serdar Bey'den gazetenin dağıtımının yapılmaması sözünü alır. Ka odasına çekilir.

Sabah bir subay gelir Sunay Bey'in onu görmek istediğini söyler. Sunay Bey Lacivert'i yakaladıklarını Kadife televizyonda canlı yayınlanacak bir tiyatro oyununda başını açarsa Lacivert'i serbest bırakacaklarını Kadife'ye söylemesini ister. Ka, Kadife'nin yanına gider, Kadife de –kurgu hileleriyle olsa– başını açmayı kabul eder. Daha sonra Lacivert'le de görüşen Ka, Lacivert'i zor da olsa bu duruma ikna eder. Lacivert serbest bırakılır, güvenli bir yerde olduğu haberi Kadife'ye ulaştırılır. Kadife'nin verilen bu tavize rağmen mert bir kadın olduğu için akşamki oyunda kendisine düşen görevi yerine getireceğini düşünen Sunay, gazeteci Serdar Bey'e akşamki oyunla ilgili yazdırdığı haberde Kadife'nin başını açtıktan sonra kendisini (Sunay Bey'i) vuracağını söyler.

Ka otele döner, İpek'le Frankfurt a gitmenin planlarını yaparlar. Hava ısınmaya, karlar erimeye başlıyordur. Bu sıralarda tüm Kars halkı akşamki oyuna

davet edilir. Sunay Zaim'in karısı Funda Eser, Kadife ile prova yapmak için otele gelir. Olayı öğrenen babası Kadife'ye karşı çıkmıştır. Hep beraber oturup meseleyi konuşturlarken Fazıl, Lacivert'in kendisini görmek istediğini Ka'ya iletir. Lacivert görüşmede Kadife'nin başını açmasına karşı olduğunu Ka'ya söyler. Ka'nın yanından çıkınca Z. Demirkol'un adamları Ka'yı bir arabaya bindirip götürmüşler, Lacivert'in yerini öğrenmek istemişlerdir. Ka, dayak yemesine rağmen Lacivert'in yerini söylemez. Bunun üzerine Z. Demirkol Ka'ya, İpek'in Muhtar'la evliyken Lacivert'le ilişkisi olduğunu hatta Lacivert'in bir ara iki kız kardeşle de ilişkisi olduğunu söyler. Ve Ka'yı bırakırlar.

Ka otele gelir ve İpek'e öğrendiği şeyi söyler. İpek de bir zamanlar Lacivert'i çok sevdiğini doğrular. Ancak Ka, İpek'in hala Lacivert'i sevdiğini, onu unutmak için kendisiyle Frankfurt'a gelmek istediğini düşünür. Kadife bu düşüncenin saçma olduğunu ne kadar söylese de Ka kullandığı kelimelerden bunun doğru olduğunu anlar.

Ka, Lacivert'in Kadife'nin akşamki oyunda başını açmamasını istediğini hem İpek'e hem babasına söylemiştir. İkisi de Kadife'yi engellemesi gerektiğini Ka'ya söylemişlerdir. Ka, Kadife'yle konuşmak için otelden ayrılır. Son konuşmalarında her şeyi yoluna koymuşken ve Frankfurt'a gitme hayallerini son kez konuşmalarına rağmen Ka'nın otelden çıkarken İpek'i pencereden görüşü onu son görüşü olmuştur. Ka, Kadife ile görüşmek için otele gider; ancak Kadife'yi ikna edemez. Ka'yı kendisini Lacivert'le görüşmesin diye kitlediği otel odasında bekleyen İpek, Ka gelmeyince odayı açtırır. Ka'yı merak ettiğini, Ka'ya ve Kadife'ye bakmak için tiyatroya gitmeleri gerektiğini babasına söyler. Tiyatroya gittiklerinde Kadife, Ka'nın çıktığını, çoktan otelde olması gerektiğini, İpek'i çok sevdiğini ve Lacivert'i çok kıskandığını İpek'e söyler. İpek ve babası oyuna çıkmaması gerektiğini Kadife'ye söylerler. Ama Kadife oyuna çıkacağını ve başını açacağını söyler. İpek ile Turgut Bey otele dönerler.

Oteldelerken Ka'dan bir pusula gelir. Tiyatrodan çıktıktan sonra askerlerin onu korumak için açılan Erzurum yolundan ilk trenle onu zorla göndereceklerini, valizlerini hazırlayıp kendisiyle gelmesini İpek'ten ister. İpek hazırlanırken Fazıl

Lacivert'in öldürüldüğünü söyler. Bunun üzerine İpek gitmekten vazgeçer ve babasına Kadife'ye anlatacağı şeyler olduğu için yine tiyatroya gitmeleri gerektiğini söyler. Oyun başlar. Oyun oynanırken istasyonda İpek'i bekleyen Ka, onun gelmeyeceğini anlayınca ağlayarak trenin gitmesine razı olur ve şehri terk eder. Kadife sahne sırası kendisine geldiğinde konuşulduğu gibi başını açmış ve herkesin boş zannettiği –ve Sunay'ın da boş olduğunu herkese göstererek kanıtlamaya çalıştığı– silahla Sunay Zaim'i vurur. Sunay Zaim ölür. Kadife açılan davada tedbirsizlik ve dikkatsizlik sonucu ölüme sebebiyet vermekten 3 yıl bir ay ceza alır 20 ay sonra çıkar. Hapisten çıktıktan sonra Fazıl'la evlenir. Ömercan isimli bir çocukları olur. Ka, Frankfurt'ta eski yalnız ve mutsuz hayatına geri döner. Bir gün Frankfurt'ta silahlı saldırı sonucu öldürülür. Çocukluktan beri arkadaşı olan anlatıcı bunu ve Kars'ta yaşadığı olayları araştırmak için Frankfurt'a ve Kars'a gider. Tanıkları dinler, araştırmalar yapar. Bu sırada aynı Ka gibi İpek'ten etkilenir; ama karşılık bulamaz ve şehri terk eder.

B. Üstkurmaca

Roman, bir otobüs seyahati sahnesiyle başlar:

“Onu Erzurum'dan Kars'a götürecek otobüse son anda yetişmişti, İstanbul'dan iki gün süren karlı fırtınalı bir otobüs yolculuğundan sonra Erzurum garajına varmış, kirli ve soğuk koridorlarda elinde çantası, kendisini Kars'a götürecek otobüslerin nereden kalktığını öğrenmeye çalışırken biri, bir otobüsün hemen kalkmakta olduğunu söylemişti.” (s. 9)

Üçüncü tekil bakış açısıyla yazılmış bir modern roman gibi başlayan romanda “Kars'ta geçireceği günlerde bu yumuşacık tüylü, güzel paltonun kendisi için hem utanç ve huzursuzluk, hem de güven kaynağı olacağını şimdiden söyleyelim.” (s. 9) cümlesiyle anlatıcının kendisini hissettireceğinin ilk işareti verilmiş, “Uyumasından yararlanıp onun hakkında sessizce biraz bilgi verelim: (...) Bu rahatsız oturuşu ile daha fazla uyuyamayacağını anladığım yolcunun adının Kerim Alakuşoğlu olduğunu, ama bundan hiç hoşlanmadığı için kendisine adının ilk harfleriyle Ka

denmesini tercih ettiğini, bu kitapta da öyle yapacağımı hemen söyleyeyim. Kahramanımız daha okul yıllarındayken... (...) Şimdi, Erzurum garajından ayrıldıktan sonra yolculara iyi seyahatler dileyen şoför gibi ben de ekleyeyim: Yolun açık olsun sevgili Ka... Ama sizi kandırmak istemem: Ka'nın eski bir arkadaşım ve Kars'ta başına gelecekleri daha bu hikâyeyi anlatmaya başlamadan biliyorum ben.” (s. 10) cümleleriyle de romantik romanlara benzer bir üslupla “Postmodern üstkurmaca” ilan edilmiştir.

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı üzere Pamuk, önceki romanlarında görülmemiş bir yolla anlatıcılık görevini kahramanın bir arkadaşına vermiştir: Kendisine. Önceki romanlarının hiçbirinde denemediği bir şeydir bu. Kahramanla gerçekten arkadaş olduklarına okuyucuyu inandırmak için roman boyunca çabalar durur Pamuk. Kendisinin gerçek Orhan Pamuk olduğuna okuyucuyu inandırmak için onunla olan arkadaşlığıyla ilgili çeşitli ayrıntılara, hatıralara; gerçek Orhan Pamuk'un romanlarına ve kızına yer verir:

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

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

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

“Porlock'tan gelen adam! Lisenin son yıllarında Ka ile gece yarlarına kadar edebiyattan konuştuğumuz günlerde çok sevdiğimiz bir konuydu bu.” (s. 145)

“Yıllar sonra Nişantaşı'ndaki evlerine gidip, her zaman huzursuz ve kuşkulu babasıyla yaşlı gözlerle uzun uzun ondan bahsettiğimiz bir gün, evdeki eski kütüphaneyi görmek için izin istemiştım. Ka'nın odasındaki çocukluk ve gençlik kütüphanesi değil, oturma odasının karanlık köşesindeki babasının kütüphanesiydi.” (s. 213–214)

“İyi bir şairin, doğru bulduğu ama şiirini bozar diye inanmaktan korktuğu kuvvetli gerçeklerin yalnızca çevresinde dönmesi gerektiğini ve bu dönüşün gizli müziğinin onun sanatı olacağını Ka bana çok daha önceleri söylemişti.” (s. 226)

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

“...lisede de taktığını hatırladığım kemerle kravatu, burnu tırnaklarıyla delinmesine rağmen "evde terlik gibi giydiğini" bana bir mektubunda yazdığı Bally ayakkabılarını, diş fırçasını ve fırçanın içinde durduğu kirli bardağı...” (s. 256)

“Frankfurt'tan bana yolladığı son mektuplarında Ka dört yıllık bir çabadan sonra yeni şiir kitabını bitirdiğini sevinçle yazmıştı. ... Bana yolladığı son mektupta bütün bu çabanın nihayet sonuçlandığını, şiirleri kimi Alman şehirlerinde okuyarak deneyeceğini, her şeyin en sonunda gerektiği gibi yerli yerine oturduğuna karar verince de tek bir defterde taşıdığı kitabı daktilo edip bir kopyasını bana, bir kopyasını da İstanbul'daki yayımcısına yollayacağını yazmıştı. Kitabın arka kapağı için bir iki söz yazar, kitabın yayımcısı ortak dostumuz Fahir'e yollar mıydım?” (s. 257)

“Ka bir şiir kitabını bütünüyle bitirmeden hiçbir şiirin kopyasını çıkarmaz, bunun uğursuzluk olduğunu söylerdi, ama bana yazdığı gibi bitmişti artık kitap.” (s. 258)

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

“Kars'ta yaşadığı bütün bu dehşeti ve aşkı Ka benden niye saklamıştı? ... (Von–Bethmann parkında gördüğü total bir köpeği ya da Yahudi müzesinin hüznün verici çinko masalarını bana da yazmıştı.)” (s. 259)

“Romancı Orhan, şair arkadaşının zor ve acı hayatındaki karanlığı ne kadar görebilir? (s. 259)

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

“Sevgili arkadaşımın daha sonra mutluluğun vaadiyle mutlu olduğunu düşündüğü bu bir saati yeni bir bölümün başında ele almak istiyorum.” (s. 339)

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

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

Ancak gerçek hayatta Kerim Alakuşoğlu ya da Ka diye bir şair olmadığına göre, gerçek hayattaki Orhan Pamuk'un da böyle bir kişiyle arkadaşlık etmesi mümkün değildir. Bu durumda Orhan Pamuk'ları ikiye ayırmamız gerektiğini anlıyoruz:

1–Gerçek Orhan Pamuk

2–Anlatıcı Orhan Pamuk

Zaten anlatıcı Orhan Pamuk'un okuduğumuz metinle ilgili olarak “roman, hikâye, kitap” kelimelerini kullanması ve “okuyucularım” seslenişinde bulunması

da, anlatıcı Orhan Pamuk'un romanın içindeki bu kullanımlarını sorgulamamızı sağlar. Çünkü roman demek "kurmaca" demektir. Tabii ki Orhan Pamuk'un bu çelişkiyi bilerek oluşturduğu malumdur. Romancı bu çelişkiyle "üstkurmaca" başlığımızdaki "(e). Roman yazarının, romanın içinde bir kahraman olarak yer alması" maddesine uygun bir üstkurmaca uygulaması kurmuştur. Romanda "roman, kitap, hikâye, okuyucular" kelimeleriyle oluşturulan üstkurmacalar:

"Lacivert'in bu konularda ne düşündüğünü merak edenler kitabımızın "BEN KİMSENİN AJANI DEĞİLİM" başlıklı "Ka ile Lacivert Hücrede" alt başlıklı otuz beşinci bölümünün beşinci sayfasında "idamımın" kelimesiyle başlayan kendi kısa hayat hikâyesine de bakabilirler..." (s. 73)

"Aylar sonra karlar iyice eridiğinde bulunan diğer cesetlerden o gece başka bazı cinayetlerin de işlendiği anlaşılıyordu, ama ihtiyatlı Kars basınının yaptığı gibi, ben de okuyucularımı daha fazla üzmemek için bu olaylardan hiç bahsetmemeye çalışacağım." (s. 172)

"Belki de hikâyemizin kalbine geldik. Başkasının acısını, aşkını anlamak ne kadar mümkündür? Bizden daha derin acılar, yokluklar, eziklikler içinde yaşayanları ne kadar anlayabiliriz? Anlamak eğer kendimizi bizden farklı olanın yerine koyabilmekse dünyanın zenginleri, hâkimleri, kenarlardaki milyarlarca garibanı hiç anlayabildiler mi? Romancı Orhan, şair arkadaşının zor ve acı hayatındaki karanlığı ne kadar görebilir? (s. 259)

"Arkadaşımın hayatının son dört yılında pek çok vaktini işte bu türden kasetler izleyerek geçirdiğini söylememin yoksullara özgü bir hayalperestlik ve menkıbe düşkünlüğüyle Ka'da kusursuz ve aziz bir şair görmek isteyenlerde öfke uyandıracığını biliyorum." (s. 260)

"Şiirde de yer aldığını sandığım bu adresin kar tanesi üzerinde mantık aksında, yukarılarda, hayal gücünün çekiminde bir yerde bulunacağını dikkatli okurlar tahmin edeceklerdir." (s. 284)

“Ama bugün bu ayrıntıların hikâyemizin sonucunda çok önemli bir etkisi olmadığını düşünüyorum. Bu yüzden Lacivert'in serbest bırakılması planının uygulamadaki ayrıntılarına uzun uzun girmeyeceğim.” (s. 338)

“Sevgili arkadaşımın daha sonra mutluluğun vaadiyle mutlu olduğunu düşündüğü bu bir saati yeni bir bölümün başında ele almak istiyorum.” (s. 339)

“Bir an az ötede oturan Kadife'nin hırslı bakışlarının üzerimde olduğunu gördüm. Hikâyeme dönmeliyim. (s. 343)

“Bu girişle, okuyucuları Ka'nın çıktığı araba yolculuğunun bütün hayatını geri dönüşsüz bir şekilde değiştireceğine, Lacivert'in çağrısını kabul etmesinin onun için bir dönüm noktası olduğuna hazırladığım sanılmasın.” (s. 347)

“Daha sonra tuttuğu notlarda bu dayağın Ka'yı çok üzmediğini gösteren beş önemli neden bulduğumu dürüstçe yazmam umarım okurlarımı öfkelenmez.” (s. 354)

“Daha sonraki dört yıl boyunca Ka'nın tıpkı bir sinema filmini geri saran makinist gibi, hayatını geri geri akıtıp, bundan sonrası başka türlü olsaydı dediği noktaya geldik şimdi.” (s. 356)

“Bu noktada hikâyemizin daha iyi anlaşılabilmesi için bu bölümü bitirip bir yenisine başlamalıyım. Ama bu, Ka'nın bu bölümde anlatılması gereken başka şeyler yapmadığı anlamına gelmiyor.” (s. 375)

“...gelişigüzel açtığım bir defterde gördüğüm kar tanesini bu romanın yirmi dokuzuncu bölümünün sonuna koydum.” (s. 376)

“...not hakkında romanımızın gerektirdiğinden fazla söz söylemeyeceğim.” (s. 378)

“Bir roman yazmak istiyorsan benden de bahsedebilirsin. Okurlarına benim de doğrudan bir şey söylemem şartıyla.” (s. 413)

“Ama şimdi Ka'nın ne kadar hoş bir insan olduğunu hatırlamak bana zor geliyor," dedi. "Oysa, dostluğunuza saygı duyduğum için yazacağınız kitaba yardım da etmek istiyorum.” (s. 415)

“Kalpten ilk siz söz ettiniz, dedim ve özür diler gibi, kendisine yollamadığı ama benim kitabım için okumak zorunda kaldığım mektuplarında...” (s. 415)

“Ben de peşlerinden gitmek istedim ama "sanatçılar gibi çok içtiği" söylenen yazarınız ayakta duramayacak kadar sarhoştı.” (s. 421)

“Karısının güzel gözlerinin içine daha fazla bakmaktan korktuğum için Fazıl'a dönüp bir gün Kars'ta geçen bir roman yazarsam okura ne demek isteyeceğini sordum.” (s. 427)

“Sözlerini romanıma koymaya söz verdim.” (s. 428)

Roman gerçekliğine dönecek olursak: Romandaki anlatıcı Orhan Pamuk, arkadaşı Ka'nın öldürülmesinden sonra arkadaşının yaşadığı Frankfurt'a gider: “Ka'nın Frankfurt'ta hayatının son sekiz yılını geçirdiği küçük daireye Kars'a gelişinden dört yıl, ölümünden kırk iki gün sonra gittim. Şubat ayında karlı, yağmurlu, rüzgârlı bir gündü. Sabah İstanbul'dan uçakla gittiğim Frankfurt, Ka'nın bana on altı yıldır yolladığı kartpostallarda görüldüğünden de tatsız bir şehirdi.” (s. 250) Orhan Pamuk bu şehirde, Ka'nın bir mektubunda bahsettiği “Kar” adlı şiir kitabını arar, onun öldürülüşünü Ka'nın bir arkadaşı olan Tarkut Ölçün'le birlikte araştırır:

“O günlerde ben Ka'nın Kars'tan döndükten ancak dört yıl sonra bitirdiğini söylediği şiir kitabının müsvettelerinin Almanya'daki eşyaları arasında olduğunu düşünüyör, babasına ve kızkardeşine ondan geri kalan şeylere ne olduğunu soruyordum.” (s. 251)

“...ileride istasyon kalabalığı içerisinde gülüşe konuşa yerleri paspaslayan iki yaşlı Türk'ü seyrederek kahvelerimizi içerken "Orhan Bey," dedi bana, "arkadaşınız Ka Bey yalnız bir adamdı. Frankfurt'ta ben dâhil, kimse onun ne yaptığını fazla bilmezdi." Gene de bana bütün bildiklerini anlatmaya söz verdi.” (s. 251)

Anlatıcı Orhan Pamuk, Frankfurt'tan sonra Kars'a gider. Elimizde tuttuğumuz bu romanı yazmaya nasıl karar verdiğini şu cümlelerle açıklar:

“O günden dört yıl sonra, Kars belediye başkanının verdiği bir akşam yemeğinde İpek tam karşımda otururken, boynundaki siyah saten kordonda bu iri yeşim taşı asılıydı dersem konu dışına çıktığım sanılmasın. Tam tersi, konunun kalbine asıl şimdi giriyoruz: İpek o âna kadar ne benim, ne de benim aracılığım bu hikâyeyi izleyen sizlerin hayal edemeyeceği kadar güzeldi. Onu ilk defa o yemekte karşımda gördüm ve içimi bir kıskançlık, şaşkınlık sardı, aklım karıştı. Sevgili arkadaşımın kayıp şiir kitabının bölük pörçük hikâyesi bir anda gözümde derin bir tutkuyla ışıldayan bambaşka bir hikâyeye dönüştü. elinizdeki bu kitabı yazmaya o sarsıcı anda karar vermiş olmalıyım.” (s. 342)

Bu kararını bir gün sonra Fazıl'la paylaşır:

“Ben kaleye ve Kars çayına büyük tanelerle ağır ağır yağın kara bakarken Fazıl iyiniyetle Kars'a niye geldiğimi sorunca belediye başkanının dün akşam verdiği yemekte başımı döndüren İpek konusunu açtığımı zannederek telaşlanıp, ona Ka'nın Kars'ta yazdığı şiirleri ve belki bu şiirler hakkında bir kitap yazmak istediğimi abartarak anlattım.

"Şiirleri ortada yoksa onlar hakkında nasıl bir kitap yazabilirsin ki?" dedi dostça.

"Ben de bilmiyorum," dedim. "Televizyon arşivinde bir şiir olmalı."

"Onu akşam bulup çıkarırız. Ama sen bütün sabah Kars'ı sokak sokak gezdin. Belki de bizler hakkında bir roman yazmayı düşünüyorsundur."

"Ka'nın şiirlerinde söz ettiği yerlere gittim hep," dedim tedirgin olarak.

"Ama yüzünden anlıyorum, bizim ne kadar yoksul, senin romanlarını okuyan insanlardan ne kadar değişik olduğumuzu anlatmak istiyorsun. Ama beni öyle bir romana koymanı istemem."

"Niye?"

"Beni tanımıyorsun ki! Tanıyıp olduğum gibi anlatabilsen bile senin Batılı okurların yoksulluğuma acımdan benim hayatımı göremezler. Mesela benim İslamcı bilimkurgu romanı yazıyor olmam onları gülümsetir. Küçümseyerek gülüp sevecekleri biri gibi anlatılmak istemem."

"Peki." (s. 411–412)

Bu romanı yazmaya nasıl başladığını ise şu cümlelerle açıklar:

"Bir içgüdüyle ve o günlerde içimden sık sık geçen ifadeyle "tıpkı Ka gibi", çıkardığım bir deftere yazdıklarım okuduğunuz kitabın başlangıcı olabilir: Ka'dan ve onun İpek'e duyduğu aşktan kendi hikâyemmiş gibi söz etmeye çalıştığımı hatırlıyorum." (s. 382)

Daha sonra Fazıl'la anlatıcı Orhan Pamuk arasında Orhan Pamuk'un yazacağı romanla ilgili bir konuşma daha geçer:

"Karısının güzel gözlerinin içine daha fazla bakmaktan korktuğum için Fazıl'a dönüp bir gün Kars'ta geçen bir roman yazarsam okura ne demek isteyeceğini sordum.

"Hiçbir şey," dedi kararlılıkla.

Kederlendiğimi görünce zayıf davrandı, "Bir şey var aklımda ama beğenmezsiniz..." dedi. "Beni Kars'ta geçen bir romana koyarsanız, benim hakkımda, bizler hakkında söylediklerinize okuyucunun hiç inanmamasını söylemek isterdim onlara. Kimse uzaktan bizi anlayamaz."

"Kimse de öyle bir romana inanmaz zaten."

"Hayır, inanırlar," dedi heyecanla. "Kendilerini akıllı, üstün ve insancıl görmek için bizim gülünç ve sevimli olduğumuza, bu halimizle bizi anlayıp bize sevgi duyabildiklerine inanmak isteyeceklerdir. Ama benim bu sözümü koyarsanız akıllarında bir şüphe kalır."

Sözlerini romanıma koymaya söz verdim. (s. 427–428)

Bu noktada Fazıl'ın ortalama okurun kaygılarını dile getirdiği söylenebilir: Anlatıcı gerçeklere ne kadar sadık kalmıştır? Anlatıcı Orhan Pamuk aslında anlatış üslubuyla okuyucuda bu kaygıyı kendisi oluşturmak istemiştir. Anlattığı olayları aşağıda sıraladığımız kaynaklara dayandırarak okuyucuda “anlatıcı sadece gerçeğin anlatmanın peşinde” yanılması yaratmak istemiştir. Bu yanılma beraberinde “acaba romanın içinde anlatıcının hâkim olmadığı halde anlattığı şeyler var mıdır?” merakını da beraberinde getirmiştir. Anlatıcı Orhan Pamuk anlattıklarında bu iki uca da gidip gelerek oyununu –yine– oynamıştır. Şimdi bu oyunun ilk ayağı, anlatıcı Orhan Pamuk'un “anlatıcı, tarafsız bir şekilde sadece olayları anlatıyor” yanılması yaratmak için hikâyesini dayandırdığı kaynaklara bakalım:

1. Bant Dökümü:

“Üzerine isabet eden iki kurşuna rağmen müdürün hayatını kurtaramayan cihazdan zarar görmeden çıkarılan banttaki konuşmaların dökümünü rahmetli müdürün gözleri yıllar sonra hâlâ yaşlı dul eşiyile ünlü bir manken olan kızından aldım.” (s. 43)

2. Tanıklar:

“Ka'nın yerleştiği Karpalas Oteli'nin eski sahipleri konusunda ise ben daha sonra çok hikâye dinledim.” (s. 27)

“Horoz dövüştürmeye meraklı zengin hayvanseverlerden biri o gün o saatlerde Ka'nın derneğe girip ring kenarındaki boş seyir banklarından birine düşünceler içinde oturduğunu çok iyi hatırlıyordu. Ka orada bir çay içmiş ve iri harflerle yazılıp duvara asılmış dövüş kurallarını okumuştur.” (s. 52) Bu alıntının bir nevi tekrarı olarak:

“Hayvanseverler Derneği'nin kapısındaki zengin bir mandıra sahibi, "Orhan Bey," diyerek beni içeri aldı ve şaşırtıcı hafızasıyla dört yıl önce eğitim enstitüsü

müdürünün vurulduğu sıralarda Ka'nın nasıl buraya girdiğini, horoz dövüşü salonunda nasıl bir köşede oturup düşüncelere daldığını anlattı.” (s. 414)

“Otelden çıktıktan sonra Ka'nın karın ve seçim propaganda bayraklarının altında Baytarhane Sokağı'na doğru koşarak gittiğini görenler var.” (s. 97)

“Yıllar sonra gazeteci Serdar Bey bana, o an Ka'nın yüzünün kireç gibi olduğunu, ama korkudan ya da baş-dönmesinden fenalık geçiren birinin ifadesi yerine yüzünde derin bir mutluluk belirdiğini söyleyecekti. Hizmetçi kadın daha da ileri giderek odaya bir ışık doğduğunu, her şeyin nura battığını bana ısrarla anlattı. Ka onun gözünde, daha o günden bir aziz mertebesindeydi.” (s. 126)

“Daha sonra Kars'a gittiğimde Turgut Bey bana otelde televizyon başında Hande'nin bu söz üzerine ağlamaya başladığını anlattı.” (s. 146)

“Çarşafli kadını oynayan Funda Eser, yıllar sonra İstanbul'da onu bulduğum bir seslendirme stüdyosunda bana annesinin de aynı rolü 1948 yılında Kütahya Lisesi'nde oynamasından gurur duyduğunu, daha sonra çıkan olaylar yüzünden kendisinin aynı haklı mutluluğu Kars'ta ne yazık ki yeniden yaşayamadığını anlattı bana. Uyuşturucularla yıpranmış, yorgun ve yılgın sahne sanatçılarındaki görülen o her şeyi unutmuş haline rağmen, o geceyi bana olduğu gibi anlatsın diye onu çok zorladım. Geceye tanık olan başka pek çok kişiyle de konuştuğum için ayrıntılara giriyorum.” (s. 148)

“Yıllar sonra konuştuğum pek çok kişi de aynı duyguları taşıdığım söyledi bana: memurundan yoksul Kürt öğrencisine, o gece Millet Tiyatrosu'ndaki Karslıların çoğu bir tiyatrodaki yapılabileceği gibi değişik bir deney yaşamak, biraz da eğlenmek istiyordu.” (s. 150)

“Yere atılan çarşaf kısa sürede sönmüştü ve dumanlar içindeki Funda Eser tam metnini 1936'da çıkan Halkevleri yayımları içerisinde bulacağım Vatan yahut Çarşafın yazarının en çok gurur duyduğu monologu okuyordu şimdi. Olaylardan dört yıl sonra İstanbul'da doksan iki yaşında ve hâlâ zinde bulduğum Vatan yahut Çarşafın yazarı bir yandan üzerine sıçrayan yaramaz torunlarını (aslında torunlarının oğullarını) azarlarken bir yandan da bana, bütün eserleri (Atatürk Geliyor, Liseler için

Atatürk Piyesleri, O'ndan Hatıralar vs.) içerisinde ne yazık ki şimdi unutulmuş olan (Kars'taki sahnelemeden ve olaylardan haberi yoktu hiç) bu oyunun bu noktasına gelindiğinde 1930'larda liseli kızların ve memurların ayağa kalkıp gözyaşlarıyla alkışladıklarını anlattı bana.” (s. 151–152)

“Salondaki kalabalık bu sürede çileden çıktığı için, daha sonra konuştuğum pek çok Karşı bana o üçünün çok daha uzun bir süre öyle kıpırdamadan kaldıklarını söyledi.” (s. 153–154)

"Ön sıralar bu kuru gürültü ve patırtıyı fazla ciddiye alıp telaşlanmasaydı daha sonra olanların hiçbiri olmazdı," diyenleri de işittim, "o on sekiz saniyede telaşlanarak kalkan yüksek memurların ve zenginlerin zaten olacakları bildiğini, bu yüzden ailelerini toplayıp kalktıklarını, her şeyin önceden Ankara'da planlandığını" söyleyenleri de.” (s. 154)

“Orta ve ön sıralarda oturan herkesin birleştiği bir nokta varsa o da Necip'in de üçüncü atıştan sonra havada uçan kurşunları fark etmesi ve bunu bambaşka yorumlamasıydı. Vurulmadan iki saniye önce ayağa kalkmış ve pek çok kişinin işiteceği (ama video kaydına geçmeyen) bir sesle şöyle demişti: Durun, ateş etmeyin, silahlar dolu!” (s. 157)

“Biz arka sıralarda oturanlar, korkunç bir şey olduğunu anlamıştık," dedi yıllar sonra adının açıklanmasına hâlâ izin vermeyen bir mandıra sahibi. "Yerimizden kıpırdar, dikkati çekersek, kötülüğün bizi de bulacağından korktuğumuz için olup bitenleri hiç ses çıkarmadan seyrediyorduk!” (s. 159)

“Yıllar sonra Kars'a gittiğimde, yarısı yıkılan yarısı da Arçelik bayiinin deposuna dönüştürülen Millet Tiyatrosu'nu bana gezdiren dükkân sahibi Muhtar Bey, o gece ve sonraki günlerin dehşeti hakkındaki sorularımı geçiştirmek için, ta Ermeniler zamanından bugüne Kars'ta pek çok cinayetler işlendiğini, kötülükler ve kıyımlar yapıldığını söyledi. Ama ben burada yaşayan yoksul insanları biraz mutlu etmek istiyorsam, İstanbul'a döndüğümde Kars'ın geçmişteki günahlarını değil temiz havasının güzelliğini, insanların iyi yürekliliğini yazmalıydım. Karanlık ve küflü bir depo binasına dönüşmüş tiyatro salonunda buzdolabı, çamaşır makinesi ve soba

hayaletleri arasından bana, o geceden kalan tek izi gösterdi: Kirkor Çizmeciyan'ın tiyatro seyrettiği locanın duvarına isabet etmiş kurşunun açtığı kocaman delikti bu.” (s. 161)

“Gene de bakışlarımdaki şüpheden, Tebliğ dergisini ipucu arar gibi karıştırmamdan huzursuz olmuş olmalı ki Ka'nın öldürülmesi üzerine bildiklerini, polisten ve basından öğrendiklerini anlattı.” (s. 254)

“Yine de haftalar sonra Kars'a gidip kendisiyle karşılaşınca Ka'ya hiç mektup yazmadığını sorup öğrendim İpek'ten.” (s. 259)

“Dinleyenler, bana şiirde anlatılan aşkın sevgiden çok huzur ve yalnızlık ya da güven ve korku arasındaki gerilimlerden, bir kadına duyulan özel ilgi kadar (bu kadının kim olduğunu daha sonra yalnızca bir kişi sordu bana) Ka'nın hayatının anlayamadığı karanlıklarından kaynaklandığını söylediler.” (s. 331)

“Yıllar sonra olayların ayrıntılarını unutmayanlar aynı dakikalarda Serhat Kars Televizyonu' nun Karşılıarı bu akşam Millet Tiyatrosu'nda Sunay Zaim Topluluğu'nun oynayacağı yeni piyese çağırmaya başladığını bana hatırlattılar.” (s. 343–344)

“Sabah kimseciklere gözükmeden sokaklara çıkıp önce Muhtar'la sonra gazeteci Serdar Bey ve Fazıla bütün gün Kars'ı gezdim. Akşam haberlerinde televizyonda gözükmüş olmam Karşılıarı biraz olsun rahatlattığından hikâyemin sonu için gerekli pek çok ayrıntıyı kolayca topluyordum.” (s. 422–423)

Fazıl'la görüşmeleri:

“Biliyorum üzüldün, dedi Fazıl. "Lütfen laflarımdan alınma, sen iyi bir insansın. Ama arkadaşın da iyi bir insandı, bizleri de sevmek istedi belki, ama sonra en büyük kötülüğü yaptı.” (s. 412)

İpek'le görüşmeleri:

“Yine de haftalar sonra Kars'a gidip kendisiyle karşılaşınca Ka'ya hiç mektup yazmadığını sorup öğrendim İpek'ten.” (s. 259)

“Ama arkadaşınızın korkusu mahkemedен değildi, dedi beni teselli eder gibi. Asıl suçunu bildiğimi, bu yüzden istasyona gelmediğimi çok iyi anlamıştı.” (s. 416)

3. Ka'nın Tuttuğu Defter / Notlar:

“O anda hissettiği geniş, sınır tanımaz mutluluğu daha sonra defterine ayrıntılarıyla yazdığı için ne hissettiğini tamı tamına biliyorum.” (s. 120)

“Daha sonra tuttuğu bir defterde olup bitenleri değerlendirirken Ka, odadaki bekleyiş gerginliğini çocukluğumuzda tanık olduğumuz ruh çağırma seanslarında görülen o korkulu bekleyiş anlarına benzetecekti.” (s. 126)

“Daha sonra Ka'nın Kars'ta kendisine "gelen" şiirleri anlamak, sınıflandırmak ve bir düzene sokmak için tuttuğu notlara göre, şiirdeki kutunun içinden İpek'in çocukluğundan kaldığını iki gün sonra öğreneceği bir oyuncak saat çıkmıştı ilk.” (s. 127)

“Arkadaşımın daha sonra tuttuğu defterlerde yaptığı gibi, o odalarda gördüklerinden çok söz etmemeye çalışacağım. (s. 184)

“Ka'nın tuttuğu ve okurlarıma aktarmam gerektiğine inandığım bu sevişme hakkındaki birkaç nota göre...” (s. 248)

“Daha sonra tuttuğu notlarda Ka bu şiiri unutulmuş bir şehirde, tarihin dışında yaşamanın kederinden çok çocukluğunda gördüğu bazı Hollywood filmlerinin her defasında çok sevdiği başlangıçlarıyla ilişkilendirecekti.” (s. 283–284)

“Daha sonra olup bitenleri Fazıl'dan dinleyen Ka, defterine bu tür siyasal toplantıların saatlerce sürebileceğini, bunun için tek şartın sigara içen çatık kaşlı ve bıyıklı erkekler kalabalığının eğlendiğini hiç fark etmeden eğlenmesi olduğunu yazmıştı.” (s. 277–288)

“Ka'nın daha sonra bu şiiri hakkında tuttuğu notların çoğu İpek ile hatıralarından, ona duyduğu özlemden, onun kıyafetleri ve hareketlerinin küçük yan

anlamlarından söz ediyordu. Onu ilk görüşümde İpek'ten bu kadar etkilenmemin bir nedeni de bu notları defalarca okumuş olmamdır.” (s. 331)

“Bu noktada, Ka'nın notlarından Sunay'ın samimiyetine bir ölçüde inandığımı çıkarıyorum.” (s. 338)

“Daha sonra Ka sarılarak ağlamanın, yenilgi ile yeni bir hayat arasındaki bu kararsızlık bölgesinde birlikte gezinmenin insana acı kadar zevk de verdiğini o sırada belki İpek'in de hayatında ilk defa keşfettiğini yazacaktı.” (s. 361)

“...Ka'nın üzerinde durmadan defterine yazdığı "Dünyanın Bittiği Yer" adlı bu son şiirin Kar adlı kitaptaki yerine bakmalıyım.” (s. 375)

“Bir haftalık Almanya seyahatimde her gece saatlerce Ka'nın bu şiirler için tuttuğu notları, Kars anılarını okumuştum.” (s. 381)

“...arkadaşımın tuttuğu notlardan İpek'in bu kadar güzel olduğunu neden çıkaramadığımı kendime kimbilir kaç kere sordum. (s. 382)

“Ka'nın şiir notlarında okuduğum için onları hemen tanıyordum.” (s. 382)

“Sunay Zaim'e müşterilerini ihbar eden Şen Kars Oteli'nin sahibi de şimdi aynı gazetede yazıyordu ve konu geçmiş olaylardan açıldığında bana neredeyse unutmakta olduğum bir ayrıntıyı da o hatırlattı:” (s. 423)

“Uzun bir süre sustuk. Belki bir bildiği vardır diye çekinerek ona Lacivert'i sordum ve tıpkı benim Ka için gelmem gibi, bir yıl önce birilerinin İstanbul'dan onu sormaya Kars'a geldiğini öğrendim! Saffet, devlet düşmanı bu genç İslamcıların Lacivert'in mezarını bulmak için çok uğraştıklarını anlattı:” (s. 425)

“Saffet'in de dört yıl önce kütüphanede Fazıl'ın öğrenci kimliğine el koyduğunu ben o sırada hatırladım. Ka'nın defterlerine yazdığı bu olayı belki onlar çoktan unutmuşlardı.” (s. 425)

4. Video Kaset:

“Yıllar sonra o gecenin video kaydını elime geçirince arkadaşımı hayranlık ve sevgiyle izledim.” (s. 146)

“Video kasedi her seyredişimde unutmak istediğim bu kısa, zoraki konuşmanın sonunda salondakiler şiir yazmanın zor olup olmadığını değil, Ka'nın Almanya'dan geldiğini anlamışlardı. (s. 146)

“Video bandını defalarca seyrettiğim için, kimi öğrencilerin sloganlar, küfürler atarken bile güldüklerini, onları cesaretlendiren alkışların, yuhalamaların da anlaşılabilir bir "tiyatro" gecesinin sonunda biraz eğlenmek, biraz da sıkıldıklarını duyurmak isteyen sıradan vatandaşlardan geldiğini gördüm.” (s. 154)

“İlk ve son oynanışından dört yıl sonra Serhat Kars Televizyonu'nun video arşivinden çıkartıp seyrettiğim Kars'ta Trajedi'nin ilk yarısının konusunu özetlemek güç.” (s. 392)

5. Müfettiş Binbaşının Raporu:

“Daha sonraları olayları araştırması için Ankara'dan yollanan müfettiş binbaşının üzerinde titizlik ve gizlilikle haftalarca çalıştığı rapora göre bu ateş sırasında sıkılan kurşunlarla iki kişi ölmüştü.” (s. 157)

“Binbaşı raporunda benzer bir mesele olarak da, üçüncü atışlarda öldürülen ateşli İslamcı bir başka öğrencinin, aynı zamanda MİT Kars şubesine bağlı çalışkan ve görev-sever bir ajan olmasını ele almış, devleti dava eden ailesine tazminat verilmesinin ise hukuki bir gerekçesi olmadığını bir parantez içinde belirtmişti.” (s. 159)

“Olaylardan sonra Ankara'dan yollanan müfettiş binbaşının sonradan yaptığı araştırmalara göre, Ka'nın az önce telsizden sesini işittiği Sunay'ın askerî liseden arkadaşı Albay Osman Nuri Çolak –ya da Sunay'ın deyişiyle, Çolak– bu tuhaf askerî darbe fikrine önce yalnızca bir şaka, rakı masasında kurulmuş hayali bir eğlence

olarak katılmış, hatta iki tankla işin biteceğini bir gırgır havasıyla ilk o söylemişti.” (s. 196)

“Binbaşının raporuna göre "Çolak" ne yazık ki bu ilkeyi de çiğnemiş, bir kadın meselesi yüzünden Cumhuriyet Mahallesi'ndeki Atatürkçü bir diş doktorunun evini bastırmişti.” (s. 196)

“Hayatın normale dönmesinden sonra Kars'taki "tiyatro darbesini soruşturmak için Ankara'dan yollanan müfettiş binbaşının ayrıntılı raporu, kitabımın pek çok yerinde olduğu gibi, elçabukluğu değil gözbağcılık gibi gözükken bu konuda da bana yardımcı oldu.” (s. 408)

6. Ka'nın Anlatıcıya Gönderdiği Mektup:

“Frankfurt'tan bana yolladığı son mektuplarında Ka dört yıllık bir çabadan sonra yeni şiir kitabını bitirdiğini sevinçle yazmıştı. Kitabın adı Kar'dı. Büyük çoğunluğunu aniden "gelen" ilham patlamalarıyla Kars'ta yeşil bir deftere yazmıştı. Kars'tan döndükten sonra kitabın kendisinin de farkında olmadığı "derin ve esrarlı" bir düzeni olduğunu sezmiş, Frankfurt'taki dört yılını kitabın "eksiklerini" tamamlayarak geçirmişti.” (s. 257)

7. Ka'nın İpek'e Göndermediği Mektuplar:

“Hepsi İpek'e yazılmıştı, hiçbiri yollanmamıştı, hepsi aynı cümleyle başlıyordu: "Canım, bunları sana yazıp yazmamayı çok düşündüm." Mektupların hepsinde Ka'nın başka bir Kars hatırası, İpek ile sevişmelerine ilişkin acı verici, göz yaşartıcı bir başka ayrıntı, Ka'nın Frankfurt'taki günlerinin sıradanlığını özetleyen bir iki gözlem vardı.” (s. 259)

“Ka daha sonra Frankfurt'tan İpek'e yazdığı ve hiçbirini postalamadığı mektupların ikisinde "Allah'ın Olmadığı Yer" adını verdiği bu şiirini bir türlü hatırlayamadığım, kitabını bitirebilmek için bu şiiri mutlaka bulması gerektiğini,

bunun için İpek Serhat Kars Televizyonu'ndaki video kayıtlarına bir bakarsa çok mutlu olacağını yazmıştı.” (s. 376)

“Kalpten ilk siz söz ettiniz," dedim ve özür diler gibi, kendisine yollamadığı ama benim kitabım için okumak zorunda kaldığım mektuplarında...” (s. 415)

8. Gazete Haberleri:

“Yıllar sonra gittiğim Kars'ta haberin tamamını Serhat Şehir Gazetesi'nin sahibi Serdar Bey'den aldım:

SAHNEDE ÖLÜM

ÜNLÜ OYUNCU SUNAY ZAİM DÜN GECEKİ GÖSTERİ ESNASINDA VURULARAK ÖLDÜRÜLDÜ ” (s. 336)

9. Meteoroloji Kayıtları:

“Daha sonra meteoroloji kayıtlarından bu sıralarda havanın belirgin bir şekilde yumuşadığını öğrendim.” (s. 343)

Bütün bu kaynaklar “üskurmacanın üstkurmacası” diyebileceğimiz bir durumu ortaya çıkarmıştır. Yani anlatıcının varlığını açık etmesi bir üstkurmaca olduğu gibi onun anlattığı hikâyeyi başka kaynaklara dayandırması yine bir üstkurmaca oluşturmuştur denebilir.

Anlatıcı Orhan Pamuk bu durumu desteklemek için bazen de “kaynaklara dayandıramadığı için” kesin konuşmama, çıkarsama yapma yoluna gider. Bu, tabii ki yine anlatıcı Orhan Pamuk’un oyunun bir parçasıdır:

“Bu boyut hayatının geri kalan kısmında çok fazla değişmemesine rağmen, İstanbul'da aniden karar verdiği Kars yolculuğuna çıkarken neden bir çeşit çocukluğa dönüş dürtüsüyle hareket ettiğini açıklamak zor.” (s. 23)

“Lacivert'in bu konularda ne düşündüğünü merak edenler kitabımızın "BEN KİMSENİN AJANI DEĞİLİM" başlıklı "Ka ile Lacivert Hücrede" alt başlıklı otuz beşinci bölümünün beşinci sayfasında "idamımın" kelimesiyle başlayan kendi kısa hayat hikâyesine de bakabilirler, ama kahramanımızın orada söylediklerinin de hepsinin doğru olduğundan emin değilim.” (s. 73)

“Tıpkı bu şiir gibi bu kararların da ne kadarını o anda aldığını, ne kadarının onun –bu kitabın sırlarını çözmeye çalıştığı– hayatının gizli simetrisi sonucu olduğunu söylemek zor.” (s. 90–91)

“Son iki kurşunun, Kars'ın bütün muhafazakâr ve dindarlarınca sevilen ve Kaleiçi Mahallesi'ndeki çeşmeyi yaptırmış Rıza Bey ile artık zor yürüyen ihtiyara bir çeşit bastonluk eden uşağını aynı anda öldürmesine ve bu iki can yoldaşının salonun ortasında can çekişerek inlemesine rağmen kalabalığın çoğunun tüfeklerini yeniden kuran askerlere hiç kıpırdamadan bakmasını açıklamak zor.” (s. 159)

“Bu ayrıntıları üzerlerine ateş edilmesine rağmen Millet Tiyatrosu'ndaki kalabalığın çoğunun niye hiç kıpırdamadığını açıklayabilmek için yazıyorum.(s. 158)

“Tiyatroda olup biten korkunç şeylerden Ka'nın ne kadar haberdar olduğunu söylemek güç. Tiyatro binasından çıkmadan önce silah atışları başlamıştı, ama bu atışları da, Z. Demirkol ve arkadaşlarını da oyunun bir parçası sanması mümkündü.” (s. 163)

“Sonra kapıldığı telaşı ve öfkeyi bu hayal kırıklığıyla değerlendirmek lazım.” (s. 299)

“Bu noktada, Ka'nın notlarından Sunay'ın samimiyetine bir ölçüde inandığımı çıkarıyorum.” (s. 338)

“Öyleyse arkadaşımın perşembe günü otel odasında saat üç civarında yazdığı şiirden söz ederken bu iki ruh halini gözönünde bulundurmalıyım.” (s. 340)

“İki kardeş odalarına çekildiler. Aralarında ne konuştuklarını, ne yaptıklarını bilmiyorum.” (s. 343)

“Funda Eser'in Karpalas Oteli'ne girer girmez bütün dünyayı kendi evi bilmiş bir hanımefendi edasıyla doğrudan iki kız kardeşin odasına çıkmasını, çın çın sesiyle çabucak senli-benli bir kadın muhabbeti tutturmasını onun sahne dışında daha da gelişen oyun yeteneğiyle açıklayabiliyorum. Kalbi ve gözü elbette ki İpek'in duru güzelliğindeydi, ama akli Kadife'nin bu akşamki rolüne takılmıştı. Bu rolün önemini kocasının ona verdiği değerden çıkardığına hükmediyorum. (s. 344–345)

“Bu da at arabasında gizlendiği yerde Ka'yı kaderine boyun eğmiş biri gibi düşünmemizin yerinde olacağını gösteriyor.” (s. 347–348)

“Daha sonra, ablasının aksine, benimle o günler hakkında konuşmaktan kaçındığı için aklından ne geçirdiğini bilmem imkânsız.” (s. 395)

Oyunun ikinci ayağı, anlatıcının yukarıdaki örneklerde görüldüğü üzere oluşturmaya çalıştığı “tarafsızlık” pozisyonunu sorgulamamıza sebep olacak cümlelerdir. Acaba anlatıcı Orhan Pamuk, gerçekten sadece gördüklerini, kaynaklarla destekleyebildiği şeyleri mi anlatmıştır? Yoksa anlatıcı Orhan Pamuk “Ka'dan ve onun İpek'e duyduğu aşktan kendi hikâyemmiş gibi söz etmeye çalıştığımı hatırlıyorum.” (s. 382) derken gerçeği mi söylemektedir? Biz okuyucular tabii ki aslında romancının bu kaynak gösterme çabasının boş olduğunu ne olursa olsun okuduğumuz şey bir roman olduğuna göre içindeki hiçbir cümleyi tam olarak doğru kabul edemeyeceğimizi biliyoruz. Ancak romancı, yukarıda örneklediğimiz kullanımlarıyla tarafsız bir biyografi yazarı, Realist / Naturalist bir romancı gibi davranmaya çalıştığı yanlısaması yaratmaya çalışırken oluşturmak istediği bu yanlısamayla çelişen cümlelere de yer vermiştir. Yani tarafsız ve her şeye hâkim olamayan bir anlatıcı var gibi gösterilmeye çalışılsa da aslında yine romanın içinde tanrısal bakış açısı da kullanılmıştır. Bu ikisi arasında doğan çelişkiye biz “anlatıcı çelişkisi” diyelim. Aşağıdaki örneklerde, anlattıklarını bir kaynağa dayandırdığını iddia eden anlatıcının, hiçbir kaynağa dayandıramayacağı bilgiler vardır:

“Gazeteye yürürken duyguların aynı şaşmaz kesinliğiyle yüreği, aklının asla itiraf etmeyeceği iki şeyi daha söyledi ona: Birincisi: Ka Frankfurt'tan İstanbul'a, annesinin cenazesine yetişebilmek kadar on iki yalnız yıldan sonra evleneceği bir

Türk kızı bulmak için de gelmişti. İkincisi: Ka İstanbul'dan Kars'a bu evlenilecek kızın İpek olduğuna gizli gizli inandığı için gelmişti.” (s. 28)

“Üstelik çok az tanıdığı birisini evlenmek niyetiyle aramakla Batılı seçkin okuryazarlığını bağdaştıramazdı hiç. Bunlara rağmen Serhat Şehir Gazetesine geldiğinde bir huzursuzluk duymuyordu. Çünkü, İpek ile ilk karşılaşmaları, İstanbul'dan gelirken otobüste kendine bile fark ettirmeden hayal ettiğinden de iyi geçmişti.” (s. 28)

Yukarıdaki iki cümle Ka'nın 381. sayfada belirtildiği gibi “Kars anılarında yazamayacağı cümlelerdir. Bu örnekleri oluştururken Ka'nın anılarında “hissetmişim” , “düşünmüştüm” diyebileceğini düşünerek romanın içinde bu kelimelerin geçtiği cümleleri örneklerimiz arasına almadık. Devam edelim:

“Telefon kapanıp ne konuşacaklarını hiç bilemeyen küskün çocuklar gibi ikisi de susunca on iki yıldır aralarında konuşulmayan her şey Ka'nın hayalinde konuşulmuş oldu.

Önce birbirlerine hayallerinde şöyle dediler: "Şimdi ikimiz de bir çeşit sürgün hayatı yaşadığımızı ve öyle çok başarılı, muzaffer ve mutlu olamadığımızı göre zor bir şeymiş hayat! Şair olmak da yetmiyormuş... Siyasetin gölgesi bu yüzden üzerimize bu kadar vurdu." Bu bir kere dendikten sonra, ikisi de hayallerinde şunu da demeden edemediler: "Şiirde mutluluk yetmeyince, siyasetin gölgesine ihtiyaç oldu." Ka şimdi Muhtar'ı biraz daha küçümsüyordu.” (s. 55)

“Benzin, bir rastlantıyla Karslı ev hanımlarının o sırada çok kullandığı Akif Çamaşır Suyu şişesine konduğu için yalnız bütün salon değil bütün Kars isyancı özgür kızın fikir değiştirip uslu uslu çarşafını çitilediğini düşünüp tuhaf bir şekilde rahatladı.” (s. 150)

“Başkalarının üzülmelerinden, mutsuz olmasından, bu kötülükler kendi mutluluklarını zedeler diye bencilce korkan aşırı mutlu çiftler gibi bir anda kendilerini yalnız her şeyin yoluna gireceğine inandırmakla kalmadılar, kendi mutlulukları gölgelenmesin diye çekilen onca acıyı ve dökülen kanı da hemen unutmaya hazır olduklarını utanmamızca hissettiler.” (s. 341)

“Anlatıcı çelişkisi” diye adlandırdığımız durumun dışında da anlatıcı Orhan Pamuk’un romana ve Ka’nın anlatılış şekline müdahale ettiğini söylediği şu cümleler de ilginçtir: “Ama bu da bana başka bir zayıf yanımı, Ka’nın içinden geldiği gibi, kendi olarak yaşayabilen gerçek bir şair olmasına karşılık, benim her sabah, her gece belirli saatlerde bir katip gibi çalışan daha basit ruhlu bir romancı olduğumu acıyla hatırlatıyordu. Belki de bu yüzden Ka’nın Frankfurt’ta pek düzenli bir günlük hayatı olduğunu, her sabah aynı saatte kalkıp, aynı sokaklardan geçip, aynı kütüphanenin, aynı masasında oturup çalıştığım sevimli renkleriyle hikâye ettim.” (s. 414–415) Bu cümlelerle anlatıcı Orhan Pamuk açıkça Ka’nın anlatılış şekline müdahale edip gerçekte olmadığı şekilde Ka’yı yansıttığını söylemiş oluyor. Yani anlatıcı Orhan Pamuk’un “gerçeğe bağlı kalışı” romanın içinden cümlelerle de sorgulanabilir hale geliyor.

Bütün bunların yanında daha sonra Yeni Hayat’ta da denediği “kahramanın yazdığı kitap elimizde tuttuğumuz kitap mı?” ikilemini / düşüncesini okurda oluşturmak için kurulan şu cümleler okuyucunun aklında bir soru işareti bırakması bakımından önemlidir:

“*Ben, Ka* adlı şiirini bir kar tanesini düşünerek Kars Kütüphanesi’nde yazmış, daha sonra *Kar* adlı şiir kitabının merkezinde de aynı kar tanesinin yattığını düşünmüştü.” (s. 377)

“Kitabının merkezi” ifadesine araştırmacı bir gözle bakarsak şiirin gerçekten okuduğumuz kitabın merkezinde yer aldığını görürüz. Elimizdeki roman 428 sayfadır. “*Ben, Ka*” şiiri ise romanın 214. sayfasındadır ve aynı şiir Ka’ya gelen 10. şiirdir. Toplam 19 şiir olduğu düşünülürse “*Ben, Ka*” şiiri ilk şiire de son şiire de 9 şiir uzaklıktadır. Yani tam merkezdedir.

Orhan Pamuk’un oluşturmak istediği bu durumla ilgili ikinci örnek de şudur:

"Ka sizin sayenizde Kars'ta harika bir kitap yazdı," diye onu kışkırtmak istedim. "Bu üç günü dakika dakika hatırlayıp defterlerine yazmış, bir tek şehirden ayrılmadan önceki son saatler eksik." (s. 415) Bizim okuduğumuz romanda da böyledir bu. “Yarım Kalan Bölüm”de Ka’nın yaşadıklarının anlatımı duraklatılmış,

yaşadıklarından ileride bir özet gibi kısaca bahsedilmiştir. Son bölümlerde neler yaptığı anlatıcı Orhan Pamuk'un tahminiyle ortaya çıkarılmıştır.

Teorimiz şudur: Anlatıcı Orhan Pamuk, Frankfurt'a gitmiş ve Ka'nın şiirleri ve Kars'ta yaşadıkları ile ilgili notlarını bulmuştur. Daha sonra kendisi "bir katip gibi" (s. 415) çalışarak bu notları yeniden yazmış, notları "roman" haline getirmiştir. Okuduğumuz hikâyede Ka'nın hiçbir şiirine yer verilmemesinin sebebi de budur. Çünkü anlatıcı Orhan Pamuk şiirleri bulamamıştır.

Ancak fark edileceği gibi teoride bir çelişki oluşmuştur. Çünkü öyle ya da böyle Ka'nın yazdığı kitaba sonradan birinin müdahale etmesi, en azından "öldürüldü" yazması gerekecekti. Bu durumda da elimizde tuttuğumuz kitabın birebir Ka'nın notları olduğu söylenemez. Bu çelişkinin romandaki bir mantık hatası olduğu ve romanın değerini düşürmeyeceği ise –söz konusu Postmodernizm olduğuna göre– hepimizin malumudur. Bu çelişki Orhan Pamuk'un romanlarında sıklıkla kurduğu paradokslardan biridir sadece.

C. Polisiye

Romanda polisiye atmosferin oluşmasında etkili olan 5 cinayet işlenmiştir: Ka, şehre gelmeden önce öldürülmüş olan eski Belediye Başkanı, Eğitim Enstitüsü'nün müdürü, Lacivert, Sunay Zaim ve Ka.

1. Eski Belediye Başkanı'nın Ölümü:

"Serdar Bey yolda durup Ka'ya eski belediye başkanının vurulduğu köşeyi gösterdi bir ara. Bir söylentiye göre basit bir belediye sorunu, kaçak bir balkonun yıkılması yüzünden vurulmuştu başkan. Katil, cinayetten sonra kaçtığı köyündeki evinin samanlığında silahıyla birlikte olaydan üç gün sonra yakalanmıştı. Bu üç gün boyunca o kadar çok dedikodu yapılmıştı ki suçu onun işlediğine önce kimse inanmamış, cinayet nedeninin bu kadar basit olması hayal kırıklığı yaratmıştı." (s. 17)

Sunay Zaim'e göre katil "siyasal İslamcı"dır:

"Eğitim enstitüsü müdürünü vuran katil yakalandı diyeceğim. Büyük ihtimal aynı kişi belediye başkanını da öldürmüştür." (s. 203)

Lacivert, bu konuyla ilgili suçlanan "siyasal İslamcılar"ın masum olduğunu söyler:

"...belediye başkanının ve eğitim enstitüsü müdürünün bu darbeye ortam yaratsın diye devlet tarafından vurulduğunu söyledi. Ona göre bütün bunlar "İslamcıların demokratik seçimleri kazanmasına engel olmak için" yapılmıştı." (s. 226)

"İslam düşmanlarının gerekirse öldürülmesine inanmama rağmen bugüne kadar kimseyi ne öldürdüm ne de öldürttüm. Kars eski belediye başkanını şehirdeki faytonları kaldırmak istemesine kızan meczup bir Kürt arabacı öldürmüştür." (s. 322)

2. Eğitim Enstitüsü'nün Müdürünün Ölümü:

Eğitim Enstitüsü'nün müdürü, Ka ile İpek Yeni Hayat pastanesinde otururlarken öldürülür:

"...pastanenin ucundaki karanlık masadaki ufak tefek adam ayağa kalktı ve elindeki silahı eğitim enstitüsünün müdürüne tutup Ka'nın işitemediği birşeyler söylemeye başladı. Müdür de ona cevap verirken tabancanın ateş aldığını anladı sonra Ka. Bunu silahın belli belirsiz duyduğu sesinden çok, müdürün gövdesine saplanan kurşunun şiddetiyle sarsılarak sandalyeden düşmesinden anladı. İpek de dönmüş Ka'nın seyrettiği sahneyi seyrediyordu şimdi. Ka'nın demin onu gördüğü yerde ihtiyar garson yoktu. Ufak tefek adam yerinden kalkmış ve yere düşen müdüre doğru silahını tutmuştu. Müdür de ona birşeyler diyordu. Televizyonun sesi açık olduğu için ne dediği anlaşılmıyordu. Ufak tefek adam müdürün gövdesine üç el daha ateş ettikten sonra bir anda arkasındaki bir kapıdan çıkıp yok oluverdi. Ka onun yüzünü hiç görmemişti. "Çıkalım," dedi İpek. "Durmamalım burada." (s. 41)

Televizyonun sesi açık olduğu için duyulmayan konuşmalar, daha sonra anlatıcı Orhan Pamuk'un Eğitim Enstitüsü'nün müdürünün üzerine yerleştirilmiş bir ses kaydedicinin kaydettiği band kaydı aracılığıyla Pamuk'a ve bize ulaşır:

"...Evladım, beni vurup son otobüsle Kars'tan kaçmayı düşünüyorsan, yollar kardan kapandı, altı otobüsü kalkmayacak, sonra pişman olma / "Tam dönüyordum ki, Allah seni şu Yeni Hayat Pastanesi'ne yolladı. Yani seni Allah affetmiyor, ben mi edeceğim. Son sözünü söyle, tekbir getir." / "Otur sandalyene oğlum, bu devlet hepinizi yakalar, hepinizi asar." / "Tekbir getir." / "Sakin ol evladım dur otur, bir daha düşün. Çekme onu, dur." (Silah sesi, bir sandalyenin gürültüsü.) "Yapma evladım!" (İki el silah sesi daha. Sessizlik bir inilti, televizyonun sesi. Bir silah sesi daha. Sessizlik.)..." (s. 51)

Ka ile ipek paniğe kapılıp oradan ayrılırlar, Ka Muhtar'ın yanına gider. Polis "olağan şüpheli" olan Muhtar'ı döver, kötü davranır. Ka'dan da bazı fotoğraflardan katili teşhis etmesi istenir:

"Eğitim enstitüsü müdürünü vuran ufak tefek saldırganı teşhis etsin diye bir ara Ka'yı yan odaya götürüp arşivlerden derlenmiş yüze yakın siyah beyaz fotoğraf gösterdiler. Kars ve civarındaki siyasal İslamcılardan emniyet güçlerince bir kere olsun gözaltına alınmış herkesin fotoğrafı vardı burada. Çoğu gençti, Kürt'tü, köylü ya da işsizdi ama aralarında işportacılar, imam hatip hatta üniversite öğrencileri, öğretmenler ve sünni Türkler de vardı. Emniyetin kamerasına öfke ve kederle bakmış gençlerin fotoğraflarından Ka Kars sokaklarında geçirdiği bir günde rastladığı iki delikanlının yüzünü çıkardı, ama daha yaşlı ve ufak tefek olduğunu düşündüğü saldırganı siyah beyaz fotoğraflardan çıkarmasına imkân yoktu." (s. 68)

Görüldüğü gibi polisin ilk şüphelisi siyasal İslamcılar'dır. Lacivert'le görüşmeye giden Ka, katili tanır:

"Ka kırmızı takkeli gencin kendisine gösterdiği zili çaldı ve apartman dairesinin kapısını açıp kendisini içeri buyur eden kısa boylu adamın bir buçuk saat önce Yeni Hayat Pastanesi'nde eğitim enstitüsü müdürünü kurşunlayan adam olduğunu anladı hemen. Adamı görür görmez yüreği atmaya başlamıştı.

"Kusura bakmayın," dedi kısa boylu adam, ellerini havaya kaldırıp, avuçlarının içini göstererek. "Son iki yılda Usta'mızı üç kere öldürmeye teşebbüs ettiler, üzerinizi arayacağım." Üniversite yıllarından kalma bir alışkanlıkla Ka aranmak için kollarını iki yana açtı. Küçük adamın küçük elleri gömleğinin üzerinde, sırtında bir silah arayarak dikkatle gezinirken Ka kalbinin ne kadar hızla attığının fark edilmesinden korktu. Hemen sonra kalbinin atışı düzene girdi ve Ka yanıldığını hissetti. Hayır, gördüğü bu adam eğitim enstitüsü müdürünü vuran adam değildi hiç. Edward G. Robinson'u hatırlatan bu sevimli ve orta yaşlı adam ne herhangi birini vurabilecek kadar kararlı ne de sağlam gözüküyordu." (s. 75)

Ka, yanılmıştır. Lacivert'in bu konuyla ilgili devleti suçlar:

"Eğitim enstitüsü müdürü az önce gözlerinin önünde vuruldu... Bu devletin tesettürlü kızlara baskısının Müslümanlarda yarattığı öfkenin sonucudur. Ama olay da tabii devletin yaptığı bir kışkırtmadır. Zavallı müdürü önce zulümlerinde kullandılar, sonra da bir meczuba vurdurtular ki Müslümanları suçlasınlar." (s. 79)

Sahnedeki Sunay Zaim'e göreyse katil cumhuriyet düşmanlarındandır:

"Eğitim enstitüsü müdürünün hastanede vefat ettiğini öğrendik," dedi Sunay Zaim.

"Bu alçak cinayet Cumhuriyet'e, laikliğe, Türkiye'nin geleceğine son saldırı olacaktır!" (s. 156)

"İhtilal"den sonra bu sefer askerler, Ka'dan katili, gözleri bağlanarak bekletilen İslamcı öğrencilerin arasından teşhis etmesini isterler:

"Onu dün Muhtar ile birlikte oturduğu odanın bir benzerine aldılar ve katilin yüzünü görmediğini söylemesine rağmen eğitim enstitüsü müdürünün dün resimlerden çıkaramadığı katilini belki bu sefer alt katta, gözaltındaki İslamcı öğrenciler arasında teşhis edebileceğini söylediler. Ka "ihtilal"den sonra polislin MIT'çilerin denetimine geçtiğini ve bu ikisinin arasında bir çekişme olduğunu anladı." (s. 179)

Ka, gençlere bakar ama katili çıkaramamıştır:

“ Büyük ihtimal ihtilalin ilk heyecanıyla alet kullanmadan yumrukları ve çizmeleriyle dövmuşlerdi bu gençleri. Son hücrede de Ka, eğitim enstitüsü müdürünü vuran adama benzer birini göremedi. Necip buradaki korkulu gençler arasında da olmadığı için de rahatladı.” (s. 181)

Ka bu araştırmadaki niyetin başka olduğunu anlar:

“Yukarıda yuvarlak yüzlü adam ile ona emir verenlerin bir an önce eğitim enstitüsü müdürünün katilini bulup Karşılara ihtilalin bir başarısı olarak sunmakta, belki de onu hemen asmakta çok kararlı olduklarını anladı.” (s. 181)

Bu yüzden Ka’yı başka bir yerde tutulan tutukluların yanına da götürmek isterler:

“Ka'yı bir kenara çekti: Katil ile Lacivert'in adamları (Ka onun bu ikisinin aynı kişiler olduğunu tahmin ettiğini sezdi) belki de yukarıda veterinerlik fakültesindeki gözaltında tutulanlar arasındaydılar.” (s. 181)

Bütün bu araştırmalara rağmen katil bulunamaz. Buna rağmen Sunay katilin bulunduğunu ilan etmek istemektedir:

“Yarım saat sonra televizyona çıkıp Karşılara sesleneceğim. Onlara bir müjde vermek istiyorum. Eğitim enstitüsü müdürünü vuran katil yakalandı diyeceğim. Büyük ihtimal aynı kişi belediye başkanını da öldürmüştür. Bu kişiyi senin bu sabah teşhis ettiğini söyleyebilir miyim onlara? Sonra sen de televizyona çıkar her şeyi anlattırın.

Kimseyi teşhis edemedim ama.” (s. 203)

Lacivert “ihtilal”den sonra Ka’yı çağırır, Batı’ya bir demeç vermek istediğini söyler, demecinde cinayetten bahseder:

“...belediye başkanının ve eğitim enstitüsü müdürünün bu darbeye ortam yaratsın diye devlet tarafından vurulduğunu söyledi. Ona göre bütün bunlar

"İslamcıların demokratik seçimleri kazanmasına engel olmak için" yapılmıştı." (s. 226)

Darbeye karşı çıkanların ortak bir bildiri hazırlamak için yaptıkları toplantıda olayla alakalı bir kişi ilk defa görünür:

"Fazıl'ın yanında oturan ve aylar sonra eğitim enstitüsü müdürünün öldürülmesiyle ilgili olduğu kanıtlanan "İslamcı" delikanlı bu cinayeti bir devlet ajanının işlediğini kanıtlamaya girişti." (s. 270)

Darbecilerin temsilcisi Sunay, olayla Lacivert arasında bir bağ kurar:

"Lacivert'i yakaladık, dedi Ka'nın gözlerinin içine bakarak.

Ka haberdan duyduğu mutluluğu içgüdüyle saklamak istedi, ama Sunay'ın gözünden kaçmadı bu. "Kötü bir insandır," dedi. "Eğitim enstitüsü müdürünü onun öldürttüğü kesin. Bir yandan intihara karşı olduğunu yayar, bir yandan da bir intihar saldırısı düzenlemek için akılsız, zavallı delikanlıları örgütler. Milli Emniyet onun bütün Kars'ı havaya uçuracak miktarda patlayıcıyla buraya geldiğinden emin!" (s. 307)

Ama Ka, Sunay gibi düşünmez:

"Çevresindekiler Sunay'ı Lacivert'in eğitim enstitüsü müdürünün katlinde parmağı olduğuna inandırmışlar. Ayrıca İzmirli televizyon sunucusunu öldürdüğünü kanıtlayan bir dosya da Kars'a gelmiş.

"Kim bu çevresindekiler?"

"Kars'taki birkaç Milli İstihbaratçı... Onlarla ilişkisi olan bir-iki asker..." (s. 311)

"MİT" de Sunay gibi düşünmektedir:

"Senin o yakışıklı, lacivert gözlü kahramanının Peygamberimiz'e dil uzatan kuş beyinli bir televizyon spikerini acımasızca öldürdüğünü, eğitim enstitüsü

müdürünün kendi gözleriyle görmek zevkine eriştiğin vuruluşunu da onun örgütlediğini aklı daha başındayken Sunay sana söylemiştir.” (s. 356)

Konu anlatıcı Orhan Pamuk Kars’a geldikten sonra açıklığa kavuşur:

“Sunay Zaim'e müşterilerini ihbar eden Şen Kars Oteli'nin sahibi de şimdi aynı gazetede yazıyordu ve konu geçmiş olaylardan açıldığında bana neredeyse unutmakta olduğum bir ayrıntıyı da o hatırlattı: Dört yıl önce eğitim enstitüsü müdürünü öldüren kişi şükür ki Karşlı değildi. Tokatlı bu çayhane işletmecisinin kimliği, cinayet sırasında kaydedilen banttın başka aynı silahla başka bir cinayet işlendiği ve silahın asıl sahibi yakalandığı için Ankara'da yapılan balistik incelemelerden anlaşılmış, Lacivert'in kendisini Kars'a davet ettiğini itiraf eden adam mahkeme esnasında akli dengesinin bozuk olduğu yolunda bir rapor alınca üç yıl Bakırköy Akıl Hastanesi'nde yatıp çıkmış, daha sonra yerleştiği İstanbul'da Şen Tokat Kahvehanesi'ni açmış ve Ahit gazetesinde türbancı kızların haklarını savunan bir köşe yazarı olmuştu.” (s. 423)

3.Lacivert’in Ölümü:

İpek, Ka’yı otelde beklemektedir. Ka gelecek ve beraberce şehirden ayrılan ilk trenle şehri terk edecekler ve Frankfurt’a gideceklerdir. Haberi Fazıl verir:

“Lacivert'i ve Hande'yi öldürdüler! dedi Fazıl.” (s. 390)

Daha önce Lacivert’le görüşen Ka, yaptığı görüşmeden sonra Z. Demirkol’a yakalanmış ama Lacivert’in yerini söylememiştir. İpek’le konuşmuş, daha sonra Kadife’ye Lacivert’in “başını açma” mesajını iletmek üzere tiyatroya gitmiştir. Kadife’yle konuştuktan sonra Necip’le konuştukları tuvalette bir sigara içer ve dışarı çıkar:

“Karlı kaldırımlarda yürürken soğuk havanın kendisine iyi geleceğini düşündü bir an. İki koruma eri yanındaydı ve aklı daha da karıştı. Bu noktada hikâyemizin daha iyi anlaşılabilmesi için bu bölümü bitirip bir yenisine

başlamalıyım. Ama bu, Ka'nın bu bölümde anlatılması gereken başka şeyler yapmadığı anlamına gelmiyor.” (s. 374–375)

Ka, neler yapmıştır? Lacivert'in ölümünde parmağı var mıdır?

Bu iddiayı ilk Fazıl dillendirir. Anlatıcı Orhan Pamuk Kars'a geldiğinde ona:

“Biliyorum üzuldün," dedi Fazıl. "Lütfen laflarımdan alınma, sen iyi bir insansın. Ama arkadaşın da iyi bir insandı, bizleri de sevmek istedi belki, ama sonra en büyük kötülüğü yaptı."

Fazıl, Kadife ile Lacivert öldürüldüğü için evlenebilmişti. Bu yüzden, şimdi Ka'nın Lacivert'i ihbar ettiği iddiasından kendisine de yapılmış bir kötülük gibi söz edebilmesini dürüst bulmadım ama sustum.

"Bu iddianın doğru olduğundan nasıl emin olabiliyorsun?" dedim çok sonra.

"Bunu bütün Kars biliyor," dedi Fazıl yumuşacık, neredeyse şefkatli bir sesle, Ka'yı da beni de hiç suçlamadan.” (s. 412)

Daha sonra İpek de Ka ile gitmeyişinin ve Ka'nın daha sonra Kars'a hiç gelmeyişinin sebebi olarak bu olayı gösterir. İpek ile anlatıcı Orhan Pamuk'un diyalogu:

"Arkadaşınız beni çok seviyordu belki," dedi. "Ama Kars'a bir kere daha gelmeyi deneyecek kadar değil."

"Hakkında tutuklama kararı vardı."

"O önemli değildi. Mahkemeye gelir konuşurdu, başı da derde girmezdi. Yanlış anlamayın, gelmemekle iyi etti, ama Lacivert yıllarca hakkında 'vur emri' olmasına rağmen beni görmek için pek çok kereler gizlice Kars'a geldi."

"Lacivert" derken elâ gözlerinde bir ışıltı, yüzünde hakiki bir keder belirmediğini içim burkularak gördüm.

"Ama arkadaşınızın korkusu mahkemeden değildi," dedi beni teselli eder gibi.

"Asıl suçunu bildiğimi, bu yüzden istasyona gelmediğimi çok iyi anlamıştı."

"Bu suçu hiçbir zaman kanıtlayamadınız," dedim.

"Onun yüzünden sizin suçluluk duymanızı çok iyi anlıyorum," dedi zekice ve görüşmemizin sona erdiğini göstermek için sigarasını ve çakmağın çantasına koydu." (s. 416)

Okuyucular olarak bizler de İpek'in ve Fazıl'ın bu konuda Ka'ya haksızlık ettiğini düşünürüz. Çünkü bildiğimiz kadarıyla Ka, Demirkol ve adamlarına dayak yemesine rağmen hiçbir şey söylememiştir ve böyle bir şey yapmayacağına dair bir yemin etmiştir:

"Aklının bir yanı askerî darbe olduğu, memleket dincilere teslim edilmediği için sinsice sevindiğini de söylüyordu kendine. Böylece vicdanını rahatlatmak için polisle ve askerle işbirliği yapmamaya yemin etti." (s. 181–182)

Ancak İpek'in yukarıdaki cümlelerinden sonra anlatıcı Orhan Pamuk biz okuyucuların kafasını karıştıracak cümleler kurar:

"Ka'nın "suçlu" olduğuna kalpten inanması üzüyor beni dedim kendi kendime. Ama kendimi kandırıyordum. Asıl istediğim şey "öldürülmüş sevgili dost" söylemiyle Ka'dan tatlı tatlı söz etmek, yavaş yavaş onun zayıflıklarını, saplantılarını ve "suçunu" ortaya çıkarmak, böylece onun aziz hatırasına karşı aynı gemiye binip birlikte ilk yolculuğumuza çıkmaktı. İlk gece kurduğum İpek'i benimle İstanbul'a getirmek düşü şimdi çok uzaklardaydı ve içimde arkadaşımın "suçsuz" olduğunu kanıtlama dürtüsü vardı." (s. 416)

Acaba "Ama bu, Ka'nın bu bölümde anlatılması gereken başka şeyler yapmadığı anlamına gelmiyor." (s. 375) diyen anlatıcı Orhan Pamuk bizden bir şeyler gizlemiş olabilir mi? Aşağıdaki alıntıdan anlaşıldığına göre, evet gizlemiştir.

"Yatağımın kenarında oturan Fazıl mektupları okurken bavuldan Ka'nın defterlerinden birini çıkardım ve Frankfurt'ta ilk defa gördüğüm kar yıldızına bir daha baktım. Böylece aklımın bir köşesiyle çoktan bildiğim şeyi bir de gözlerimle gördüm. Ka "Allah'ın Olmadığı Yer" adlı şiirini hafıza dalının tam üstüne

yerleştirmişti. Z. Demirkol'un kullandığı boşaltılmış yatakhaneye gittiği, Necip'in penceresinden baktığı ve Necip'in "manzarasının" gerçek kaynağını Kars'tan ayrılmadan önce keşfettiği anlamına geliyordu bu. Hafıza dalı etrafına yerleştirdiği şiirler Ka'nın yalnızca Kars'ta ya da çocukluğunda yaşadığı kendi hatıralarını anlatıyordu. Böylece bütün Kars'ın bildiği şeyden, arkadaşımın Millet Tiyatrosu'nda Kadife'yi ikna edemeyince, İpek otel odasında kilitliken, Lacivert'in yerini söylemek için Z. Demirkol'un kendisini beklediği yatakhaneye gittiğinden emin oldum.” (s. 420–421)

Çünkü elimizde tuttuğumuz romanı bunu öğrendikten sonra yazdığına göre bunu o bölümden sonra yazabilirdi. Demek ki anlatıcı Orhan Pamuk bu bilgiyi, daha sonra kullanmak için gizlemişti. Anlatıcının okurdan bir şeyler gizlemesi, daha önce Kara Kitap'ta da görülmüştü. Kara Kitap'ta “Celal'in cinayet anı” okurdan gizlenmiş ve çözüm okura bırakılmıştı.

4.Sunay Zaim'in Ölümü:

Sunay Zaim, oyun başlamadan önce kendisinin Kadife tarafından vurulacağı ile ilgili bir haber yaptırır:

“SAHNEDE ÖLÜM

ÜNLÜ OYUNCU SUNAY ZAİM DÜN GECEKİ GÖSTERİ ESNASINDA VURULARAK ÖLDÜRÜLDÜ

Dün Gece Millet Tiyatrosu'ndaki Tarihî Gösteri Sırasında Türbana Kız Kadife Aydınlanma Ateşiyile Önce Başını Açtı, Sonra da Kötü Adamı Canlandıran Sunay Zaim'e Doğrulttuğu Silahını Ateşledi. TV'deki Canlı Yayından Olayı İzleyen Karşılıklar Dehşet İçinde Kaldılar.” (s. 336)

Bu, Sunay'ın oyuna ilgiyi arttırmak için başvurduğu bir taktik miydi yoksa Kadife gerçekten gecenin sonunda Sunay'ı vuracak mıydı?

Oyun planlandığı gibi başlar, devam eder ve sıra, asıl mizansene gelir:

"Ne ateistlerle ne de korkudan inanıyormuş gibi yapanlarla dinimi tartışmam. Ayrıca bu oyunu bitirelim artık."

"Haklısınız. Ben de sizin maneviyatınıza karışmak için değil, Cehennem korkusundan beni gönül rahatlığıyla vuramazsınız diye konuyu açmışım."

"Hiç merak etmeyin, sizi gönül rahatlığıyla öldüreceğim."

"Güzel," dedi Sunay alıngan bir havayla. "Ben de yirmi beş yıllık tiyatro hayatımdan çıkardığım en önemli sonucu söyleyeyim size. Bizim seyircimiz hiçbir eserde bundan uzun bir diyaloga sıkılmadan tahammül edemez. İsterseniz lafi uzatmadan harekete geçelim."

"Peki."

Sunay aynı Kırıkkale tabancayı çıkarıp hem Kadife'ye hem de seyircilere gösterdi. "Şimdi siz başınızı açacaksınız. Sonra bu silahı size vereceğim ve beni vuracaksınız... İlk defa canlı yayında böyle bir şey olduğu için bunun anlamını seyircilerimize bir kere daha..."

"Uzatmayalım," dedi Kadife. "İntihar eden genç kızların neden intihar ettiklerini söyleyen erkeklerin sözlerinden bıktım."

"Haklısınız," dedi Sunay elindeki silahla oynayarak. "Gene de iki şey söylemek istiyorum. Gazetelerde yazan haberleri okuyup dedikodulara kananlar ve bizi canlı yayından izleyen Karşılılar korkmasınlar diye. Bakın Kadife, bu tabancamın şarjörü. Gördüğünüz gibi boştur." Şarjörü çıkarıp Kadife'ye gösterdi ve yerine taktı. "Boş olduğunu gördünüz mü?" dedi usta bir gözbağcı gibi.

"Evet."

"Gene de iyice emin olalım!" dedi Sunay. Şarjörü bir daha çıkardı ve şapkaıyla tavşan gösteren gözbağcı gibi seyirciye de bir kere daha gösterip taktı. "Son olarak kendi hesabıma konuşuyorum: Demin beni gönül rahatlığıyla vuracağınızı söylediniz. Askerî darbe yapıp, Batılılara benzemiyorlar diye halka ateş eden biri

olduğum için benden öğreniyorsunuz herhalde, ama bunu millet için yaptığımı da bilmenizi isterim."

"Peki," dedi Kadife. "Şimdi ben de başımı açacağım. Herkes baksın lütfen."

Bir an yüzünde bir acı belirdi ve başındaki örtüyü çok basit bir el hareketiyle çıkardı. Salonunda çıt yoktu şimdi. Bu hiç beklenmedik bir şeymiş gibi Sunay bir an alık alık Kadife'ye baktı. İkisi de bundan sonraki sözlerini bilemeyen acemi oyuncular gibi seyircilere döndüler. Bütün Kars uzun bir süre hayranlıkla Kadife'nin uzun, kumral, güzel saçlarını seyretti. Kameraman bütün cesaretini toplayıp ilk defa objektifini Kadife'ye odaklayarak yaklaştı. Kadife'nin yüzünde kalabalık içinde elbisesi açılmış bir kadının utancı belirdi. Çok acı çektiği her halinden belli oluyordu." (s. 404–405)

Tüm Kars halkının merakla beklediği şey gerçekleşmiş Kadife başını açmıştır. Bundan sonra mizansenin ikinci perdesi başlar:

"Silahı verin lütfen!" dedi Kadife sabırsızlıkla.

"Buyrun," dedi Sunay. Namlusundan tutarak tabancayı Kadife'ye uzattı. "Tetiği buradan çekeceksiniz." Kadife tabancayı eline alınca Sunay gülümsedi. Bütün Kars konuşmanın daha uzayacağını sanıyordu. Galiba Sunay da bu inançla, "Saçlarınız çok güzel Kadife. Ben de onları öteki erkeklerden kıskanırdım," demişti ki Kadife tetiği çekti.

Bir silah sesi işitildi. Bütün Kars sestten çok Sunay'ın gerçekten vurulmuş gibi sarsılarak yere düşmesine şaştı.

"Hepsi ne kadar aptalca!" dedi Sunay. "Modern sanattan anladıkları yok, modern olamazlar!"

Seyirci Sunay'dan uzun bir ölüm monologu bekliyordu ki Kadife tabancayı iyice yaklaştırarak dört el daha ateş etti. Her seferinde Sunay'ın gövdesi bir an titreyip yükseldi ve sanki daha da ağırlaşmış olarak yere düştü. Bu dört el çok hızlı atıldı.

Ondan ölüm taklidinden öte, anlamlı bir ölüm tiradı bekleyen seyirci dördüncü atıştan sonra Sunay'ın yüzünün kan içinde kaldığını görerek umudunu kesti. Tiyatroda metin kadar olayların ve efektlerin sahiciliğine önem veren Nuriye Hanım yerinden kalkmış Sunay'ı alkışlamak üzereyken kanlar içindeki yüzden korktu ve yerine oturdu.

"Onu öldürdüm galiba!" dedi Kadife seyircilere." (s. 405)

Bizim soracağımız soruyu anlatıcı Orhan Pamuk sorar:

“Sunay Zaim herkesin gözü önünde tabancasına boş bir şarjör takmasına rağmen Kadife onu aynı tabancayla nasıl vurup öldürebilmişti?” (s. 408) Bu polisiye durumu incelemek üzere görevlendirilen Müfettiş Binbaşı çeşitli ihtimalleri inceler:

1. İhtimal: Kadife'nin boş silaha sonradan şarjör takması:

“Müfettiş binbaşı, Kadife'nin Sunay Zaim'i, Sunay Zaim'e rağmen, bilerek ve isteyerek öldürdüğü yolundaki görüşleri çürütmek için ilk olarak genç kadının kaşla göz arasında cebinden çıkardığı başka bir silahla, ya da silaha yerleştirdiği dolu bir şarjörle ateş ettiği yolundaki söylentilerin gerçeğe uymadığını göstermişti. Her ne kadar vurulunca Sunay'ın yüzünde bir hayret ifadesi belirmişse de, daha sonra emniyet güçlerince yapılan aramalar, Kadife'nin üzerinden çıkanlar ve gecenin video kaydı olay sırasında tek bir silah ve şarjör kullanıldığını doğruluyordu.” (s. 408)

2.İhtimal: Sunay'a aynı anda başka bir açıdan ateş edilmiş olması:

“Aynı anda Sunay Zaim'e bir başkası tarafından başka bir açıdan ateş edildiği yolundaki Karşılıarca da pek sevilen görüş de, Ankara'dan yollanan balistik raporunda, yapılan otopsi sonucu aktörün vücudundaki kurşunların Kadife'nin elindeki Kırıkkale tabancadan çıktığının belirtilmesiyle çürütülmüştü.” (s. 408–409)

Sonuçta Binbaşı şu karara varır:

“Şarjörü boş olduğunu iki kere söyledikten sonra silaha takan Sunay Zaim hem Kadife'yi hem de bütün Karşılıarı aldatmıştı. Yani, üç yıl sonra erken emekli edilen ve Ankara'daki evinde görüşürken raflardaki Agatha Christie'leri işaret etmem

üzerine bana kitapların özellikle adlarını çok beğendiğini söyleyen binbaşının ifadesiyle "şarjör doluydu!" Dolu şarjörü boş gibi göstermek de bir tiyatro adamının incelikle yaptığı bir gözbağcılık örneği değildi: Üç gündür Batıcılık ve Atatürkçülük bahanesiyle Sunay Zaim ve arkadaşlarının uyguladığı acımasız şiddet (ölü sayısı Sunay ile birlikte yirmi dokuzdu) Karşılıarı o kadar yıldırılmıştı ki, boş bir bardağı dolu sanmaya hepsi hazırды. Bu bakımdan yalnız Kadife değil, Sunay'ın kendi ölümünü daha önceden ilan etmesine rağmen onun sahnede kendisini öldürtmesini, bunun bir oyun olduğu bahanesiyle ve zevkle seyreden Karşılılar da olayın bir parçasıydılar." (s. 409)

5. Ka'nın Ölümü:

Ka'nın öldürüldüğü 44 bölümlük romanın 29. bölümünde anlatılmıştır. İleri gidiş tekniğiyle gelecekteki bir olay aktarılmış, daha sonra geriye dönülerek olayın akışı devam ettirilmiştir. Yani öldürüldüğünü öğrendiğimiz kahramanımızın yaşarkenki maceralarını okumaya devam ederiz. Ancak aklımızın bir köşesiyle de kahramanımızı kimin öldürdüğü sorusuna da cevap bulmaya çalışırız.

Ka'nın Kars'tan ayrıldıktan sonra döndüğü Frankfurt'ta öldürülüşü tam da bir cinayet romanında olduğu gibi detaylı bir şekilde verilir:

"Kırk iki gün önce yeni yılın ilk cumartesi saat 11.30'da Ka bir şiir gecesine katıldığı Hamburg'tan dönmüştü. Altı saat süren tren yolculuğundan hemen sonra, istasyonun güney kapısından çıkıp kestirmeden Gutleutstrasse yakınındaki evine gideceğine tam tersi yöne, Kaiserstrasse'ye girmiş, bekâr erkekler, turistler, sarhoşlar kalabalığı içerisinde, hâlâ açık seks dükkânlarının ve müşteri bekleyen orospuların arasında yirmi beş dakika oyalanmıştı. Yarım saat sonra World Sex Center'dan sağa sapmış, Münchener–strasse'de karşı kaldırıma geçer geçmez vurulmuştu. (...) aynı dakikalarda kısa boylu, Türk gibi esmer, kara paltolu birinin Kaiserstrasse'ye doğru koştuğunu gördüğünü söylemiş, ama gördüğü kişiyi tutarlı olarak tarif edememişti. Ambulansı Ka kaldırıma düştükten sonra tesadüfen evinin balkonuna çıkan bir Alman çağırmış, ama o da kimseyi görmemişti. İlk kurşun Ka'nın başının arkasından

girmiş, sol gözünden çıkmıştı. Öteki iki kurşun kalp ve ciğerlerin çevresindeki damarları parçalamış, sırt ve göğüs kısmını deldiği kül rengi paltosunu kan içinde bırakmıştı. (...) Amacı cinayeti soruşturmaktan çok unutturmakmış gibi davranan yaşlı ve öksürüklü dedektif Ka'yı tanıyanlarla randevu alıp görüşüyor, soruşturma sırasında da daha çok kendi anlatıyordu. Tarkut Ölçün Ka'nın Kars'a gidişinden önceki sekiz yılda hayatına girmiş iki kadından bu babacan ve Türksever dedektif sayesinde haberdar olmuştu. Biri Türk, biri Alman bu iki kadının telefonlarını defterime dikkatle yazdım. Kars'tan döndükten sonraki dört yılda Ka'nın hiçbir kadınla ilişkisi olmamıştı.” (s. 254–256)

Ka'nın Kars'ta yaşadıklarıyla ilgili araştırmalar yapan anlatıcı Orhan Pamuk, Ka'yı Kars'ta sürekli takip eden sivil polis Saffet'in söyledikleriyle katiller –tahmini de olsa– bulunur:

“Uzun bir süre sustuk. Belki bir bildiği vardır diye çekinerek ona Lacivert'i sordum ve tıpkı benim Ka için gelmem gibi, bir yıl önce birilerinin İstanbul'dan onu sormaya Kars'a geldiğini öğrendim! Saffet, devlet düşmanı bu genç İslamcıların Lacivert'in mezarını bulmak için çok uğraştıklarını anlattı: Büyük ihtimal mezar ziyaretgâh olmasın diye naaş bir uçaktan denize atıldığı için elleri boş dönmüşlerdi. Masamıza oturan Fazıl da aynı söylentileri duyduğunu, o genç İslamcıların Lacivert'in bir zamanlar "hicret" ettiğini hatırladıkları Almanya'ya kaçıp, Berlin'de gittikçe büyüyen radikal İslamcı bir grup kurduklarını ve Almanya'da çıkardıkları Hicret adlı derginin ilk sayısında Lacivert'in ölümünden sorumlu olanlardan intikam alacaklarını yazdıklarını imam hatipli eski arkadaşlarından duyduğunu anlattı. Ka'yı da onların öldürmüş olduklarını tahmin ettik. Arkadaşımın Kar adlı şiir kitabının tek el–yazmasının Berlin'deki Lacivertçi Hicretçilerin birinin elinde olduğunu bir an hayal ederek dışarıda yağın kara baktım.” (s. 425)

Bu cinayetlerin dışında Ka'nın kendisi hakkında yapılan olumsuz haber sonucu kapıldığı paranoya da romanın polisiye atmosferine katkıda bulunur:

“Muhtar öyle ortalıkta hedef gibi dolaşmamasını söyleyip onu çayhanede yalnız bıraktıktan sonra öldürülme korkusu Ka'nın içine işledi. Çayhaneden çıktı, ağır çekim bir filmi hatırlatan sihirli bir hızla düşen iri kar tanelerinin altında dalgın

yürüdü. ... Halitpaşa Caddesi'yle Kâzım Karabekir Caddesi'nin köşesinde, kör bir duvardaki buzlu delikten uzatılan hayali bir namlunun kendisini hedeflediğini, bir anda vurulup karlı kaldırımında öldüğünü hayal etti ve İstanbul gazetelerinin ne yazacağını çıkarmaya çalıştı. Büyük ihtimalle valilik ve yerel MİT olay büyümesin, kendi sorumlulukları ortaya çıkmasın diye siyasi boyutu örtbas eder, şair olduğuna dikkat etmeyen İstanbul gazeteleri de haberi ya yayımlar ya yayımlamazlardı. (s. 296)

D. Parçalılık (Kolaaj)

Romanda doğrudan anlatıcının anlatış üslubuyla alakalı olmayan farklı metin parçaları şunlardır:

1. Katil ile Maktul Arasındaki Diyalog:

"...Yapma evladım, yapma çocuğum. Beni vurursan senin de geleceğin kararır." / "Pişmanım de!" / "Pişmanım çocuğum, ateş etme." / "Aç ağzını, tabancayı sokacağım... Şimdi benim parmağımın üzerinden tetiği sen çek. Bir imansız gibi, ama hiç olmazsa şerefle geberirsin." (Bir sessizlik) / "Evladım, bak ne hallere düştüm, bu yaşta ağlıyorum, yalvarıyorum, bana değil kendine acı. Senin de gençliğine yazık, katil olacaksın." / "O zaman tetiği kendin çek! İntihar nasıl bir acıymış bir de sen gör." / "Evladım, ben bir Müslümanım, intihara karşıyım!" / "Aç ağzını. (Bir sessizlik.) Ağlama öyle... Bir gün hesap sorulacağı daha önce hiç mi aklına gelmedi. Ağlama, yoksa vururum." / (Uzaktan yaşlı garsonun sesi.) "Efendim, çayınızı bu masaya getireyim ister misiniz?" / "Yok, istemez. Şimdi kalkıyorum." / "Garsona bakma, idam kararının devamını oku." / "Oğlum, affedin beni." / "Oku diyorum." / "Bütün yaptıklarından utanıyorum, ölümü hak ettiğimi biliyorum ve yüce Allah'ın beni affetmesi için..." / "Hadi oku..." / "Saygıdeğer evladım, bırak ağlasın bu ihtiyar adam biraz. Bırak son kere karımı, kızımı düşüneyim." / "Zulmettiğin genç kızları düşün. Biri sinir krizi geçirdi, dört tanesi üçüncü sınıfta okuldan atıldı, biri intihar etti, okul kapısında tir tir titremekten hepsi ateşlenip

yatağa düştü, hepsinin hayatı kaydı." / "Ben çok pişmanım sayın evladım. Ama sen de benim gibi birini öldürüp katil olmaya değer mi, onu düşün." / "Peki." (Bir sessizlik) "Ben düşündüm hocam, bakın aklıma ne geldi." / Ne?..." (s. 50)

2. "Hayvanseverler Derneği"nin Kuralları:

Ringe gelen horoz sahibinden izinsiz ele alınmaz.

Yatan horoz üç defa peşpeşe yatar, gaga atmazsa tam kayıptır.

Mahmuz kırıldığında 3, tırnak kırıldığında 1 dakika pansuman yapılır.

Dövüşte yere düşen horozun rakibi boynuna basarsa, horoz kaldırılır, dövüş devam eder.

Elektrik kesilmelerinde 15 dakika beklenir, gelmez ise dövüş iptal edilir. (s. 53)

3. Saadettin Beyin Ka'ya Gönderdiği Mektup:

"Ka efendi bey oğlum. Size oğlum demem uygun değil ise affediniz. Ben dün gece sizi rüyamda gördüm. Rüyamda kar yağıyordu ve her bir tanesi âleme bir nur olarak iniyordu. Hayırdır, derken öğleden sonra, rüyamda gördüğüm bu kar penceresinin önünde yağmaya başladı. Baytarhane Sokak 18 numaradaki fakirhanemizin kapısının önünden geçtiniz. Cenabı Allah'ın bir imtihandan geçirdiği Muhtar Beyefendi sizin bu kara ne mana verdiğinizi bana nakletti. Yolumuz aynı yoldur. Bekliyorum efendim. İmza: Saadettin Cevher." (s. 93)

4. Necip'in Romanının Özeti :

"Romanımın özeti yanımda. Sana okusam, İstanbul'da yayımlanabilir mi, bana söyleyebilir misin?"

Ka saatine baktı.

"Çok kısa!" dedi Necip.

Tam o anda elektrikler kesildi ve bütün Kars karanlığa gömüldü. Necip ocağın ışığında koşarak tezgâhtan mum aldı, yakıp bir tabağa damlatıp mumu yapıştırdı ve masaya koydu. Cebinden çıkardığı buruşuk kâğıtları titreyen bir sesle ve arada bir heyecanla yutkunarak okudu.

“3579 yılında, bugün daha bilinmeyen Gazzali gezegeninde insanlar çok zengin, hayat da bugün bizim yaşadığımızdan çok daha rahattı, ama materyalistlerin sandığının aksine "artık zenginiz" diye insanlar maneviyatlarına boşvermemişlerdi. Tam tersi varlık ve yokluk, insan ve âlem, Allah ve kulları konusunda herkes çok meraklıydı. Bu yüzden, bu kızıl gezegenin en ücra köşesinde en zeki ve çalışkan öğrencilerin alındığı bir İslamî İlimler ve Hitabet Lisesi açılmıştı. Bu lisede iki candan arkadaş vardı: 1600 yıl önce yazılmış, ama aynı Doğu–Batı meselesiyle hâlâ taptaze kitaplarını hayranlıkla okudukları Necip Fazıl'dan ilhamla kendilerine Necip ve Fazıl takma adlarını veren bu iki sırdaş, büyük üstadın en büyük eseri Büyük Doğu'yu defalarca okur, geceleri yatakhane de Fazıl'ın en üst ranzasında herkesten gizli buluşur, yorganın içine girip yanyana uzanıp üstlerindeki kristal dama yağdıkça yok olan mavi kar tanelerinin her birini yok olan bir gezegene benzeterek seyrederek ve birbirlerinin kulaklarına hayatın anlamını ve ileride yapacakları şeyleri fısıldarlardı.” (s. 106–107)

5. Ansiklopedideki “Kar” Maddesi:

“Aynı cildin (İS–MA)⁶⁰ 324. sayfasındaki bir maddeyi de dikkatle okudu.

KAR. Suyun atmosferin içinde düşerken, gezinirken ya da yükselirken aldığı katı şekildir. Genellikle altıgen bir biçimi olan güzel kristal yıldızcıklar halindedir. Her kristal tanesinin kendine özgü altıgen yapısı vardır. Karın sırları eski çağlardan

⁶⁰ Ansiklopedilerde cildin hangi kelimeleri kapsadığını belirtmek için kullanılan heceler.

beri insanoğlunun ilgisini ve hayranlığını çekmiştir, ilk olarak İsveç'in Uppsala kentinde 1555 yılında papaz Olaus Magnus her kar tanesinin kendine özgü altıgen bir yapısı olduğunu ve şekilde görüldüğü gibi...” (s. 213)

6. Ka'nın Hayalî Adresi:

ŞİİR DÜNYA TARİHİNE KATILDIĞIM ADRESİMDİR: ŞAİR Ka, ŞAİR NİGÂR SOK. 16/8 NİŞANTAŞI, İSTANBUL, TÜRKİYE. (s. 284)

7. Çayhanedeki Şiirler:

“Anamız çıkıp gelse cennetten bizi kollarıyla sarsa,

İmansız babamız onu bir akşamcık dayaksız bıraksa,

Gene de para etmez, bokun donar, ruhun kurur, umut yok!

Çek sifonu gitsin kişi düştüyse şehri Kars'a.” (s. 105)

Ve naziresi:

“Belli artık, Anamız çıkıp gelmeyecek Cennet'ten, bizi kollarıyla sarmayacak

Babamız onu hiçbir zaman dayaksız bırakmayacak

Ama gene de içimiz ısınacak, ruhumuz canlanacak.

Kaderdir çünkü; batacağımız bokta şehri Kars bile cennet gibi hatırlanacak.”
(s. 291)

8. Gazete Haberleri:

“KARS'TA BİR ALLAHSIZ

SÖZDE ŞAİR Ka'NIN BU KARIŞIK GÜNLERDE ŞEHRİMİZDE NE ARADIĞI MERAK KONUSU

Bu Sözde Şairi Tanıtan Dünkü Yayınımız Karşılıarca Tepkiyle Karşılandı

Dün gece büyük sanatçı Sunay Zaim ve arkadaşlarının halkın coşkulu katılımı eşliğinde başarıyla sahnelediği, bütün Kars'a barış ve huzur getiren Atatürkçü oyunun orta yerinde anlaşılmaz ve zevksiz bir şiirini okuyarak halkın keyfini kaçırın sözde şair Ka hakkında pek çok söylenti işittik. Yıllardır aynı ruhu paylaşarak, içiçe yaşayan biz Karşılıların dış güçlerce kardeş kavgasına sürüklendiği, laik ve dinci ve Kürt, Türk ve Azeri ayrımıyla toplumumuzun yapay bir şekilde ikiye bölündüğü, artık unutmamız gereken Ermeni katliamı iddialarının canlandırıldığı bugünlerde, Türkiye'den kaçarak yıllardır Almanya'da yaşayan bu şaibeli kişinin birden bir casus gibi aramızda belirmesi halk arasında sorulara yol açmıştır. İmam hatip lisemizin her türlü kışkırtmaya ne yazık ki açık olan gençleriyle tren istasyonumuzda iki gün önce buluşup "Ben ateistim, Allah'a inanmam, ama intihar da etmem, zaten –hâşâ– Allah yoktur" dediği doğru mudur? "Bir entellektüelin işi milletin mukaddesatına dil uzatmaktır," diyerek Allah'ı inkâr etmek midir Avrupa'daki fikir özgürlüğü? Alman parasıyla besleniyor olmak sana bu milletin inançlarını ayaklar altına alma hakkını vermez! Yoksa bir Türk olmaktan utandığın için mi asıl adını gizliyor da ecnebi taklidi uyduruk Ka ismini kullanıyorsun? Okurlarımızın gazetemize ettiği telefonlarda esefle belirttikleri gibi, Batı taklitçisi bu imansız şu zor günlerimizde aramıza fitne sokmak maksadıyla şehrimize gelip gecekondulu mahallelerimizdeki en yoksul kapıları çalıp halkı isyana teşvik etmiş, hatta bize bu vatanı, bu Cumhuriyet'i veren Atatürk'e dahi dil uzatmaya yeltenmiştir. Karpalas Oteli'nde kalan bu sözde şairin şehrimize neden geldiğini bütün Kars çok merak ediyor. Allah'ı ve Peygamberimiz'i (S.A.S.) inkâr eden küfürbazlara Karşılı gençler haddini bildirir!" (s. 294–295)

“SAHNEDE ÖLÜM

ÜNLÜ OYUNCU SUNAY ZAİM DÜN GECEKİ GÖSTERİ ESNASINDA VURULARAK ÖLDÜRÜLDÜ

Dün Gece Millet Tiyatrosu'ndaki Tarihî Gösteri Sırasında Türbana Kız Kadife Aydınlanma Ateşiyle Önce Başını Açtı, Sonra da Kötü Adamı Canlandıran Sunay Zaim'e Doğrulttuğu Silahını Ateşledi. TV'deki Canlı Yayından Olayı İzleyen Karşılılar Dehşet İçinde Kaldılar.

Şehrimize üç gün önce gelerek sahneden hayata geçen ihtilalci ve yaratıcı oyunlarıyla bütün Kars'a aydınlanma ışığı ve düzen getiren Sunay Zaim ve tiyatro kumpanyası dün geceki ikinci oyunlarında Karşılıları bir kere daha şaşırttı. Shakespeare'i bile etkilemiş, ama hakkı yenmiş İngiliz yazar Kyd'den uyarladığı bu eserinde Sunay Zaim yirmi yıldır Anadolu'nun unutulmuş kasabalarında, boş sahnelerinde ve çayhanelerinde canlandırmaya çalıştığı aydınlanmacı tiyatro aşkını en sonunda mutlak bir sonuca ulaştırdı. Fransız Jakobenlerinden ve İngiliz Jakoben tiyatrosundan izler taşıyan bu modern ve sarsıcı dramın heyecanıyla türbancı kızların inatçı lideri Kadife ani bir kararla sahnede başını açtı ve bütün Kars'ın hayret dolu bakışları arasında elindeki silahı kötü adamı oynayan, tıpkı Kyd gibi hakkı yenmiş büyük tiyatro insanı Sunay Zaim'in üzerine boşalttı, iki gün önceki gösteride ateşlenen silahların hakiki olduğunu hatırlayan Karşılılar bu sefer de Sunay Zaim'in gerçekten vurulduğu duygusunu dehşetle yaşadılar. Büyük Türk tiyatrocusu Sunay Zaim'in sahnede ölümü böylece hayatın kendisinden de büyük bir şiddetle yaşandı. Piyeste insanın gelenekten ve dinin baskılarından kurtuluşunu çok iyi kavrayan Kars seyircisi, vücuduna kurşunlar saplanırken bile, kanlar içinde oynadığı oyuna sonsuz inanan Sunay Zaim'in gerçekten ölüp ölmediğini bir türlü kavrayamadı. Ama tiyatrocunun ölmeden önceki son sözlerini, sanatına hayatını verişini asla unutmayacaklarını anladılar. (s. 336–337)

E. Çoğulculuk

Siyasi ve dini konular Kar romanında kahramanlar tarafından farklı farklı yorumlanmıştır. Her kahraman, yazardan bağımsız bir şekilde görüşlerini dile getirebilmiştir. Ancak anlatıcı Orhan Pamuk ya da gerçek Orhan Pamuk da romanı aracılığıyla bu konularla ilgili kendi bakış açısını okuyucusuna hissettirmiştir. Bu farklılıklar, romanın düşünce dünyasının da çoğullaşmasını sağlamıştır. Şimdi

romandaki çeşitli karakterlerin ve yazarımızın bu konularla ilgili farklı görüşlerine bakalım:

1. Muhtar:

“Dindarlar, sağcılar, bu ülkenin Müslüman muhafazakârları...dedi Muhtar aceleyle yanlış bir umuda kapılarak, "ateist solculuk yıllarımdan sonra bana çok iyi geldiler. Onları bulursun. Sana da çok iyi geleceklerdir eminim."

"Öyle mi?"

Bir defa bütün bu dindar adamlar alçakgönüllüdürler, yumuşaktırlar, anlayışlıdırlar. Batılılaşmışlar gibi halkı hemen küçümsemezler; şefkatli ve yaralıdırlar. Seni tanırlarsa severler, hiç sivrilik etmezler.” (s. 63)

2. Şeyh Efendi:

"Allah'ı tek başına bulacaksan git, gecenin içinde kar yüreğini Allah sevgisiyle doldursun. Biz senin yolunu kesmiş olmayalım. Ama unutma ki ancak kendini beğenmiş mağrurlar tek başına kalır. Allah mağrurları hiç sevmez. Şeytan mağrur olduğu için Cennet'ten kovuldu." (s. 101)

3. Necip:

"Onlar hiçbir zaman Allah'a inanmazlar. Avrupalıların inandığı şeylere inandıkları için kendilerini milletten üstün görürler.” (s. 106)

4. Kadife:

“Kuran-ı Kerim Allah'ın buyruğudur, kesin ve açık buyruklar biz kulların tartışabileceği şeyler değildir," dedi Kadife kendine güvenle. "Bu dinimizin

tartışılacak bir yeri yoktur anlamına gelmez elbette. Ama ben dinimi değil bir ateistle, bir laikle bile tartışmak istemem, lütfen kusuruma bakmayın.” (s. 114)

5. Lacivert:

“Eğitim enstitüsü müdürü az önce gözlerinin önünde vuruldu... Bu devletin tesettürlü kızlara baskısının Müslümanlarda yarattığı öfkenin sonucudur. Ama olay da tabii devletin yaptığı bir kışkırtmadır. Zavallı müdürü önce zulümlerinde kullandılar, sonra da bir meczuba vurdurttular ki Müslümanları suçlasınlar.” (s. 79)

6. Turgut Bey:

“Zavallı budala...” demişti Turgut Bey. Sonra Ka'ya dikmişti gözlerini. "Dinciler hepimizi teker teker temizlemeye başladılar. Canınızı kurtarmak istiyorsanız bir an önce Allah'a daha da çok inansanız iyi edersiniz. Çünkü Kars'ta kısa bir süre sonra korkarım ılımlı bir dindarlık eski bir ateistin paçasını kurtarmasına hiç yetmeyecek.” (s. 133)

“Soru da şudur: Ben şimdi bir komünist, bir modernleşmeci, laik, demokrat, yurtsever olarak önce aydınlanmaya mı inanmalıyım, halkın iradesine mi? Aydınlanmaya ve Batılılaşmaya sonuna kadar inanıyorsam dincilere karşı yapılan bu askerî darbeyi desteklemem gerekir. Yok halkın iradesi her şeyden öndeysen ve ben artık katıksız bir demokrat olmuşsam o zaman gidip bu bildiriye imzalamam gerekir. Siz hangisine inanıyorsunuz?” (s. 241)

7. Sunay Zaim:

"Her kasabada yüzlerce, bütün Türkiye'de yüz–binlerce, milyonlarca işsiz, başarısız, umutsuz, hareketsiz, zavallı adam. Üstlerine başlarına çekidüzen verecek halleri, yağlı ve lekeli ceketlerini düğmeleyecek iradeleri, ellerini kollarını kıpırdatacak enerjileri, bir hikâyeyi sonuna kadar dinleyecek dikkatleri, bir şakaya

gülecek halleri yok kardeşlerimin." Çoğunun mutsuzluktan uyuyamadığı, sigaradan kendilerini öldürüyor diye zevk aldıklarını, çoğunun başladığı cümleyi bitirmenin anlamsızlığını kavrayıp yarıda bıraktığını, televizyonu programı sevdikleri ve eğlendikleri için değil, çevrelerindeki diğer kasvetlere tahammül edemedikleri için seyrettiklerini, aslında ölmek istediklerini ama kendilerini intihara değer bulmadıklarını, seçimlerde kendilerine hak ettikleri cezayı versin diye en sefil partilerin en rezil adaylarına oy verdiklerini, sürekli cezadan söz eden askerî darbecileri sürekli umut vaad eden siyasetçilere tercih ettiklerini anlattı." (s. 194)

"Dün tiyatrodaki okuduğum şiir de çok moderndi," dedi. "Ne yazık ki ülkemizde seyirci modern sanatı anlayacak düzeyde değil. Bu yüzden eserlerimde halkın anlayacağı göbek dansözlerini ve kaleci Vural'ın maceralarını kullanıyorum. Sonra ama hiç taviz vermeden araya hayatın içine giren en modern 'hayat tiyatrosu'nu koyuyorum. Halkla birlikte hem sefil hem de soylu bir sanat yapmayı İstanbul'da banka desteğiyle taklitçi bulvar komedileri oynamaya tercih ederim." (s. 199)

"Şeyh Saadettin Efendi'nin mikrofonlar yerleştirilmiş evine girip huzuruna çıkınca elini öptüğünü, gözyaşlarıyla Allah'a inandığını açıkladığını, oradaki ayaktakımının önünde kendini yakışsız durumlara düşürdüğünü biliyorlar, ama bütün bunları niye yaptığını bilmiyorlar. Bu ülkenin pek çok solcu şairi 'aman onlar iktidara gelmeden ben dinci olayım' telaşıyla saf değiştirdi." (s. 200)

"Ben de gençliğimde senin gibi Nişantaşı ve Beyoğlu sokaklarında yürüdüm, Batı filmlerini deli gibi seyrettim ve bütün Sartre'ları ve Zola'ları okudum, bizim geleceğimizin Avrupa olduğuna inandım. Şimdi bütün bu dünyanın yıkılmasına, kız kardeşlerinin başörtü takmaya zorlanmasına, şiirlerinin dine uygun değil diye İran'daki gibi yasaklanmasına seyirci kalabileceğini sanmam. Çünkü sen benim dünyamdansın, Kars'ta T.S. Eliot'un şiirlerini okumuş başka kimse yoktur." (s. 200–201)

"Avrupalılar burada yaptıklarımızı görürse mahcup olurum diye mi korkuyorsun? Onlar senin hayran olduğun o modern dünyalarını kurabilmek için ne kadar adam astılar biliyor musun? Atatürk senin gibi kuşbeyinli bir liberal hayalperesti daha ilk günden sallandırır. Şunu da kafana koy," dedi Sunay. "Bugün

gözaltında gördüğün imam hatipli öğrenciler senin yüzünü hafızalarına bir daha çıkmamacasına kazımışlardır bile. Her yere, herkese atabilirler bombalarını, yeter ki seslerini duyursunlar. Üstelik dün gece sen bir de şiir okuduğuna göre, kumpasın parçası sayılırsın... Biraz Batılılaşmış herkesin, özellikle de halkı küçümseyen burnu havada aydınların bu ülkede soluk alabilmek için laik bir orduya ihtiyacı vardır, yoksa dinciler onları ve boyalı karılarını kör bıçakla kıştır kıştır keser. Ama bu ukalalar kendilerini Avrupalı zannedip, aslında onları kollayan askerlere züppece burun kıvırırlar. Burasını İran'a çevirdikleri gün senin gibi bir yufka yürekli liberalin imam hatipli çocuklar için gözyaşı döktüğünü kimse hatırlayacak mı sanıyorsun? O gün biraz Batılılaşmış olduğun, besmeleyi korkudan çekemediğin, züppe olduğun, kravat taktığın, ya da bu paltoyu giydiğin için öldürecekler seni. Nereden aldın bu güzel paltoyu? Bunu oyunda giyebilir miyim?" "Tabii." (s. 201–202)

“Üstelik bu ülke ancak yüreklere din korkusu salınarak hakkıyla yönetilebilir. Her zaman bu korkunun haklı olduğu çıkar sonra ortaya. Halk dincilerden korkup devlete, ordusuna sığınmazsa Ortadoğu'daki, Asya'daki kimi kabile devletlerinde olduğu gibi geriliğin ve anarşinin kucağına düşer.” (s. 202)

“...tek başına inanmanın bir anlamı yoktur. Mesele yoksulların inandığı gibi inanmak ve onlardan biri olmaktır. Onların yediğini yer, onlarla birlikte yaşar, onların güldüğüne gülüp kızdığına kızarsan ancak onların Allah'ına inanırsın. Bambaşka bir hayat yaşayıp aynı Allah'a inanamazsın. Allah meselenin bir akıl ve iman sorunu değil, bütün bir hayat sorunu olduğunu bilecek kadar adildir. (s. 203)

“Sunay dış düşmanlarımızın kışkırttığı Kürtçülerin ve dincilerin ve seçmenin oyunu almak için her şeyi yapan yoz siyasetçilerin Kars'ı uçurumun kenarına getirdiğini söylerken...” (s. 206)

8. Zeki Demirkol:

“Marianna'yı niye seviyorum biliyor musun?" diye sordu dizi yeniden başlayınca. "Çünkü ne istediğini biliyor. Senin gibi aydınlar ise ne istediklerini hiç bilmedikleri için beni hasta ediyorlar. Demokrasi diyorsunuz, sonra şeriatçılarla

işbirliği yapıyorsunuz. İnsan hakları diyorsunuz, terörist katillerin pazarlıklarını yürütüyorsunuz... Avrupa diyorsunuz, Batı düşmanı İslamcılara yağ çekiyorsunuz... Feminizm dersiniz, kadınların başlarını örten erkekleri desteklersiniz. Kendi fikrinle vicdanınla davranmıyorsun da, burada bir Avrupalı nasıl davranırdı onun gibi yapayım diyorsun! Ama Avrupalı bile olamıyorsun! Avrupalı ne yapar biliyor musun? Sizin o aptal bildirinizi Hans Hansen yayımlasa, Avrupalılar da ciddiye alıp Kars'a bir heyet yollasalar, ülkeyi siyasal İslamcıların eline teslim etmediler diye o heyet önce askerlere teşekkür eder. Ama tabii Avrupa'ya dönünce de Kars'ta demokrasi yok diye şikâyet eder ibneler. Sizler de hem ordudan şikâyet edersiniz, hem de İslamcılar sizi kıtır kıtır kesmesin diye askere güvenirsiniz. Bunları gördüğün için işkence etmeyeceğim sana.” (s. 355–356)

9. Ka:

“Ben ülkemin kalkınmasını, insanların özgürleşmesini, modernleşmesini bir çocuk gibi iyi niyetlerle istedim hep,” dedi. “Ama dinimiz bana hep bunlara karşıymış gibi gözüktü. Belki yanıliyordum. Afedersiniz. Belki şimdi çok içkiliyim de o yüzden bunları itiraf edebiliyorum.”

"Estağfurullah."

"İstanbul'da, Nişantaşı'nda sosyetik bir çevrede büyüdüm. Avrupalılar gibi olmak istiyordum. Kadınları çarşafın içine sokup, yüzlerini örttüren bir Allah ile Avrupalı olmaya aynı anda inanamayacağımı anladığım için dinden uzak geçti hayatım. Avrupa'ya gidince sakallı, irticai, taşralı tiplerin anlattığından bambaşka bir Allah olabileceğini hissettim.” (s. 100)

“Kusura bakmayın, buraya gelmeden önce içtim,” dedi yeniden. “Bütün hayatım boyunca eğitimsizlerin, başı örtülü teyzelerle eli tespihli amcaların inandığı yoksulların Allah'ına inanmadığım için suçluluk duydum. İnançsızlığımın mağrur bir yanı vardı. Ama şimdi dışarıdaki şu güzel karı yağdıran Allah'a inanmak istiyorum. Dünyanın gizli simetrisine dikkat kesilmiş, insanı daha uygar, daha ince kılacak bir Allah var.” (s. 101)

“Sizlerin inandığı Allah'a inanıp sizler gibi basit bir vatandaş olmak istiyorum, ama içimdeki Batılı yüzünden kafam karışıyor.” (s. 101)

“İlk gençlik yıllarında entellektüel ya da siyasi bir amaç uğruna ölmek, insanın yazdıkları için hayatını vermesi Ka için ulaşılabilecek en yüksek manevi mertebelerden biriydi. Otuzlarına doğru budalaca hatta kötücül ilkeler uğruna işkencede can veren, siyasi çeteler tarafından sokaklarda katledilen, banka soyarken çatışmada öldürülen, daha da kötüsü hazırladığı bomba elinde patlayan pek çok arkadaş ve tanıdığın hayatlarının saçmalığı Ka'yı bu düşünceden uzaklaştırdı. Almanya'da, artık hiç inanmadığı siyasi nedenler yüzünden yıllarca sürgün olması Ka'nın kafasında siyasetle, insanın kendini feda etmesi arasındaki ilişkiyi iyice kesip atmıştı. Almanya'dayken Türk gazetelerinde filanca köşe yazarının siyasi nedenlerle –büyük ihtimalle– siyasal İslamcılarca öldürüldüğünü okuduğunda olaya öfke, ölüye bir saygı duyardı Ka, ama ölen yazara özel bir hayranlık hiç geçmezdi içinden.” (s. 295–296)

“Gene de son yıllarda siyasal İslamcıların kurşunlarıyla öldürülen bazı yazarlar canlandı gözlerinin önünde: Sonradan ateist olup Kuran'daki "tutarsızlıkları" göstermeye çalışan eski bir vaizin (kafasına arkadan bir kurşun sıkmışlardı) pozitivist coşkusu, köşe yazılarında türbancı kızlara ve çarşafli kadınlara "karafatmalar" diyerek alaycılıkla sataşan başyazarın öfkesini (onu sabah şoförüyle birlikte taramışlardı), ya da Türkiye'deki İslamcı hareketle İran arasındaki bağları gösteren köşe yazarının azmini (kontağı çevirince arabasıyla birlikte havaya uçmuştu) – içinden gözlerini yaşartan bir sevgi geçse de– safça buldu Ka.” (s.296–297)

“Yıllarca siyasal sürgün hayatı yaşamış biri olarak söylüyorum. Dinle beni: Hayat ilkeler için değil, mutlu olmak için yaşanır.”

"Ama ilkesiz ve inançsız da kimse mutlu olamaz," dedi Kadife.

"Doğru. Ama bizimki gibi insana değer verilmeyen zalim bir ülkede inançları için kendini mahvetmek akılsızlıktır. Büyük ilkeler, inançlar, onlar zengin ülkelerin insanları için.” (s. 312)

10. Yazar (Gerçek Orhan Pamuk):

Orhan Pamuk, bahsi geçen konularla ilgili kendi görüşlerini de romanın içinde açıklamıştır. Bunu üç yolla yapmıştır:

- a. Ka'nın Şahsında:
- b. İroni Yoluyla:
- c. Olumsuzlayıcı Kelimeler Kullanarak:

a. Ka'nın Şahsında:

Birinci yol, gerçek Orhan Pamuk'un kendine yakın hissettiği kahramanının Orhan Pamuk gibi düşünüyor ve konuşuyor olmasıyla ilgilidir. Bu, okuyucunun da zaman zaman şüphelendiği bir durumdur; ancak çalışmamızda asla bu "şüphe" üzerinden hareket edemeyeceğimize göre roman dışındaki bir kaynaktan gerçek Orhan Pamuk'a bunu doğrulatabiliriz. Orhan Pamuk "Hem ruhen hem de ahlaken kendimi romanımın kahramanına yakın hissediyorum." (Pamuk, 2010: 386) sözleriyle böyle bir bağ kurulabileceğinin ipucunu vermiş oluyor. Postmodern bir romanın sadece kendi içinde açıklanabileceğini düşünerek de şunu söyleyebiliriz: Romandaki Ka'nın aldığı siyasi pozisyon gerçek Orhan Pamuk'unakilere oldukça benzetilebilir: Darbe karşıtı olmak, liberal olmak vb. Ka'nın görüşleriyle ilgili yukarıda verdiğimiz örnekler bu kapsamda değerlendirilebilir.

b. İroni Yoluyla:

(i). Sunay'ın (ve onun temsil ettiği düşünüş şeklinin) amaca hizmet ettiği için şiddeti görmezden gelmesinin eleştirisi:

"Biliyorum bu sabah gördüklerin seni üzdü. Polis gençlere çok kötü davranıyor, zevk için dayak atan hayvanlar bile var aralarında. Ama şimdi o kısmı bir yana bırakalım..." (s. 200)

(ii).Modern kelimesiyle tavsif edilmenin olumlu bir özellik olarak yettiği yanılısamasının eleştirisi:

“Ona yakalanmamak için koşturur, şehirde modern sanata, modern âlemden gelen biz habercilere ilgi duyabilecek birisi var mı diye doktorları, avukatları, öğretmenleri kapı kapı dolaşırdım.” (s. 189)

“Üçüncü perde başlarken İpek babasını Kadife ile görüşürmeden uzaklaştıracaktı ama Turgut Bey son anda sokuldu: "Korkma," dedi Sunay ve arkadaşlarını kastederek, "onlar modern insanlar." (s. 402)

“Hepsi ne kadar aptalca! dedi Sunay. "Modern sanattan anladıkları yok, modern olamazlar!” (s. 405)

(iii).Halk için çabaladığımı söyleyenlerin halkın değerlerinden ne kadar uzak olduğunun eleştirisi: Sunay Zaim “...fazla kışkırtıcı olmayan bir soruyu cevaplarırken "elbette bir gün, halk layık görürse Hazreti Muhammed rolünü de oynayabilirim," demişti. Bu talihsiz demeç ortalığı karıştıran ilk şey oldu.” (s. 191)

c. Olumsuzlayıcı Kelimeler Kullanarak

(i). Devletin bir yaşayış şeklinden yana taraf tutarak diğerlerini devletin ideolojisine aykırı bulmasının ve kendi düşüncesini empoze etme çabasının eleştirisi:

“Ka siyasal İslam'ın yükselişi ve tûrbancı kızlar konusuyla Kars'ta her karşılaşmasında olduğu gibi içinde yükselen soruları sormadan sustu. Tıpkı 1940'ta Kars'ta tek bir çarşafli kadın olmamasına rağmen ateşli gençlerin çarşaf karşıtı bir müsamere oynamasının üzerinde durmadığı gibi.” (s. 27)

“Bu kısa oyun 1930'ların ortasıyla İkinci Dünya Savaşı arasında kadınları çarşaftan, dinî baskılardan uzak tutmak isteyen Batılılaşmacı devletin teşvikiyle Anadolu'da liselerde ve Halkevleri'nde pek çok kere oynanmış, 1950'den sonra demokrasiyle Kemalist devrimin şiddeti zayıflayınca unutulmuştu.” (s. 148)

(ii). Batılılaşmacı laiklerin eleştirisi:

“Bunu Batılılaşmacı laiklerin bile kendi fikirlerinin sonuçlarından korkmalarıyla açıklayabiliriz. Aslında, siyasal İslamcılardan korktukları için Kars'ta her şeyin eskisi gibi sürüp gitmesine çoktan razıydı onlar. Cumhuriyet'in ilk yıllarında olduğu gibi çarşafılları devlet zoruyla çarşafsızlaştırmayı şimdi akıllarından bile geçirmiyor, yalnızca "çarşafsızlar İslamcıların zoru ve korkusuyla İran'daki gibi çarşafılların yeter" diye düşünüyorlardı.” (s. 148–149)

(iii). Sanatın tepeden inme fikirlerin görüşlerinin temsilcisi haline getirilmesinin eleştirisi:

“Ön sıralardaki devlet memurları kadar salonun çoğu da bu demode, Jakoben ve kışkırtıcı siyasal oyunun bir tatsızlığa varmadan geçiştirilmesini istiyordu.” (s. 150)

(iv). Faili meçhul cinayetlerin eleştirisi:

“...karısıyla bir çay içip televizyonda Funda Eser'in ikinci göbek atışını izleyerek eklemişti. Gece yarısını epey geçe kapı çalınınca karısıyla vedalaşmış, bavulunu alıp kapıyı açmış, kimseyi göremeyince karlı sokağa çıkmış ve kükürt renkli sokak lambalarının sihirli ışığında, çocukluğunda Kars deresinde paten kayışını karla kaplı sessiz sokağın güzelliğinde hayretle hatırlarken, bilinmeyen kişilerce başına ve göğsüne sıkılan kurşunlarla öldürülmüştü.” (s. 171–172)

(v). Darbeci mantığın ironik eleştirisi:

“Onlar biraz geç de olsa telefonları kesmeyi başarmışlar, Kars Televizyonu'nu basıp yayının ihtilali desteklediğine emin olmuşlar ve gecenin sonuna doğru, bütün gayretlerini saplantılı bir şekilde kafalarına taktıkları “gür sesli bir kahramanlık ve serhat türkücüsü" bulmaya vermişlerdi. Bir ihtilalin gerçek bir ihtilal olması için radyo ve televizyonlarda kahramanlık ve serhat türküleri okunmalıydı çünkü.” (s. 172)

(vi). İstanbullu burjuvaların eleştirisi:

“Ka'nın çocukluğunu aralarında geçirdiği İstanbullu orta ve yüksek burjuva aileler, hayatı kendileri için çok daha güvenli kılan askerî darbelerden memnuniyetlerini biraz olsun gizlemek ihtiyacıyla, her darbeden sonra ortaya çıkan saçma uygulamaları (bütün İstanbul'un kaldırım taşlarının kışla gibi kireçlenmesi, uzun saçlıların ve sakallıların polis–asker zoruyla sokakta çevrilip kabaca tıraş edilmesi gibi) sessizce, gülümseyerek iğnelerlerdi...” (s. 173)

(vii). Darbecilerin eleştirisi:

“İhtilal" olalı henüz on bir saat geçmesine rağmen hepsinin saçı sıfır numara kesilmişti ve hepsinin yüzü gözü dayaktan şiş içindeydi, içerisi koridordan daha aydınlıktı, ama hepsini birbirine benzetti Ka.” (s. 180)

“Büyük ihtimal ihtilalin ilk heyecanıyla alet kullanmadan yumrukları ve çizmeleriyle dövmüşlerdi bu gençleri.” (s. 181)

(viii). Kendini aydın sanan genç insanların eleştirisi:

“Genç Türk seyircisi, iktidar sahibi güçlü tarihî kişilikleri, Napoleon, Lenin, Robespierre ya da Enver Paşa gibi Jakoben devrimcileri, ya da onlara benzetilmiş yerel halk kahramanlarını canlandırdığı oyunlarda Sunay'ı çok sevmişti. Lise öğrencileri, üniversiteli "ilericiler" onun acılar içindeki halkı için yüksek ve etkileyici bir sesle dertlenişini, zalimlerden bir tokat yiyorsa başını mağrurca kaldırıp "bir gün mutlaka bunun hesabını soracağız" deyişini ve en kötü günde (hapishaneye mutlaka bir düşmesi gerekirdi) acıyla dişini sıkıp arkadaşlarına umut verişini, ama gereğinde halkının mutluluğu için içi parçalanarak da olsa acımasızca şiddet uygulayabilmesini yaşlı gözlerle ve alkışlarla seyrederdiler. Özellikle, oyunların sonunda iktidarı ele geçirdikten sonra kötülerini cezalandırırken gösterdiği kararlılıkta aldığı askerî eğitimin izlerinin olduğu söylenirdi. Kuleli Askerî Lisesi'nde okumuştur. (s. 190)

(ix). Devletin resmi görüşünün eleştirisi:

“Ankara'dan yollanan uzmanlar Kürt olduğu için bu hafiyeye güvenlerini kaybettiler ve ondan öğrendiklerinden şerbetin Türkleri zehirleyip Kürtlere

işlemediği sonucunu çıkardılar ama Türklerle Kürtlerin birbirinden farksız olduğu yolundaki devlet görüşüne uymadığı için bu görüşlerini kimseye açamadılar.” (s. 208)

(x). “Laikçi” bakış açısının eleştirisi:

“Gün boyunca şehrin sokaklarında gezerken gördüğü başörtülü ya da çarşafli kadınlara da dikkat etmemişti Ka, çünkü sokaklardaki başörtülü kadınların sıklığına bakıp hemen siyasal sonuçlar çıkarabilen laik aydınların bilgi ve alışkanlıklarını bir haftada edinmemişti.” (s. 27)

“Az sonra ekranda beliren spiker gece canlı yayında toplumsal ve manevi hayatımızı kötürüm eden bir trajediye son verileceğini, bizi modernlikten ve kadın erkek eşitliğinden uzak tutan dinî önyargılardan Karşılıkların bu akşam dramatik bir hareketle kurtulacağını duyurdu.” (s. 366)

(xi). Aydınların halkı cahil görmeleri nedeniyle kendilerini halka her şeyi “öğretmek”le mükellef görmelerinin eleştirisi:

“Sunay zengin ve aydın bir iktidar sahibi görünümündeydi ama yoksul halkla da dans ediyor, şakalaşıyor, hayatın anlamını bilgece tartışıyor ve bir çeşit oyun içinde oyun havasıyla onlara Shakespeare, Victor Hugo ve Brecht'ten sahneler oynuyordu. Ayrıca şehir trafiği, sofrada adabı, Türklerin ve Müslümanların vazgeçemedikleri özellikleri, Fransız ihtilalinin coşkusu, aşının, prezervatifin ve rakının faydaları, zengin orospunun göbek dansı, şampuan ve kozmetiklerin boyalı sudan başka bir şey olmayışı gibi konularda öğretici ve kısa sahneler de oyunun şurasına burasına doğal bir düzensizlik içerisinde serpiştirilmişti.” (s. 393)

Dikkat edilecek olursa aslında gerçek Orhan Pamuk'un eleştirdiği görüşlerin birçoğu Modernizme karşı Postmodernizmin geliştirdiği itirazlardır: Modernizmin tek tipleştiriciliği, mutlak doğruculuğu, öğreticiliği vb

F. Metinlerarasılık

Kar romanı, Orhan Pamuk'un diğer romanları gibi yoğun metinlerarası göndermeler içerir; ancak bu göndermeler Kara Kitap ve Yeni Hayat 'ta olduğu gibi –Kar'ın asıl sorunlarından biri metinlerarasılık olmadığı için– metnin içinde belirgin verilmemiştir. Bu durumun istisnaları da vardır: “Vatan Yahut Silistre” (romanda *Vatan Yahut Çarşaf* adıyla bir oyunun adıdır.) dolayısıyla Namık Kemal, Ka ismiyle Franz Kafka:

Her ne kadar Kars'ın içindeki “kar”, “kar”ın içindeki Ka imasıyla iç içe matruşka gibi katmanlanmış bir alegorinin ürünü olsa da sonuçta “Ka”, Franz Kafka'nın “Joseph K.” sına bir göndermedir. Ka ile ilgili gazetede çıkan kötü haberdeki şu cümlelerde bu ilişkiyi ima eder: “Alman parasıyla besleniyor olmak sana bu milletin inançlarını ayaklar altına alma hakkını vermez! Yoksa bir Türk olmaktan utandığın için mi asıl adını gizliyor da ecnebi taklidi uyduruk Ka ismini kullanıyorsun? ” (s. 295) Ecnebi taklidi uyduruk isim denilen isim, yukarıda bahsettiğimiz isimdir.

Kafka'nın eserlerindeki ve en önemli eseri Dava'daki bürokratik ve indeterministik atmosferle Kar'daki devletçi baskı arasında benzerlik vardır. Bu benzerliğin işlevini, Orhan Pamuk Sabancı Üniversitesi'nin düzenlediği Orhan Pamuk Sempozyumu'nun sonundaki söyleşi de ifade eder: “Kar diye bir roman yazdım, kahramanın adı da K'dır. O adı kullanırken, kahramanın adına K derken, hemen çabuk bir şekilde bir şeyden yararlanmış oluyorum. Kafka'nın (...) Dava adlı kitabına gönderme yapıyorum ve diyorum ki, şimdi okuyacağınız kahramanla Kafka'nın kitabına bir gönderme yapıyoruz, o kitabı okuyanlar anlayacaklardır. Kahramanımız da buna benzer bir durumda kendini bulacak.” (Aral, 2007: 162) (Bu cümlelerle Orhan Pamuk, oldukça yalın bir üslupla bir metinlerarasılık tanımı da yapmış olur.) Bu bağlamda, Kars'taki bürokratik delilik hali, Sunay Zaim'in neden böyle küçük bir şehirde böyle bir “ihtilal” yaptığı, Sunay Zaim bir “ihtiyar kaçık” olsa bile Kars'taki ordu birliklerinin göz göre göre neden böyle saçma bir ihtilale destek verdiği soruları da Kafka'nın indeterminizme gönderme sayılabilir.

Sibel Erol'dan ilginç bir tespit: “Bu üç karakter (Necip, Fazıl ve Ka. T.Y.) arasındaki özel ilişki onların isimlerinin Ka'nın isminin baş harfi olan K harfi de içinde alınarak Necip Fazıl Kısakürek ismini tamamlaması ile vurgulanır. Kısakürek, Necip ve Fazıl'ın onun *Büyük Doğu* eserini defalarca okumaları vasıtasıyla anılıp okura hatırlatılmıştır. (s. 107) Necip Fazıl Kısakürek örneğinde olduğu gibi, üç karakter isminin bir yazar ismini bütünlemesi Kafka'nın Şato ve Dava romanlarında görülebilir. *Dava*'daki üç karakter Joseph K. (Ke veya Ka), Kafka ve Franz aralarında, yazar Kafka'nın isimlerini paylaşır. Yani, Pamuk'un Necip Fazıl Kısakürek ismini bütünleştirici bir şablon olarak kullanışı, Kafka'ya bir çeşit selamdır. (...) Kafka'ya bağlantı ayrıca Şato romanını anımsatan kale referanslarıyla kuvvet kazanır.” (Erol, 2008:254)

Erol, romanın ana kurgusunun da bir etkilenme sonucu oluştuğunu söyler: “Romanın en önemli intertext'i Cevat Fehmi Başkut'un Buzlar Çözülmeden piyesidir ki bu referans adı ile verilir çünkü Sunay Zaim askeri liseden bu piyesi oynadığı için atılmıştır. (s. 190) 1960 İhtilali ışığında okunması gereken, 1965 'te yayımlanan bu piyeste, bir Doğu kasabasına yeni kaymakam ekibi gelir. Sonunda öğrenilen, bunların yakındaki akıl hastanesinden kaçan deliler olduğudur ama yolların karla kapalı kaldığı üç gün içinde kasabanın bütün problemlerini yerel ağayı cezalandıran sosyalist bir anlayışla çözerler ve kasabanın minnetini kazanırlar. Romandaki darbeyi mümkün kılan yolların kar yüzünden üç gün boyunca kapanışı olgusu bu piyesten mülhemdir.” (Erol, 2008: 252)

Turgenyev de romanın çeşitli yerlerinde bahsi geçmiş bir yazardır:

“...kendini bir Turgenyev romanının yıllardır hayalini kurduğu kadınla buluşmaya giden romantik ve kederli kahramanı gibi görüyordu. Bitip tükenmez sorunlarından, ilkelliğinden yorulup küçümseyerek terk ettiği ülkesini Avrupa'dan özlemle ve sevgiyle düşleyen Turgenyev'i ve zarif romanlarını Ka severdi, ama doğruyu söyleyelim: İpek'in hayalini Turgenyev'in romanında olduğu gibi yıllarca kurmamıştı. (...) ...onu yeterince hayal etmemiş olmasının eksikliğini duyduğu müzik ve Turgenyev romantizmiyle kapatmak istiyordu. Ama pastaneye girip onunla aynı masaya oturur oturmaz kafasındaki Turgenyev romantizmini kaybetti.” (s. 36)

“Belediye kütüphanesinde sayfaları çevirir, eski ansiklopedilere bakar, resimli sayfaların önünde duraklar, Turgenyev’in romanlarını yeniden okurken kulaklarında bir şehir uğultusu duymasına rağmen içinde trenlerdeki sessizliği ışırtırdı Ka.” (s. 39)

“Kürt hizmetçinin kendisini tıpkı bir Turgenyev romanındaki gibi "yarı esrarlı, yarı saygılı" bir havayla karşıladığını hissetti.” (s. 238)

Yeşim Dinçer Orhan Pamuk’un Kar romanıyla Turgenyev romancılığı arasında bir ilişki bulunduğunu belirtir: “Turgenyev (...) kimin iyi kimin kötü adam olduğunu az çok belli eden öbür yazarların tersine –bilhassa romanlarında– tarafını açıkça belli etmeyi reddediyordu. (...) Rus yazarın alametifarikası sayılan bu mesafeli duruşun, Pamuk tarafından da benimsendiğini görmekteyiz. Burada ayrıntıya girmek gereksiz ama şefkatli katil Lacivert’in mi yoksa darbeci aktör Sunay Zaim’in mi romanda daha çok kayrılıp kollandığı ya da tam tersine, karalandığına yönelik tartışmaları alevlendiren de biraz bu yaklaşım.” (Dinçer, 2009:143–144) Dinçer’in asıl konusu ise Ecinniler’le Kar romanı arasındaki etkileşimdir: “Kar’la Ecinniler arasında iki yönlü paralellik kurulabilir: Birincisi, inanç–inançsızlık ikiliğinin Doğu–Batı ekseninde somutlanması ki bu doğrudan tematik bir tartışma; ikincisi de romanların yapısı, kurgulanışı ve kimi roman tekniklerinin kullanımı yönünden benzerliği. Tematik ideolojik tartışmayı sonraya bırakarak biçimden başlayalım.” (Dinçer, 2009: 147) der ve devamında Kar ile Ecinniler arasındaki biçimsel benzerliklere değinir: Ecinniler romanıyla Kar romanı arasında bulunduğu birinci benzerliğin her iki romanda da var olan “skandal sahneleri”, ikinci benzerliğin ise kahramanların dine bakışı olduğunu söyler. Kahramanların yaşadığı fikirsel açmazlarla, Dostoyevski’nin yaşadığı fikirsel açmazlar arasında da benzerlikler olduğunu da ekler. (Dinçer, 2009: 151–171’den özetlenmiştir.) Orhan Pamuk da “Ben Dostoyevski’den çok şey öğrenmiş bir yazarımdır (...) Ecinniler’i o zamanki solcuları küçümseyerek, propaganda romanı olarak başlar, öyle bir derin kitap yazar ki propagandayı, küçümsemeyi aşar, bütün kahramanlarla elinde olmayarak, özdeşleşerek bambaşka bir şey yapar.” (Aral, 2007: 164) sözleriyle, “çoğulculuk” başlığında incelediğimiz gibi “her kahramanına özgürce konuşma imkanı vermesini” Dostoyevski’nin Ecinniler’de uyguladığı özdeşleşmelerle bağlantılandırılmamızı sağlar.

Daha önce de başlığımızda yararlandığımız, “Orhan Pamuk’un Kar Romanında Metinlerarası Dolaşım” adıyla tam da başlığımızla ilgili bir yazı yazmış olan Sibel Erol, Kar’da “palto” imgesinde yine çeşitli metinlerarası göndermeler bulmuştur: “Paltosunun onu vahşete sürüklemesi Gogol’un ‘Palto’ romanına göndermedir. Ayrıca Gogol’un Ölü Canlar’ına göndermekte yapılmakta, çünkü Kars’taki karakterler hem direkt olarak ölü ruhlar, hayaletler olarak tanımlanmakta hem de devamlı ‘solgun’ olarak betimlenen tenlerinde bu vurgulama yapılmaktadır. (...) Ka’ya romanda paltoyu satan tezgahkar Hans Hansen’dir. (...) Uydurduğu gazeteciye de paltosu dolayısıyla aklında kalan, Hans Hansen ismini verir. (...) Bu isim romanı dışı başka bir romana daha açar: Thomas Mann’ın Tonio Kröger romanına. Bu romanda Hans Hansen, Tonio Kröger’in sahip olamayacağı orta sınıf rahat hayatına ve mutluluğuna sahiptir. Hans Hansen’in ailesi ve mutluluğunu hayal ederken, Ka, Thomas Mann’ın Hans Hansen’le yarattığı gıpta edilen mutluluk projesine sadık kalır. Ayrıca Ka’nın Hans Hansen’i de Thomas Mann’ınki gibi sarışın ve mavi gözlüdür.” (Erol, 256–257)

Orhan Pamuk, Yeni Hayat romanına bir gönderme olarak romanda bir “Yeni Hayat Pastanesi” kurmuş, şu cümlelerle yine Yeni Hayat romanının atmosferini hatırlatmıştır: “Kitapçıdan bir namaz hocası aldım kendime. Önümde yeni bir hayat başlıyordu.” (s. 59)

Orhan Pamuk roman sanatıyla ilgili görüşlerini anlattığı “Saf ve Düşünceli Romancı” adlı eserinde, Kar romanında Ka’nın şiir yazış şeklinin romanda yer alışıyla ilgili etkilendiği kaynağı da yazmıştır. Pamuk, kitabın “Roman Okurken Kafamızda Neler Olup Biter?” adlı bölümünde Schiller’in “Saf ve Duygusal Şiir Üzerine” adlı makalesinden çok etkilendiği ifade ederek, makalede “saf” derken eserlerini düşünmeden taşınmadan yazmanın, “duygusal” derken aslında mantıkçı, hesaplı kitaplı yani “düşünceli” yazmanın ifade edildiğini söyler. (Pamuk, 2011: 15–16) Söзlerini şöyle devam ettirir: “Şiirin, şairin düşünüp taşınıp hesaplayarak, ölçüye uydurarak, kendini sürekli denetleyip eleştirerek yazdığı bir şeyden çok, farkında olmadan yazdığı, hatta doğa–Allah–bir başka güç tarafından kendisine yazdırıldığı inancı, bu romantik anlayış, Alman romantiklerinden çok etkilenmiş Coleridge’in ‘Kubilay Han’ adlı şiirine koyduğu şiirine koyduğu notta da vardır. (Kar adlı

romanının şair kahramanı Ka da, şiirlerini Coleridge– Schiller etkisini izleyerek ve aynı saf ruh haliyle yazmıştır.)” (Pamuk, 2011: 16–17). Coleridge’ın yazarın adını verdiği şiiri, romanda, anlatıcı Orhan Pamuk ile Ka’nın aralarındaki bir şakanın kaynağı olarak geçmiştir:

“Porlock'tan gelen adam! Lisenin son yıllarında Ka ile gece yarılarna kadar edebiyattan konuştuğumuz günlerde çok sevdiğimiz bir konuydu bu. İngiliz şiirini biraz tanıyan herkes Coleridge'in "Kubla Khan" (Kubilay Han) adlı şiirin başına yazdığı notu bilir. Alt başlığı "Rüya'da Görülen Bir Hayal, Bir Şiir Parçası" olan bu şiirin başında Coleridge, hastalığı yüzünden aldığı bir ilacın (aslında keyif için afyon çekmiştir) etkisiyle uyuyakaldığını, uykuya dalmadan önce okumakta olduğu bu kitabın cümlelerinin derin uykuda gördüğü bir harika rüyada sanki birer nesneye ve bir şiire dönüştüğünü anlatır. Hiçbir zihnî çaba harcanmadan sanki kendi liginden oluşan harika bir şiir! Dahası, uyanır uyanmaz Coleridge bu harika şiirin bütününü kelime kelime hatırlamaktadır. Kâğıt, kalcın, mürekkep çıkarır ve merakla mısra mısra şiiri hızla yazmaya girişir. Ünlü şiirin bildiğimiz mısralarını yazmıştır ki kapı vurulur, kalkıp açar: Yakındaki Porlock şehrinden bir borç para işi için gelen biridir bu. Adamı savdıktan sonra Coleridge masasına hızla geri döndüğünde şiirin geri kalanını unuttuğunu, yalnızca havasının ve tek tük bazı kelimelerin aklında kaldığını anlar.

Porlock'tan gelen hiç kimse dikkatini dağıtmadığı için Ka sahneye çağrıldığında şiiri hâlâ aklında tutabiliyordu.” (s. 145)

Lacivert'in Ka'ya anlattığı uzun hikâye (s.79–81) “...Firdevsi'nin Şehname'sindendir.” (s. 81), olayları araştıran müfettiş binbaşının evinde Agahta Christie'ler görür anlatıcı Orhan Pamuk (s. 410) ve Sunay da metinlerarası bir yaklaşımla oyununun ilhamını bir İngiliz tiyatro yazarından alır: “Sunay Thomas Kyd'in İspanyol Trajedisi adlı oyunundan ilhamla ve başka pek çok etkiyle yazıp sahnelediği şeyin adını da son anda Kars'ta Trajedi'ye çevirmiş, bu yeni adı televizyonda sürekli yapılan duyuruların ancak son yarım saatine yetiştirmişti.” (s. 392)

G. Mizah

Romanda bütün bu karmaşık ve boğucu siyasi dünyanın yanında bazı mizahi unsurlar da vardır:

“Köşedeki zincirli kara bir köpek de brandanın içinden çıkanları gördü ve hav hav dedi.” (s. 225)

Fazıl, Necip öldükten sonra Kadife’ye aşkını fark ettiğinden dolayı derin bir vicdan azabı yaşıyordu. Ka’ya durumu anlatırken hıçkırarak ağlamaya başlar. Bu sırada onları izleyen sivil polis Saffet, Fazıl’ın az önce kendisinin aldığı kimliği yüzünden ağladığını zannederek:

"Ağlamasın delikanlı, kimliğini merkeze götürmedim, yanımda," (s. 286) der.

Ka, gazetede kendi hakkında çıkan olumsuz haber yüzünden gergindir, her an öldürülebileceğinden korkmaktadır. Durumunu şu sözlerle açıklar:

“Ka, Serhat Şehir Gazetesinde: çıkan bu yazı yüzünden öldürülürse bunun tam bir "bok yoluna gitmek" olacağını bütün açıklığıyla görüyor...” (s. 296)

H. Karnavallaştırma

Tiyatroda devrimin(!) yaşandığı sahnelerde her şeyin başlangıçta normalmiş gibi seyrettiğini ancak bir süre sonra “ortamın karnavallaştığını” (Dinçer, 2009:158) görüyoruz:

“...Bir banka reklamıyla alay eden küçük bir "vinyet" oynanıyordu sahnede (...) Sunay Zaim'in Brechtçi ve Bakhtinci tiyatro kumpanyası bu oyuncuğu daha edepsiz bir vurguyla oynar, "bankamatik" kartı alan züppenin kibarlığı seyircileri kahkahalara boğan bir ibneliğe dönüştürdü. Öteki "vinyette" saçlarına Kelidor Şampuanı ve Saç Kremi döken kadın kılığındaki bıyıklı erkeğin Sunay Zaim... (...) edepsiz küfürler ederken bir yandan da Kelidor Şampuanı'nın uzun şişesini arka deliğine sokar gibi yaptı. Daha sonra Sunay'ın karısı Funda Eser sevilen bir sucuk reklamını taklit ederken eline aldığı kangalı "At mı, eşek mi?" diyerek edepsiz bir

neşeyle biraz tarttı, daha ileri götürmeden sahneden kaçtı. Arkasından sahneye 1960'ların ünlü kalecisi Vural çıkıp İstanbul'da bir milli maçta İngilizlerden nasıl on bir gol yediğini aynı günlerde ünlü artistlerle yaşadığı aşklarla ve yaptığı şikelerle karıştırarak anlattıkları ve acı çekme zevki ve Türk'ün eğlenceli zavallılığı havasıyla gülüşerek izlendi.” (s. 140)

Aynı sahnede Ka da sahneye çıkar. Sunucu şiirini okumadan önce Ka'ya birkaç soru sorar:

"Güzel Kars'ımızı nasıl buldunuz?" diye sordu daha sonra sunucu.

Bir kararsızlıktan sonra "Çok güzel, çok fakir, çok kederli," dedi Ka.

Arkalardan iki imam hatip öğrencisi buna güldüler. "Fakir senin ruhun," diye bağırdı bir başkası. Bundan cesaretlenen altı yedi kişi ayağa kalkıp bağırdı. Yarısı alay ediyordu, yarısının ne dediğini kimse anlayamadı.” (s. 146)

Sonra Ka aynı sahnede şiirini okur ve sahneyi terk eder. Ka şiirini okuduktan sonra gecenin asıl etkinliği “Vatan Yahut Türban” oyunu anons edilir:

“Ka'nın şiirinden sonra sunucu oynanacak oyunu abartılı hareketlerle ve gecenin en büyük gösterisi olarak kelimeleri yaya yaya sundu: Vatan yahut Türban. İmam hatipli öğrencilerin oturduğu orta ve arka sıralardan birkaç itiraz, biriki ıslık, yuh çeken birkaç kişinin uğultusu ve ön sıralardaki memurlar arasından onaylayıcı biriki alkış duyuldu. Salonu tıklım tıklım dolduran kalabalık ise ne olacak beklentisiyle, yarı merak, yarı saygıyla seyrediyordu. Tiyatro topluluğunun önceki "hafiflikleri", Funda Eser'in edepsiz reklam taklitleri, lüzumlu lüzumsuz göbek dansı yapması, Sunay Zaim'le birlikte eski bir kadın başbakanla rüşvetçi kocasını canlandırmaları, onları ön sıradaki bazı memurlar gibi geceden soğutmamış, aksine eğlendirmişti.” (s. 147)

“...kalabalığın şaşkın bakışları arasında cebinden çıkardığı çakmakla kara çarşafı ucundan tutuşturdu. Bir an bir sessizlik oldu. Çarşafı patlar gibi saran alevlerin soluğu işitildi. Bütün salon tuhaf ve korkutucu bir ışıkla aydınlandı. Pek

çok kişi dehşetle ayağa kalktı (...) İmam hatipli öğrencilerin arasından bir uğultu, bir gürültü patlaması geldi. Yuhalamalar, bağırmalar, öfkeli çılgınlıklar işitildi.

"Allahsız din düşmanları!" diye bağırdı biri. "imansız ateistler."

Ön sıralar hâlâ şaşkınlık içindeydi. Gene aynı yalnız ve cesur öğretmen ayağa kalkıp "Susun seyredin!" dediyse de kimse dinlemedi. Yuhalamaların, bağırıların, sloganların dinmeyeceği, olayların büyüyeceği anlaşılınca bir telaş rüzgârı esti." (s. 151)

"Sen de çıplak koş Avrupa'na, çırlıçıplak koş!"

Salonun önlerinden bile kahkahalar, onaylayıcı alkışlar işitildi. Bu, ön sıraları her şeyden çok hayal kırıklığına uğratarak korkuttu. Pek çok kişiyle birlikte Ka da bu sırada yerinden kalktı. Her kafadan bir ses çıkıyor, arka sıralar öfkeyle bağıyor; bazdan kapıya doğru ilerlerken arkalara bakmaya çalışıyor; Funda Eser pek az kişinin dinlediği şiirini hâlâ okuyordu." (s. 152)

"Ondan sonra her şey çok çabuk oldu. Sahnede çember sakallı, takkeli iki yobaz belirdi. Ellerinde boğma ipi ve bıçaklar vardı ve örtüsünü çıkarıp yakarak Allah'ın buyruğuna meydan okuyan Funda Eser'i cezalandırmak istedikleri her hallerinden anlaşılıyordu. Funda Eser onların eline düşünce kurtulmak için iç gıcıklayıcı, yarı cinsel hareketlerle kıvrandı." (s. 153)

"Aynı anda Funda Eser'i çember sakallı "gerici" saldırganların elinden alacak beklenen kurtarıcı sahnede belirdi: Sunay Zaim'di bu... (...) "Şerefli ve aziz Türk milleti," dedi Sunay Zaim. Aydınlanma yolunda çıktığın o büyük ve soylu yolculuktan kimse seni döndüremez. Merak etme. Tarihin tekerine gericiler, pislikler, örümcek kafalılar asla çomak sokamaz. Cumhuriyet'e, özgürlüğe, aydınlığa uzanan eller kırılır." (s. 155)

"Eğitim enstitüsü müdürünün hastanede vefat ettiğini öğrendik," dedi Sunay Zaim. "Bu alçak cinayet Cumhuriyet'e, laikliğe Türkiye'nin geleceğine son saldırı olacaktır!" Salon bu kötü haberi daha hazmedemeden sahnedeki erler tüfeklerini omuzlarından indirdiler, kurdular ve kalabalığa doğru tuttular. Hemen büyük bir

gürültüyle birer el ateş ettiler. (...) Biriki kişi yerinden kalkar gibi oldu, sahnedeki "çember sakallı gericiler" daha da sindiler.

"Kimse kıpırdamasın!" dedi Sunay Zaim.

Aynı anda erler tüfeklerini yeniden kurup kalabalığa doğru bir kere daha nişan aldılar. Necip'in iki koltuk yanındaki kısa boylu cesur öğrenci tam bu sırada ayağa kalkıp slogan attı: "Kahrolsun Allahsız laikler, kahrolsun imansız faşistler!" Erler tüfeklerini yeniden ateşlediler." (s. 156)

"Bu bir oyun değil, başlayan bir ihtilaldir, dedi azarlayıcı bir sesle. "Her şeyi vatanımız için yapacağız. Şerefli Türk ordusuna güvenin! Askerler götürün bunları." İki asker sahnedeki iki çember sakallı "gericiyi" götürdü. Diğer erler tüfeklerini yeniden kurup seyirciler arasına inerken arkadan tuhaf biri fırladı sahneye. Tuhaftı, çünkü asker olmadığı gibi oyuncu da olmadığı sahneye hiç yakışmayan aceleci ve güzellikten yoksun hareketlerinden hemen anlaşılıyordu. Pek çok Karşılı her şeyin bir şaka olduğunu söylesin diye umutla baktı ona.

"Yaşasın Cumhuriyet!" diye bağırdı o. "Yaşasın ordu! Yaşasın Türk milleti! Yaşasın Atatürk!" Perde ağır ağır kapanmaya başlamıştı. O da Sunay Zaim'le birlikte iki adım öne çıkıp perdenin salon tarafında kaldı. Elinde Kırıkkale yapısı bir tabanca, üzerinde sivil kıyafetlerle asker çizmeleri vardı. "Kahrolsun yobazlar!" dedi ve merdivenlerden seyirciler arasına indi." (s. 160)

VIII. MASUMİYET MÜZESİ

A. Romanın Tanıtımı ve Özeti

Masumiyet Müzesi Orhan Pamuk'un son romanıdır. "Kendisine yönelik aşkı yeterince anlatmıyor/anlatamıyor iddialarına da bir bakıma cevap" (Demir, 2011a: 936) verdiği bir "aşk romanı" olan eser Orhan Pamuk'un romanının içinde de bahsettiği, hatta romanın içinde açılacak olan Masumiyet Müzesi'nin biletine dahi yer verdiği bir eserdir. Müze, 28 Nisan 2012 tarihinde açılmıştır. Müzenin resmi

internet sitesi olduğunu düşündüğümüz “<http://www.masumiyetmuzesi.org>” adlı sitenin “Müze ve Vakıf Hakkında” adlı bölümünde şu açıklamalar yer almaktadır:

“Masumiyet Müzesi, Orhan Pamuk’un hem yazdığı bir roman hem de yaptığı bir müzedir. Pamuk 1990’lardan itibaren romanı ve müzeyi baştan beri birlikte düşündü. 1974 ile 2000’lerin başı arasında geçen aşk romanı, biri zengin diğeri orta halli iki aile üzerinden geçmişe dönüşler ve hatıralarla birlikte 1950–2000 arası İstanbul hayatını anlatıyor. Müzede ise romanda anlatılan kahramanların kullandığı, giydiği, işittiği, gördüğü, biriktirdiği, hayal ettiği şeyler dikkatle düzenlenmiş kutu ve vitrinlerde sergileniyor. Müzeden zevk almak için romanı okumaya gerek yok. Tıpkı romandan zevk almak için müzeyi gezmeye gerek olmadığı gibi. Ama romanı okuyanlar, müzenin çeşit çeşit anlamını daha iyi kavrayacakları gibi, müzeyi gezenler de, romanı okurken fark etmedikleri pek çok şeyi görecekler. Roman 2008 yılında yayımlandı, müze ise 2012 baharında açılıyor.”

Romanda zengin bir fabrikatörün oğlu olan Kemal Basmacı ile uzaktan akrabası olan Füsün’un arasındaki aşkı anlatılır. Romanın başında Kemal, Sibel adlı gayet güzel ve zengin bir kızla nişanlanmaya doğru giden bir ilişki yaşamaktadır. Sibel’e bir çanta almak için çocukluk yıllarından hayal meyal hatırladığı Füsün’un tezgahtar olduğu bir dükkana girer. Dükkanda çanta alışverişi sırasında başlayan aşkları, Kemal’in Sibel’le nişanlı olmasına rağmen devam eder. Ancak nişan gerçekleşince Füsün, Kemal’den kopar. Kemal de bu –hastalıklı– aşkı Sibel’den saklayamaz ve ayrılırlar. Füsün’dan, babasının ölümü üzerine Füsün’un kendisine gönderdiği nota kadar haber alamayan Kemal, notta yazan eve gittiğinde bir sürprizle karşılaşır: Füsün, Feridun adlı hayalci bir sinemacı ile evlenmiştir. Füsün’un başrolünü oynayacağı bir film için boşa kürek çeken Feridun’un yardımına Kemal koşacaktır; ancak Kemal maddi desteği ve filmle ilgili işleri sırf Füsün’u görebilmek, onunla aynı havayı teneffüs edebilmek için kabul eder. Hatta Füsün’un kendisini bu yardım için aradığını öğrenmesine rağmen –Füsün’u terk edemediği için– onlara gidip gelmeye devam eder. Füsün’un bu filmde oynamasını istemeyen Kemal–Feridun ikilisi filmin yapım sürecini uzattıkça uzatırlar. Sonunda film Feridun’un birlikte yaşamaya başlayacağı başka bir kadınla çekilir ve Füsün, Feridun’dan ayrılır. Füsün’un ve annesinin gizli açık telkinleriyle yıllarca sabırla

bekleyen Kemal artık sevgilisine kavuşmuştur. Füsün düğün alışverişi için Paris'e gitmek ister, yola çıkarlar. Geceyi bir otelde geçirirler. Sabahında Füsün, Kemal'e ilk defa birlikte oldukları zaman taktığı küpeyi yeniden ilk defa bir gece önce taktığını Kemal'in fark etmemesinin kızgınlığıyla ve alkolün de etkisiyle Kemal'in de içinde bulunduğu arabayı bir çınar ağacına hızla çarpar/çarptırır. Füsün ölür, Kemal aylarca komada kalır. Yıllar sonra Füsün'la ilgili olduğu için sakladığı bütün eşyalardan bir “Masumiyet Müzesi” kurmayı düşünen Kemal, bu müzenin katalogunun bir roman gibi yazılması düşüncesiyle yazar Orhan Pamuk'a ulaşır. Orhan Pamuk'un kendi nişanında Füsün'la dans ettiğini öğrenen Kemal, Orhan Pamuk'tan bu dansı anlatmasını ister ve sözü devreder. Orhan Pamuk da Kemal'in nişanında dans ettiği Füsün'u anlatır ve Kemal'in ölümünü anlatarak romanı bitirir.

Masumiyet Müzesi, Orhan Pamuk'un geride bıraktığı yoğun romanlardan sonra “Postmodern oyunların” nispeten daha az olduğu bir romandır. Kendisi bu durumu şöyle açıklar: “Masumiyet Müzesi'nin yalnızca ele aldığı ve hikâyesini anlattığı çevrenin benzerliği yüzünden değil, ‘geleneksel roman’ ya da ‘19. yüzyıl romanı’ dediğimiz biçimi kullanışı yüzünden de ilk romanım Cevdet Bey ve Oğulları'nın dünyasına bir geri dönüş olduğunu hissediyordum. Sanki otuz beş yıllık romancılık serüvenim birbirinden farklı, çeşit çeşit duraklara uğrayarak kocaman bir daire çizmiş; başladığım yere geri dönmüştüm. Ama hepimizin bildiği gibi, geri döndüğümüz yer asla başladığımız yer değildir. Bu anlamda romancılığım bir daire değil, bir spiralin ilk halkasını çizmişti sanki.” (Pamuk, 2011:137–138) Gerçekten de Masumiyet Müzesi Orhan Pamuk'un da dediği gibi özellikle bir “olay romanı” olmak açısından Cevdet Bey ve Oğulları'na benzer. Edebi oyunlardan uzak bir hikâye. Bu durum, çalışmamızda Orhan Pamuk'un bu son romanında daha az Postmodern özellik bulacağımız gösterir ki başlık sayısından da bu zaten anlaşılacaktır.

B. Üstkurmaca

Masumiyet Müzesi hikâyesinde anlatılan olay ve olay kadar önemli olan “aşğın iç dünyası”nın yansıtılması, kahramanımız Kemal Basmacı'nın iç

dünyasından 1. tekil şahısla gerçekleştirilir. Ancak anlatıcımız ilk defa 20. sayfada “hikâyemi” diyerek bir anlatıcı–okur ilişkisini ifşa etmiş ve iç katmanı da ilan etmiş olur:⁶¹

Romandaki birinci tekil şahıs yine bir üstkurmaca özelliği olarak okuyucuyla konuşur; ona seslenir: “Hikâyeme bir alt zemin oluşturan ve bazı okurlarımız ve bazı ziyaretçilerimiz tarafından da zaten çok iyi bilinen bir konuya yeniden döneyim.” (s. 72) “Gelecek mutlu yüzyılların okurunun beni ayıplamasına aldırmiyorum şimdi.” (s. 75) “Bu antropolojik bilgiyi buraya, Füsun'un aşk hikâyelerinin içimde uyandırdığı kıskançlıkla aramda bir uzaklık olsun diye koyduğumu dikkatli okurlar hissetmişlerdir.”(s. 76) “Kafamın bir kısmının sürekli olarak Füsuna takılmış olduğunu. Berrin ile konuşurken sırtım yönünde, arkalarda bir yerde Füsun'un oturduğunu içimde hep hissettiğimi, hep onu düşündüğümü, yalnız okurlardan değil, kendimden de utançla saklamaya çalıştım, ama yeter! Zaten görüyorsunuz, başaramadım. Bari bundan sonra okura dürüst olayım.”(s. 129) “Müzemizi göremeyen okur için acının en yoğun olduğu başlangıç noktasının, midemin sol yanının yukarı kısmında olduğunu belirteyim.” (s. 166) “Ama okur da ziyaretçi de, acımı bir an olsun unutabildiğimi sanmasın sakın.” (s. 171) “Siz okurlara itiraf ediyorum: Kan dinmesin diye yarayı ona göstermeden gizlice açıyordum.” (s. 173) “Arabayı çalıştırırken yan gözle baktığım nişanlının yüzündeki içten endişeyi ve kederi ise anlatmayayım da, okur beni kalpsiz sanmasın.” (s. 173) “Saçlarının, boynunun, bana kendimi bütünüyle evde hissettiren kokusunun, o bildik güven verici yakınlığının beni ne kadar rahatlattığını anlatmayayım, çünkü makul okur ve meraklı müzegezer, ondan sonra mutlulukla seviştiğimizi zannedip hayal kırıklığına uğrayabilir.” (s. 194) “Dikkatli okurun aşk hakkındaki incilerini hatırlayacağı psikanalizci ünlü Türk ruh doktoru o sırada Amerika'dan yeni dönmüş, İstanbul'da dar bir sosyete çevresine mesleğinin ciddiyetini papyonu ve piposuyla kabul ettirmeye çalışıyordu.” (s. 197) “Bu kitabın okuru ya da müzegezer mektubu okuyabilseydi, Füsun'a düpedüz yalvardığımı görecekti.” (s. 201) “Belki önemsiz

⁶¹ Çalışmamızın bu bölümünde parantez içinde verilen sayfalarda Orhan Pamuk, Masumiyet Müzesi, İletişim Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, Eylül 2008 künyeli kitap kullanılmıştır.

bulduğum için, belki de okurların ve müzegezerlerin beni daha fazla küçümsemesini istemediğim için, o sıralarda alışkanlık edindiğim bir–iki şeyi sizlerden saklamıştım, ama hikâyemizin anlaşılabilmesi için şimdi onlardan birini kısaca itiraf edeceğim.” (s. 204) “Canım nişanlım, konunun sahte çanta değil, hakiki ve dolayısıyla daha vahim bir şey olduğunu hemen anlayarak korkuyla gözlerini açınca, ona okurların ve müze ziyaretçilerinin ta ilk eşyadan beri bildiği hikâyeyi anlatmaya başladım.” (s. 212) “ O gün babam için mi yoksa Füsun cenazeye gelmediği için mi acı çektiğimi soran okurlara ve müzegezerlere, aşk acısının bir bütün olduğunu söylemek isterim.” (s. 253) “Sekiz yıl Füsunlara (Keskinlere diyemiyorum bir türlü) akşam ziyaretine gitmeme hayret eden, bu büyük zaman parçasından, binlerce günden rahatlıkla söz etmeme şaşan okurlar için, zamanın ne kadar yanıltıcı bir şey olduğunu biraz anlatabilmek, bir kendi zamanımız, bir de herkesle paylaştığımız "resmî" zaman olduğunu gösterebilmek isterim. Bu, hem Füsunların kapısını sekiz yıl Füsun'un aşkı için aşındırmış olduğum için bana tuhaf, takıntılı, korkulacak bir kişi gibi bakan okurların saygısını kazanmam için önemli, hem de Füsunların evindeki hayatı anlamak için.” (s. 312) “Füsun'a aşkımın bana öğrettiklerine ve Çukurcuma'daki evde sekiz yılda yaşadıklarımaya dayanan bu gözlemlerime dudak büken okurlar, Zaman'ı unutmak ile saati ya da takvimi unutmayı birbirlerine karıştırmaları, lütfen.” (s. 317) “ "Oturma" tabirinin, Türk okurlarımın çok iyi bildiği, ama müzemın yabancı ziyaretçilerinin hemen anlayamayacağı "misafirliğe gelmek", "geçerken uğramak", "birlikte vakit geçirmek" gibi, sözlüklerde vurgulanmayan ama çok yaygın anlamını, özellikle Nesibe Hala sık sık kullanırdı. Akşam evden ayrılırken, bana nezaketle hep şöyle derdi Nesibe Hala: "Kemal Bey yarın gene gelin, gene otururuz." ” (s. 326) “Füsun'a duyduğum aşkın bana yaptırdıklarım şimdi zaman zaman alaycılığa yaklaşan bir istihza ile anlattığıma bakan okurlarım ve müzemın ziyaretçileri, o anları, o durumları yaşarken bütünüyle içten ve her zaman masum olduğumu hatırlasınlar lütfen.”(s. 359) “ Okurlarımın Hilton'daki nişandan hatırlayacakları dedikodu yazarı Beyaz Karanfilin Füsun hakkında "bir yıldız doğuyor" konulu bir yazı yazmak istediğini öğrenmiş, bu adamın güvenilmez olduğunu Füsun'a anlatmıştım.” (s. 375) “Okurun tahmin edeceği gibi bir küskünlüğe kapıldım.” (s. 389) “ Açılıp saçılmadan kastedilen –gelecek yüzyılların okurları ve müzeseverler yanılmasın– bacakların alt kısmıyla omuzların çıplak gözükmesinden fazlası

değildi.” (s. 433) “Müzemi gezen okurlar, bu sekiz yılda biriktirdiğim 4213 izmaritin her birinin altında onu hangi tarihte aldığıma ilişkin nota bakıp vitrinleri lüzumsuz bilgilerle donattığımı düşünmesin: Her sigara izmaritinin biçimi, Füsün'un onu söndürürken hissettiği yoğun bir duygunun dışavurumudur.” (s. 441) “Ama okurlar bizim cıvıl cıvıl mutlu âşıklar olduğumuzu da sanmamalı.”(s. 482) “Dokuz sene önce geçirdiğimiz o iki aydan (aslı bir buçuk aydan iki gün azdı, sayın okurlar) kimseye söz etmemize gerek yok.”(s. 506) “Onları devlet dairelerinin işkencesinden ve kuyruklarda beklemenin eziyetinden koruyabilmek için Satsat'ta bu işlere bakan komiser Selami'yi devreye sokmuştum. (Dikkatli okurlar, sekiz yıl önce emekli komiseri kayıp Füsünun ve Keskin ailesinin izini bulsun diye görevlendirdiğimi hatırlayacaklardır.)”(s. 515) “Utangaçlar ise, toplamak için toplarlar. Mağrur toplayıcılar gibi, başlangıçta onlar için de eşyaları biriktirme, –okurun benim durumumdan da çıkaracağı gibi– hayattaki bir acıya, bir derde, karanlık bir dürtüye bir cevap, bir tesellidir, hatta bir ilaçtır.” (s. 557) “ Okurun gereksiz bulmayacağım umduğum bir tuhaf ayrıntıyı da, o günlerde kafamda Füsün ile ilgili her şeyi aynı anda düşünebilmeye borçluyum.” (s. 560)

Anlatıcımızın dış gerçekliğe (okura) seslenerek adeta onunla sohbet etmesinin Postmodernizm'in romantizm akımından aldığı bir miras olduğunu daha önce de belirmiştik. (Üstkurmaca bahsi 3. madde) Romanımızda bu yöntemin yazarın diğer romanlarına oranla daha fazla kullanılması Postmodern bir seçim olmakla birlikte aynı zamanda romantizme yapılan bir gönderme olması nedeniyle parodi– pastiş özelliği de göstermektedir. Ancak bu yöntem, tam olarak romantik bir yazarın yaptığı gibi “bilgilendirme, araya girip yorum yapma, kahramanı tanıtma” niyetleriyle değil de kurmacanın altını çizme, okura okuduğu şeyin bir roman olduğunu fark ettirme niyetiyle uygulanmıştır.

Anlatıcımız, sayfa 565–586 arası süren –ve son bölüm olan– “ Mutluluk ” bölümünde müzesinin kataloğu olması gerekliliğinden bir yazar fikrine bu fikirden de roman gibi katalog fikrine ve oradan yazarımız “Orhan Pamuk” a ulaşır: “Bu kitabı, benim ağzımdan ve benim onayım ile anlatan Orhan Pamuk beyefendiyi böyle aradım. Babası ve amcası, babamla, bizimkilerle bir zamanlar iş yapmışlardı. Servetlerini kaybetmiş eski Nişantaşlı bir ailedendi ve hikâyemin arka planını da iyi

kavrar diye düşünmüştüm. Hikâye anlatmayı ciddi bir şekilde seven, işine bağlı bir adammış diye de duymuştum.” (s. 565). Bu cümleler üst kurmacanın kabul edilen en genel tanımına çok net bir örnektir: Üstkurmaca romanın oluşma hikâyesidir. Bu cümlelerle aynı zamanda “üstkurmacalar çakışması” diyebileceğimiz bir paradoks ortaya çıkar. Şöyle ki: Bu cümleyi kuran anlatıcımız Kemal Basmacı’dır; cümle Orhan Pamuk’la ilgilidir. Ancak az önce anlatıcının da belirttiği gibi okumakta olduğumuz kitapta yazan bütün kelimeleri, cümleleri yazan kişi Orhan Pamuk’tur. Biz bunu zaten biliyoruz aslında ama Pamuk bu açıkça söylenmiş olmasına rağmen hala daha anlatıcımızın söylediği/yazdığı (!) cümleleri okuduğumuzu hissettirmeye çalışıyor ve sonuç olarak kendi eliyle kendisini övüyor. Tabii ki Pamuk’un burada yapmak istediği şey bizde o kısma kadar okuduklarımızın Kemal Basmacı tarafından anlatıldığı “yanılsamasını” yaratmaya çalışmak ve aynı zamanda anlatıcının o olmadığını da söyleyerek bir paradoks oluşturmak ve “oynamak–eğlenmek”

Bu durumda hikâyemizi Orhan Pamuk’a anlatan bir kişi olduğuna göre bir katman daha oluşmuş demektir.

Üstkurmaca bahsinde (e) maddesi: Roman yazarının, romanın içinde bir kahraman olarak yer alması. Bu durum romanımızın “Nişan” adlı bölümünde gerçekleşmiştir. “Güzel annesi, babası, ağabeyi, amcası ve kuzenleriyle oturan, durmadan sigara içen yirmi üç yaşındaki Orhan’da, sinirli ve sabırsız olmasından ve alaycılıkla gülümsemeye çalışmasından başka kayda değer bir şey göremedim.” (s. 132)

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

“Füsun’u dansa kaldıran ikinci kişi ise, gururla söylediğine göre, Pamukların masasında az önce göz göze geldiğim Orhan Bey’in kendisiymiş.” (s. 140)

“Orhan Bey yıllar sonra içtenlikle anlattığına emin olduğum o dansı ederken, bizim masadaki aşk, evlilik, görücü usulü ve "modern hayat" hakkındaki çift anlamlı

konuşmalara ve Nurcihan'in kıkırdamalarına dayanamayan Mehmet, kalkıp bizi terk etti” (s.140)

Romanın içinde kahraman olarak yer alan yazarın, diğer kurmaca karakterlerle diyaloga girmesi de yine (e) maddesi kapsamında düşünülebilir:

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

"Hayır, bilmiyordum," dedi. "Ama çok hoşuma gitti."

"Ben de bir kadını saçlarını, mendillerini, tokalarım, bütün eşyalarım saklayacak, onlarla yıllarca teselli arayacak kadar çok sevdim Orhan Bey. Hikâyemi size bütün içtenliğimle anlatabilir miyim?"

Tabii, buyrun.” (s. 567)

*

*

*

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

"Hakikaten mi? Ne kadar olağanüstü bir insandı, değil mi..."

Güzelliğinden değil, ruhundan bahsediyorum Orhan Bey, dans ederken ne konuşmuşunuz?"

"Sizde gerçekten Füsun'un bütün eşyaları varsa, onları görmek isterim.” (s. 567)

*

*

*

“ Bitirin artık Őu romanı da, meraklılar ellerinde kitap műzeme gelsinler. Onlar Fűsun'a olan aŐkımı yakından hissetmek için vitrin vitrin műzeyi gezerlerken, ben çatıdaki odamdan pijamalarım la çıkıp aralarına karıŐacađım.”

"Ama siz de bitiremiyorsunuz műzenizi Kemal Bey," diye cevap verirdi bana Orhan Bey.

"Dűnyada daha gűrmediđim çok műze var," derdim gűlűmseyerek.” (s. 568)

*

*

*

"Kitabı birinci tekil Şahısla yazıyorum," dedi Orhan Bey.

"Nasıl yani?"

"Hikâyenizi kitapta siz 'ben' diyerek anlatıyorsunuz, Kemal Bey. Ben sizin ađzınızdan konuŐuyorum. Őu gűnlerde kendimi sizin yerinize koymak, siz olmak için çok uđraŐıyorum."

"Anlıyorum," dedim. "Peki siz hiç bűyle bir aŐk yaŐadınız mı Orhan Bey?"

"Hmmmmm... Konumuz ben değilim," dedi, sustu. (s. 568–569)

C. Gerçeklik Anlayışı

Romanımızın gerçeklik anlayıŐı da yine Postmodernizm’le uyumludur. Romanda kurmaca ve gerçek birbirine girer. Neyin kurmaca neyin gerçek olduđu konusunda tereddűt etmemiz sađlanır. Yine kurmaca dűnyada bahsi geçen bir nesneyi dıŐ dűnyaya çıkarmak suretiyle kurmacanın –her ne kadar kurmaca olduđu bilsek de– gerçekliđini sorgulatmak ve “muđlaklık” yaratılmak istenmiŐtir. Őrneđin yazarın kitabında kahramanın kurmak istediđi bir műzeden bahsedilir, hatta bir bilet kitabın içinde verilir ve bir de insanların bulabilmesi için harita konur. Bu műzeyi gezen ziyaretçi ne kadar kurmaca bir dűnyaya ait bir sergiyi gezdiđini bilse de içinde bir yerlerde bu űykűnűn belki de gerçek olduđuna dair bir his dolaŐacaktır. Bu his, yazarın kitaptaki metin için hem gerçek hem de kurmaca demesinden ileri gelir.

“Kitabın çeşitli yerlerinde “ hikâye” ya da “ hikâyem” ifadeleriyle kurmacaya yaklaştırdığı anlatısını, İstanbul Çukurcuma’da gerçekten bir bina tutup gerçek bir “ Masumiyet Müzesi” kurmak için çalışmasıyla gerçeğe yaklaştırır.” (Bayrak ve Yaprak: 2012: 61) Yine romanda geçen birçok nesneden müzede sergilenecek eşyalar olarak bahsedilir: “O günlerin mutlu, neşeli ve rahat havasını ve iyimserliğimizi hatırlatan ilk Türk meyveli gazozu Meltem'in gazete ilanlarını, reklam filmlerini ve çilekli, şeftalili, portakallı ve vişneli ürünlerini sergiliyorum burada.” (s. 35) “Fusun müzemizin ilk eşyası olarak tekini sergilediğim küpelerini çıkarıp kenardaki sehpa dikkatle koydu.” (s. 38) “Fusun'un o gün çantasından hiç çıkmayan, ama özenle katlanmış çiçek desenli bu pamuklu mendili sergiliyorum burada.” (s. 40) “Hikâyem, tıpkı sergilediğim bu eşyalar gibi bütün bu noktalardan geçecek.” (s. 55) “Fuaye’ye gittiğimiz bir akşam, Sibel Paris'ten aldığı ve burada sergilediğim Spleen marka bu kokuyu bana hediye etti.” (s. 60) “Bu sigara paketlerini, içeriden bir dolaptan alıp yatak odasına getirdiğim Kütahya işi küllüğü, çay fincanıyla (Fusun'ununki) cam bardağı ve Fusun'un hikâyelerini tek tek anlatırken ikide bir eline alıp sinirli sinirli oynadığı deniz kabuğunu, o sırada odadaki ağır, yorucu ve ezici havayı yansıtır diye ve Fusun'un çocuksu saç tokalarını da bu hikâyelerin bir çocuğun başından geçtiği unutulmasın diye sergiliyorum.” (s. 66) “Fusun müzemizin girişinde tekini sergilediğim küpeleri takmıştı.” (s. 81) “Hülya, burada sergilediğim yüzükleri gümüş bir tepsi içinde getirince, bir an sessizlik oldu.” (s. 125) “Sibel ile Nurcihan'ın okudukları Fransız bahçe ve ev dergilerinden ilhamla geleneksel keyiflerin bir sentezini yansıtan bu piknik sepetini, içi çay dolu termosu, plastik kutu içindeki yalancı dolmaları, yumurtaları, Meltem gazozu şişelerini ve Zaim'in anneannesinden kalan şık örtüyü, o Pazar gezintisini temsil etsinler ve ziyaretçiyi ev içlerinin ve benim acılarımın boğucu havasından çıkarsınlar diye sergiliyorum. Ama okur da ziyaretçi de, acımı bir an olsun untabildiğimi sanmasın sakın.”(s. 171) “Fusunun eline burada sergilediğim şekerliği alıp birden bana dönerek "Sibel Hanımdan önce beni tanımış olmak ister miydin?" diye soruşunu hatırlıyordum.” (s. 176) “Burada sergilediğim bu Satsat logolu küllüğü ve zimbayı o sırada Kenan'ın kafasına atmadım tabii, ama atmak istedim.” (s. 192) “Bu ayrıntıları, o sıcak Temmuz gecelerinde burada menülerini ve bardaklarını sergilediğim gece kulüplerine, davetlere ve lokantalara gidip bol bol içerek aramızda geliştirdiğimiz

tuhaf yakınlığa, özel dile ve –kelimeyi doğru kullanıyor muyum bilmiyorum ama– yoğun sevgiye örnek olsun diye kaydediyorum.” (s. 195) “Burada sergilediğim mektubu, koleksiyonumun ilk eşyalarını ortaya çıkardığım bu önemli günlerde yazdım. Mektubu zarfının içinde bırakmamın nedeni, hikâyemi uzatmamak ve yirmi yıl sonra Masumiyet Müzesini kurarken bile hâlâ duyduğum utançtır.” (s. 200–201) “Masumiyet Müzesi'nde sergilediğim kibrit kutulan mesela... Bu kibrit kutularının her birine Füsunun eli değmiş, elinin kokusu ve belli belirsiz gül suyu kokusu sinmiştir.” (s. 415)

Bu nesnelere kurmaca bir dünyadan gelen “gerçek” nesnelere. Dolayısıyla belki bir gün açılacak müzeyi gezenlerde kafa karışıklığı denebilecek bir his bırakmasıyla Postmodern bir durum yaşanmış olacak: Gerçekliğin muğlaklığı!

Bakış açısına dair kullanımların da bu muğlaklığa hizmet ettiğini görüyoruz. Örneğin: Kemal Basmacı'nın nişan töreninde Füsün, Orhan Pamuk'la dans etmiştir. Kemal Bey, Orhan Pamuk'tan o dansı anlatmasını ve “sözü” devralmasını ister. Sözü Kemal Basmacı'dan Orhan Pamuk'a geçmesi de bir devir teslim töreni gibidir.

"Orhan Bey, o gece benim nişanımda Füsün ile dans etmenizi bana anlatabilir misiniz lütfen."

Bir süre direndi, sanırım utanmıştı. Ama birer kadeh daha içince, Orhan Bey çeyrek yüzyıl önce Füsün ile nasıl dans ettiklerini öyle bir içtenlikle anlattı ki, ona hemen güvendim, hikâyemi benim ağzımdan müzeseverlere en iyi onun anlatabileceğini anladım.

Kendi sesimin çok çıktığını, hikâyemi bitirme işini artık ona bırakmamın daha yerinde olacağına da hemen o sırada karar verdim. Bundan sonraki paragraftan kitabın sonuna kadar, hikâyemi anlatan artık Orhan Beydir. Füsün'a o dans sırasında gösterdiği içten dikkati, bu son sayfalara da göstereceğinden eminim. Allahısmarladık!

Merhaba, ben Orhan Pamuk! Kemal Bey'in izniyle Füsün ile dansımızla başlıyorum.” (s. 570)

Bu “sahneye” rağmen aslında sözün her zaman Orhan Pamuk’ta olduğu aşıkardır. Bu sahnede Kemal Beyin Orhan Bey dediği kişi –bilindiği gibi– gerçek Orhan Pamuk değildir. Romanda anlatıcı ne kadar “ben romanın yazarıyım” derse desin bu asla mümkün değildir. Çünkü roman kurmacadır; orada konuşan kişi de – ne olursa olsun– kurmaca bir kişidir. Ancak yazar olarak Orhan Pamuk, Kar romanında da yaptığı gibi romanda kurmaca Orhan Pamuk’u ısrarla okura gerçek olarak tanıtmaya çalışır. Onu, kahramanlardan biriyle dans ettirir, diğeriyle konuşturur. Bu, yazarın kurmaca karakterlerini gerçeğe yaklaştırmak için yapılmış olabilir; ancak bu tercih kurmacayı gerçeğe yanaştırmanın yanında gerçeği de bulandırmıştır.

Kendisinin Orhan Pamuk olduğunu söyleyen anlatıcı, Kemal’in şu sözlerine de yer verir: ““Orhan Bey, Kar romanınızı sonuna kadar okudum,” dedi. “Ben siyaseti sevmem. Bu yüzden, kusura bakmayın ama biraz zorlandım. Ama sonunu sevdim. Ben de oradaki kahraman gibi, romanın sonunda okuyucuyla doğrudan konuşmak isterim. Böyle bir hakkım var mı? Kitabınız ne zaman bitiyor?” (s. 581) Sadece bu cümlede bile üstkurmaca tekniği ve gerçeklik anlayışıyla ilgili Postmodern kullanımlar söz konusudur. Okumaya devam ettiğimiz metne “roman” demesi, kendisini bir roman karakteri olarak ifşa ettiği anlamına gelir ki bu çok açık bir Postmodern bakış açısıdır. Kurmaca bir kişinin Orhan Pamuk’un Kar adlı romanından bahsetmesi, oradaki kahramana gönderme yapması gerçeklik–kurmaca ilişkisinin alt üst olduğu durumlardır. Pamuk, kahramanının arzu ettiği gibi kahramanının son sözleriyle romanı bitirir: “Herkes bilsin, çok mutlu bir hayat yaşadım.” (s. 582)

D. Biçim

Orhan Pamuk, yukarıdaki başlıkta da bahsi geçen birçok nesneyi toplama süreciyle ilgili olarak şunları söylemiştir:

“...müzeze dönüştürebileceğim bir ev satın alınca, içimdeki küçük koleksiyoncu cesaretlendi. Ama bende koleksiyoncu ruhu olmadığını biliyordum. Bir

vitrinde gördüğüm eski bir tuzluğu, bir sigara ağızlığını, eski bir taksiden çıkmış eski bir taksimetreyi ya da bir kolonya şişesini bu eşyalardan bir koleksiyon yapmak için değil, bu eşyaları yazacağım romanın parçası yapacağım için satın alırdım. Bazen hiç aklımda olmayan bir eşyayı, sırf onu bir vitrinde görüp heyecanlandığım için satın alır, eve götürdüm. Dünya, romanıma ve müzeme konacak eşyalarla kaynaşıyordu. Ama heyecanım bir koleksiyoncunun, bir dizi yapan bir biriktiricinin heyecanı değil, bu eşyayı bir romanın ve bir müzenin parçası yapmayı tasarlayan, bu hayalle başı dönen birinin heyecanıydı. Bu eşyaları, hayatımdaki pek çok şey gibi, bir hikâyenin, bir kitabın parçası olabilecekleri için severdim.” (Pamuk, 2010: 410–411)

Aynı yazıda az sonra, yukarıda söylendiği gibi önce eşyaların bulunduğunu daha sonra bu eşyalarla ilgili hikâyelerin uydurulduğunu yani roman olaylarının bu eşyaların anlatılabilmesi için tasarlandığını öğreniriz. Bu belirgin bir biçimde Rus Biçimciliği’ni ima eder ki zaten Pamuk cümlesinin devamında Rus Biçimciliği’nin en önemli ismi Şklovski’nin adını ve görüşünü de zikrederek “eşyaları anlatabilmek için hikâye kurduğunu” açıklar:

“Sırf bir dizi eşyaya bakarak bir hikâye, bir roman düşleyebileceğimi, bunun bende bir alışkanlık olabileceğini Masumiyet Müzesi romanı çıkmadan önce de keşfetmiştim. Rus formalist edebiyat kuramcısı Viktor Şklovski, olay örgüsü denen şeyin bir romanda anlatmak, araştırmak istediğimiz noktalardan, temalardan geçen bir çizgi olduğunu söyler. Bir dizi eşyayı içgüdüyle seçtikten sonra önümüze koyup , onları bir hikâyeye birleştirip, kahramanların hayatlarına nasıl katabileceğimizi düşünüyorsak, bir roman kurmaya başlamışız demektir.” (Pamuk, 2010: 411–412)

E. Metinlerarasılık

Masumiyet Müzesi romanının çıkış noktası –yani sevilen birine, kullandığı eşyaları biriktirerek yakınlaşılabilmesi; yaşanan hatıraların eşyalar aracılığıyla tekrar tekrar canlanması fikri– romandaki şu cümlelerle ima edilir:

“Resimden ve edebiyattan aynı tutkuyla zevk alan Romantizm’in büyük tarihçisi Mario Prazin evine benim gibi randevu alıp girerse, büyük yazarın harika

koleksiyonunun hikâyesini, oda oda, eşya eşya roman gibi anlattığı kitabı da mutlaka okumalıydı... Rouen'de Flaubert'in doğduğu ev babasının tıp kitaplarıyla doluydu ve Flaubert ve Tıp Tarihi Müzesi'ne gitmeye hiç gerek yoktu. Sonra yazarımızın gözlerinin içine dikkatle baktım:

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

"Hayır, bilmiyordum," dedi. "Ama çok hoşuma gitti."

"Ben de bir kadını saçlarını, mendillerini, tokalarım, bütün eşyalarım saklayacak, onlarla yıllarca teselli arayacak kadar çok sevdim Orhan Bey. Hikâyemi size bütün içtenliğimle anlatabilir miyim?"

Tabii, buyrun." (s. 567)

Bu cümlelerde Kemal'in anlatıcı Orhan Pamuk'a söylediği şeyleri, anlatıcı Orhan Pamuk'un bilmediğini görüyoruz ki bu tabii ki gerçek değildir. Yani, tarihçi Mario Praz'ın müzesini bir roman gibi anlattığı kitaptan ve Flaubert'in sevgilisine ait eşyaları sevip okşamasından Pamuk –tabii ki– haberdardır ve anladığımız kadarıyla bu yazılarla Orhan Pamuk'un Masumiyet Müzesi arasında bir bağ vardır. Orhan Pamuk'un yine kendi yazılarını derlediği Manzaradan Parçalar adlı kitabında "Masumiyet Müzesi'nin İlham Kaynakları Arasında Bir Gezinti" başlığıyla bir yazısı vardır. Orhan Pamuk yazısında romanını oluştururken kendisinde böyle bir roman yazma fikrini oluşturan hatıralarından, müzelerden ve kendisini yine böyle bir roman yazma konusunda etkileyen kitaplardan bahseder. Yazıda şu kitaplar anılır: "Nabokov'un Solgun Ateş'te 'bir şiir üzerine yazılmış notlardan oluşan bir roman yazması", Puşkin'in Yevgeni Onegin'de "kahramanın aşkın gücünü fark etmemesi, aşk kapısını çaldığı zaman önce aldırış etmemesi", George Perec'in Yaşam Kullanım Kılavuzu'nda "konu dışına çıkma ve konunun hemen yanındaki eşyaları görme sanatının, yeni sorular sormak isteyen ciddi romanın asıl konusu olduğunu

hissettirmesi”, romanın içinde bilmiyordum demesine rağmen, Flaubert’in eşyalar üzerinden hikâyesini (Madam Bovary) anlatması, Viktor Şklovski’nin biçimci görüşleri, Marcel Proust’un “Kaybolan Zamanın Peşinde” romanında, kahramanın geçmişten “hem duygusal hem de akılcı ve çözümleyici bir şekilde söz etmesi” (Pamuk, 2010: 404–412)

Yazıyı şu cümlelerle bitirir: “Flaubert, Madam Bovary’deki buluşma ve aşk sahnelerine (pencereleri kapalı at arabasında sevişme) örnek olan gençlik sevgilisi Louise Colet’ye 1846 yılının 6 Ağustosunda yazdığı bir mektuba, gece saat on birde şu notu eklemiştir: “Her şeyin uykuya daldığı gecenin bu saati gelince, içinde hazinelerim olan çekmeceyi açıyorum. Terliklerine, mendiline saçlarına, resmine bakıyor, mektuplarını yeniden okuyor ve mis gibi kokusunu kokluyorum.” Bir gece önce ise benzeri bir duyguyu şöyle dile getirmiş: “Bunları yazarken terliklerin tam önümde...Kahverengi küçük terliklerinin görüntüsü, ayaklarının onların içinde sıcacıkken yaptığı hareketleri bana hayal ettiriyor...”

Hala “Orhan Bey, siz de sevgilinizin eşyalarını seyredip hiç onlarla teselli oldunuz mu? Siz Kemal misiniz?” diye soran meraklı okura artık itiraf etmem lazım: Ben Kemal değilim, ben Mösyö Flaubert’im” (Pamuk, 2010: 413)

Yazarın önceki romanları olan Kar, Yeni Hayat, Kara Kitap, Beyaz Kale ve Cevdet Bey ve Oğulları romanlarında geçen kişiler ve olaylara yapılan göndermeler, okuduğumuz metnin içine başka eserlerin ruhunun ilave edilmesi anlamında metinlerarasılık (pastiş–parodi); üstkurmaca başlığındaki “f.” maddesinde belirtildiği gibi (Romanın başka romanları üslup, biçim veya içerik olarak taklit etmesi.) de üstkurmaca uygulamalarıdır:

“Onlar yoksulluğun, para kazanmakla unutulacak bir suç olduğunu sanacak kadar masum insanlardı. Celâl Salik, Defterlerden” (s. ?⁶²)

“O günlerde Türkiye'nin en sevilen, en tuhaf ve en cesur köşe yazarı Celâl Salik'in (burada bir köşe yazısını sergiliyorum) yumuşacık elini içten bir saygıyla

⁶² Romanda epigrafların bulunduğu numaralandırılmamış sayfadan.

sıktım. Bir masada İstanbul'un ilk Müslüman zengin tüccarlarından merhum Cevdet Beyin oğulları, kızı ve torunlarıyla oturup fotoğraf çektirdim.” (s. 145)

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

“O zamanlar adı Abdi İpekçi Caddesi değil, Emlak Caddesi olan sokak ve daha sonra adı "Celâl Salik Sokak" olarak değiştirilen ve Nişantaşlıların "karakolun sokağı" dediği sokak, Füsunların oturduğu Kuyulu Bostan Sokak ve bütün bu kırmızı sokaklara açılan yan sokakları da kendime yasakladım.” (s. 184)

“3 Eylül 1658, bugün Osmanlı Ordusunun Doppio Kalesi kuşatması başladı," diye okurdu Füsun. Ya da "26 Ağustos 1071, bugün Malazgirt Meydan Muharebesi'nden sonra Türklere Anadolu'nun kapıları açıldı.

Hmmm. Ver bakayım şunu... derdi Tarık Bey. "Doppio'yu yanlış yazmışlar. Al, şimdi bize günün sözünü oku bakalım..." (s. 365)

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

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

“Annem sevdiği ve arkadaşlığım sürdürdüğü bazı ailelerin –mesela güzel kızlarıyla bir zamanlar evlenmemi istediği Kova Kadri'nin ailesinin, Cüneyt Bey ile

Feyzan Hanımların, Cevdet Beylerin ve Pamukların– bankerlere para kaptırmalarına üzülür...” (s. 491)

“Çok büyük bir gazoz şirketinin, yıllardır çalıştığı Meltemcilerin yeni ürünü Bora'nın kampanyasını almışlardı; benim Yeni Hayat kitabının ilk cümlesini reklamlarda kullanabilir miydi?” (s. 577)

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

“Orhan Bey, Kar romanınızı sonuna kadar okudum," dedi. "Ben siyaseti sevmem. Bu yüzden, kusura bakmayın ama biraz zorlandım. Ama sonunu sevdim. Ben de oradaki kahraman gibi, romanın sonunda okuyucuyla doğrudan konuşmak isterim. Böyle bir hakkım var mı? Kitabınız ne zaman bitiyor?

Sizin müzeden sonra, dedim. Bu artık aramızda ortak bir şaka olmuştu. Okura son sözünüz nedir? Ben, o kahraman gibi, okurların bizleri uzaktan anlayamayacağını söylemeyeceğim. Tam tersi müzemizi gezenler, kitabınızı okuyanlar bizi anlayacaklardır. Ama başka bir sözüm var.” (s. 585)

Bu cümleler içinde dikkat çekmek istediğimiz iki husus vardır. Birincisi:

Celal Salik'in ölümünü çalışmamızda Kara Kitap'ın “polisiye” başlığında irdelemiş ve çeşitli ihtimallerden bahsetmiştik. Sonuçta Celal Salik ya öldürülmüş ya da intihar etmişti. Orhan Pamuk, Celal Salik'in başına gelenlerle ilgili oyununu bu romanında da devam ettirmiştir. Şöyle ki: Celal Salik'in ölüm nedeni Yeni Hayat romanında intihar olarak verilirken (“Bunu ünlü köşe yazarı Celal Salik bile anlamış ve intihar etmiştir. Yazılarını onun yerine başkası yazıyor.” [YH 93]) bu romanında ölümüyle ilgili başka bir şey söylenmektedir: “...Celâl Salik'in Nişantaş'ında Alaaddin'in dükkânının hemen önünde kızkardeşiyle birlikte vurularak öldürüldüğü gibi haberleri... (s. 398) Aslında Celal Salik'le ilgili hikâye bizim için Kara Kitap'ta bitmiştir. Romancının, bitmiş bir romanının kahramanı ile ilgili sonraki

romanlarında tutarsız açıklamalar yapması, okurdaki kafa karışıklığını devam ettirerek oldukça keyif aldığı oyununu devam ettirdiğinin göstergesidir.

İkincisi:

Orhan Pamuk, Kar romanında Orhan Pamuk adlı kahramanına/anlatıcısına şunları söyler:

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

Ancak Orhan Pamuk, Kar romanından bir sonraki romanı olan Masumiyet Müzesi için “roman” derken, roman dediği kitabın içinde yine Orhan Pamuk adlı anlatıcısına bu sefer Ka için “şair dostum Ka” (s. 580) dedirtir. Bu durumda birbirini yalanlayan iki ayrı gerçeklik taklidi oluşmuş olur. Yani: Kar, romanına göre Masumiyet Müzesi bir romandır; Masumiyet Müzesi romanı bu durumda –içindeki her şey kurmaca olduğuna göre– Kar romanında geçen Ka da kurmacadır, gerçek değildir. Hatta romanın sonunda Kemal, anlatıcı Orhan Pamuk’a “Kar romanınızı sonuna kadar okudum.” diyerek aslında yine bu durumun altını çizmiş olur. Tabii bu durumda sanki Orhan Pamuk, gerçek hayatta yaşadığı olayların romanını yazar gibi görünse de durum –tabii ki– böyle değildir. Yukarıda da söylediğimiz gibi bütün bunlar gerçek değil gerçeğin taklitleridir ki böylece her iki romanda da ilginç üstkurmacalar oluşturulmuş olur.

E. Kolaj

Kolaj uygulaması, bu romanda, romanın genelinde meydana gelmiş bir “parçalılığın” ifade etmez. Hatta romanda kolaj olarak ifade edilebilecek bir örnek vardır. Onu da bu başlık altında vereceğiz:

Romanda Kemal'in Füsün'la olan ilişkisin dair can yakıcı bir magazin haberi –magazin haberi jargonuyla– yer almıştır:

“8 Kasım 1979 günü Akşam gazetesinin "Cemiyet" başlıklı dedikodu sütununda, burada bir kesliğini sunduğum bir haber yayımlandı:

SİNEMA VE SOSYETE: NAÇİZANE BİR NASİHAT

Hollywood ve Hindistan'dan sonra Türkiye'nin dünyada en çok film çeken üçüncü memleket olduğunu söylemek hepimizin hoşuna gider. Ama durum ne yazık ki değişiyor: Vatandaş akşamları sokağa çıkmaktan korkutan sağ-sol terörü ve seks filmleri, ailelerimizi sinema salonlarından uzaklaştırdı. Değerli Türk sinemacıları da film çekecek seyirciyi ve sermayeyi bulamaz oldu. Bu yüzden Yeşilçam'a gelip "sanat filmi" çekmek isteyen zengin işadamlarımıza. Türk sinemasının bugünlerde her zamankinden daha da çok ihtiyacı var. Eskiden bu sanatsever sinema meraklıları, güzel artist kızlarla tanışmak isteyen taşralı yeni zenginler arasından çıkardı. Eleştirmenlerimizce övgülere boğulan nice "sanat filmi", iddia edildiğinin tersine, aslında ne Batı sinemalarında aydınlara gösterilebilmiş ne de Avrupa'nın fakir kasaba festivallerinden bir teselli ödülü alabilmiştir; ama pek çok yeni zenginimiz ile sanatçı" kızımızın tanışıp hoş aşklar yaşamasına vesile olmuştur. Ama bu eskidendi. Şimdiyse yeni bir moda başlıyor... Artık zengin sanatseverlerimiz Yeşilçam'a güzel artist kızlarla aşk yaşamak için değil, zaten âşık oldukları kızları artist yapmak için geliyorlar. Bunlardan sonuncusu, çok zengin bir ailenin oğlu, İstanbul sosyetesinin gözde bekâr gençlerinden Bay K (adı bizde saklı) uzak akrabası" dediği evli bir genç kadına öylesine âşık olmuş ve onu öylesine kıskanıyormuş ki, senaryosunu yazdırdığı "sanat filmlerinin çekilmesine şimdi kendi bir türlü razı olamıyormuş. İddialara göre. hem "Onun başkasıyla öpüşmesine dayanamam!" diyormuş, hem de genç kadının ve rejisör kocasının peşlerinden gölge gibi ayrılmıyor, Yeşilçam barlarında, Boğaz meyhanelerinde elinde rakı kadehi sürünüyormuş. hem de güzel ve evli artist adayının evinden çıkmasını bile kıskanıyormuş. Birkaç yıl önce Hilton'da bütün sosyetenin katıldığı ve sütunlarımızda anlattığımız şahane bir törenle emekli bir diplomatımızın çok cici kızıyla nişanlanan bu sosyetik zenginimiz, iddialara göre o nişanı da şimdi "Seni artist yapacağım!" dediği güzel akrabası için sorumsuzca bozmuş. Biz bu sorumsuz zengin çocuğunun Sorbonne'da okumuş, hanımefendi diplomat kızından sonra, şimdi de özellikle çapkın beyefendilerin ağzını sulandıran güzel artist adayı F.'nin geleceğini karartmasına razı değiliz. Onun için, eğitici

nutuklardan bıkmış okurlarımızdan özür dileyerek sosyeteden Bay K.'ya nasihat edeceğiz: Beyefendi, Amerikalıların Ay'a gittiği bu modern dünyada, öpüşmesiz bir "sanat filmi" artık mümkün değildir! Siz önce bir karar verin ve ya başörtülü bir köylü kızıyla evlenin ve Batılı filmi ve sanatı unutun; ya da başkalarının bakışından bile kıskandığınız güzel kızları artist yapma sevdasından vazgeçin. Tabii niyetiniz yalnızca "artist yapmak" ise... BK” (s. 404–405)

F. Açık Yapıt

Romanda aydınlanmamış ya da muallakta bırakılmış bir durum vardır: Füsün, arabayı ağaca bilerek mi çarpmıştı yoksa bilmeden mi? Önce kaza anına bakalım:

“Debriyaja dikkat et!" dedim.

"Küpemi bile fark etmedin," dedi.

"Hangi küpeni?"

Arabayı çalıştırmıştı, geri dönüyorduk. "O kadar hızlanma!" dedim.

"Hangi küpe?" "Kulağında..." diye inledi narkozdan çıkan birinin yarı baygın sesiyle. Sağ kulağında kayıp küpesinin teki vardı. Sevişirken de kulağında mıydı? Bunu niye fark etmemiştim? Araba çok hızlanmıştı.

"Biraz yavaşla!" diye bağırdım, ama gaza sonuna kadar basıyordu. Çok uzakta, dost köpek sanki arabayı ve Füsün'u tanıyarak yolun ortasına çıkıyordu. Füsün'un vitesi büyüttüğünü, gaza sonuna kadar bastığını, kuçu fark etsin de kenara çekilsin istedim, ama çekilmedi. Çok hızlanmıştık, daha da hızlanıyorduk. Köpeği uyarmak için Füsün arabanın kornasını çalmaya başladı. Bir an sağa gittik, bir an sola gittik, ama köpek hâlâ uzaktaydı. Derken araba, tıpkı rüzgâr kesilince dalgalar arasında bir anda doğrulan bir yelkenli gibi hiç yalpalamadan dümdüz bir çizgi izlemeye başladı. Ama bu hafifçe yolun dışına çıkan bir çizgiydi. İlerideki otele doğru değil, az ötede yolun kenarındaki çınar ağacına doğru bütün hızımızla yaklaştığımızı, kazanın kaçınılmaz olduğunu anladım.

O zaman yaşadığım mutluluğun sonuna geldiğimizi, bunun bu güzel âlemden ayrılış zamanı olduğunu ruhumda derinden hissettim. Son hızla çınar ağacına doğru gidiyorduk. Bizi o hedefe Füsün kilitlemişti. Böyle hissettim, kendime onunkinden başka bir gelecek de görmüyordum artık. Nereye gidiyorsak onunla birlikte gidiyorduk ve bu dünyadaki mutluluğu kaçırmıştık. Çok yazık olmuştu, ama bu sanki kaçınılmaz bir şeydi.

Gene de bir içgüdüyle "Dikkaat," diye bağırdım, sanki olup bitene Füsün hiç dikkat etmiyormuş gibi. Aslında bir kâbustan, sıradan güzel bir hayata geçmek, uyanabilmek için bağırın biri gibi içgüdüyle bağıryordum. Bana kalırsa Füsün biraz sarhoştı, ama benim dikkat uyarıma ihtiyacı yoktu hiç. Arabayı saatte yüz beş kilometre hızla, sanki ne yaptığımı çok iyi bilerek yüz beş yıllık bir çınar ağacına teslim ediyordu. Bunun hayatımızın sonu olduğunu anladım.

Babamın çeyrek yüzyıllık 56 Chevroletsı bütün hızıyla ve gücüyle yolun sol tarafındaki çınar ağacına çarptı. (...) Bir hurda halinde aylar sonra bulduğum Chevrolet'nin parçalarına tek tek dokunmak ve yıllar sonra gördüğüm bazı rüyalar da, bana kazadan hemen sonra Füsün ile göz göze geldiğimizi hatırlattı. Ölmekte olduğunu anlayan Füsün, iki-üç saniye süren bu son bakışmamızda, bana asla ölmek istemediğini, hayata her saniyesine kadar bağlı olduğunu, onu kurtarmamı yalvaran gözlerle ifade ediyordu. Ben ise, kendimin de ölmekte olduğunu sandığım için, hayat dolu güzelim nişanlıma, hayatımın aşkına, birlikte başka bir dünyaya yolculuğa çıkmanın sevinciyle gülümsedim yalnızca." (s. 538-540)

Yukarıda cümlelere dikkat edilecek olursa Füsün'un arabayı bilerek mi yoksa bilmeyerek mi ağaca doğru sürdüğü çok net değildir. Bu konuyla ilgili yani Füsün'un Kemal'in kayıp zannettiği küpeyi takacağıyla ilgili Füsün'un annesi Vecihe Hanım'la Kemal arasında bir konuşma geçer:

"...kaza sırasında Füsünün taktığı ve yıllardır tekinin kayıp olduğunu söylediği, kelekli F harfli iki küpeyi de kutunun içinde bir kenarda gördüm. Küpeleri aldım, aşağı indim.

"Nesibe Hala, bu küpeler Füsün'un mücevher kutusuna yeni konmuş," dedim.

"Kemalciğim, o gün Füsun'un üzerinde ne varsa, kırmızı elbisesi, ayakkabıları, her şeyi, üzülmeye diye sakladım onları senden. Artık yerlerine koyayım dedim, hemen de fark ettin."

"Küpelerin ikisi de mi üzerindeydi?"

"O akşam o otelde senin odana gitmeden önce bizim odada belki de yatıp uyuyacaktı evladım. Ama birden çantasından bunları çıkarıp taktı. Ben uyur gibi yaparak bakıyordum. Odadan çıkarken sesimi hiç çıkarmadım. Artık mutlu olun istedim." (...) Yalnız, Paris'te bir çift küpeyi takıp sana sürpriz yapmak istiyordu, böyle bir şey söylemişti, ama hangi küpe hiç bilmiyorum. Paris'e de gitmeyi çok istiyordu Füsuncuğum." (s. 546)

Bu cümlelerden Füsun'un, Kemal'in kaybolduğunu zannettiği küpeleri çok önemseydiği ve sürpriz olarak onları Paris'te takmak istediğini öğreniyoruz. Ancak, Kemal'in, Füsun'un küpeleri taktığını fark etmemesi, Füsun'un intiharı için yeterli bir sebep midir? Bu belli değildir. Füsun ya bu küpelere çok başka, çok önemli anlamlar yüklediği ve Kemal bunları fark etmediği için her şeyin anlamsız olduğunu düşünerek intihar etmiştir ya da arabayı ağaca sürüşü tamamen araba sürmekteki acemiliğiyle ilgilidir ya da Füsun arabayı ağaca doğru sürerken öleceklerini hesap etmemiştir. Bütün bunlar okuyucunun muhayyilesine bırakılmış ihtimallerdir.

SONUÇ

Türk romancılığının Oğuz Atay'la başlayan, romanı bir işleve sahip olmaktan çok sadece güzelliği için okunacak bir sanat ürünü olarak görme ve bu anlamda didaktik, ajite edici konu seçimi yerine roman tekniği ya da kullanılan dil gibi “roman sanatının asıl unsurları”na önem verme eğiliminin günümüzdeki en yetkin temsilcilerinden olan Orhan Pamuk, alışlagelmiş romanlara hiç benzemeyen romanlar yazdığı için “ortalama” Türk okuru tarafından “anlaşılması zor romanlar yazan romancı” olarak görülmüştür. Bu anlaşılmazlık şikayeti, aslında romancının bilinçli bir tercihinin kaçınılmaz sonucudur. Çünkü Orhan Pamuk, Cevdet Bey ve Oğulları ve Sessiz Ev romanlarından sonra Postmodernizm'in çekimine kapılmış ve romanlarında (özellikle Kara Kitap ve Yeni Hayat'ta) Postmodern romanlarda görülen üstkurmaca, metinlerarasılık, polisiye, oyun, çoğulculuk gibi uygulamalara/yaklaşımlar yer vermiştir. Bu uygulamalar/yaklaşımlar okuyucunun geçmişte karşılaştığından çok farklıydı: Tarih, bildiği tarihe benzemiyor; okuyucu romanın sonunda bütün olayların çözümlenmesinin verdiği rahatlığı yaşayamıyordu.

Postmodernizm, değişen her şeyle birlikte, roman gibi onu tüketenin de değişmesini öngörmüştür: “Ortalama” okurdan “donanımlı” okura...

Donanımlı okur, sorgulayıcı, yorumlayıcıdır; romanda anlatılan bazı olayların bilinçli bir şekilde “havada bırakıldığını” bilir, kendisine her söylenene inanmaz, anlatıcının kendisini kandırabileceğini, oyunlar oynayabileceğini bilir. Edebiyatla da en azından romancının kendisi kadar ilgilidir, Doğu ve Batı edebiyatlarıyla ilgili göndermeleri anlayabilir.

Bu çalışma, Postmodernizm'in istediği, beklediği “donanımlı okur”un bilmesi gerekenleri Orhan Pamuk'un romanları örneğinde incelemeyi ve Orhan Pamuk'un romanlarının şifrelerini çözmeyi hedeflemiştir.

İşte bu çalışmayla “ortalama” okurun dikkatine sunulanlar:

Çalışma, konu Postmodern roman olduğu için öncelikle tür meselesinin tartışılmasıyla başlamıştır. Postmodern geleneğin, birçok kavrama olduğu gibi tür kavramına da oldukça esnek yaklaştığını, yani “roman” dendiğinde artık sınırları

muğlaklaşmış bir edebi metin öngördüğünü, hatta roman kelimesi yerine “anlatı” kelimesini yeğlediğini görüyoruz. Bu da zaten tanımı oldukça güç olan “roman”ın, günümüzde tanımsızlaşmaya ve diğer edebi türlere iyiden iyiye yaklaşmaya başlaması sonucunu doğurmuştur. Bu tür tartışmasından sonra, çalışmamızın ilerleyen bölümlerinde “metinlerarasılık” bahsinde sıkça zikredeceğimiz için, Batı Edebiyatı’nda “roman” türü ortaya çıkmadan önce, Doğu ve Batı edebiyatlarında romana benzeyen ya da romanın yerini tutan metinler üzerinde durduk. Doğu edebiyatlarında zamanında romanın yerini tutan “mesnevi”lerin, bu anlamda dikkat çekici özellikleri olduğunu, hatta bazı araştırmacıların mesnevilerin tanıtılması için çağdaş kavramla “roman” kelimesiyle karşılanması gerektiği yönündeki taleplerini ifade eden cümlelerine çalışmamızda yer verdik. Batı edebiyatında ise özellikle Doğu’daki halk hikâyelerine benzetilebilecek romanslardan kısaca bahsettik.

Bu edebi bilgilerden sonra Postmodern dönemin hangi sebeplerle, hangi koşullar altında oluştuğunu anlamaya çalıştık. Bazı araştırmacılar, henüz “Postmodern” terimini bile kabul etmez; hatta onu, modernizmin sadece bir devamından ibaret görürken dönemin sınırlarının belirlenmesi konusunda büyük çelişkiler yaşadığımızı belirtmeliyiz. Aynı çelişkileri, araştırmacıların / yazarların, terimlere yükledikleri anlamlar konusunda da yaşadık. Yani bir yazar modernizm derken düpedüz Postmodernizm’i ifade ederken, başka bir yazar modernist diyerek Postmodernizm’i karşılıyordu. Bu anlamda Orhan Pamuk için, modern, modernist, Postmodern romancı tabirleri, değişik metinlerde karşımıza çıkmıştır. Ancak çalışmamızın tutarlılığı için bir “Postmodern dönem” sınırı çizmek zorunda olduğumuz için bir tarafı seçmeliydik: Rönesans, Reform hareketleri ve Aydınlanma düşüncesinin temellendirdiği ve bilimsel kesinlik, kurallara bağlılık gibi temel çıkış noktalarına sahip Modern dönem; bilimsel anlamda Einstein’ın “görecelilik” kuramı ve Kuantum fiziğinin “aynı anda birden fazla ihtimalin gerçekleşme ihtimaline” yer vermesiyle bilimsel anlamda, bir ideal toplum projesi olması nedeniyle de Birinci Dünya Savaşı’yla ilk darbesini almış; ancak Modernizm’in asıl çöküşü İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra olmuştur. Postmodern dönemde artık teklik değil çokluk, kesinlik değil ihtimal, sanatın gerçeği yansıttığının iddiası değil yansıtamayacağını kabulü etkili olmuştur.

Postmodern dönem, romanda kendisini Alain Robbe Grillet'nin öncülüğünü yaptığı “Yeni Roman”la gösterir. Yeni Roman kendisine hedef olarak “Balzac Romanı”nı seçmişti. Grillet'in öncülüğünde başlayan “Yeni Roman” akımının günümüze kadar uzanan etkisi günümüzde “Postmodern Roman” denen romanı doğurmuştur. Postmodern romanın özelliklerini şu alt başlıklar altında incelemiştik

- Üstkurmaca: Yeni Roman, Balzac romanından farklı olarak okuyucunun okuduğu şeyin bir “roman” (ya da anlatı) olduğunun altını çizmiştir. Bu, Balzac romanının anlatıcısının okuyucuda roman okumadığı yanılsaması yaratmak için hiç ortalarda görünmemesinden tamamen farklı bir durumdur. Yeni Roman, bu anlamda okuyucuyu kandırmaya çalışmanın faydası olmadığını biliyordu. O zaman samimi bir şekilde kurmacanın altını çizilmeliydi. Bunun için ya anlatılanların başka kaynaklardan alındığı ifade edilecekti ya da okunulan şeyin bir roman olduğu bir şekilde ifade edilecekti. İşte Yeni Romancıların bu etkiyi yaratmak için romanda kullandıkları bu tekniklerin bütününe “üstkurmaca” diyoruz. Üstkurmaca, bir romanın Postmodernliğinin en önemli belirtisi sayılabilir. Ancak bu noktada şunu belirtmekte fayda vardır: Bir romanın Postmodern olup olmadığının kararı, Postmodernizm'in modernizme muhalif olduğu konular göz önünde bulundurularak alınmalıdır. Yani örneğin üstkurmaca uygulamaları aslında modern dönem romanlarında da uygulanmıştır. Ancak, modern dönemdeki üstkurmaca, gerçekliğe yaklaştırmaya çalışırken, “Postmodern üstkurmaca” kurmacanın altını çizmek için vardır. Niyetteki bu temel farklılık, bir romanın modern mi Postmodern mi olduğunu belirlememiz konusunda elimizdeki en önemli çıkış noktasıdır.

- Metinlerarasılık: Bir metnin mutlaka daha önceki metinler üzerine inşa edildiği düşüncesiyle romanın etkilendiği diğer metinleri açıkça adını anarak ya da belirgin biçimde o metinden yararlanıldığını ima ederek metinlerarası ilişkilere yer verme, yine Postmodern romanın en belirgin özelliğidir. Postmodern romanda bu etkilenmenin altını çizme bir zayıflık değil, bilakis romanın anlamsal çağrışımlarını zenginleştirdiği için bir güç olarak görülmüştür.

- Çoğulculuk: Romanda birden fazla sesin, düşüncenin yer alması, her düşünceye yer verilerek roman içinde demokratik bir ortam oluşturulmasıdır.

- Karnavallaştırma: Çoğulculuğun bir yansıması olarak metinde her şeyi yapmanın mümkün olduğunu ve düzensizliğin yarattığı özgürlük ortamını ifade eden bir anlayıştır.

- Oyunsuluk ve Mizah: Modernizmin asık suratlılığına muhalif olarak hem yazarın hem de okuyanın keyif alması için yapılan uygulamalardır.

- Parçalılık (Kolaj): Roman türünün eskiden olduğu gibi tek bir anlatı üslubuna dayanmaması, metin içinde farklı metin parçalarına yer verilerek bir kolaj yaratılmasıdır.

- Kopukluk: Kronolojik uyumluluğun artık romanın olmazsa olmazı olmadığını ifade eden bir anlayıştır.

- Farklılık: Postmodern romanın kendisini modern romandan belirgin biçimde farklı gösterme çabasını ifade eder.

- Polisiye: İpuçları, bilmeceler, katiller ve maktüller aracılığıyla okurun aktif olarak metni çözümlemeye girişmesinin bir tezahürü olarak ilk Postmodern romancılar ve takipçileri tarafından uygulanan bir kurgu tekniğidir.

- Gerçek Anlayışı: Romanlar, kurgusal oldukları için, gerçek hayatın gerçeklerini zaten yansıtamayacak oluşunun bir sonucu olarak Postmodern romanın mecaza ve fantastik öğelere yer vermesidir.

- Tarih: Tarihin zaten üzerinde oyunların oynanarak değiştirildiği, her medeniyetin kendi anlayışına göre kendi tarihini yazdığı, dolayısıyla edebiyatın da tarihi bir fon olarak kullanmasının normal olduğu “Yeni Tarihselcilik” anlayışına yaslanan tarih anlayışıdır.

- Kahramandan Özneye: İnsanı tanrılaştıran Modern dönemin tam tersi olarak insanın metnin ana ögesi olmaktan çıkarılmasıdır.

- İmge: Metnin çoğul anlamlandırmalara açık hale gelmesi için, anlamın doğrudan temel anlamlı kelimelere değil, imgelere yüklenmesidir

- Yazarın Ölümü: Yazarın artık otorite konumundan inip kendi metnine bir okur gibi yaklaşmasıdır.

- Tekrar: Anlamın bilinçli olarak bulandırılması için metin içinde tekrarlanan kelimeler ya konulardır.

- Biçimcilik: Metni oluşturan bütün unsurların yazarın anlatmak istediklerini anlatmak için kullandığı birer malzeme olması nedeniyle Rus Biçimciliği'nden kaynağını alan "Postmodern Biçim" anlayışıdır.

- Dil: Okurun kafasının bilinçli bir şekilde karıştırılması için dilin özellikle bir oyun malzemesi olmasıdır.

- Üst Anlatıların İronik Yıkımı: Postmodern düşüncenin herhangi bir kutsala bağlı olmamasının ve bu bağlı olmayışı, herhangi bir kutsal anlayışı, kutsallığından soyutlayarak metin içinde kullanmaktır.

- Anlatıcı–Okur İlişkisi: Anlatıcının, okuru etkinleştirmek ve onun artık eski okur olmadığını fark ettirmek için romanda eskisinden çok farklı bir söylem tutturmasıdır.

Batı Edebiyatı'nda ve Türk Edebiyatı'nda Postmodern romanın geçmişinden kısaca bahsettikten sonra çalışmamızın asıl konusu olan tahliller kısmına geçmiştik.

Orhan Pamuk'un ilk iki romanı Cevdet Bey ve Oğulları ve Sessiz Ev'in Postmodern özellikler göstermediğini, daha çok geleneksel (modern) romana yakın olduklarını; Postmodern romanın özellikleri bahsinde açtığımız başlıklardan, romanın Postmodernliği konusunda oluşabilecek itiraz ihtimallerini düşünerek açtığımız bazı başlıklar altında ifade ettik.

Orhan Pamuk'un –bazı araştırmacılara göre Türk edebiyatının da– ilk Postmodern romanı olan Beyaz Kale'de öne çıkan özellik, üstkurmancanın oluşumudur. Üstkurmaca, romanda bir oyun gibi kurulduğu için başlığımızda iki özellik birden ifade edildi: Üstkurmaca/ Oyun. Romanın sonunda romanı kimin yazdığıyla ilgili tespitimiz, –her ne kadar Orhan Pamuk roman bittikten sonra "Beyaz

Kale Üzerine” adlı bölümde “Beyaz Kale’nin elyazmasını, İtalyan kölenin mi, Osmanlı Hoca’nın mı yazdığını ben de bilmiyorum.” (BK s. 189) dese de– romanı Venedikli’nin de Hoca’nın da yazmadığı şeklindedir. Bu romanla ilgili çıkan tartışmalardan bir diğeri ise “intihal” suçlamalarıdır ki Pamuk, bu suçlamalara cevabını –bizim de “metinlerarasılık” başlıklarında incelediğimiz– Kara Kitap ve Yeni Hayat romanlarında vermiştir.

Orhan Pamuk’un asıl romancılık sesini bulduğu Kara Kitap, çalışmamızın hem en zorlanılan hem de en çok yer tutan romanıdır. Çünkü, Kara Kitap (ve sonraki romanı Yeni Hayat) belirgin bir biçimde Postmodern roman yazmak amacıyla yazılmıştır. Açtığımız başlıklarda Kara Kitap’ın Postmodern romanın birçok özelliğini barındırdığını gördük. Ancak bize göre Kara Kitap’ın asıl anlatmak istedikleri, “metinlerarasılık” ve “anlam” bahsinde de irdelediğimiz gibi taklit, etkilenme, kendi olma gibi konulardır. Bunun yanında Polisiye başlığında irdelediğimiz cinayetle ilgili konuların, yazarın daha sonraki romanlarında da (Yeni Hayat, Masumiyet Müzesi) devam ettirilmesi, yazarın bu konuyla ilgili oynadığı oyunun devam ettiğinin de bir göstergesidir.

Bazı araştırmacılara göre Kara Kitap’ın devamı niteliğindeki Yeni Hayat, Postmodern etkiler taşıması bakımından Kara Kitap’la yarışır. Yeni Hayat, Kara Kitap gibi “metinlerarası etkileşimler” konusuna çok önem vermiş, metinlerarası etkileşimleri –Kara Kitap’ta olduğu gibi– romanda uygulamalı olarak göstermiştir. Yeni Hayat romanının bir diğer ilginç özelliği, romanda uzun uzun anlatılan Yeni Hayat’ın ne olduğunun, mahiyetinin romanın sonunda da açıklanmamasıdır. Roman boyunca Yeni Hayat adlı bir kitapta anlatılan yeni hayatın peşine düşen Kahramanın, romanın sonunda, yaşadığı her şeyin anlamsız olmadığını öğrenmesi, Pamuk’un “bir konu anlatmaktan çok bir roman kurmayı” tasarlamasının bir sonucudur.

Pamuk’un bu iki “ağır” romanından sonra nispeten daha eğlenceli ve rahat okunan romanı “Benim Adım Kırmızı” ise, ilginç anlatıcılarıyla dikkat çeker: Maktul, Köpek, Ağaç, Şeytan, Ölüm, Kırmızı...Romancı bir yandan bu ilginç anlatıcıların ağzından konuşarak eğlenmiş bir yandan da konusunu işlemiştir: Üslup, bireysellik, Doğu ve Batı’nın sanata ve insana bakışının farklılığı, Doğu’nun değişim

sancıları... Nakkaşlar arasındaki çıkar ve düşünce çatışmalarının sonunda öldürülen Müzehhip'in katilinin bulunması kurgusuyla Orhan Pamuk'un romanları arasında polisiye araştırmanın en belirgin ve yoğun olduğu roman Benim Adım Kırmızı'dır.

Yazarın bundan sonraki romanı Kar ise, Türkiye'nin siyasi atmosferinin fotoğrafını çekme niyetiyle yazdığı ilk siyasi romanıdır. Ancak Orhan Pamuk, bu siyasi romanı yazışıyla Dostoyevski'nin Ezilenler romanı arasında, siyasi konulardan büyük resme yani insanın ruh hallerine ilişkin büyük tespitlere ulaşma arzusu yönüyle bazı benzerlikler bulunabilir. Bu noktada romancının kıskançlık ve hükmetme gibi konularla ilgili tespitleri dikkate değerdir.

Yazarın son romanı, romanın içinde gerçek hayatta bir müze olarak karşılığı olacağı söylenen (Müze, 28 Nisan 2012'de açılmıştır.) Masumiyet Müzesi'dir. Masumiyet Müzesi, Orhan Pamuk'un önceki romanlarında pek de nüfuz edemediği "aşk" konusuyla ilgili bir aşk romanıdır. Pamuk'un da anlatım olarak Cevdet Bey ve Oğulları romanına geri döndüğünü söylemesinden de anlaşılacağı gibi bu roman Postmodern oyunların nispeten azaldığı bir romandır.

Yazar son iki romanı, bazı benzerlikler de gösterir: Her iki roman da Kara Kitap ve Yeni Hayat'a oranla hikâye etmeye daha yakın durmuştur. Yani konu merkezlidirler. İkisinin merkezinde de edebiyatla ilgili konulardan çok gündelik hayata dair çıkarımlar bulunur. Yine her iki romanda da Orhan Pamuk, "romanı yazan kişi" sıfatıyla romanın içindedir. Ancak bu Orhan Pamuk'ların gerçek Orhan Pamuk olmadığı "donanımlı okurlar" olarak hepimizin malumudur.

Bütün bu tespitlerle, iddia ettiğimiz gibi Postmodern kuramın Orhan Pamuk romanlarını açıklamak için bilinmesi gereken en önemli kuram olduğu sonucuna ulaştık. Postmodern edebiyatın Modern edebiyatı köklü biçimde değiştirmesini iyi okuyan Orhan Pamuk'un dünya edebiyatında hali hazırda hakim (ya da popüler) durumda olan Postmodern anlayışla eserler vererek dünya edebiyatının bir üyesi haline geldiği; ona getirilen suçlamalara kaynaklık eden birçok anlayışın (metinlerarasılık, kolaj, muğlaklık gibi) daha önce birçok Postmodern romancı tarafından da uygulandığını göstererek eleştirilerden önce Postmodern kuram hakkında bilgi sahibi olunması gerektiği sonucuna ulaştık.

KAYNAKÇA

İncelenen Romanlar

PAMUK Orhan (2011). **Cevdet Bey ve Oğulları**, İletişim Yayınları, 24. Baskı, İstanbul

—————(2011). **Sessiz Ev**, İletişim Yayınları, 32. Baskı, İstanbul.

—————(2002). **Beyaz Kale**, İletişim Yayınları, 25. Baskı, İstanbul.

—————(1999). **Kara Kitap**, İletişim Yayınları, 26. Baskı, İstanbul.

—————(1997). **Yeni Hayat**, İletişim Yayınları, 60. Baskı, İstanbul

————— (1998). **Benim Adım Kırmızı**, İletişim Yayınları, 1. Baskı, İstanbul

—————(2011). **Kar**, İletişim Yayınları, 22. Baskı, İstanbul.

————— (2008). **Masumiyet Müzesi**, İletişim Yayınları, 1. Baskı, İstanbul.

Kaynak Kitaplar, Makaleler, Tezler

ABBOTT G. M. (1996) **Eski ile Yeni**, Kara Kitap Üzerine Yazılar içinde, Yay. Haz. Nüket Esen, s. 259– 261, İletişim Yayınları, İstanbul.

ADAK H. (1996). **Pamuk'un 'Ansiklopedik Romanı'**, Kara Kitap Üzerine Yazılar içinde, Yay. Haz. Nüket Esen, s. 275– 294, İletişim Yayınları, İstanbul.

AKATLI F. (1996). **Hayat Kadar Şaşırtıcı**, Kara Kitap Üzerine Yazılar içinde Yay. Haz. Nüket Esen, s. 29–32, İletişim Yayınları, İstanbul

AKÇAY A. S. (2011). **Okumanın Farkı Orhan Pamuk**, Artı Yayınları, İstanbul.

AKERSON F. E. (1996). **Kara Kitap Üzerine Bir Yorum Denemesi**, Kara Kitap Üzerine Yazılar içinde, Yay. Haz. Nüket Esen, s. 61–69, İletişim Yayınları, İstanbul.

AKTAŞ Ş. (2005). **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, Akçağ Yayınları, 7. Baskı, Ankara.

—————(1983). “Roman Olarak Hüsn-ü Aşk”, **Türk Dünyası Araştırmaları**, S:27, s. 94–108, İstanbul.

AKTEN S. (2000). **Yeni Hayat, Yeni Kitap, Yeni Roman**, Orhan Pamuk’u Anlamak içinde, Yay. Haz. Engin Kılıç, s. 299–310, İletişim Yayınları, İstanbul.

AKTULUM K. (2008). “Parçalılık /Süreksizlik /Kopukluk”, **Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi ART-E**, C:1 S:1.

ANDERSON P. (2009). **Postmodernitenin Kökenleri**, (Çev. Elçin Gen), 4. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul.

ARAL F. (Ed.) (2007). **Orhan Pamuk Edebiyatı**, Sabancı Üniversitesi Sempozyum Tutanakları (Sabancı Üniversitesi Tuzla Yerleşkesi 19–20 Aralık 2006), Agora Kitaplığı, İstanbul.

ASLAN S. ve YILMAZ A. (2001). “Modernizme Bir Başkaldırı Projesi Olarak Postmodernizm”, **C.Ü. İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi**, C:2, S:2.

ATAKAY K. (1996). **Kara Kitap’ın Sırrı**, Kara Kitap Üzerine Yazılar içinde Yay. Haz. Nüket Esen, s. 36–47, İletişim Yayınları, İstanbul.

ATALAR M. (t.y.). “Osmanlı Padişahları”, **Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Cilt: 24.

ATTAR F. (2001). **Mantık Al-Tayr**, C:1, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul.

AYIK A. (2010). “Hasan Ali Toptaş’ın Gölgesizler Romanında Postmodern Kurgu”, **Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları**, y. 2, S: 4, s.67–77.

AYYILDIZ M. (2009). “Leyla vü Mecnun Mesnevisinde Modern Anlatı İzleri”, **Turkish Studies – International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic**. Volume 4/7 Fall, s. 187–193.

AYYILDIZ M.–BİRGÖREN H. (2009). **Edebiyat Bilgi ve Kuramları**, Gözden geçirilmiş 2. baskı, Akçağ Yayınları, Ankara.

BATUR Enis (1996). **Orhan Pamuk’un Dükkanı’na Katkı**, Kara Kitap Üzerine Yazılar içinde, Yay. Haz. Nüket Esen, s. 33–35, İletişim Yayınları, İstanbul.

BAYKAM B. (1996). **Kara Kitap’ın Düşündürdükleri**, Kara Kitap Üzerine Yazılar içinde, Yay. Haz. Nüket Esen, s. 57–60, İletişim Yayınları, İstanbul, 1996.

BAYRAK Ö.–YAPRAK T. (2012). “Üstkurmaca ve Gerçeklik Bakımından Orhan Pamuk’un Masumiyet Müzesi Romanında Postmodern Unsurlar”, **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, C:22, S:1, s. 53–64, Elazığ.

BAYRAM Y. (2007). “Bildungsroman Örneği Olarak Hüsn ü Aşk”, **İlmî Araştırmalar**, S:23, s. 7–28, İstanbul.

BAYRAV S. (1996). **Kara Kitap ve Kendi Olmak**, Kara Kitap Üzerine Yazılar içinde, Yay. Haz. Nüket Esen, s. 73–79, İletişim Yayınları, İstanbul.

BELGE M. (2009). **Edebiyat Üstüne Yazılar**, İletişim Yayınları, 3. Baskı, İstanbul.

BELGE T. (1996). **Rüyadan Kabusa– Fantastik Şehir İstanbul**, Kara Kitap Üzerine Yazılar içinde, Yay. Haz. Nüket Esen, s. 205–226, İletişim Yayınları İstanbul, 1996.

BİÇER B. (1998). **Orhan Pamuk Romancılığı ve Romanları Üzerine Bir İnceleme**, Yayınlanmamış Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi Fen–Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Yayınlanmamış Lisans Tezi, Isparta. (<http://www.boraybicer.com.tr/wp-content/uploads/belge/pamuk.swf>)

BİRKÖK C. M. (1998). “Modernizmden Postmodernizme: Yeni Problemler”, **Yeni Türkiye (Dergisi)**, S:19, Ocak–Şubat, s. 525–536. / Aynı makale için:

“Modernizmden Postmodernizme: Yeni Problemler”, **Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi** (ISSN: 1303 – 5134),C:1, S:1 (2004)

BOYACIOĞLU F. (2005) “Geleneksel Romana Karşı Anti-Roman”, **Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, S: 14, s.199–209.

—————(2004) “Andre Gide ve Yeni Romancılarda Romanesk Karşıtlığı Ve Erken Anlatı Tekniği”, **Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, S: 11, s. 619–635.

BRENDEMOEN B. (1996). **Orhan Pamuk–Bir Türkçe Sözdizimi Yenilikçisi**, Kara Kitap Üzerine Yazılar içinde, Yay. Haz. Nüket Esen, s. 128–141, İletişim Yayınları, İstanbul, 1996.

BÜYÜKASLAN A. (1999). “Bir Yeni Roman Uygulaması: Alain Robbe Grillet’nin Le Voyeur (Gözetleyici) Adlı Romanı”, **Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi** S: 5, s. 359–366

ÇEÇEN R. (1996). “**Kara Kitap Üzerine Kara-Ak Denemeler**”, Kara Kitap Üzerine Yazılar içinde, Yay. Haz. Nüket Esen, s. 191-204, İletişim Yayınları, İstanbul.

ÇETİN N. (2010). **Şiir Çözümleme Yöntemi**, Öncü Kitap, Ankara, 2010.

ÇETİŞLİ İ. (2004). **Metin Tahlillerine Giriş 2 Hikâye–Roman–Tiyatro**, Akçağ Yayınları, Ankara.

DEMİR F. (2011a). “Orhan Pamuk’un Romancılık Serüveninde Yeni Bir Durak: Tematik Romanlar”, **Turkish Studies – International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic**, Volume 6/1, s. 953–963.

————— (2011b.) “Orhan Pamuk’un Postmodern Bir Labirentte Yazıyı Arayan Kahramanları”, **Turkish Studies – International Periodical For The Languages, terature and History of Turkish or Turkic**, Volume 6/3, s.1811–1822

DİNÇER Y. (2009). **Ecinnilerin Gölgesinde**, Yordam Kitap, İstanbul.

DUMAN H. (2009). **Karşı Yakadan Bir Ses Bir Orhan Pamuk Eleştirisi**, Sone Yayınları, İstanbul.

ECE S. (2004). “Mesnevilerde Öyküleme Özellikleri ve Üslup”, **A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi**, S:24, s.11–21, Erzurum.

ECEVİT Y. (2002). **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, İletişim Yayınları, 2. Baskı, İstanbul.

————— (2008). **Orhan Pamuk’u Okumak**, İletişim Yayınları, 2. Baskı, İstanbul.

ELİUZ Ü. – TÜRKOĞAN M.G. (2012) “Eski Bir Hikâyenin Yeniden Doğuşu: Kara Kitap’taki İzlek Ve İmgelemin Metinlerarasılık Bağlamında İncelenmesi”, **Turkish Studies – International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic** Volume 7/1, s.1013–1025 , TURKEY

EMRE İ. (2006). **Postmodernizm ve Edebiyat**, Anı Yayınları, 2. Baskı, Ankara.

EROL S. (2008). **Orhan Pamuk’un Kar Romanında Metinlerarası Dolaşım**, Orhan Pamuk’un Edebi Dünyası içinde, Yay. Haz. Nüket Esen–Engin Kılıç, s. 245–263, İletişim Yayınları, İstanbul.

ERTEM C. (1991). “Edebiyatta Modern Arayışlar”, **Littera Dergisi (Postmodernizm Özel Sayısı)**, C:3, Karşı Yayınlar, s. 159–166, Ankara.

ESEN N. (Der.) (1996). **Kara Kitap Üzerine Yazılar**, İletişim Yayınları, İstanbul.

ESEN N. – KILIÇ E. (Der.) (2008). **Orhan Pamuk’un Edebi Dünyası**, İletişim Yayınları, İstanbul.

EVER M. (1996). **Adlar ve Kitaplar**, Kara Kitap Üzerine Yazılar içinde, Yay. Haz. Nüket Esen, s. 115–127, İletişim Yayınları, İstanbul.

———— (2000). **Dante'den Orhan Pamuk'a Yeni Hayat**, Orhan Pamuk'u Anlamak içinde, Yay. Haz. Engin Kılıç, s. 276–283, İletişim Yayınları İstanbul.

ESGÜN T. G. (2006). “Postmodernizme Rağmen Aydınlanma”, **Kaygı/ Uludağ Üniversitesi Felsefe Dergisi**, S:6, s. 96–103.

FEDAİ Ö. (2008). “Tarık Dursun K.’nın “Derdiyok ile Zülfüsiyah” Adlı Öyküsünün Postmodernizm Açısından İncelenmesi”, **Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic**, Volume 3/2, s. 306–323.

GOYTISOLO J. (1996). **Orhan Pamuk'un Kara Kitap'ı**, Kara Kitap Üzerine Yazılar içinde, Yay. Haz. Nüket Esen, s. 295–314, İletişim Yayınları, İstanbul.

GÖKALP G. G. (1999). “Osmanlı Dönemi Türk Romanının Başlangıcında Beş Eser”, **Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi**, S: Özel, s. 185–202, Ankara.

GÖKTAŞ N. (2005). “Alain Robbe-Grillet'de Roman Estetiği”, **Mersin Üniversitesi Dil ve Edebiyat Dergisi**, C:2 S: 2, 39–00.

GRILLET A. R.(2011). **Barthes'ı Niçin Seviyorum**, Sel Yayıncılık, İstanbul.

GÜLSOY M. (2008). **Yaratıcı Yazar: O Öteki Kişi**, Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası içinde, Yay. Haz. Nüket Esen–Engin Kılıç, s. 19–29, İletişim Yayınları, İstanbul.

GÜN G. (2000). **Türkler Geliyor: Orhan Pamuk'un Kara Kitap'ını Çözmek**, Orhan Pamuk'u Anlamak içinde, Yay. Haz. Engin Kılıç, s.191–201, İletişim Yayınları, İstanbul.

GÜNDÜZ O. (2009a). “Geleneksel Anlatma Formlarından Çağdaş Romana” **Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic**, Volume 4/1–I Winter, s. 763–799, Erzincan.

------(2009b). “Cumhuriyet Devri Türk Romanı”, **Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı (1839–2000)** içinde, s.399–538, Grafiker Yayınları, Genişletilmiş 5. Baskı, Ankara

HABERNAS J. (1990). **Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje**, (Çev. Gülelgül Naliş), “Postmodernizm– F. Jameson, J–F. Lyotard, J. Habernas” içinde, Yay. Haz. Necmi Zeka, s. 31–44. Kıyı Yayınları, İstanbul.

HAKAN A. (2002). **Orhan Pamuk: Kırmızı ve Kar**, (Orhan Pamuk’la Söyleşiler), Birey Yayıncılık, İstanbul.

HASSAN İ. (1992). “Bugün Postmodern”, (Çev: Gülriz ERGÖZ), **Varlık Dergisi Postmodern Özel Sayısı**, S. 1023. s. 6–10.

IMS G. (2008). **Ayılın’ın Kalem de Yeşilse Ne Fark Eder? Kar’dan Sonra Kara Kitap’ı Okumak**, Orhan Pamuk’un Edebi Dünyası içinde, Yay. Haz. Nüket Esen–Engin Kılıç, s. 171–198, İletişim Yayınları, İstanbul.

INNES C. (2000). **İstanbul’un Dile Gelişi**, (Çev. Kemal Atakay), Orhan Pamuk’u Anlamak içinde, Yay. Haz. Engin Kılıç, s. 179–186, İletişim Yayınları, İstanbul.

IRZİK S. (2008). **Orhan Pamuk’ta Temsil ve Siyaset**, Orhan Pamuk’un Edebi Dünyası içinde, Yay. Haz. Nüket Esen–Engin Kılıç, s. 39–53, İletişim Yayınları, İstanbul,

IŞIKSALAN N. (2007). “Postmodern Öğreti ve Bir Postmodern Roman Çözümlemesi: Kara Kitap / Orhan Pamuk” , **Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi (Anadolu University Journal of Social Sciences)** , Cilt/Vol.:7– Sayı/No: 2 s. 419–466.

İNAL A. (2003). “Roland Barthes: Bir Avant–Garde Yazarı”, **Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi, İletişim Araştırmaları Dergisi**, (Bahar) 1(1): 9–38.

JAMESON F. (1990). **Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantiğı**, (çev. Deniz Erksan) “Postmodernizm – F. Jameson, J–F. Lyotard, J. Habermas” içinde, Yay. Haz. Necmi Zeka, s. 59–116. Kıyı Yayınları, İstanbul.

KABAKLI A. (2002). **Türk Edebiyatı**, C:1, Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, İstanbul.

KAHRAMAN M. (1997). “Fuzuli’nin Leyla ile Mecnun Romanı”, **Türkiyat Araştırmaları Dergisi**, S: 3, s.181–186, Konya.

KANTAR D. (2004). “Tür Üzerine Kavramsal Bir Tanımlama Denemesi”, **Dil Dergisi**, Ankara Üniversitesi Türkçe ve Yabancı Dil Araştırma ve Uygulama Merkezi TÖMER, S:123, s. 7–18 Ankara.

KANTARCIOĞLU S. (2004). **Türk ve Dünya Romanlarında Modernizm**, Akçağ Yayınları, 2. Baskı, Ankara.

KARABOSTAN A. (2006). **Graham Swift’in Waterland, David Lodge’un Small World ve Martin Amis’in London Fields Adlı Romanlarında Üstkurmaca Tekniğinin İncelenmesi**, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İngiliz Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Ankara.

KARAİSMAİLOĞLU F. Ö. (2006). **Sosyal Teoride İktidar Tartışmaları; Marx, Nietzsche, Weber, Foucault**; Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı, Bursa.

KILIÇ, Engin (Der.) (2000). **Orhan Pamuk’u Anlamak**, İletişim Yayınları, İstanbul.

KİM S. (1996). **Mürşid ile Mürid: Kara Kitap’ı Bir Yorumlama Çerçevesi Olarak Tasuvvuf**, Kara Kitap Üzerine Yazılar içinde, Yay. Haz. Nüket Esen, s. 233–255, İletişim Yayınları, İstanbul.

KOÇAK O. (1996). **Aynadaki Kitap / Kitaptaki Ayna**, Kara Kitap Üzerine Yazılar içinde, Yay. Haz. Nüket Esen, s. 142–183, İletişim Yayınları, İstanbul.

KOÇAKOĞLU B. (2011). “Postmodernin Geleneğe Bakan Yüzünde Bir Anlatı: Beyaz Kale”, **Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türkiyat Araştırmaları Dergisi**, S: 29, s.185–202, Bahar, Konya.

KOLCU A. İ. (2008). **Edebiyat Kuramları Tanım Tenkit Tahlil**, Salkımsöğüt Yayınları, 1. Basım, Ankara.

KORKMAZ R. (Ed.) (2009). **Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı (1839–2000)**, Grafiker Yayınları, Genişletilmiş 5. Baskı, Ankara

KUNDERA M. (2009). **Roman Sanatı**, Can Yayınları, 3. Basım, İstanbul.

KURAN Ş. B. (2006). “Mesneviden Romana Uzanan Sebeb–i Telif Yolu Üst Kurmacaya mı Çıkar?”, **Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic** Volume 1/2 Fall, s. 172– 201, Erzincan.

KUYAŞ A. (2000). **Tarihçi Gözüyle Sessiz Ev**, Orhan Pamuk’u Anlamak içinde, Yay. Haz. Engin Kılıç, İletişim Yayınları, İstanbul.

LYOTARD J.–F. (1990). **Postmodern Durum Postmodernizm**, Ara Yayıncılık, Birinci Basım, İstanbul.

MORAN B. (2009a). **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, İletişim Yayınları, 19. Baskı, İstanbul.

—————(2009b). **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış–3** İletişim Yayınları, 13. Baskı, İstanbul.

NACİ F. (2009). **Yüz Yılım 100 Türk Romanı**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 3. Baskı, İstanbul.

————— (1996). ‘Esrarımı Mesnevi’den Aldım’ Dizesinden Sonra Gelen **Dizeyi Anımsıyor musunuz?**, Kara Kitap Üzerine Yazılar içinde Yay. Haz. Nüket Esen, s. 25–28, İletişim Yayınları, İstanbul.

NARLI M. (2007). **Roman Ne Anlatır Cumhuriyet Dönemi (1920–2000) Türk Romanı Üzerine Tematik Bir Tasnif ve Değerlendirme**, Akçağ Yayınları, 1. Baskı, Ankara.

————— (2008). “Postmodern Romanda Modern Gerçekliğin Yitimi”, **Hece Dergisi**, “**Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Postmodernizm Özel Sayısı**” S: 138–139–140, s. 311–321, Ankara.

ONAN N. H. (1997). **İzahlı Divan Şiiri Antolojisi**, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul.

ÖGEYİK M. C. (2008). **Metinlerarasılık ve Yazın Eğitimi**, Anı Yayıncılık, Ankara.

ÖZCAN M. (2005). **Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Postmodernizmin Yeri**, Mersin Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, Mersin.

ÖZKUL M.M. (2008). “Postmodern Dönemde Roman ve Nitelikleri”, **Hece Dergisi**, “**Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Postmodernizm Özel Sayısı**” S: 138–139–140, s. 322–332, Ankara.

PAMUK O. (1999). **Öteki Renkler**, İletişim Yayınları, 1. Baskı, İstanbul.

————— (2006). **İstanbul**, İletişim Yayınları, 13. Baskı, İstanbul.

————— (2007). **Babamın Bavulu**, İletişim Yayınları, 1. Baskı, İstanbul.

————— (2010). **Manzaradan Parçalar**, İletişim Yayınları, 1. Baskı, İstanbul.

————— (2011). **Saf ve Düşünceli Romancı**, İletişim Yayınları, 1. Baskı, İstanbul.

PARLA J. (1996). **Kara Kitap Neden Kara**, Kara Kitap Üzerine Yazılar içinde, Yay. Haz. Nüket Esen, s.102–109, İletişim Yayınları, İstanbul.

———— (2000). **Sanat ve Yaşam Paradoksunda Bir Genç Adamın Sanatçı Olarak Portresi: Yeni Hayat**, Orhan Pamuk’u Anlamak içinde, Yay. Haz. Engin Kılıç, s. 265–275, İletişim Yayınları İstanbul.

————(2012). **Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım**, İletişim Yayınları, 2. Baskı, İstanbul.

SAĞLIK Ş. (2008). “Modern/Postmodern Öykü ve Romanda Anlatıcının Değişimi ve İşlevi”, **Hece Dergisi**, “Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Postmodernizm Özel Sayısı” S: 138–139–140, s. 297–310, Ankara.

SAKALLI F. (2011). “Tutunamayanların Hikâyeleri ‘Korkuyu Beklerken’”, **Turkish Studies – International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic** Volume 6/1 Winter, p. 1658–1669, TURKEY.

SALLAN S. – BOYBEYİ S. (1994). “ Postmodernizm–Modernizm İkilemi”, **Araştırma – Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih–Coğrafya Fakültesi Felsefe Bölümü Dergisi** C:15 S: 0 s. 313–323

SARI A. (2007). “Orhan Pamuk’un “Benim Adım Kırmızı” Adlı Romanıyla Ulrich Plenzdorf’un “Genç W’nin Yeni Acıları” Adlı Romanlarında Ölü–Anlatıcı (Nekro–Narratör) Tutum”, **A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi**, s. 99–112, S: 34, Erzurum.

SAYIN Ş. (1999). **Beyaz Kale Bir Düş mü?**, Orhan Pamuk’u Anlamak içinde, Yay. Haz. Engin Kılıç, s. 99–109, İletişim Yayınları, İstanbul.

SOLMAZ Y. (2005). **Orhan Pamuk’un Anlam Çağrısı**, Babil Yayıncılık, 2. Baskı, Ankara.

SOYSAL M. O. (2002). **Eski Türk Edebiyatı Metinleri**, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul.

ŞENER S. (1996). **İşaretleri Değerlendirme Kitabı**, Kara Kitap Üzerine Yazılar içinde, Yay. Haz. Nüket Esen, s. 110–114, İletişim Yayınları, İstanbul.

ŞİMŞEK G. (1996). **Kara Kitap'ta Gelenek**, Kara Kitap Üzerine Yazılar içinde, Yay. Haz. Nüket Esen, s. 227–232, İletişim Yayınları, İstanbul.

TAŞDELEN V. (2007). “Postmodernizm Üzerine”, **Hece Öykü (Öyküde Postmodern Anlatım Özel Sayısı)**, S: 24 (Aralık–Ocak) s. 50–70, Ankara.

TEKİN M. (2004). **Roman Sanatı Romanın Unsurları**, Ötüken Yayınları, İstanbul.

TEKŞAN M. (2009) “Edebiyat Eğitimi ve Öğretiminde Roman İncelemesinde Soyağacı Yöntemi”, “**The First International Congress Of Educational Research**” (I. Uluslararası Eğitim Araştırmaları Kongresi), 1–3 Mayıs 2009’da Çanakkale’de yapılan kongrede sunulan bildiri. Bildiriye aşağıdaki linkten ulaşılabilir: <http://www.eab.org.tr/eab/index.php?link=11>. Çalışmamızda, bildiri metninin sayfa numaralandırılması (bildiri, tek bir pdf dosyası olarak indirildiğinde kendisine ait numaralandırılması vardır.) tam bildiri metninin içindeki “Sosyal Bilimler Eğitimi / Social Studies Education” bölümündeki sayfa numaralandırılmasına göre verilmiştir.

TİLBE A. (2009). “Nathalie Sarraute’un Yönelişler’inde Bir ‘Yeni Roman’ Okuması”, **Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi** ,13 (1): 25–32.

TOSUN N. (2007). “Öyküde Bir İmkan Olarak Postmodern Açılım”, **Hece Öykü (Öyküde Postmodern Anlatım Özel Sayısı)**, S: 24 (Aralık–Ocak) s. 71–85, Ankara.

TUNÇ G. (2008). “Müşâhedât Postmodern Bir Roman Mı ?”, **TÜBAR–XXIV–/Güz** s. 239–250.

UÇAN H. (2008). “J. Derrida ve Dil Bağlamında Postmodernizm”, **Hece Dergisi**, “**Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Postmodernizm Özel Sayısı**” S: 138–139–140, s. 467–487, Ankara.

UTKU G. (2007). “Bireysel Düşşel Yaratımdan Tür Oluşa Doğru Fantastik”, **Hece Öykü (Öyküde Postmodern Anlatım Özel Sayısı)**, S:24 (Aralık–Ocak), s. 142–145, Ankara.

UZUNDEMİR Ö. (2001). “Benim Adım Kırmızı’da Doğu ile Batı, Geçmiş ile Günümüz Arasında Diyalog Arayışları”, **Doğuş Üniversitesi Dergisi**, C: 2, S: 1, s. 112–119.

ÜNAL E. (2007). **Metinler Arasılık ve Metinler Arası Okuma** (Bu çalışma VI. Ulusal Sınıf Öğretmenliği Eğitimi Sempozyumunda Poster Bildiri olarak sunulmuştur. Sempozyum 27–29 Nisan 2007’de Eskişehir’de yapılmıştır.).

VETTER G. (1996). **Kara Kitap’taki Rüya Kavramı**, Kara Kitap Üzerine Yazılar içinde, Yay. Haz. Nüket Esen, s. 91–96, İletişim Yayınları, İstanbul.

YALÇIN A. (2005). **Siyasal ve Sosyal Değişmeler Açısından Cumhuriyet Dönemi Çağdaş Türk Romanı 1946–2000**, Akçağ Yayınları, 2. Baskı, Ankara.

YAVUZ H. (2008). **Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar**, Yapı Kredi Yayınları, 2. Baskı, İstanbul.

————— (1996). **Fethi Naci ve Ayna Meseli**, Kara Kitap Üzerine Yazılar içinde, Yay. Haz. Nüket Esen, s. 70–72, İletişim Yayınları, İstanbul.

YILDIRIM E. (2007). “Metinlerarasılıktan Parodiye Postmodern Edebiyat”, **Hece Öykü (Öyküde Postmodern Anlatım Özel Sayısı)**, S:24 (Aralık–Ocak), s. 123–129, Ankara.

YILDIZ H. (2005). “Postmodernizm Nedir?” **Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, S:13, s.153–168.

YILDIZ T. (2007). **Postmodern Oyun Yazımında Kurgulama Teknikleri ve Model Oyunlarda Yansıması**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Anabilim Dalı, İzmir.

YÜCEL T. (1996). **Kara Kitap**, Kara Kitap Üzerine Yazılar içinde, Yay. Haz. Nüket Esen, s. 48–56, İletişim Yayınları, İstanbul.

ZEKA, Necmi (Der.) (1990). **Yolları Çatallanan Bahçe, Aynalı Gökdelenler, Dil Oyunları ve Robespierre**, “Postmodernizm– F. Jameson, J–F.

Lyotard, J. Habermas’ derlemesinin içindeki kendi yazısı, s. 8–30, Kıyı Yayınları, İstanbul.

Diğer Kaynaklar (İnternet Siteleri)

<http://www.tdkterim.gov.tr>

<http://www.ttk.org.tr>

<http://www.masumiyetmuzesi.org>

ÖZGEÇMİŞ

30.07.1980 tarihinde Samsun'da doğdu. İlkokulu Samsun'da, Seyfi Demirsoy İlkokulu'nda, ortaokul ve liseyi Samsun Anadolu Lisesi'nde bitirdi. 2003 yılında İnönü Üniversitesi Adıyaman Fen-Edebiyat Fakültesi'nin Türk Dili ve Edebiyatı bölümünden, 2005 yılında Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Ortaöğretim Alan Öğretmenliği-Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği Tezsiz Yüksek Lisans programından mezun oldu. 2009 yılına kadar Bursa'da çeşitli dersanelerde görev aldıktan sonra 2009 yılında Besni Teknik ve Endüstri Meslek Lisesi edebiyat öğretmenliğine atandı. Yüksek lisans eğitimini Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda bitirdi. Halen Besni Teknik ve Endüstri Meslek Lisesi'nde edebiyat öğretmeni olarak görev yapmaktadır.