

POSTMODERN ÖĞRETİ VE BİR POSTMODERN ROMAN
ÇÖZÜMLEMESİ: KARA KİTAP/ ORHAN PAMUK

Doç. Dr. Nilay IŞIKSALAN*

ÖZ

20. yüzyıl başlarında roman estetiği, geleneksel (yansıtmacı) roman estetiğinden farklılıklar gösterir. Biçim, kurgu, imge, anlatı teknikleri ve zaman algısı konusunda. İletişim, bilişim ve ulaşım teknolojilerindeki gelişmeler insanların yaşam biçimlerini ve dünyayı algılama tarzlarını değiştirir. Eski ile yeni, sıradan ile olağüstü, madde ile metafizik, gerçek ile kurmaca, yüce ile çıkarın birbirinin içine geçtiği değerler çatışmasında, elitizmin yanında popülizm de onay görür. Çeşitli tartışma ve eleştirilere yol açsa da yeni düşünce ve yaşam tarzı, postmodernizm, topluma yerleşir. İlk kez 1960'lı yıllarda Amerika'da dillendirilen postmodern edebiyat terimi, bir yeni edebiyat estetiği olarak üstkurmaca (metafiction) sözcüğüyle karşılaşılır. Seçkin edebiyat ile eğlencelik (trival) edebiyat arasındaki uçurumu kapatan postmodern yazar, sanatı bir oyun olarak kullanır, mutlak doğruları ve meta anlatıları sarsar. Temel felsefesinde yer alan çoğulculuk, farklılıklara hoşgörüyle bakma, onun varlığını kabul etme gibi demokratik bir açılımı pekiştirir. Türk romanında, Oğuz Atay'ın Tutunamayanlar'ı ile başlayan köklü değişim, 1990'lı yıllardan sonra Orhan Pamuk'un Kara Kitap'ı ile postmodern çizgide gelişir. Bu nedenle adı geçen roman, inceleme konusu olmuştur.

Anahtar kelimeler: Üstkurmaca, kendi olma, bellek, yaratıcı yazma.

POSTMODERN TRAINING AND AN ANALYZING OF THE
POSTMODERN NOVEL: KARA KİTAP/ BY ORHAN PAMUK

ABSTRACT

At the beginning of 20. century, novel esthetics shows differences from traditional (reflectional) novel esthetics in respect of form, editing, image, narration, technigues and time perception. Developments in communication, data processing and transport technologies effect the life styles as well as perception styles of human beings. Beside elitism, populism also obtains approval within the confliction between old and new, ordinary and extraordinary, material and metaphysics, reality and fiction, noble and judgements in which interests are coincide. Although it leads some discussions and criticism, the new life and thinking style postmodernism, establishes in the society. The postmodern literature term said orginally in United States in 1960's corresponds the word of "meta fiction" as a new literature esthetics. The postmodern writer who removes the rift between elitical literature and trival literature, plays the literature as a game and shakes the absolute trues and meta narrations. Pluralism in its basic philosphy consolidates the a democratic declination like approaching differences by tolerating and by accepting its existance. The deep-seated change started with "Tutunamayanlar" by Oğuz Atay in Turkish literature develops in the postmodern line with "Kara Kitap" by Orhan Pamuk after 1990's. Therefore, the said novel has become the subject of study.

Keyword: Metafiction, being oneself, memory, creative writing.

* Talim ve Terbiye Kurulu Başkanlığı Eğitim Araştırmaları Merkezi emekli eğitim uzmanı., e-mail: sevim_n@hotmail.com



1. GİRİŞ

20. yüzyılın ilk çeyreğinde hızlanan bilimsel ve teknolojik gelişmeler köklü bir değişimi başlatır. Newton fiziğindeki temel ilkelerin kuşkulu kılınması, Einstein'ın görecelik kuramı, Heisenberg'in zaman, mekân ve uzam kavramlarındaki algı farklılığına koşut olarak evrendeki varlıkları göreceli algılayışla ilgili bulguları, yeni bir doğabilim eğilimine işaret eder. Buna Freud ve Jung'un bilinçaltı ve düşler, simgeler, fanteziler üzerine temellenen psikanaliz kuramlarını da ekleyebiliriz. Yüksek teknolojik ürünlerinin toplumsal yaşama egemen olması, bilişim ve iletişim araçlarının yaygınlaşarak insanın yaşamının bir parçası olması **yeni bir gerçeklik anlayışının** varlığını ortaya koyar.

Yeni gerçeklik anlayışı, 20. yüzyıl estetiğinde de köklü değişimlere yol açmada fazla gecikmez. Geleneksel edebiyatın estetik ilkelerinden tamamen kopan **20. yüzyılın avangardist edebiyatı kendi** estetik anlayışını getirerek değişimin habercisi olur. Franz Kafka, James Joyce, Virginia Woolf, Robert Musil, Marcel Proust ve öteki romancılar, yeni gerçekçiliği, edebiyat düzlemine taşırlar. Romanın içerik ve biçim kurgusunda, anlatı tekniklerinde değişiklikler yaparak modernist romana zemin hazırlarlar. "Roman, bir edebiyat türü olarak tarihsel geçmişindeki en büyük paradigma değişikliğini yaşamaktadır. 20. yüzyıl başında, edebiyat bilimi, onun **modernist** olduğunu söylüyordu" (Ecevit, 2001, s.40).

Burada modern sözcüğünden türemekle birlikte aralarında derin anlam farklılıkları olan modernizm, modernite ve modernist kavramlarına açıklık getirmek gerekecektir. Görüşleri yaygın bir kabul gören kimi araştırmacılar, Rönesansla başlayarak 18. yüzyılı içine alan toplumsal, sanatsal, kültürel gelişmeyi kapsayan döneme **modernite**, 20. yüzyılın ilk yarısında görülen estetik avangardizme de **modernizm** demektedirler (Ecevit, 2001, s.41). Bu nedenle, 20. yüzyıl romanı için de estetik yapısındaki köklü değişimden ötürü **modernist roman** terimini kullanmak uygun bulunur. (Modernite ve modernizm konusunda sosyolog ve düşünürlerin görüşlerini derleyen ayrıntılı bilgi için bakınız, Mehmet Küçük, Modernus Versus Postmodernus, 2000, s.135-152).

2. MODERN ESTETİĞİN İLKELERİ VE ROMAN

18. yüzyılın aydınlanmacı modernizmin estetiğine karşı bir yaklaşım olan 20. yüzyıl estetik modernizmde roman, geleneksel roman estetiğinden ayrılarak köklü değişimler geçirir. Geleneksel roman estetiği ve kurgu özelliğinden farklılıklar gösteren modernist romanın temel özelliklerini şöyle sıralayabiliriz:

1. Aristo'dan beri süregelen **yansıtmacı estetik(mimetik estetik)**, yerini **biçimci estetiğe** bırakmıştır.

2. Modernist roman estetiğinde, geleneksel romanın ana kurgusundaki **olaylar zinciri** yer almaz. Konuya bağlı olarak olay gerilimi de yoktur. Gerçekçilik yansıtma biçiminde değil, yabancılaştırılarak yeniden kurma biçiminde sunulduğundan deneysel biçimcilik ön planda gelir. Bu bağlamda metin yeniden üretilir.

3. Modernist romanda **anlam değil, imge önemlidir**. Geleneksel romandaki anlam, yerini imgeye veya imgesel yapı parçacığına bırakmıştır. Geleneksel romanda metni ayakta tutan kahraman, öykü ve anlam olduğu halde modernist romanda biçim ve imgesel yapıdır. Bu, gelenekselden farklı, gerçek anlam bağlarından tamamen kopmuş, kendi doğallığı içinde, kendine özgü kurallar içinde yer alan, yeni bir dünyaya ait olup onun karakterini taşıyan modern ve yeni bir imgedir. Kafka'nın anlatılarında geçen

böcekleşen insan imgesi, Gregor Samsa gibi. Geleneksel imgenin, dış dünya gerçeğiyle bağlantılı olan alegorisi ile daha özgür ve öznel çağrışımlara açık olan ama gerçekle bağıni tamamen koparamamış imgesi modernist edebiyatın doğası gereği giderek özgürleşir, bağımsızlaşır. “Modernist imge, katıksız bir yaratıdır”(Ecevit, 2001, s.54).

Modern imgenin anlamlandırılması ve yorumlanması okurun zihinsel üretimine açıktır. Postmodern romanın öncülerinden Alain Robbe-Grillet fantazm ve öznel imgeyle dolu, karmaşık yapıdaki roman kurgusuyla okuyucunun kafasını karıştırır. (Baldiran, 2002, s.58). Esasen 20. yüzyılın romanları imge, simge, işaret, alegori gibi tüm metaforik kullanımları içlerinde barındırırlar. 19.yüzyıldan beri yansıtmacı estetikte de yaygın biçimde kullanılagelmıştır Ancak, modernist imge, simge ve işaretler, özgün yaratı ve çok yönlü anlam çağrışımları açısından geleneksel özelliklerinden farklılık gösterirler (Ecevit, 2001, s.48-54; Welck- Varren, 1993, s.160-163; Stevick, 1988, s.304-309).

4. Metinlerden oluşan bir dünya kurmak zorunda olan modernist romancının öncelikli sorunu zaman kurgusudur. Oluşturacağı yeni kurmaca metinde bilincin veya bilinçaltının zamanını nasıl kurgulayacağını düşünür. Bireyin geçmişle ilgili anıları, düşleri, fantezileri olduğu gibi geleceğe dönük tasarıları, beklentileri, özlemleri de vardır. Bütün bunlar zamansal bir sıralama içinde aynı anda yer almaya bilir. Geçmiş, an ve gelecekle ilgili malzemeyi kullanarak metinsel bir dünya yaratmak isteyen romancı, belirlediği zaman ve mekânda dolaşabilmek için birtakım anlatı denemeleri yapar, değişik **anlatı teknikleri** uygular. Modernist romancının en sık uyguladığı anlatı tekniklerinin başında **içmonolog** (interior monologue)(Aytaç, 1999a, s.40), -sessiz monolog da denebilir (Aytür, 1974, s.61)- , **bilinç akımı** (stream of consciousness) (Moran, 2000, s.64; Aytür, 1974, s.62; Aytaç, 1999a, s.41; Aytaç, 1999b, s.71; Yalçın, 2003, s.77; Tekin, 2001, s.269-275), **geriye dönüş** (Aytaç, 1999b, s.75; Tekin, 2001, s.234-238), **kolaj, montaj, edebî alıntı ve leitmotiv** (Aytaç,1999a, s.50-53) gelir.

Dış dünya ile iç dünya arasındaki gidiş gelişlerde çağrışımlar, semboller, anılar ve fantezilerle bilinçaltını devindiren romancı, soyut olay, kavram ve zamanı kurgulamanın zorluğunu yaşadığı için zamanı göreceli kullanır, kişisel buluşuyla **bireysel anlatı tekniği de** oluşturabilir. Romanında tüm olaylar dizisini belli bir düzen ve sıra içersinde veremeyen romancı, bir anlatıdan ötekine geçerken anlatı ve anlam kopuklukları yaratır, zaman kesitlerini yığın biçiminde birbirine ekler. Olaylar arasındaki bağlantıyı da ‘bir süre sonra, ertesi gün, onu en son gördüğümde’ gibi belirsiz zaman söylemleriyle ifade etmeye çalışır (Butor, 1991, s.136-137).

5. Modernist romanda değişime en çok uğrayan öğelerin başında **zaman algısı** gelir. Romancı, zamanı, bireyin iç dünyasına, belleğine veya bilincine taşıyarak bu kavrama yeni bir boyut katmıştır. “...onlar, insanı, zamana değil, zamanı, insana, insanın bilincine taşımışlardır. Daha önceleri fark edilmeyen ‘bilinç’, ‘bilinçaltı’ dünyaları, onların keşif alanı olmuş ve gerçekleri, bu alanın terbiyesinden geçirerek, filtre ederek anlatmışlardır” (Tekin, 2001, s.123). Burada Freud, Jung ve Adler gibi psikanalistlerin ortaya koyduğu araştırma verileri, Einstein’ın görecelik ilkesi, Max Planc’ın kuantum kuramı, Bergson’un sezgicilik kuramı, 20. yüzyıl romanındaki zaman algısının değişiminde büyük ölçüde etken olduğunu belirtmek yanlış olmayacaktır. Zaman ve mekan kavramı ile nesnenin konumu konusunda bireyin bilincinde ve bilinçaltında yeni algılar, yeni bakış açıları yaratmıştır.

Çağdaş romanda işlenen konuya ve bireyin karmaşık ruh haline göre **zamanın kullanımı** değişime uğramıştır. Zaman, kimi romanda süre kısaltılarak geriye döndürme biçiminde kullanılmış, bir hayatlık yaşantı bir güne veya birkaç saate indirgenmiş, kimi romanda “birgün, birkaç gün, o gün” gibi kesinlik ifade etmeyen belirteçlerle genişletilmiş ve belirsizleştirilmiş, kimi romanda da zaman katmanlarını iç içe geçirme gibi kullanımlar görülmüştür. Türk edebiyatında Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Huzur,



Adalet Ağaoğlu'nun Ölmeye Yatmak, Aysel Özakin'in Alnında Mavi Kuşlar, Oğuz Atay'ın Bir Bilim Adamının Romanı, Peride Celâl'in Kurtlar adlı romanları sözü edilen kullanımlara örnek oluşturmaktadırlar. Zaman algısındaki görecelik, zamana ilişkin çeşitli açıklamalara ve yorumlara yer vermek, yeni bir roman çeşidini “**zaman romanını**” ortaya çıkarmıştır” (Aytaç, 1995, s.30). Dahası, “zaman romanlarında başkişi konumunda işleyen modernist yazarlardan da söz etmek mümkündür. William Faulkner, Marcel Proust, Thomas Mann, Michel Butor'un eserlerinde olduğu gibi” (Tekin, 2001, s.115).

6. Çağımızın devleşen yüksek teknolojisi çağında, **insan**, baş etmede zorlandığı hatta ürküttüğü güç karşısında **yalnızdır**. Doğaya, çevresine, içinde yaşadığı topluma ve yeni teknolojik ürünlere **yabancılaşmaktadır**. Tüketim toplumunun ürün çeşitliliği ve zenginliği karşısında yetersizdir, onun tarafından kuşatılmıştır. Yeni değerler dizgesi ve kavramlarla ortaya çıkan maddenin tek egemen güç olduğu ortamda insan zayıftır. Yeni yaşam gerçeğini birbirinden kopuk parçalar halinde algılamaktadır. Elektronik medya da bu parçalı algılayışı, insan ile yaşanan yeni dünya arsındaki kopukluğu rant kaynağı olarak sürdürmekte ve insanı bu yönde özendirerek ona hükmetmektedir.

Yalnızlık ve yabancılaşma çıkmazında bunalan insan, bireysel veya toplumsal dava peşinde koşmaz, hiçbir anlamın taşıyıcısı veya bütünleyicisi değildir. Silik kişiliktir, edilgindir. Kişisizleşme ve kimliksizleşme sorunu yaşar. Her an değişime ve dönüşüme uğramaya açıktır. Geleneksel romandaki birincil konumunu ve önemini yitirmiş, metnin imgesel bütünlüğünü oluşturan öğelerden biri durumuna düşmüştür. Modernist romanda **kişiler**, belli bir somut coğrafyada değil, iç dünyalarının soyut ve kaygan zeminlerinde geçişken bir yolculuk yaparlar. Bu, konu ve olay bütünlüğü içermeyen bellek ve bilinç yolculuklarıdır.

7. Somut dünyanın gerçeğine öykünme ve onu anıştırmadan uzak, katıksız bir yaratı peşinde koşan modernist sanatçı için hiçbir şey sanat kadar önem taşımaz. Modernist sanatın çıkış noktası olan bu yaklaşım, yazara salt estetik bir dünyanın kapısını açar. Geleneksel edebiyat estetiğinde yer alan küçük uyarılar, öğreticilik, anlamlandırma, imleme yalnızca kurguladığı dünyanın sorunlarıyla, sanatın kendi sorunlarıyla uğraşan modernist romancının dışında kalan bir alandır. Anlam ve iletinin ardına düşmeden, yeni kurgu ve biçim denemeleri yaparak estetik yetkinliğe ulaşmış ürünler verir.

Modernist estetizm, edebiyatı bu anlamda **seçkin** bir yerde konumlandırır. Bu seçkin ve biçimci edebiyat, anlamın yitip gittiği yabancılaşma ve yalnızlaşmanın doruğa çıktığı bir çağın edebiyatıdır. Anlamı, sıradanlığın üstüne çıkarak farklı bir platformda farklı bir gerçeğin ontolojisiyle açıklamaya, daha doğrusu ortaya koymaya çalışır. “Daha genel bakarsak modernist edebî metnin tipik özellikleri, çok yönlü bakış açıları, kesik ve süresiz anlatım, parçalı yapı, genel melezleme ve bir ahlakî ya da yazar) merkez noksanlığı olarak sayılabilir” (Lucy, 2003, s.43).

Modernizmin temel felsefesini ve dayandığı estetik ilkeleri verdikten sonra şimdi postmodern romanın çıkış kaynağı ve ilkeleri üzerinde duralım.

3. POSTMODERN DURUM

Modernistlerin 20. yüzyılın başlarında edebiyat estetiği - özellikle romanda - ve sanatta gerçekleştirdikleri biçimsel ve kurgusal odaklı köklü değişimler yüzyılın sonuna dek sürer. Sanat ve edebiyattaki devrimin yanı sıra iletişim, bilişim ve ulaşım teknolojisindeki gelişmeler akıl almaz bir hızla yayılarak toplumların yapılarını, insanların yaşam biçimlerini ve dünyayı algılama tarzlarını değiştirir. Tüketim ve iletişim çağı olarak yüzyıla damgasına vuran bu teknolojik üstünlüğe karşın insanın kendisine ve çevresine yabancılaşması giderek de daha fazla yalnızlaşması sürmektedir. Fransız postmodern düşünür Jean

Françoise Lyotard'ın, "postmodern durum" biçiminde tanımladığı "olağanüstü bir toplumsal yaşamın edebiyatı" (Ecevit, 2001, s.57), modernizm sonrası edebiyattır. Gerçi modernizmin bitiş ve postmodernizmin başlangıç tarihlerinin kesinlik içermeyişini de belirtmek gerekir. "Ne modernizm ne de postmodernizm de belirli ilkeler altında sistematize edilecek birer edebiyat akımıdır.; onların başlangıç ve bitiş tarihlerini paranteze almak olanak dışıdır, çünkü estetik düzlemde modernizmin ne zaman bittiği, postmodernizmin ne zaman başladığı kesin değildir". (Ecevit, 2001, s.70). Buna, estetik düzlemde modernizmin seçkincilik, postmodernizmin de çoğulculuk üzerine kurulu sanat anlayışı, iki eğilimin aralarında görülen en ayırıştırıcı öge olmasına karşın bu iki eğilimin birbirinin içine geçen ve birlikte sergilenen özelliklerini de vurgulamak gerekir.

Modernlik, postmodernlik, modernleşme, modernizm ve postmodernizm terimlerinin kimi kaynaklarda birbirinin yerine kullanıldığına işaret eden Lyotard, tarihsel süreç içerisinde Batı toplumlarının gösterdikleri sosyo-ekonomik gelişmeler ile sanatsal ve kültürel hareketler bağlamında, kapsadıkları anlamları ve aralarındaki farkları vurgular. (Sarup, 1995, s.155-158). **Postmodernliği**, "modernlikten sonra neyin geldiğini bildirir ve modernlik ile birlikte düşünülen başlangıç halindeki toplumsal biçimlerin başlangıç halindeyken fiilen çözünmesine(dissolution) gönderme yapar" şeklinde tanımlarken onun, "çeşitli bireysel ve toplumsal kimlik biçimlerine vurguda bulunduğunu" belirtir (Sarup, 1995, s.156). **Postmodernizmi** de "kapitalist kültürde özellikle günümüzde sanatlarda gelişen harekete verilen bir ad" olarak tanımlarken, sanatta postmodernizmin başlıca merkezi özelliklerini şöyle açıklar: sanat ve gündelik yaşam arasındaki sınırların silinmesi; elit ve popüler kültür arasındaki sıradüzensel ayrımın çökmesi; biçimsel eklektizm ve kodların karışımı. Bu bağlamda parodi, pastiş (pastiche), ironi ve oyun öne çıkan izleklerdir (Sarup, 1995, s.158).

Postmodern Durum (The Postmodern Condition) adlı kitabında, postmodern edebiyat kuramını, dil oyunları açısından ele alan Lyotard, içinde yaşadığı çağı, "postmodern çağ" olarak tanımlayarak tarihi gerekçesini ortaya koyar. Lyotard, 1950'li yıllardan bu yana tüm bilgi üretim ve kullanım biçimleri açısından, "Tin'in diyalektiği, anlamın yorumbilimi, rasyonel ya da çalışan öznenin kurtuluşu ya da refah yaratımı gibi bazı büyük anlatılara alenî müracaatla söylemleri meşrulaştırmayı imkansız hale getiren bir **meşruiyet krizi** ortaya çıkardığını" belirtir (Lucy, 2003, s.95; Sarup, 1995, s.174). Bu yeni dönemde, "gerçeğin" belli bir söylemin dışında, kendi kural ve yöntemlerine bağlı olduğuna dikkat çeker. Meşruiyet krizinin, bilmin kuralları ile anlatı kurallarını uzlaştırma yetersizliğinden çıktığını belirten düşünür, bilimsel bilgi ile anlatsal bilgi arasındaki farkı dil oyunları açısından yorumlar.

İçinde yaşadığımız çağda artık, Hegel ve Marx'ın üst anlatılarını veya büyük anlatılarını (grands récits) güvenilir bulmadığı için reddeden Lyotard (Sarup, 1995, s.174) küçük anlatı ve öykülere yönelir ki bu da kapitalizmle birlikte gelişen bireyin, karmaşık toplumu parçacıklı algılamamızın bir göstergesi olabilir. Nitekim, 1950'li yıllarda Amerika'da kısa öykünün, yeni bir biçim olarak önem kazanmasını, kısa kurmaca anlatıların revaçta olduğunu belirten postmodern yazar İhab Hassan'a katılmak yanlış olmayacaktır (Lucy, 2003, s.128-129).

Uzun soluklu yapısı olan ve çeşitli iletiler taşıyan meta anlatılara karşı olan Lyotard'a göre, "**küçük**", "**büyükten**" iyidir. Kurallar ve bağlamlar tarafından sınırlandırılmayan, karşı veya olası bağlamlara da açık olan küçük anlatılar, bütünselleştiren ve çözüm üreten büyük anlatılardan daha iyidir. Çünkü onların kuralları ve yöntemleri, daha açık ve belirlenebilir durumdadır. Küçük olduğu sürece, anlatı daha açık, göndermeleri ve bağlantı yaptığı öteki öğeler daha belirgin olacaktır. Lyotard, küçük anlatı olarak gördüğü deyimleri (phrases), dil oyunları açısından da inceler (Lucy, 2003, s.110-111; Sarup, 1995, s.174-175; Doltaş, 2003, s.24).



Toplumun ve bireyin yaşamının her alanını kapsayan bu değişimde eskiyle yeninin, evrenselleşme ile ulusallığın, madde ile metafiziğin, yüce ile çıkarın, olağanüstülük ile sıradanlığın, benlik ile üstbenliğin bir-biri içinde eridiği bir **kültür ve değerler karmaşası** yaşanmaktadır küreselleşen dünyada. Aydınlanmacı modernizmin hiyerarşi ve sınıflamaya dayalı mutlak değerleri ve kuralları, meta anlatıları (büyük anlatılar) büyük ölçüde sarsılır. Karşıtlıkların ve farklılıkların, hiyerarşik yapı olmaksızın yan yana geldiği, varlıklarının kabul edildiği bir süreçtir. Önceleri benimsenmeyen, değer görmeyen, ikincil konumda bulunan eğilim ve görüşler, seçenekli değerler olarak kabul görmeye, saygın görüşlerle birlikte toplumdaki yerini almaya başlar. **Elitizmin/seçkinciliğin** yanında **popülizm** de onay görür. Geniş kapsamlı bir **demokratik kültür yelpazesi** açılır. Ancak, ilkesizlik, ülküsüzlük, düzeysizlik, aşırı maddecilik, ne pahasına olursa olsun ekonomik gücü elinde tutma ve bu yolla saygınlık kazanma, kısacası yozlaşmış bir düşünce ve yaşam biçimi, beraberinde etik, estetik ve moral değer çöküntülerini getiririp kıyasıya eleştirilere yol açar. “Çünkü post-modern düşünce biçimi sanatta alışılmış estetik ölçüleri bir kenara bırakarak sanatsal atmosferi ortadan kaldırmaya yönelir ve bir uyumsuzluk ortamı meydana getirmeye çalışır. Geleneksel sanat anlayışının özünde var olan uyumu yok eder. Özenle oluşturulan anlatımların yanında kaba sözlerin, küfürün, argonun, pornografik öğelerin kullanılmasına tanık olunabilmektedir. Postmodern kültür ticaretin, teknolojinin ve bilimsel kültürün sanatsal kültürle birleşmesi olarak da düşünülebilmektedir” (Ertem, 1999, s.105). Getirdiği tüm olumsuzluklarına karşın, yukarıda sözü edilen yeni dünya bakışı ve yaşam biçimi, **postmodernizm**, topluma yerleşir. Temel felsefesinde yer alan, farklılıklara hoşgörüyle bakma, onun da varlığını kabul edip tanıma anlamındaki **çoğulculuk ilkesi**, toplumda **demokratik bir açılımı** gerçekleştirmesinin ötesinde, 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra edebiyat ve sanatın aşağı yukarı her alanına da yansır. “Başka türlü”nün varlığını kabul edip ona hak tanıyan, çoğulculuğu, uzaklık kavramını değiştiren “çağ teknolojisinin başarısı” olarak değerlendiren Aytaç, postmodernizmin bu ilkesini, göç olgusuyla da ilişkilendirir (1995, s.51) İş ve geçim kaygısıyla aralarında Türkiye de olmak üzere Doğu ve Uzakdoğu ülkelerinden gelerek, Batı Avrupa ülkelerine göç eden karmaşık nüfus nedeniyle Avrupa ülkeleri çok sesliliğin, çok kültürlülüğün, kısacası çoğulculuğun merkezi haline gelmiştir (Aytaç, 1995, s.52-53).

Jacques Lacan, Michel Foucault, Jacques Derrida, Roland Barthes, Jean François Lyotard, Jean Baudrillard gibi isimler, çeşitli bilim dallarını postmodern düşüncenin etkisiyle yeniden ele alıp yorumlarlar.

Benlik ile dil arasındaki ilişkiyi, benlik ve kimlik sorunu açısından inceleyen **Lacan**, yapısalcılık ile fenomenolojiyi (görüngebilim) kaynaştırır. Freud’dan etkilenen ama onun kuramına da eleştirel yaklaşım getiren psikanalizmi yeniden yorumlar. Yapıbozum yöntemini savunan postmodern düşünür **Derrida** ise, anlamı dilbilimsel açıdan değerlendirir. **Nietzsche**, kişinin varoluş süreci, bulunduğu yer ve durumu üzerine bilinç geliştirmesi, kendine dönmesi, ahlâk, seçme ve irade kullanımı konularını irderler. Toplum bilimleri ile iktidar ve bilgi arasındaki ilişkiler üzerinde duran **Foucault**, iktidarı, bilginin üretimi için zorunlu görür ve toplumsal ilişkilerin doğasında bulunan bir özellik olarak değerlendirir (Sarup, 1995, s.91-93).

Postmodernliğe geçiş sürecinde, üretim, tüketim, değişim ve bireyin gereksinimleri konularına farklı bir bakış açısı getiren **Jean Baudrillard**, **simulacra** (taklit) veya kendileri dışında hiçbir göndergesi ya da temeli olmayan örnekçelerden oluşan bir dünyadan söz eder. Kuramcının “**hipergerçek**” dediği postmodern gerçek, göstergelerin değil, “simulacranın sürekli deviniminde, egemenliğin, güncel gerçeklikten sanal olana geçtiği” gerçektir (Lucy, 2003, s.70; Doltaş, 2003, s.25). Medya ve tüketim toplumunda insan, dış dünyadan imgeleri ve üst taklitçiliği almış olup postmodern kültürün kuşatıcılığındadır. “Bu kültürde, geleneksel ayrımlıklar ve sıradüzenler çökmekte; çok kültürlülük onay görmekte; dolmuş edebiyatı, popüler ve ayırım göklere çıkmaktadır” (Sarup, 1995, s.198).

Roland Barthes ise anlamın tümüyle öznel düzlemde, okuyucu ile metnin karşılıklı etkileşiminden ortaya çıktığı görüşünü savunur (Ecevit, 2001, s.63). Barthes'e göre, sanat ürünleri, bilgilendirme amacıyla yazılan ürünlerden farklı değildir, yazılı veya görsel yapıtların estetik değerlerini belirleyen, onları izleyen ve algılayan öznedir, çünkü nesneyi alımlarken ona kendi özelliklerini aktarır, görüşündedir" (Doltaş, 2003, s.26). Yapısal dilbilim ilkelerini antropolojiye uygulayan **Claude Lévi-Strauss**, dillerin yapıları üzerindeki araştırmalarıyla tanınır.

4. POSTMODERN EDEBİYAT

Postmodernizm, tüm bilim dalları ve disiplinlerin olduğu gibi edebiyatın da gündemine oturur. Postmodern roman terimi, ilk kez Amerika'da **İhab Hassan** adlı edebiyat eleştirmeni tarafından, 1960'lı yılların başında ortaya atılarak postmodern edebiyatın alt yapısı oluşturulmaya başlanır. Postmodern terimi, İhab Hassan'ın 1971 yılında yazdığı **The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature** (Orfeus'u Uzuvarına Ayırmak: Postmodern Edebiyata Doğru) adlı kitabı basılana kadarki süreçte Amerikan edebiyatındaki yeni yönelimleri tanımlamak için kullanılmışsa da kitabın yayımlanmasına kadar, mevcut edebiyat anlayışı ve uygulamalarına getirilen eleştirel söylemin ifadesi olarak yaygın bir kabul görmemiştir.

Yeni edebiyatı tanımlamak için kullanılan **metafiction** terimi, kurmacanın doğasını ve yapısını ele alan bu edebiyatın özüne daha uygun bulunur. 1950'li yıllarda yeni öz ve biçimiyle gündeme gelen, yeni ilke ve kurallardan oluşan edebiyat, kendisini tanıtmayı amaçlayan yeni bir isim hak ettiyse de kendisini yeniliğiyle ifade edecek bir sözcük bulmakta zorlanır, çünkü, yeni edebiyat, yeniliği, terimleşmiş de olsa tek sözcükle sunamaz, önce yeni olarak kabul edilmeyi bekler. Amerikan edebiyat araştırmacılığında hatırı sayılır bir üne sahip olan ve toplumdaki değişimleri kuramsal boyutta **Radical Innocence**(Köktenci Masumiyet)(1961); **The Literature of Silence**(Sessizliğin Edebiyatı) (1967); **Paracriticism: Seven Speculations of the Times**(Öte Eleştiriler-Zamanın Yedi Spekülasyonu) (1975) adlı yapıtlarına taşıyan İhab Hassan, böyle bir dönemde edebiyatın genel eğilimlerini yakalamaya çalışır ve yeni Amerikan roman kahramanında, eskiden farklı, ayrıştırıcı şu nitelikleri saptar: "1. İnsani eylemlerin "şans ve absürlük" tarafından yönetildiğini; 2. Hiçbir ahlâki davranış normunun bulunmadığını; 3. Yabancılaşmanın insani yaşamın durumu olduğunu; 4. İnsânî güdülerin "ironi ve çelişki"yle nitelendiğini; 5. İnsani bilginin "sınırlı ve görelî" olduğunu kabul etmesiydi." (Lucy, 2003, s.128). Yazar, bu beş özelliğin yeni yaşam tarzındaki değişikliğin göstergesi olarak romana yansıdığını belirtir. Hassan "yeni gelenek"i ve savaş sonrası edebi gelişmeler arasında aracılık etmeye çalışarak bir sessizlik edebiyatını savundu" (Huyssen, 2000, s.215).

Amerikalı edebiyat eleştirmenleri Susan Sontag ile Leslie Fiedler ise daha sonraki süreçte, postmodern düşüncenin ışığında farklı bir edebiyat estetiği oluşturulması konusundaki söylemleriyle ilgi çekerler. Leslie Fiedler'in yazdığı, "**Cross The Broad Close The Gap**" (Sınırı Geç, Hendeği Kapa) adlı makalesi, postmodern edebiyatın manifestosudur (Ecevit, 2001, s.137). Modernin elitist tutumuna karşı postmodernin demokratik halkçılığına örnek olan Leslie Fiedler'in makalesi çarpıcı bir örnektir (Aytaç, 1999b, s.203-204). Bu edebî duyuru, binlerce yılın geleneksel yansıtmacı estetiğine bir başkaldırıdır. Edebiyatın yaşamla bütünleşmesini, sıradan okurla buluşmasını, ciddi yüzü, seçkin edebiyat ile eğlencelik (trival) edebiyat arasındaki uçurumun kapatılmasını amaçlayan bu karşı çıkışlar, yansıtmacı gelenek'in sanat anlayışını, aydınlanmacı modernizmin sosyo-kültürel çizgideki doğrularını, estetik modernizmin seçkin yönünü sarmaya, kendi savunduğu anlayışta metinler üretmeye başlar. Böylece binlerce yıl sürmüş olan geleneksel estetik anlayış ve ilkeler, hızla ve köklü bir değişikliğe uğrar. Seçeneği olmayan, mutlak doğrular anlayışı, meta söylemler büyük ölçüde sarsılır. Geleneksel yüksek kültüre kar-



şı popülist kültürün sıradanlığını ve estetiğini savunan Leslie Fiedler ile Susan Sontag'ın görüşleri, değişik bir söylem olarak kabul görmeye başlar (Huyssen, 2000, s.215, 222). Leslie Fiedler, Yeni Dönüşüme Uğrayanlar adlı makalesinde kullandığı “post” ekiyle bu edebiyata vurgu yapar. “Post önekinin ethosunun o zamanlar canlandırıcı bir etkisi oldu. Postmodern “postbeyaz”, “posteril”, “posthümanist”, “post-püriten” bir dünya vaadi taşımaktaydı” (Huyssen, 2000, s.222).

Kant'ın akılcılık yaklaşımından yola çıkan ve onu yeni dünya koşullarında yeniden değerlendiren Fransız postmodern düşünür Foucault ile Alman düşünür modernist Jürgen Habermas arasındaki tartışmalar, entelektüel çevrede kutuplaşmalara yol açarken 90'lı yılların başında Türk düşünce dünyasında da geniş boyutlu tartışmaları başlatır. Postmodern düşünür ve yazarların sanatta özgürlük ve demokratikleşme adı altında yozlaşmayı başlattıkları, edebiyat ve sanat adına sorumsuz davrandıkları biçiminde eleştiriler yapılır (Doltaş, 2003, s.75-95).

Türk Edebiyatında Orhan Pamuk'la başlayan (Kara Kitap-1990) postmodern edebiyat denemeleri, Adalet Ağaoglu, Hilmi Yavuz, Nazlı Eray, Erendiz Atasü, Ahmet Altan, Hasan Ali Toptaş, İhsan Oktay Anar, Süreyya Evren, Ayşe Kulin, Selim İleri gibi yazarlarca sürdürülür. Postmodern sanatın temel estetik ilkesi çoğulculuk olduğu için verilen metinlerde çeşitli sanat eğilimlerini görmek mümkündür. Postmodern edebiyat kategorisi altında toparlamaya çalıştığımız sınıflamadaki temel farklılıklar şunlardır: “metinlerin kimilerinde avangardist biçim denemelerine ağırlık verenler olduğu gibi kimileri avangardist/deneysel biçimcilikle birlikte tüketime yönelik popüler eğilimleri ortak paydasına alır. Kimileri çeşitli ideolojilerle bütünleşmiş metinleri(feminizm, çevrecilik, new age türü kozmik/mistik bir renk) içerirken kimileri de tümüyle tüketime yönelik üretilmiş, çarpıcı yaşam öyküleri içeren, kimi kez de dünya dışı alışılmamış uzamlarda, tarih kesitlerinde geçen bilim-kurgu/ polisiye serüven romanlarıdır” (Ecevit, 2001, s.70-71).

“Postmodernizmde devamlı olarak eklektizme, düşününselliğe, özgöndergeliliğe (self-referentially), aktararak söylemeye, yapıntıya, rastlantısallığa, anarşiye, parçalılığa, pastişe ve benzetmeye gönderme sözkonusudur. Bunun ötesinde, postmodernizmin son yıllardaki gelişimiyle birlikte hemen her şeyi “metinleştirme” yönünde bir hareket doğmuştur: bu anlamda tarih, felsefe, hukuk, sosyoloji ve diğer disiplinler isteğe bağlı (optional) “yazı türleri” ya da söylemler olarak ele alınmaktadırlar” (Sarup, 1995, s.158-159).

5. POSTMODERN METİNLERİ OLUŞTURAN ÖGELER

Kendisine yeni bir poetika oluşturmayan, yeni bir estetik eğilim getirmeyen postmodernist yapıt, biçimsel özelliklerini modernizmden alır. Üstkurmaca düzlemine çıkardığı kurmaca oyunsuluk, biçim denemeleri ve anlatı tekniklerinin çeşitliliği modernist romanın belirleyici başat öğeleridir. Söz konusu öğeleri bünyesine alan postmodern yapıt ise aşağıdaki temel öğelerden oluşur:

5.1. Çoğulculuk: Sürekli bir devinim halinde olan yaşamda birbiriyle çelişen, çatışan değerleri ortak paydasına alan postmodern yazar, onlardan yeni bir dünya yaratır. Madde-anlam, ruh-beden, fizik-metafizik, soyut- somut, yaşam-ölüm, gerçek-kurmaca, Doğu-Batı gibi karşıtlıkların sergilendiği geniş yelpazede uyum, ana birleşenleri vurgulamak değil, tersine karşıtlıkların yarattığı kaotik yapıdan yeni bir dünya kurmaktır.

Rus edebiyat eleştirmeni Mikhail Bakhtin'in **diyaloğlaştırma ve karnavallaştırma** adıyla ortaya koyduğu anlayış, postmodern yapıtın çoğulculuk anlamındaki çıkış noktasını oluşturmuştur. Düşünce tarihinde binlerce yıldır var olan ve karşıt duruşları anlatan akımlar, eğilimler, görüşler metin içinde birbir-

leriyle diyaloga girer. Olumlu ile olumsuzun, kutsal ile sıradanın, soylu ile avamın, masum ile acımasızın birbirine girip harmanladığı bu diyalogsallaşmış metinler, çoksesli müzik (polifonik) gibi çoksesliliği, bir anlamda çoğulculuğu oluştururlar, çoğulcu bir estetik ortam yaratırlar. Metinsel çokseslilik, kapsamlı ve demokratik bir açılım getirdiği gibi postmodern romanın ana kurgu ilkesi olur. Karşıtlıkların ve farklılıkların yana yana, iç içe, karşı karşıya geldiği eş zamanlı bir ortamda hiyerarşiye yer vermeden birlikte bir tablo sergilenir. Bir değil, iki sayısının önem kazandığı bu anlayışta roman da iki karşıt fikirle yazılır görüşü egemendir. Tıpkı, Doğu-Batı sorunsalının temel izlek olarak işlendiği romanlar gibi. Ben ve öteki karşıtlığı, çoğulcu bir yapıda birbirini dışlamadan, birbirine baskı yapmadan, edebiyat nosyonu içinde var olurlar. Her iki kavram da bu yapı içinde birlikte yer alırlar. “Kendi”nin özelliğini ortaya çıkarırken ötekinin de ötekiliğini iptal eder. Bu yönüyle postmodern edebiyat, ötekinin küçültüldüğü, dışlandığı bir yapının dışında bir düşünce girişimi” olduğu söylenir (Lucy, 2003, s.338-339).

Sanat ve edebiyatta modern anlatının “nasıl”ına karşı postmodern anlatının “ne”ye önem vermesi, modernin anlatım incelikleri, biçim ve üslûptaki seçkinci duruşuna karşın postmodernde anlatım karmaşıklığı ve değişik üslup denemeleri, edebi üretimde çoksesliliğe olanak tanımıştır. 1970’li yıllardan bu yana modern edebiyat estetiğine aykırı ama başarılı örnekler verilmiştir. “Bu moderne aykırı, ters düşen verileri de yadsıyamayız. Mesela bir Latife Tekin, bir Metin Kaçan, bir Nazlı Eray böyle aykırı, moderne ters, yani postmodern, modern sonrası kitaplar yazdılar. Biçimden çok içeriğin, “nasıl”dan ziyade “ne”yin ön plana geçtiği bu kitapların, edebiyat dünyamızda adından söz ettirebilmesi, “postmodern durum” denen çoğulculuğun bir gereğidir (Aytaç, 1999b, s.206).

5.2. Parçalılık: Çok katmanlı çok anlamlı dokusu olan üst kurmaca metinlerin birden çok anlama gönderme yapan metaforik özelliği, romanın ana kurgu ilkelerindedir. Kaygan, geçişken, esnek yapıdaki katmanlarda çeşitli disiplinlere bağlı anlamlar, sınırlarını yitirme, bölünme ve parçalanmayla karşı karşıyadır ya da birbirlerinin içinde erirler. Geleneksel estetiğin bütüncül yapısını bozan yazarlar bu kaygan zemini oluşturmak için farklı yöntemler kullanmışlardır. Kaygan yapıda da genellikle şu üç düzlem bulunur: 1. Gerçekçi düzlem. 2. Kurmaca düzlemi, 3. Bireyin iç dünyası (Bilinç ve bellek yolculukları gibi. Burada düşler, anılar, çağrışımlar, semboller vb yer alır). Gerçek ile kurmaca bu kaygan zeminde sürekli olarak yer değiştirirler. Roman kişileri, yaşamın kendisi, metnin öyküsünün kurmaca olduğu gerçeği yazarın oluşturduğu meta evrende sürekli vurgulanır.

5.3. Kopukluk: Sanat, bilim, ahlak ve estetiğin birbirlerinden ayrı bağımsızlaşarak özerkleştiği günümüzde nesnelere ve yaşam gerçeğini bir bütün olarak algılamının olanağı yoktur. Organik birliğin reddedilip parçalılığın benimsenmesi, avangard hareketin bir gereğidir. “Organik sanat yapıtında materyal bir bütün olarak ele alınırken avangard yapıtta materyal, yaşamın bütünlüğünden söküp atılarak yaşamdan yalıtılır” (Sarup, 1995, s.178). “...Modern ya da postmodern anlatılarda/yazılarda çokça yer alan metinlerarası göndergeler bir kopukluk, bir ayrışıklık yaratarak bir konunun artık kesilmeden anlatıldığı, bir çizgiselliğe bağlı kaldığı izlenimini silerler. Kopukluk ve ayrışıklık her yazının, anlatının özelliği olur ne-redeyse” (Aktulum, 2000, s.225).

Tanımlanmış yazınsal kuralları olan ve anlam bütünlüğü gösteren geleneksel anlatı tarzının dışına çıkan, cümlelerin arasına gazete kesikleri ve başlıkları, afişler, prospektüsler, tabela yazıları gibi yazınsal metinlerin dışında da unsurlar sokarak kolaj yöntemini uygulayan Fransız Lautreamont, Michele Butor, Louise Aragon gibi yazarlar, onları adeta **açık yapıt** haline getirirler. Metin dışı söylemlere de yer veren bu tarz, anlatıda doğal olarak kopukluğu yaratır. “Alıntı parçaların, gazete kupürlerinin, reklam anonslarının vb , kolaj yöntemine uygun olarak, rasgele aynı düzeyde bir araya konması, postmodern metinlerdeki ayrışıklık özelliğini belirtir” (Aktulum, 2000, s.231).



5. 4. Farklılık: Yüksek ve popüler kültür arasındaki sınırı ve ayrımı kaldıran postmodern sanat, kendini halk tarafından daha çok ve daha çabuk tüketen bir meta olarak yeniden üretir. Tüm kategorilerden ve hiyerarşilerden hoşlanmayan yönüyle var olan **farklıyı** eşit biçimde ortaya koyar, onu estetik boyutuyla teknolojinin olanaklarından da yararlanarak yaşamın çeşitli alanlarında sergiler. “Yüksek modernist kültürün göz korkutucu halesini, daha avam, kullanıcı-dostu bir sanatla dağıtmayı hedefler. Bütün değer hiyerarşilerine, bir şeylere ayrıcalık tanıdıkları ya da elitist oldukları kuşkusuyla yaklaşan postmodernizm için daha iyi daha kötü değil, yalnızca farklı olan vardır. Sanat ile sıradan hayat arasındaki engelleri aşmak isteyen postmodernizm, geleneksel olarak bu amacı gütmüş olan radikal avangardın günümüzde hortlanmış hali gibidir. Reklamcılıkta, modada, yaşam tarzında, alışveriş merkezinde ve kitle iletişim araçlarında estetik ve teknoloji en nihayet iç içe geçmiş, siyasi hayat da bir tür estetik gösteriye dönüşmüştür” (Eagleton, 2004, s.280-281). Elit ile sıradan arasındaki ayrımı ortadan kaldıran postmodern sanatçı, farklıyı sanatta yeniden biçimlendirirken sıradana ilişkin kültürel kod ve değerleri elitin kod ve değer kategorileriyle birlikte, yan yana bir karmaşık değerler bütünü olarak sunar. Parodi-pastiş, taklit ve ironiyi bu amaçla kullanır. “Sanat ve gündelik yaşam arasındaki sınırların silinmesi; elit ve popüler kültür arasındaki sıradüzensel ayrımın çökmesi; biçimsel eklektizm ve kodların karışımı. Bu bağlamda parodi, pastiş(pastiche), ironi ve oyun öne çıkan izleklerdir” (Sarup, 1995, s.158).

5. 5. Oyunsuluk: Postmodern metinde her şey sanat düzleminde oynanan bir oyundur. Tarihle, siyasetle, etikle ilgili malzeme, yazarı tarafından oyunlaştırılır. Tarih, kendi zamansal kesitinden çıkmış, romanının oynadığı bir kurmaca dünya, bir oyun alanı olmuştur. Seçkin bir özellik taşımayan postmodern anlatıda, romancı, yaşamın karşıtlıklarıyla da alabildiğince oynayarak öykülemenin eğlencelik yönüne kayar. Polisiye kurgu bu amaca hizmet eden iyi bir örnektir. Cinayet ve sırları üzerinde iz süren, ipucu yakalamaya çalışan dedektifin çabaları ve yaratılan gerilim, tıpkı bilmece veya bulmaca çözer gibi, okuyucuyu olaylar ardında sürükleyerek eğlendirmeye, ona hoşça vakit geçirmeye ve onun metinden zevk almasını hedeflemektedir.

Yeni bir edebiyat estetiği üretmeyen, kurgu, biçim ve anlatı teknikleri gibi temel öğeleri modernizmden alan postmodernizmin, yazınsal metinde oluşturduğu köklü yapının ana özelliklerini sıralamak yerinde olacaktır.

6. ÜSTKURMACA (SURFICTION veya METAFICTION)

Temel iletiyi ve içeriği anlatmak üzerine kurulu yansıtmacı sanat, 20. yüzyılın ilk yarısında modernizmde, yabancılaştırma estetiği üzerine kurulu olup biçime kayar. Konudan biçime geçiş, oradan da postmodern romanın tekniği olan üstkurmacaya geçişte roman, kendisiyle dış dünyadan aldığı malzemeyle oynayan bir edebiyat anlayışına ulaşır. Dış dünyanın gerçekleri, soyut bir biçimciliğe buradan da kurmacanın kendisine yöneldiği üstkurmaca düzlemine taşınır. “Üstkurmaca, salt bir yazarın kurgusal buluşu olmayıp bir edebiyat anlayışının kendisini dile getirme biçimidir” (Ecevit, 2001, s.72).

Kurmacanın kurmacası demek olan bu sözcük, edebiyatı bir oyun olarak algılayan bir bakışın ürünüdür. Özne-nesne, iç dünya-dış dünya, gerçek-kurmaca karşıtlıklarının birbirine karıştığı ya da aynı anda birlikte yer aldığı, çoğulcu bir dünyanın anlayışını yansıtır. “Gerek dış gerekse iç gerçekliği yansıtmaya amacı olmayan postmodernist roman kurmacanın içinde kalarak bu sanal evreni işlemeyi hedefler” (Sazyek, 2002, s.494). Postmodern romanın kurgusundaki temel öğelerden başında gelen oyunsuluk, üstkurmaca düzlemine taşınır. “...postmodernist yapıtlar üst-kurmaca (metafiction) özelliğine sahiptirler. Ancak bu işlevlerini roman türünün yerleşmiş konvansiyonlarını bilinçli olarak vurgulamak ya da parodisini yapmak suretiyle yerine getirirler” (Moran, 1991, s.199).

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, metafictionun tarihsel temelidir” (Aytaç, 1999b, s.207).

Temel felsefesinde çoğulculuğun yattığı postmodern metinler, somut-soyut, düş-gerçek, zaman-uzam farklılıkları, bireyin iç dünya yolculukları ile bulunulan hatta gezilen coğrafya, eş zamanlı olarak birlikte var olurlar. Gerçek yaşam kişisi ile kurmaca roman kişisi birarada olup çokseslilik yaratırlar. Karşıtlıkların birarada yer alması kimi zaman grotesk (tuhaf/acayip) bir yer hazırlar metnin dokusunda. Bu teknik, dış dünyaya yabancılaşan yazarın başvurduğu bir tekniktir. Gerçek ile kurmacanın soyut ile somut nesnenin birbirine karıştığı veya birinden ötekine dönüştüğü çok katmanlı bu metinlerde üstkurmaca, imge ortamının yapısına göre ya örtüktür ya da açık, anlaşırdır.

İmge: Çok katmanlı çok anlamlı olan postmodern metnin dokusunda yer alır. Tek bir anlama bağımlı olmak istemeyen postmodernist yazar, yaratacağı metinde anlam göreceliliği için yeni kurgu denemeleri için kullanılır. İmge, kurmaca oyun için önemli bir araçtır. Modernistlerin kullandığı imge, kimi metinlerde de anlamını daraltır, yüzeysel olarak sık sık kullanılan bir simgeye veya anlam göstergesine dönüşür. Kimi yerde de kalıplaşmış kullanımlarla bir arada nesne biçimine dönüşür.

Dış dünyadan alınan görüntülerden, resimlerden oluşan imge, metnin çözümlenmesi zor dokusunun yapıtaşıdır. Soyut gerçeği somutlaştırarak, onu sanat platformuna taşıma çabasının ürünü olan imge, içerdiği açık ya da örtük anlamlandırmaya göre metinde anlamın çoğalıp yorum zenginliğine zemin hazırlar. İlgili kişi ya da nesne bu vesileyle romanın miti olur. Düşler, masallar, fanteziler, simgeler de üstkurmaca düzleminde yer alan renkli çağrışım öğeleridir.

Sonuç olarak üstkurmaca, kurgu, biçim, anlatı, üslup gibi tüm teknikleriyle edebiyatın estetik düzlemdeki yüzüdür.

7. METİNLERARASILIK (INTERTEXTUALITY)

Bir kültür ortamının içinde doğan metin, kendinden önceki metinlerin evreninde dolaştığı gibi kendisinden sonraki metinler için de -kısmen veya tamamen - bir malzeme olabilir. Örtülü veya açık göndermelerle metinler arasında yakınlık, benzerlik, karşıtlık, öykünme biçiminde değişik biçim ve boyutlarda ilişkinin kurulmasına aracılık eder. “Her anlatı bir kültürün içinde yer alır, bu nedenle, yalnız yaşadığımız dünyanın dil dışı gerçeklerine değil, aynı zamanda kendisinden önceki yazılı ve sözlü öteki metinlere de göndermede bulunabilir. Bu özel gönderimlere metinlerarası ilişki(ler) denir” (Kıran, Z ve Kıran, A, 2000, s.277).

Metinlerarasılık, üstkurmacanın bir parçasıdır. Bu tür metinlerin içerikleri, birbirinin içinde geçen öykülerden oluşur. Ancak bu üretilen metinlerin dışında yazar, daha önce yazılmış metinlere de gönderme yaparak onları kullanır. Kimi zaman onlardan alıntı yapar kimi zaman da onları parodi/pastiş olarak kullanır. Postmodern romana **metin** egemen olur. İçinde yaşadığı gerçeklikle bağdaşmadığı için dünyaya yabancılaşan romancı, başka metinlerin dünyasına sığınıp yeni bir kurmaca dünya yaratır.

1970’li yıllarda feminist yazar Julia Kristeva ile gündeme gelen bu kavram, metni ön plana çıkarır. Kristeva’ya göre, “**Her metin bir alıntılar mozayigi üzerine kuruludur; her metin, bir başka metnin sindirilmesi (absorption) ve dönüşümü (transformation)dür.** Onun “metin”le kastettiği, çok geniş anlamda, kültüre dayalı genel texttir” (Aytaç, 1999b, s.136; Aktulum, 2000, s.57; Kıran, Z ve Kıran, A,



2000, s.277). Bu tanımdan metnin “üretkenlik” özelliği ortaya çıkar. Her metin, sürekli anlam üreten ve başka metne dönüşebilen bir mekanizmayı içinde barındırır. Bu anlamda metinlerarasılık, postmodernist edebiyatın temel ilkesi olur. Ancak, postmodern yazar, daha önce üretilmiş metinleri doğrudan taklit etme amacından çok, onlardan kişi ya da motif düzeyinde etkilenecek yaratacağı yeni metnin estetik düzlemi için malzeme olarak kullanır. Özellikle Orhan Pamuk’un romanları Evliya Çelebi, Mevlânâ, Şeyh Galip, Hüsrev ü Şirin, Attar, Dante, Rilke gibi Doğu ve Batı yazarlarının yapıtlarından esintiler taşır. Hatta, bu esinti kutsal kitaba kadar da uzanır. Batı romanlarında İncil ve Hz. İsa’nın çeşitli vesilelerle konu edilmesi gibi, Orhan Pamuk da Kur’an âyetleri ve hadislerden yararlanır. “Orhan Pamuk’un Kur’an’ı, kutsallığından soyutlayıp bir estetik malzeme olarak kullanması, edebiyatımızda bir yeniliktir” görüşü bu amaçla dile getirilir (Ecevit, 2001, s.155).

7. 1. Parodi-pastiş (Parody-pastiche): Sanatçının eserini, başka eserleri taklit yoluyla yazması, yeniden kurması demek olan pastiş, taklide dayalı bir anlatı yöntemidir. “...başka bir yapıtı ya da yapıtın bir parçasını başka bir bağlamda taklid yöntemidir” (Moran, 1991, s.203). Belli bir anlamın ve iletinin taşıyıcısı olan yeni ve özgün dünyalar yaratmak yerine önceki metinlerle oynamayı, onlarla eğlenmeyi yeğleyen postmodern romancı, okurunu da keyiflendirmek amacıyla anlatılarında parodi-pastiş tekniğine sık sık başvurur.

Gerçekle kurmacanın sınırının birbirine karıştığı postmodern anlatıda zaman ve mekân tanımlamasından, olaylar arasındaki neden-sonuç ilişkisinden, kişilerin karakteristik özelliklerinin betimlenmesinden özellikle kaçınan postmodern romancı, yaratacağı yeni dönüştürümler ve değişkenlikler ortamında okuru adına metinde suskunluklar, anlam boşlukları yaratır. Bu amaçla kullandığı parodi ve pastiş tekniği, en uygun tekniklerdir. “Onun amacı, her türlü yöntemi kullanarak metinde anlam boşlukları, suskunluklar yaratmak ve bu yolla asıl gerçek olanı yani değişkenliği ve olumsuzluğu okuruna aktarmaktır. Pastiş ve parodi de yazın tekniği açısından böyle bir görüşü aktarma konusunda çok etkili yöntemlerdir” (Doltaş, 2003, s.102).

Yansıtmacı anlayışın kalıplarını kıran postmodern yazar, kendisine yeni bir kurmaca dünya yaratır. Bunun için de daha önceki yüzyıllara ait olan metinlerin evreninde gezinir. Eski metinlerden kimi kez **kişi** kimi kez **imge/motif** kimi kez de **anlatı tekniği** bazında etkilenecek onlarla parodi ve pastiş düzleminde oynar. Franz Kafka’nın Dönüşüm adlı romanında ana karakter Gregor Samsa’yı ‘dev bir böcek’e dönüştürmesinden yola çıkan Hilmi Yavuz’un, Fehmi K’nın Acayip Serüvenleri adlı romanında, başkışı Fehmi Kavkı’yı hamam böceğine dönüştürüp onunla eğlenmesi gibi. Yavuz, Fehmi Kavkı’ya, Tolstoy’un Savaş ve Barış’ındaki karakterlerden Bezukhov’un gözlükleriyle de alay edip eğlenme ortamı sağlamıştır. Geçmiş yüzyılların efsaneleşmiş aşk öyküleri (Leylâ vü Mecnûn, Ferhad ile Şirin) veya mistik öyküler (Hüsn ü Aşk, Kelile ve Dimne), postmodern romana bu amaçla alınan arkaik metinlerdir. Anılan öykülerdeki kişi ya da motife göndermeler yapan romancı, onu metnin içine dokur ve hatta sık sık tekrarlanan leitmotif haline getirir. Pastışı, metnin formatı, söylemi ve anlatı tekniğine göre kısmî, karma veya bütüncül bir yapıda metnine yerleştiren romancı böylece yapıtını yeniden oluşturur. Türk romanında pastişi bütüncül düzlemde veren yazarlar olarak Latife Tekin’in Sevgili Arsız Ölüm’ü ile Berci Kristin Çöp Masalları’nı; İhsan Oktay Anar’ın Puslu Kıtalar Atlası ile Kitab-ül Hiyel adlı yapıtlarını örneklendirebiliriz (Sazyek, 2002, s.500-501). Bireysel anlatı tarzlarının dışında destan, masal, ninni, türkü, halk hikâyesi, söylence gibi sözlü anlatım türlerine özgü biçem(üslûp) ögesi ile tarihsel motif ve öykülerin de romanda pastiş ögesi olarak kullanıldığını eklememiz gerekir. Sonuç olarak pastişin, postmodern anlatıda anlatı yöntemi, anlatı içeriği (kısmî, karma ya da bütüncül) ve biçem aktarımı olduğunu belirtmek yanlış olmayacaktır. “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” (Aytaç, 1999b, s.237) demek olan parodi ise metnin temelinde, konu/içerik bağlamında yapılan bir değişikliktir. “Önceki metinden sonraki metni yaratmak”, kısacası “bir metni, yeni bir metin yaratmak için” örneksemektir (Sazyek, 2002, s.503). O da pastiş gibi kısmî ve bütüncül olarak uygulanmıştır. Metnin konusuna ve temel yapısına dönüştürülerek uygulanan bütüncül parodiyi, Umberto Eco’nun *Gülün Adı* adlı romanını örnekseyen Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı* adlı romanında kullanmıştır (Sazyek, 2002, s.503-504).

7. 2. İroni-alay: Metinlerarası dünyada dolaşmak, bir başka metinden bir resim, bir motif, davranış biçimi, bir kişinin karakterini almak, onların kurgu ve anlatı biçimleriyle oynamak (**ironi**), onları bir konumdan bir başka konuma dönüştürmek, postmodern yazarın en hoşlandığı, yaratıcılık yetisini doyuma ulaştırdığı bir düzlemdir. Postmodern anlatının çoksesli ve çoğulcu yapısını sergileyen bu tavır, aynı zamanda postmodern romanın bir kurgu ögesidir. Postmodern romancı, bu oyun kurgusunu, **ironi - alay** düzleminde gerçekleştirir. Öykünün konu/içerik biçiminde kurgulanıp olay zincirinin neden-sonuç ilişkisi içinde anlatılmasını ve anlatıdan mutlak doğrular çıkarılmasını onaylamayan postmodern romancı için gerçek pek önem taşımaz. Olayın kurmaca niteliğine vurgu yapar. Yabancılaştırılmış bir dünyada yaşamı, sanal gerçeklikle yansıtmaya çalışır. Mimetik estetiğin dünyasına ironiyle yapılan bu dönüş, -gerçeği yansıtmaya çabası olmadan- üstkurmaca tekniğinin gereğidir. Orhan Pamuk’un, *Benim Adım Kırmızı* adlı romanında Osmanlı minyatürlerini anlatırken, metindeki aşk öyküsünü, Hüsrev ü Şirin’deki aşk aracılığıyla anlatarak metinlerarası düzlemi kullanıp arkaik anlatı geleneğiyle eğlenmesi, buna çarpıcı bir örnektir (Ecevit, 2001, s.74). Geçmişe dönüşü pek masumane bulmayan Eco ise, sanatçının eski yapıtlardan -metin, motif, imge, kişi, biçem olarak- öykündüğü malzemeyi ironi biçiminde alacağını belirtir. “...geçmişe ironiyle, masum olmayan bir biçimde yeniden dönüş” (Ecevit, 2001, s.156).

Oyun aracı haline getirilen eserle mizahî bir bağ kuran romancı, örneksediği metindeki bir imge ya da motifi, metnin kurgu tekniğini veya biçim özelliğini ele alarak onunla eğlenmeyi amaçlar. Türk romanında postmodern tarzın başarılı örneğini veren Süreyya Evren’in, *Postmodern Bir Kız Sevdim* adlı romanını, örneksediği *Kara Kitap*’taki gibi kurgulaması- onun gibi bağımsız bölümlerden oluşturması- ve oradaki aşkı, Rüya-Galip aşkını olumsuzlayarak işleme gibi. Romanına efsaneleşmiş aşk öykülerini parodi olarak alsa da romancı aşk ve sevgiyi, Rüya-Galip aşkının saflığı ve yüceliğinin tersine, düzeysiz ve saçma (absürd) ilişkilerle, cinselliği de işin içine katarak yapmacık hale getirmiş, sıradanlaştırmış hatta onu her vesileyle alay konusu yapmıştır. Böylece, “aşk” ve “âşik şair tipi”, “efsanevi aşk öyküleriyle parodi yoluyla alaya edilir” (Doltaş, 2003, s.155-163).

Sanatı bir oyun olarak değerlendiren postmodern yazar, seçkin olmadığı için eğlencelik (trivial) edebiyat türlerine de girmekten çekinmez. Dahası, okurun metinden zevk alması için metnini eğlendirici, sürükleyici öğelerle süsler. Bu, kimi zaman metin aracılığıyla okuyucuyla oynanan bilmececi bir oyuna dönüşür. Oyunsu metin, yazar için estetik bağlamda özgürlük vesilesi olduğu gibi okuyucu açısından eğlenme, keyif alma gibi pragmatik bir yarar sağlar.

“Postmodern romanın bir özelliği de sanatı bir tür oyun olarak görmesidir. Sanat ile oyun arasındaki benzerliklere daha önce de işaret edilmiş ve Freud da sanatın, çocukluktaki oyunun yerini tuttuğunu söylemişti. Ama postmodern romanda, oyun oynama bilinçli bir şekil alır ve yazar kurgulama eylemini, okura bir oyun gibi seyrettirir. Öyle ki yapıtın kurgulanmasından alınan tat, “oyun için oyun” ilkesi gibi, “kurgulama için kurgulama” ilkesine götürür yazarı. “Bir öykü, bir tek kişinin, hatta sizin de oynayabilmeniz için oynadığı bir oyundur” diyor Ronald Suckenic” (Moran, 1991, s.199).

7. 3. Taklit: Postmodern metnin anlatı tekniğinde taklit de yer alır. Taklit sözcüğü, burada dış dünyanın görüntüleri anlamını üstlenmiştir. Platon’un simulacrum dediği bu görüntüler, ideler âleminin varlığına işaret ederler. Taklit görünümlü dünya, postmodern yazarın kurgu ögesidir.



Yansıtmacı estetiğin ağırbaşlı, ciddi, seçkin, içindeki iletiyi okuruna yansıtmayı hedefleyen anlatıcısı, yerini mutlak ve bilge yorumlardan kaçınan, yaşamı oyun gibi algılayan, taklit yaparak konumdan konuma geçen, bir kimlikten bir başka kimliğe bürünen, sürekli devinim içinde olan bir karaktere bırakır. Anlatılarında içerik ve motif düzlemine ilişkin öğelerle parodi- pastiş düzleminde yarattığı sanal bir evrende oynar. “Bu kez ironi düzleminde gerçekleşen bir oyundur bu. Postmodern öykü anlatıcısı, öyküyü yansıtmacı bir yaklaşımla anlatmıyor, onun doğru/gerçek olduğunu savlamıyor, tam tersine öyküsünün kurmaca karakterinin altını çizerek yapıyordu bunu; yabancılaştırılmış bir dünyada yaşamı, araya sıkıştırılmış bir tampon gerçeklik aracılığıyla ikinci elden yansıtıyordu. Mimetik estetiğin dünyasına mimesis olmaksızın, Eco’nun deyişiyle “ironiyle masum olmayan bir biçimde yeniden dönüştür bu” (Ecevit, 2001, s.74).

Metinlerarası düzlemde örtük veya açık göndermelerle yüklü metin, yazarın keyifle dolaştığı, oyun haline getirdiği bir düzlem olur. Umberto Eco’nun, *Anlatı Ormanlarına Bir Gezinti* adlı kitabı bu bağlamda pek çok yazara esin kaynağı olur. Yansıtmacı estetikte yazar merkezli olan metinlerarasılık, modern ve postmodern estetikte metin merkezlidir. Türk romanında farklı boyut ve işlevlerde uygulama alanına konan metinlerarasılık başat öge olarak bu üç teknikle işlenmiştir.

8. POLİSİYE/GERİLİM

Üstkurmaca düzleminde yer alan polisiye öge, benzer anlamı karşılayan dedektif, gerilim, cinayet sözcükleriyle de yazınsal alana girip ilgili roman/hikâyeyi belirleyen tür olmuştur. Bilindiği üzere, Edgar Allen Poe, Gaston Leroux, Conan Doyle, Emile Gaboriau, Maurice Leblanc, Agahta Christie’nin şablon haline de gelmiş olan polisiye roman kurgusunun odağında çözülmesi zor görünen esrarlı cinayet, kanıt peşinde adım adım iz süren dedektif, kendisinden kuşkulanan ama yeterli kanıt bulunamayan bir zanlı yer alır. İşlenen cinayetin çözülmesi üzerine kurulan olay örgüsü, kitleleri sürükleyen, onlara hoşça vakit geçirten ama fazla yazınsal değer de taşımayan bir anlatı türü olarak değerlendirildi. Ancak, yapısalcıların, yazınsal yapıtları yeni yaklaşımlarla incelemeye kalkışmaları, polisiye roman türüne ilgiyi artırır. “Rus biçimcilerinin başat öge “the dominant” kuramıyla ilgili olarak popüler kültüre yönelik pek önemsenmeyen konuları yapıtın odağına almaları, bu türün ciddi edebiyat düzeyine çıkmasına yol açmıştır. Polisiye roman da böyle sınıf değiştirmiştir” (Moran, 1994, s.108). Alain Robbe-Grillet, İtalo Calvino, Umberto Eco gibi yazarlar, dedektif roman kalıbını kendi sanat görüşleri doğrultusunda kullanırlar.

Türk Edebiyatında Ahmet Mithat’ın *Esrâr-ı Cinâyât* adlı yapıtıyla başlayan ve diğer yazarlarca da benimsenerek geniş yankı uyandıran polisiye roman türü, postmodern roman formunda da kendisine yer bulur. Ahmet Altan’ın *Tehlikeli Masallar*, Orhan Pamuk’un *Benim Adım Kırmızı*, Bilge Karasu’nun *Kılavuz*, Pınar Kür’ün *Bir Cinayet Romanı* gibi. Öykülerin kurmaca ile gerçek arasında örüntülenen karmaşık oyunları, ünlü dedektif romanlarının parodileri, değişik anlatı türleri ve biçimleri, karakter dönüştürmeleri, çok sonuçlu bitişleri ile postmodern çizgide verilen yeni dedektif roman örnekleridir. Polisiye, postmodern romanda kimi kez metnin temelinde ve tümünde kimi kez de metne yardımcı olan bir işlevle konumlandırılır.

9. TARİH

Postmodern anlatıda tarih kavramı bilinen anlamından tamamen soyutlanarak köklü bir değişime uğramıştır. Dönüm noktası olabilecek dönemlere veya fazlara ayrılan, belli zaman ve mekân içinde yaşan-

miş olayların neden-sonuç ilişkilerine dayandırılarak anlatıldığı, toplumsal ve ekonomik yapının, uygarlık ve kültür değerlerinin aktarıldığı homojen ve bütüncül bir yapı gösteren genel tarih anlayışının yerini, bölünmüşlüğü 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 almıştır. Bu anlayışın egemen olmasında çağın teknolojik ve toplumsal gelişimlerinin organik bütünü bölüp parçalaması ve zaman algısında yarattığı değişme büyük rol oynamıştır. Oluşturulan kurmaca zamanlar, yeni zaman kesitleri “geçmiş” ile “şimdi” yi karmaşık biçimde kurgulayarak hiç beklenmeyen bir yerde buluşturmuş, tarihin arka planda yer alan temel platform olma işlevini ortadan kaldırmıştır. Bu bağlamda kullanılan “tarihin ölümü” söylemi, tarihin “artık bir gösterge olarak, edebî metin ve bilgi anlayışları için meşrulaştırıcı” bir zemin olma işlevini yitirdiği düşüncesine dayanır (Lucy, 2003, s.99). Tarihin ölümü, postmodernizmi, “...göstergelerinin değer kazandığı bağlamları bütünselleştirici bir biçimde tarihsellikten çıkarması sayesinde meşrulaştırırken”(Lucy, 2003, s.100), postmodern edebiyatı canlandırıp ayağa kaldıran itici bir güç olmuştur.

İçinde yaşadığımız çağın, tarih tezini değiştirdiğini öne süren postmodern düşünür Michel Foucault, bütünlük ve süreklilik taşıyan tarih anlayışının değiştiği görüşünü savunur. Yeni anlayış, **tarihselleşen tarih ve bilgi**, olayları ve olguları kendi sistematiği içinde kendi koşulları ve bağlantılı olduğu öteki öğelerle ilişkilerini açıklayarak kendi sistemini oluşturmaktadır. “...eskiden tarih ve bilgi, olgular ve kayıtlara geçmiş olaylar arasındaki ilişkileri tanımlamayı amaçlarken, onları bilinen dizgelere yerleştirip o dizgeler içindeki unsurlarla olan ilgilerini belirlemeye çalışırken şimdi her ikisi de olgu ve görüngüleri kendi oluşturdukları dizgelere oturtup kendi tarihlerini kendileri yaratmaktadırlar” (Doltaş, 2003, s.66).

Postmodern anlatıda ise tarih, bir parodi malzemesi olma işlevini üstlenmiştir. Ancak burada tarih, çizgisel akan ve neden-sonuç ilişkisine dayalı olaylar zincirinin kronolojisi değil, şimdiki zamanda var olan ve çağının anlayışıyla iç içe geçmiş yeni ve çeşitli oluşumlar üreten bir zaman kesitidir. “Her türlü tecrit edilmiş kimlikten tedirgin olan ve mutlak kökenler anlayışına ihtiyatla yaklaşan postmodernist eser, kendi “metinlerarası” doğasına, başka eserlerin parodisini yaparak onları yeniden dolaşıma sokmakta oluşuna dikkat çeker, zaten o eserlerin kendileri de başka eserleri yeniden dolaşıma sokmuşlardır. Parodi konusu yaptığı şeylerden biri de geçmiş tarihtir; çizgisel biçimde şimdikiyi üretmiş olan nedensellik zinciri olarak görülen bir tarih değil, kendi bağlamından koparılarak çağdaş olanla yoğrulmuş çok çeşitli ham maddeler olarak, bir tür ebedi şimdiki zamanda var olan bir tarihtir bu.” (Eagleton, 2004, s.280).

Postmodern anlatıda “geçmişe dönüş”, metinlerarasılık düzleminde bir kurgu tekniği olarak parodi-pastiş tarzında yer alır. Fakat sonuçta ortaya çıkan başkalaşım geçiren yeni bir öge , yeni bir dönüştürümdür. Orhan Pamuk’un, Benim Adım Kırmızı adlı romanında Kara ile Şeküre’nin aşkını anlatırken, Nizamî’nin Hüsrev ü Şirin’in öyküsündeki minyatürleri kullanarak dile getirmesi. Hasan Ali Toptaş’ın Bin Hüzünlü Haz’da hayalet kahraman Alâaddin’i anlatırken Binbir Gece Masalları’nı öykünmesi, sanal varlık olan Alâaddin’e zaman yolculuğu yaptırarak onu sihirli lambası olan masal kahramanı Alâaddin’e dönüştürmesi gibi.

Tarih ayrıca, postmodern romancının kurmaca bir dünya yaratmak için el attığı bir oyun alanıdır. “...Tarih, kendi gerçekliği olan bir zaman kesiti olmaktan çıkmış, Jameson’un dediği gibi, “*bizim söz konusu geçmişle ilgili tasarlarımız ve stereotiplerimizin bir tür pop-tarihe dönüştüğü*” bir kurmaca oyun alanı olmuştur postmodern edebiyatta” (Ecevit, 2001, s.72-73).

Kimi postmodern romanda ise tarih, hem gerçek hem kurmaca olmak üzere iki işlevi bir arada taşımıştır. Erendiz Atasü’nün Dağın Öte Yüzü adlı romanında olduğu gibi. Hem fotoğraf belgeseli gibi somut gerçekli hem de düş ürünü olacak kadar öznelidir. “...Bir başka deyişle tarih, fotoğraf gibi hem bel-



geseldir, yani nesnel ve somut gerçeğin özelliklerini taşır hem de insanların kendi belleklerinde kendi duygu ve düşüncelerinde şekillendirilen bir başka gerçektir, yani kurmacadır” (Doltaş, 2003, s.179).

Postmodern romanda kurmaca figürler bir kahraman kimliğiyle rollerini oynarken tarihî kişiler de fiğürleştirilir. Tarihin önemli bir dönemecinde, büyük olayların merkezinde bulunmuş, rol model olmuş kişiler, tarihî kimlikleriyle değil, bireysel kimlikleriyle günlük yaşamın içine alınır, tipleştirilmeden yazarın kurduğu sanal evrende yer alırlar, 24 saatlik bir süreye ait kılınarak sıradanlaştırılırlar. Tarihi romanın öncelendiği ve önemsemediği rolü, işlevi yapan kişiler değildirler artık, savundukları tezleri veya iletileri yoktur. Günlük yaşamın sınırlarına ve sıradanlığına ait olan, tarihin oluşumunda etkin olmayan ama zamanın akışında yaşayan insanlardır. “Bundan hareketle postmodernist romanın tarihi figürleri tarihin oluşumuna büyük katkıları bulunmayan, belirgin bir statünün sahibi olmayan kişilerdir. Bir başka deyişle tarihi kuran değil, sadece yaşayan insandır onlar. Bugünün insanına yönelik en önemli göndermeleri de aslında pek fazla bir şeyin değişmediği noktada yoğunlaşır”(Sazyek, 2002, s.507).

10. İNSAN

Postmodern döneme geçişle birlikte kendisine ve çevresine yabancılaşan insan, edilgin, kişiliksiz ve kimliksiz bir varlığa döner. Birey özne, yitip gitmenin ötesinde parçalanmıştır. Bu yitip ve parçalanış, önceki zamanlara gidişi özendiren ve artık günümüz anlatılarında -başta pastiş olmak üzere- yaygın biçimde kullanılan değişik anlatı tekniklerini ortaya çıkarmıştır. “ eşsiz ve kişisel bir biçimin varolmayışı, yeni bir edimi ortaya çıkarır: Pastiş. Özetlersek zamanımızdan daha az sorunlu bir zamana geri dönmeyi arzuladığımızı ileri süren pastiche aynı zamanda hemen her yerde rastlanan (özellikle filmde) bir kip haline geldi “ (Sarup, 1995, s.214). Postmodern anlatılarda görülen çeşitli anlatı teknik ve yöntemleri ile günlük iletişim araçları kullanımının, birey öznenin olmaması veya dönüşüme uğrayıp buharlaşması sonucu, bireysel söylem ve biçimin gelişmeyişinden kaynaklandığını vurgulamak gerekir.

“Bireyin kendi kendini tasfiye ettiği ve bir zamanlar anlamla yüklü bir dünyanın kefilisi gibi görünen birey-öncesi ile karşılaştığı bir durumun tanıklarındır bu romanlar. Günümüzdeki her tür sanat gibi bu eposlar da anlamca belirsizdir. Kaydettikleri tarihsel eğilimin barbarlığa bir geri dönüş mü, yoksa insanlığın gerçekleştirilmesi mi olduğunu belirlemek onlara düşmez, üstelik birçoğu barbarlık ortamında kendini fazlasıyla rahat hissetmektedir” (Adorno, 2004, s.46).

Geleneksel roman estetiğindeki birey, edebiyat yapıtlarının kahramanıdır, kahramanın özellikleriyle anılır. Belli bir anlamın veya iletinin taşıyıcısıdır. Güçlüdür, toplumdaki konumuyla düzeni değiştirecek veya bir toplumsal aksaklığa ışık tutacak kadar mücadelecedir, içine düştüğü çıkmazdan kurtuluncaya kadar uğraşır ve özgürdür. Topluma güven ve inanç aşıl原因an birey kişilikli insandır. “Edebiyat biliminde ona henüz metin figürü ya da protagonist gibi silik tanımlar uygun görülmemiştir” (Ecevit, 2001, s.24).

Postmodern anlatılarda ise birey bu özelliğini yitirmiştir. Yazar-anlatıcı da kişi de kimlikten kimliğe giren, değişim geçiren veya dönüşüme uğrayan bir nitelik gösterirler. Artık kendilerine kahraman demek zordur; çünkü metnin odağında yer alan, belli bir anlamın veya iletinin taşıyıcısı olma konumlarını yitirmişlerdir. 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. “Dahası özne dağılır, kaybolur. Ontolojik kuşkunun ürünü bu durum, anlatılarda genellikle sanki özne yokmuş da var oluyormuş, olaylar belli biçimde gerçekleşiyormuş ama belki de öyle olmuyormuş, olayların zamanla ilişkisi bir türlü kurulamıyormuş gibi aktarılır” (Doltaş, 2003, s.141).

Kahramanın, esinlendiği ya da bütünleşmek istediği bir başka kahramana veya sanal varlığa dönüştüğü; ben-anlatıcının, anlatıcıya; zaman ve uzamın, sonsuzluğa dönüştüğü bir biçim ortaya çıkar. Esasen yeni romanda roman kişisi de yoktur. Özneler, nesnelere dönüşürler (Baldıran, 2002, s.98-107-108). Üstkurmaca metinde diğer öğeler olduğu gibi kişi de kaygan zemindedir, dönüşüm içindedir. Bireyin öznelliği ortadan kalkmış, öznelilik ötesi geçişimlilik söz konusu olmuştur. Psikanalist Lacan, “özne asla bütüncül bir kişiliğin karşılığı olamaz” görüşündedir (Ecevit, 2001, s.183). Postmodern metinlerde tek bir bireyin değil, insanın sorunsal biçim, kurgu ve biçem düzleminde ve okur düzleminde yeniden üretilerek işlenir. “metin kişinin değil, okurun sorunsalıdır. Bu insansız metinlerde insan, okurun tümüyle öznel düzlemde gerçekleştirdiği oyunsu bir okuma edimi aracılığıyla beden kazanır” (Ecevit, 2001, s.78).

11. ANLATI TEKNİKLERİ

Postmodern romanda, kurgusu gereği tek tip bir anlatı tekniğine rastlamak mümkün değildir. Farklı amaçlarla kurgulanmış olan farklı metinlerden ortak bir anlatım dili çıkarmak olanak dışıdır. Bu nedenle “metinler kolajı” biçiminde oluşturulan postmodern romanda, baştan sona anlatıya egemen olan tek bir anlatım tekniği kullanılamaz. Çünkü, gazetede ki köşe yazısının dili ile alıntılanan şiir veya manzumele rin dili, ansiklopedik bilginin anlatımı ile etkin figürün anısını anlatırken kullandığı dil, romanda ister istemez farklılaşmayı getirecektir. “Böylece postmodern romanda birden fazla anlatım türünün yer alması başladığını, bazı yerlerde gazete haberlerinin, gazete köşe yazılarının romana aynen taşındığını görüyoruz. Hatta James Joyce bir müzik parçasının notası ile birlikte, bir alış veriş listesini aynen Ulysses romanına taşımıştır. Çağdaş resim sanatında da bulunan bu tekniğe Collage adının verildiğini görmekteyiz.” (Yalçın, 2003, s.79). Şiir, mektup, deneme ansiklopedi, kutsal kitap alıntıları, menâkıbnâme, piyes, otobiyografi postmodern romanın anlatı metinleridir. Oğuz Atay’ın Tutunamayanlar’ında olduğu gibi.

Alışılmış roman anlayışını ve onun bilinen ölçülerini bir tarafa atan romancının, yeni romanda nesneye ağırlık vermesi, özneyi silik, belli belirsiz gölgeler halinde işlemesi, olayları anlaşılması zor, bulanık anlatması, yeni bir roman arayışı içinde olduğunu göstermektedir. Yeni roman da yeni anlatım tekniklerini ve farklı metin türlerini de beraberinde getirmektedir. “Böylece yeni romanın adım adım bir deneme anlatımına doğru yaklaştığını görüyoruz. Zaman içinde bütün metin türlerinin roman içinde yer almaya başlamasında sanırım bu anlayışın da büyük etkisi bulunmaktadır” (Yalçın, 2003, s.81).

12. OKUMA

Türk edebiyatında modernist romanın ilk örneğini Oğuz Atay, Tutunamayanlar (1972) adlı yapıtıyla verir. Kurgu, biçim, anlatı teknik ve yöntemleri açısından geleneksel roman estetiğinden farklılık gösteren yapıt, Türk romanındaki köklü değişimin öncüsü olur. 1990’lı yıllardan sonra romanın yapısal-kurgusal ve biçimsel öğelerindeki gelişmeler - üstkurmaca ve metinlerarası tekniklerin gelişmesi, biçim denemelerinin artması, üslûbun çeşitlenmesi, anlatıcının çoğalması, mutlak gerçekten seçenekli gerçeğe geçiş-modernizmin seçkinci ve tekli yapısını aşarak postmodernizmin popülist ve çoğulcu yapısına zemin oluşturur. Postmodern romanın daha geniş oylumda, modernist romandan yalıtılmış başat özelliklerinin ağır basan örnekleri de bu dönemde ortaya çıkar. Orhan Pamuk’un Kara Kitap’ı gibi. Söz konusu roman, bu amaçla örneksediğimiz ve incelemeye çalıştığımız bir yapıt olmuştur.

Kurgusu karışık, dokusu imge, simge, alegori ve motiflerle işlenerek soyutlaşmış, izlenmesi zor olay örgüleri, öznelleşen ve göreceleşen zamanı, bilinç ve bilinçaltına yapılan iç yolculuklarla çok katmanlı anlam ve yorum içeren bu tür anlatıları anlamak ve çözümlemenin, geleneksel donatılarla yüklü okur için zor olduğu ortada.



1990'lı yıllardan sonra yazılan postmodernizmle ilgili makalelerde bu nedenle “**seçkin okur, etkin okur, donanımlı okur, bilinçli ve birikimli okur**” gibi söylemlere sıkça rastlanılmaktadır. Ancak, öğrencilerin de bu tür anlatıları nasıl okumaları, okurken metnin ellerinden kayıp gitmemesi ve sonuçta onların “bir şey anlamadık” biçimindeki yakınma olasılığına karşın okuma aşamasında nelere tutunmaları konusunda genel çizgileriyle de olsa bir ölçek verilmesi görüşündeyim. Çıkaradığım ölçek, kuşkusuz postmodern romanın semantik potansiyelini tümüyle tüketerek biçimsel derinliğini inceleyen şaşmaz, kesin bir çözümleme tekniği değildir. Amacım, öğrencilere çok yorumlu, çok katmanlı anlam dokusu olan romanın dayandığı anlam ve biçim yeniliklerinin altındaki felsefeyi kavratmak, kendi katkıları, birikim ve yetenekleriyle metni anlamlandırmalarını sağlamak, kısacası, romanı çözümlemelerinde onlara yardımcı olmaktır. Bu tür anlatılarda okuma edimi büyük önem taşıdığından, öncelikle metnin nasıl okunması gerektiği bilinmelidir.

Öğrenci, her şeyden önce geleneksel bir roman okumayacağını bilmelidir. Çünkü okuyacağı roman, yazar- anlatıcının güdümünde tasarlanmış, belli iletiler taşıyan, neden-sonuç belirleyiciliğinde süren, çizgisel zamanda akıp giden, ülküsü ve beklentilerini gerçekleştirme çabasında olan ana kahramanın dış dünya gerçeğiyle örtüşen öyküsünü işleyen, anlam, olay ve kurgu bütünlüğü taşıyan geleneksel bir roman değildir. (Geleneksel roman çözümlemesi için bakınız: Kavcar, Edebiyat ve Eğitim, 1999, s.46-56) Bu nedenle, romanı okurken aşağıdaki hususları dikkate alması yararlı olacaktır:

1. Okuyacağı roman tek bir somut gerçeğin veya tek tip bir olayın sergilendiği, ana kahramanın serüvenini anlatan veya onun savunduğu değerlerin savaşımını neden-sonuç mantığıyla sergileyen bir olay zinciri kurgusunda değildir. Postmodern roman, birbirinden bağımsız, farklı metinlerden veya bölümlerden oluşan “**metinler kolajı**” biçiminde yapılandırılmıştır. Doğu veya Batı kaynaklı değişik kültür ürünlerinden alıntılanan, dokusu metaforik öğeler, oyunsu ve taklit unsurlarıyla örülmüş, içeriği soyut karakter gösteren bir niteliktedir. Öğrenci, bunu bilerek romanı eline almalı ve metinle bu bağlamda iletişim kurmalıdır.

2. Öğrenci, **karmaşık kurguda** yazılmış açık metin okuduğunu bilmelidir. Gerçek ile kurmacanın iç içe geçtiği, birinin öteki içinde eriyen yapısını bilerek okumalıdır. Gerçek bir olayı okurken bir imgeyle, bir motifle, bir oyunla, bir anıştırmayla veya olaydan bağımsız bir taklitle geçmiş zamanın anılarına ya da fantezilerine kayan veya gelecek zamanı da bilincinde tüketen romancının kurmaca bir evrene daldığı unutulmamalıdır.

Metnin dokusunun bir şiirle, bir bilimsel yazıyla, bir tarihî olayla, bir mitik öyküyle, bir okur söyleşiyle, bir aşk söylencesiyle sık sık kesildiği anlatıda romancı, metni durmadan yeniden kura kura yazar. Bu nedenle karmaşık yapılı bir kurgu ortaya çıkar. Bu kurguyu da renk simgeçiliğiyle süsler, harf ve sayı simgeçiliğiyle de gizemli hale getirebilir.

3. Postmodern romanda anlatılan gerçek, dış dünyayla birebir örtüşen nesnel gerçek değil, yapay, ikinci elden üretilmiş, oyunsu nitelik taşıyan kurmaca gerçektir, kurmacanın da kendisini kurguladığı, öykülediği düzlemdir.(Metafiction-üstkurmaca). Kurmaca oyun, okurun keyif alması için bu tür metinlerin vazgeçilmez koşuludur, kurgu ögesidir.

Öğrenci, postmodern anlatıların “**oyunsu**” niteliğini bilerek okumalıdır. Dış dünyanın somut gerçeğini, kişisel veya toplumsal düzlemde sorun ileten ve çözüm yolu gösteren yapıt olarak değil. Biçimsel ve imgesel oyunlardan oluşan metnin dokusunu, tipik bir satranç oyunu oynar gibi, bir polisiye roman kurgusunda ipucu arayan dedektif gibi, bir bulmaca çözer gibi ya da yaşamın gerçeklerini bir oyun gibi algılayıp onun peşinde koşan bir kişi gibi keyifle ama imgeleri, ipuçlarını, gizli şifreleri gözden kaçırmadan dikkatle çözmeye çalışmalı, nesnelere ve kişileri doğru yerlere oturtmalıdır.

4. Öğrenci, yoruma açık, çok katmanlı dokusu olan metin okuduğunun farkında olmalıdır. Metni çok katmanlı okumalı, bir katmanında sıkışıp kalmamalıdır. Satır aralarında yer alan imge, metafor, tuzak ve ipuçlarının anlam ayırıcısına vararak onların çok yönlü göndermelerine ulaşarak okumalı, onların metin içindeki farklı kullanım biçimlerine dikkat etmelidir.

5. Öğrenci, çok katmanlı dokusu ve çok yorumlu yapısıyla açık yapıt karakteri gösteren postmodern romanda “**anlam arama**” gibi bir yanılaşa düşmemelidir. Öğrencinin en büyük sorunu budur. Çünkü bu tür romanlarda metnin, yazarı tarafından açıkça ortaya konulan tek ve kesin bir anlamı yoktur. Anlam, cümlelerin içinde, kişilerin diyaloglarında veya yazarın söyleminde açıkça yer almaz, bir şiirsel betimlemenin içinde olabileceği gibi bir imge, bir simge ya da alegorinin içinde de gizlenmiş olabilir. Anlamı yazarak, yaşayarak, fantezi oyunlar kurarak üreten postmodern romancı, okuyucudan da sezgiyle bulmasını ister. Bu bağlamda, öğrenci, metnin herhangi bir yerinde saklanan ipuçlarını bulacak, varsayımlar doğrultusunda yeniden anlamlar üreterek metni kendisi yeni baştan kuracaktır. Metni üretmede romancının ortağı olma konumunda bulunacaktır.

Öğrenci, romancının metnin içinde bıraktığı **anlam boşluklarını** kendisinin dolduracağını bilmelidir, gene aynı teknikle, satır aralarında gizlenmiş olan ipuçlarından yola çıkarak metni anlamaya ve yorumlamaya çalışmalıdır.

6. Öğrenci, farklı bir **zaman ve uzam** kavramıyla karşı karşıya bulunduğunu bilmelidir. Çünkü zaman, dün-bugün-yarın çizgisinde akıp giden kozmik zaman değildir; öznel ve görecelidir. Bireyin bilincinde bir günü, bir yılı, bir yüzyılı hatta bir çağı tüketen bir kavramdır. Bugünden söz ederken düne giden romancı, bilinçakımı tekniğiyle yarını da yaşatır. Uzam (En, boy, derinlik) üç boyutlu ve sağlam basılacak kadar güvenilir değildir artık. Mekân da bilinen açık alanların dışında kapalı alana yönelmiştir. Gerçek, dış dünyada değil, iç dünyada, bilinç ve bilinçaltında aranır. Bu, parçalanmış ve bölünen gerçekliğin iç dünyaya özellikle bilinçaltına vurumudur. Romancı, bu nedenle iç dünya, ruhsal yolculuklara yönelir.

7. Geleneksel romandaki baş kişi veya ana kahraman **roman figürü** olmuştur. Geleneksel romanda serüveni heyecanla okunan, okuru etkisi altına alan ana kahraman silikleşmiş, yerini kendisine de çevresine de yabancılaşmış ve yalnızlaşmış roman kişisine bırakmıştır. Sürekli değişim geçiren, bir başka kimliğe dönüşen, yaşamın dolambaçlı yollarında şaşırıp kalan güçsüz ve yalnız bir kişidir. Bu bağlamda yeni okur, geleneksel romanda olay akışını izleyen, gereğinde başkalarının yaşantı ve deneyimlerden ders alan, ana kahramanla birlikte üzülen veya onunla birlikte sevinen kişi değildir. Kısacası, yeni okur bireyle değil, metinle ilgilidir, metinle uğraşır, onu anlamak için mücadele eder, yorulur. Metni yeniden kurmaya çalışan sabırlı ve dikkatli bir okuyucudur. Yeni okur metni tüketen değil, yeniden üreten kişidir.

8. **Dil ve Anlatım:** Bu tür metinlerde dil, bir iletişim aracı olmaktan çok “amaç” olarak ele alınmıştır. Nesnelere, nesnelere arasındaki ilişkileri, özne nesne arasındaki bağı kuran ve betimleyen bir anlatı aracıdır. Çok renkli tabloları şiirsel bir edayla resmeden niteliğe sahiptir. Postmodern anlatılarda **anlatım teknikleri** çeşitlenmiştir. Şiir, mektup, deneme, otobiyografi, anı, makale, günlük yer alır. Son zamanlarda anlatı aracı olarak romancıların teknolojiye de yararlandığını görüyoruz. Telefon, sinema, video, cd’ler, robotlar da anlatıcı aracı olarak romana girmişlerdir.

9. **Okurla İletişim:** Bu tür anlatılarda yazarın okurla iletişim kurduğu, onu adeta yazı masasına çağırarak nasıl yazdığını, kitabın nasıl okunması gerektiği hakkında onunla sohbet ettiğini biliyoruz. Metnin anlaşılmasındaki zorluğu bilen romancı, okuruna metni çözümlemesinde yardımcı olur, yol gösterir. “Sevgili okur, nasıl fark ettiniz mi? Dikkatinizi çekti mi?” gibi ayrıntılarla ona yardımcı olmaya çalışır. İm-



geleri ve oyunsu öğeleri, ipuçlarını fark etmelerini açıkça söyler. Yazma ve yaşamın iç içe olduğunu, yazma ediminin öyküsünü anlatır. Okur, bu bağlamda yazarın sesine de kulak verir.

Romancının, anlatıdaki egemen konumu bitmiş, kendisini kişilerin arkasına çekmiştir. Okurun önemi, yapıtı değerlendirmedeki konumu ön plana çıkmıştır, metni anlamlandırarak yeniden kurmada sanki romancının ortağı olmuştur. Romancı, ona bu konuda başrol vermiştir. Geleneksel romandaki gibi yönlendirilen okur değildir.

10. Öğrenci, romancının tarih, felsefe, sosyoloji, psikoloji, metafizik, mitoloji, din, estetik gibi disiplinlerarası çoğulculuğun odağında, araştırmacı kimliğinin farkında olmalı, yapıtını da bu anlayışta kurguladığını bilmelidir.

Anlatının, yeni edebiyat kuramları ve roman anlayışındaki birikimlerin dışavurumu olduğunu anlayabilmelidir. Dijital teknoloji, post- kapitalist dönemin tüketim çılgınlığı, medyanın gücü ve önemi, popüler kültür öğeleri, yazarlar, edebiyat ve yeni roman kuramı hakkındaki görüşler, asıl ve taklit, arkaik sanat eserleri, doğuya özgü bilgelik kitaplarındaki öğretiler, tasavvufî öğeler, batı klâsiklerindeki unutulmaz aşklar ve öyküleri gibi. Hepsinin eşzamanlı olarak karşıt duruşlarıyla birlikte bir arada yer aldığını bilmelidir.

13. BİR POSTMODERN ROMAN ÇÖZÜMLEME DENEMESİ (KARA KİTAP/ ORHAN PAMUK)

1. Konu: İnsanın kendi olabilmesi veya olamaması sorunu.

2. Özet: İstanbul'un Nişantaşı semtinde üç kuşağın (dede-babaanne; anne-baba, hala/ Melih Amca-Suzan Yenge, Hale Hala; çocuklar Vasıf, Celâl-Galip-Rüya) aynı apartmanda yaşadığı kalabalık bir ailede doğup büyüyen Galip, avukat olup amcasının kızı Rüya ile evlenir. Günlerini eviyle-eşiyle ilgilenmekten çok dedektif romanı okuyarak geçiren, sinemaya gitmekten hoşlanan Rüya, Galip'in ikinci hanımıdır. Öğrencilik yıllarında, ilk eşiyle birlikte siyasî hareketlere katılmış, sol ideoloji adına dergilerden takma adlarla makaleler çevirmiş, yayınlar hazırlamıştır. Önceleri, başka kişiliklere bürünerek, başkalarının görüşleriyle dünyayı yorumlamanın keyfini çıkarmışsa da girdiği kimlik bunalımı sonucunda kocasıyla yolunu ayırmış, birlikte büyüdükleri ve kendisine öteden beri hayran olan kuzeni Galip'le evlenmiştir.

Serbest avukatlık yapan Galip, bir sabah veda mektubu yazarak evi terk eden karısı Rüya'yı aramaya koyulur. Önce, birlikte olabilecekleri sanısıyla Rüya'nın Milliyet gazetesinde köşe yazarlığı yapan üvey ağabeyi Celâl'in gazetede bürosuna gider, fakat ikisini de bulamaz. Çocukluğundan beri Celâl'in sadık okuru olan, onun hiçbir günlük yazısını kaçırmayan Galip, gazetenin o günkü sayısında Celâl'in eski bir yazısının yeniden basıldığını görür. Nedenini anlamak için gittiği gazete yönetiminden Celâl'in bir haftadır işe gelmediğini öğrenir. Bir ipucu yakalamak umuduyla girdiği çalışma odasında Celâl'in basıma hazır makalelerini okumaya başlar, onun zengin içerikli gazete ve dergi koleksiyonunu inceler. Otuz yıllık gazeteci olan Celâl, hafıza kaybı hastalığına yakalanmış, son zamanlarda yazmayı tasarladığı makaleleri kardeşi Rüya'nın yardımıyla daktiloya geçirebilmektedir. Askerî darbe söylentileri ve siyasî tehditler yüzünden de oturduğu evi gizlemekte, yazılarını kimsenin bilmediği evlerinden birinde, kız kardeşinin desteğiyle yazmaktadır. Rüya'nın, ağabeyi ile birlikte, Nişantaşı'nda Şehrikalp apartmanının çatı katındaki dairesinde gizlendiklerini düşünen Galip onları orada da bulamaz. Ama aldığı kararla Celâl'in evine yerleşir. Onun giysilerini giyip sesini taklit ederek telefonlarına bakar. Celâl'i arayan kişilere, kendisinin Celâl olduğunu söyleyecek kadar onunla aynileşir, Celâl adıyla köşe yazıları da yazmaya başlar. Celâl'in gazeteci-yazar kimliğine dönüşmekten, onun gibi davranmaktan çok keyif alır.

Bu arada İstanbul'un değişen tarihsel ve toplumsal kimliğini anlamak, şehrin ruhunu ve sırlarını öğrenmek amacıyla kenar semtlerini, kahvelerini, Beyoğlu pavyonlarını, Bizanstan kalma yer altı dehlizlerini, Süleymaniye Camii'ni, Kapalı Çarşı'yı, eski pazar yerlerini, sinema ve sergileri, kitapçıları dolaşır. Kısacası, Celâl'in yazılarına malzeme yapmak için takma kılık ve giysilerle dolaştığı her yeri gezer, insanları tanımaya, yüzlerinden işaretler, gizli anlamlar çıkarmaya çalışır. Rüya'yı ararken kendisini bir çift gözün sürekli izlediğini hissederek. Bu göz, ona karısını ve kendisini bulmak için nerelere gitmesini, neler yapmasını söyleyen, ona yol gösteren ikinci "ben" idir, yani Celâl'in varlığıdır.

Akşamları Celâl'in evinde askerî yıllığı, İstanbul şehir rehberini inceleyen Galip, Celâl'in kutularda biriktirdiği üzerleri çizilmiş fotoğraf yüzlerini ve belli bölgeleri yeşil tükenmezle işaretlenmiş şehir haritalarını görünce onları anlamlandırmaya çalışır. Bu arada Mahir İkinci ve Mehmet takma adlarını kullanan ve emekli subay olduğunu söyleyen gizemli bir kişiden sık aralıklarla tehdit telefonları alır. Uzun yıllar Celâl'in gazetede yazılarını okuyup tepki gösteren emekli subay onu pusuya düşürüp öldürmeye karar vermiştir. Celâl ile görüşmek istediğini söyleyerek ısrarla buluşma teklifi yapan subaya, Galip önceleri randevu vermezse de sonunda evin köşesindeki pastanede buluşmak üzere anlaşılır. Galip randevu saatine kadar, Celâl'in kimliğine bürünerek, BBC yayın kuruluşundan gelen İngiliz gazetecilerle görüşmek üzere Pera Palas'a gider. Dönüşte, evinin önünde üzeri gazete kağıtlarıyla örtülmüş vaziyette Celâl'in cesedini görür. Rüya'nın ise yaralı olarak Alâaddin'in dükkânına kadar sürüklendiğini ve orada oyuncak bebekler arasında can verdiğini öğrenir. Polis, Galip'in tanıklığında kuşku duyulan kimseleri sorgularsa da kimseyi yakalayamaz. İş, öyküyü anlatmaya, yazıya kalır. "Hiçbir şey hayat kadar şaşırtıcı olamaz. Yazı hariç. Yazı hariç. Evet tek teselli yazı hariç" sözüyle yazının hayattaki önemi vurgulanır.

3. İzlekler

3.1. Arayış İzleği: Romanın olay örgüsünün temeli, "arayış" izleğine dayanır. Romanın başkışisi Galip'in, evi terk eden karısı Rüya'yı araması, onun birlikte olduğunu sandığı üvey ağabeyi Celâl Salik'i aramasına dönüşür. Amacı, öteden beri yazılarını hayranlıkla okuduğu, yerinde olmak istediği Celâl'in öteki "ben"ini yakalamaya çalışmaktır. Celâl'in, çalıştığı gazeteye son hafta hiç yazı vermediğini öğrenince onun yerine geçip onun adıyla yazı yazarak gazeteye göndermek istemesinin nedeni budur. Galip, Celâl'in öteki "ben" ini ararken bu kez kendi kimliğini aramaya koyulur. Arayışlar, hem yaşamsal bir gerçekliktir, eyleme dökülür hem de benlik-kişilik arayışıdır, çetin bir bilinç ve bellek yolculuğu yapılarak ruhsal sınav verilir. İç içe geçen daireler gibi romanın olay katmanlarında ve kişilerinde gelişir.

Galip'in tek başına yaptığı ruh yolculuğunda, "öteki" benini araması, onda aynı zamanda **kişilik çözülmesi** sürecini de başlatır. Benliği paramparça olur. Çeşitli "ben" ler oluşur. "Galip'in 'ben'i, birçok 'ben' de çoğalır (Parla, 1992, s.121). Mahir İkinci, Mehmet, F.M.Üçüncü takma adlarıyla geçen kişiler, Galip'in çoğalan 'ben' leridir. Ve değişik yüzlerde karşımıza çıkar ama aynı "ben" in parçalarıdır. "Var olduklarını ve 'orada' bir yerde durduklarını, keşfedilmeyi bekleyen ve anlattıkça varolan 'ben'ler var..."(Çeçen, 1992, s.216).

Göz: Galip arayan, izleyen, araştıran kişi olmanın yanı sıra aranan, izlenen, gözetlenen kişidir de. Kendisini her yerde, sürekli izleyen "ikinci ben"i, Celâl'dir. Galip, sanki onun gözetiminde yeni bir yaşama adımlarını atmaktadır. "Öteki ben", romanın "Birisi Beni Takip Ediyor" ve "Göz" adlı birbirini izleyen bölümlerinde işlenmektedir. Onu her seferinde yeni baştan yaratan, var eden "göz"ün -Galip'in ikinci "ben"-i- her bakışında yenilenerek var olduğundan memnundur (KK, s.107). Artık kendisi "göz" olup öteki 'ben'ine dışarıdan bakmakta ve yıllardır benzetmek için büyük çaba sarfettiği şeye benzedi-



ği, sonunda da “o” olduğu için de mutluluk duymaktadır (KK, s.107). Romancı içimizde gizli bir yerlerde duran, öteki ‘ben’i keşfetmenin, onunla sırdaş olmanın, konuşmanın bir uyanış olduğunu, derinlikli düşünme ve gizli anlamı çıkarmanın keyfini sürmektedir.

Arayış izleğinin temelinde **“kimlik”**, **“kendi olma”** sorunsalı yatar. Bunu aşağıdaki kategorilerde örnekleme mümkündür:

3. 1. 1. 1. Kimlik Sorunsalı: Romanda baştan sona ağırlığını duyuran temel izlek, “kimlik” sorunsalıdır. Halkın arasına kıyafet değiştirerek giren padişahlardan, - IV.Murat’tan, II.Mahmut’tan, Fatih Sultan Mehmet’ten - söz edilir. Başka hayatların içine girip onları anlamak, dünyanın ve insanların esrarını öğrenmek için kılık kıyafet değiştiren, takma adla köşe yazıları ve fıkralar yazan gazeteciler ve yazarlar vardır. Amcaoğlu Celâl’in kimliğine bürünerek onun imzasıyla gazetede köşesine yazılar gönderen, sesini değiştirerek telefonlarını yanıtlayan Galip gibi.

3. 1. 1. 2. Celâl’in kimlik değişimi: Milliyet gazetesi köşe yazarı olan Celâl Salik, otuz yıllık gazetecidir. Gazetede “İster İnan İster İnanma”, “Rüyalarınızı Yorumluyoruz”, “Yüzünüz, Kişiliğiniz”, “Tarihimizde İlkler”, “Tarihimizde Bugün”, fal ve bulmaca köşeleri düzenlemektedir. Pehlivan tefrikaları, padişah hikâyeleri, polisiye roman çevirileri yayınlamaktadır.

Başlıca merakı görünenin ardındaki gerçeği bulmak, derindeki gizi ortaya çıkarmak, okuyucuyu bu yola hem eğlendirmek hem de düşündürmektir. Bu nedenle, araştırma yapacağı kişi, mekân ve ortama uygun kıyafetler giyerek, takılar takarak insanları yadırgatmadan veya kendisi de yadırganmadan yazılarını hazırlamaktır. Amacı, başka bir kimlikle insanların hayatlarına girerek onların öykülerini dinlemek, bu öykülerden yeni öyküler oluşturmaktır. Yerinde olmak istediği kişiler arasında üslûbuna da yansıyan, hakkında köşesinde ilginç yazılar yazdığı Mevlânâ, okuyucuya, kurtarıcı olarak umut verdiği Mehdi, çökmüş Bizans’tan İstanbul’u sırlarıyla birlikte alan ve bu sırları çözmeye çalışan Fatih Sultan Mehmet de vardır. Bunların dışında defterinde şu adlar yazılıdır: “Yarı kalmış anı benzeri hikayecikleri yazdığı bir defterde Celâl’in kendisini sıradan ve sade bir yaz günü içinde sırasıyla Leibnitz, ünlü zengin Cevdet Bey, Muhammed, gazete patronu, Anatole France, başarılı bir ahçı, vaaz veren ünlü bir imam, Robinson Crusoe, Balzac ve üzerleri utançla çizilmiş altı kişi daha olarak gördüğünü okudu Galip” (KK, s.240).

“Hiçbirimiz kendimiz değiliz”, “Hiçbirimiz kendimiz olamayız” görüşünde olan yazar anlatıcı, bunun için hep başkalarına öykündüğümüzü, onlara benzemeye çalıştığımızı belirtir. Bu bağlamda yaratıcılığın tek bir üslûpla değil, **üslûplar toplamı**” olarak ortaya konduğunu belirtir. Romanda Celâl Salik’in yazılarını okuyup değerlendiren gizemli ses, telefonda onun kişiliğine giren Galip’e üslûbu, kişilikle özdeş kılarak, üç çeşit kişilikten söz eder:

“Benim basit kişiliğim dediğin birinci sesin... İkincisi, olmak istediğin kişiydi... Üçüncüsü ise ‘objektif üslûp’, subjektif üslûp’ dediğin bu iki kişiliğin ulaşamayacağı âlemlere götürürdü seni ve tabii ki beni: **Karanlık kişilik; kara üslûp!..** “. (KK, s.328).

3. 1. 1. 3. Bedii Ustanın Evlâtları: Kimlik sorunsalı, **Doğu-Batı ekseninde** de ele alınır. Romancı, Batıyı kötü biçimde öykünmenin, başka bir kimlik sergilemenin, Türk kimliğinin ve kültürünün erimesine yol açtığı noktadan yola çıkarak kendimize özgü değerlere sahip çıkıldığı takdirde kendimiz olabileceğimiz düşüncesini savunur.

Mankenciliğin piri olarak tanınan Bedii Usta, Bahriye Müzesine manken yapar. Akdeniz’i Türk gölü haline getiren denizcilerin haşmetli görümlü mankenleri ziyaretçilerde hayranlık uyandırırken Şeyhülis-

lâmın hışmına uğrar ve mankenler müzeden kaldırılır. Yasağa rağmen, “**evlâtlarım**” dediği mankenleri yeniden müzeye yerleştirebilmek için uğraş veren Bedii Usta, manken üretimini atölye haline getirdiği evinin bodrum katında sürdürür. Bu kez mahallelinin zındıklık ve büyücülük suçlamalarından kurtulmak ve sayıları giderek artan evlâtlarına yer bulmak için Avrupa yakasında Kuledibi’nde bir eve taşınır. Oğluna da mesleği öğretir (KK, s.59-60).

Cumhuriyetin ilânından sonra girilen Batılılaşma sürecinde yapılan kıyafet devrimiyle hanımlar, çarşaflarını, beyler de başlarındaki fesleri atarlarken Beyoğlu’ndaki giyim mağazası sahipleri, vitrinlerine yabancı mankenler koyarlar. Yurt dışından getirilen bu mankenler duruşları, yüz ifadeleri ve anlamları ile Türk insanını yansıtmaktan çok uzaktır, giysileri de Türk insanının giysisi değildir.

Beyoğlu’ndaki mağaza sahipleri, Bedii Usta’nın manken örneklerini görünce, “Batılı ülkelerin insanlarına değil, bizim insanlarımıza benziyorlar” diyerek geri çevirir. Bir mağaza sahibi, Bedii Usta’nın mankenlerini beğenmekle birlikte jestleri, duruşları, yüzlerindeki anlama gerçek Türkleri, Türk ruhunu yansıtan bu vatandaşları alamayacağını belirtir. “Türkler artık Türk değil, başka bir şey olmak istiyorlarmış çünkü. Bu yüzden kılık kıyafet devrimini icat etmişler, sakallarını traş etmişler, dillerini ve harflerini değiştirmişler” (KK, s.61). diyerek resmi tarihi sorgular. Bir başka mağaza sahibi ise, müşterilerin elbiseyi değil, “ötekiler gibi olabilmek için bir hayali satın aldıklarını” söyler. (KK, s.61).

Avrupa’dan ithal edilen, “tuhaf duruşları ve dış macunu gülümseyişleri sürekli değişen o mankenlerle rekabet edemeyeceğini” (KK, s.61) anlayan Bedii Usta, yeniden karanlık ve çamurlu mahzenine dönerek kendi hayallerini -Türk ruhunu- yansıtan yeni mankenler yapmayı sürdürür.

Romancı bu bölümde, bizi biz yapan, gündelik yaşamımıza karışan jestler, mimikler, davranış biçimleri olduğunu belirterek yabancı mankenlerde bunların olamayacağını söyler. Bilim, teknoloji, sanat ve edebiyattaki değişimlerin bir toplumun yaşam biçimini değiştirebileceğini ancak değişmeyen tek unsurun o topluma özgü “jestlerin” olduğu görüşündedir. Bunu, toplumun değişik kesimlerine mensup, kişilikleri ve meslekleriyle özdeşleşen insanların davranış biçimlerinde görmek mümkündür. Sigarasını yakan şoförün duruşundaki ayrıntılar, Beyoğlu kabadayısının yürüyüşü, ağzını kocaman açarak gülen bir leblebici çırağı, elinde file caddede tek başına yürüyen kadının bakışındaki dehşetin anlamı gibi (KK, s.62). Başkalarına benzeme, onları kötü biçimde öykünme sonucunda insanlarımız kendilerine özgü davranış biçimlerinin doğallığını ve saflığını yitirmişler, “**melez hareketler**” (KK, s.64) edinmişlerdir. Bunların çoğu yabancı filmlerden ve özellikle de Amerikan filmlerinden edinilmiştir. Beyoğlu sinemaları bu filmleri oynatarak insanların değişmesine, başkalarına özenmesine onlar gibi olmasına zemin hazırlayan dönüştürücü amaçlı eğlence yerleridir. (KK, s.63).

3. 1. 1. 4. Şehzadenin Öyküsü: Kimlik sorunu, romanın ikinci kısmında yer alan Şehzade’nin Hikâyesi başlıklı bölümde anlatılır. Tarihten örneksenen öykü, **kendi olma** veya **kendini bulma** bilinci üzerinde kurgulanır.

Sultan Abdülmecit Han’ın otuz çocuğundan biri olan ve sarayda özenle yetiştirilen Şehzade Osman Celâlettin Efendi, 29 yaşına kadar, kendi deyişiyle “**budala mutluluğu**” yaşar (KK, s.388-389). Doğu ve Batı kaynaklı felsefe kitapları okuyan, dünya edebiyatının seçkin eserlerini inceleyen Şehzade, kendisini daha iyi yetiştirip ileride geçeceği Osmanlı tahtında devlete ve millete yararlı işler yapmanın, halkı mutlu etmenin hayalini kurar. Eşi ve çocuklarını Boğaz’ın kıyısındaki yalıda bırakarak Teşvikiye sırtlarındaki av köşküne yerleşir. 6 yıl boyunca dış dünyadan yalıtılmış halde vaktini sadece kitap okumaya ayırır. Ancak, okuduğu yazarların etkisiyle kafasında hep “başkası” yaşar. Başka ülkelerin yazar ve sanatçılarının düşünceleri ve yapıtları onu biçimlendirmede, davranış kalıpları edinmede büyük rol oynar.



Mutlak doğruyu onlarda bulduğuna inanarak çok mutlu da olur. Ama kendi olamadığını fark eder. **“Hayatının en büyük keşfi ve amacı”** (s.392) dediği bu gerçeği fark eder etmez, kendisini kendisi olmaksızın alakoyan bütün kitapları yaktırır veya köşkten uzaklaştırır, Batıyı ve Batılı yaşamı çağrıştıran tüm eşya ve nesnelere atar. **“çünkü ne Doğulu, ne Batılı, ne tutkulu ne deli, ne maceracı, ne de kitaplardan çıkmış herhangi biri olarak görmek istiyordum kendimi.”** diyen Şehzade, kâtibine şu anlamlı cümleyi yazdırır: **“Yalnızca kendim olmak istiyordum, yalnızca kendim olmak istiyordum, kendim olmak istiyordum yalnızca”** (KK, s.394).

“Başka” ve “öteki” yle yaptığı mücadeleyi, “sadece kendisi için değil, milyonlarca insanın gerçek anlamda kurtuluşu için verdiğini” belirten Şehzade, kendileri olamayan, ötekini taklit eden, onların öyküleriyle mutlu olabilen millet ve kavimlerin yıkılmaya, yok olmaya mahkum olduklarını belirtir (s.396-397). Tarihten verdiği örneklerle güçlendirdiği tezini kâtibine yazdırır. (KK, s.401-402).

Kendi olabilmeyi ancak kendi öykülerini okumakla, kendi sesini yükseltmekle mümkün olacağı gerçeğine varan ve bunu tarihî bir ölüm-kalım savaşı olarak değerlendiren Şehzade, İstanbul’daki Batı taklidi giyim kuşamı görür, kentin, Batı kentlerine benzetilmeye çalışılan meydan ve sokaklarını gezer, insanların onlara benzeme çabalarına tanık olur. Kendilerine atalarından geçen zengin sözlü anlatı örnekleri dururken onların öykü ve masallarını taklit eden yazar ve çevirmenlere dikkat çeker. “...Geceleri, kenar mahallelerdeki kahvelerinde sobanın çevresinde toplanan hüznülülerin, birbirlerine babadan kalma kendi masallarını anlatacaklarına, ikinci sınıf köşe yazarlarının kahramanlarının adlarını müslümanlaştırarak Üç Silahşörler’den ve Monte Kristo’dan apartıp yazdıkları süprüntüleri gazetelerden birbirlerine okuduklarını kendisi de işitmemiş miydi?...” (KK, s.397).

3. 1. 1. 5. Kendine Dönüş: Kimlik sorunu, kendine dönüş bilinciyle işlenir romanda. Üniversite yıllarında sol görüşe ilgi duyan Rüya ile ilk kocası devrim uğruna takma adlarla yazılar yazar, çeviriler yaparlar. Yazdıkları her yazıda, yaptıkları her çeviride başka bir kimliğe bürünmenin sevinciyle, “Değiştim”, “Artık bambaşka biri oldum” demenin mutluluğunu duyarlarsa da sürekli başkasının fikirleriyle düşünme, yazma ve yaşama, kendi ruhlarını ve değerlerini yitirme noktasında, onları kimlik bunalımına sürükler. Yolun yarısında bu bilince eren Rüya babasının evine, kocası da geçmişine döner.

Sıradan bir ev hanımı olan amcasının kızıyla evlenen Rüya’nın ilk kocası, Bakırköy, Sinanpaşa taraflarında bir gecekondu mahallesi olan Güntepe’de yaşar. Evini, geleneksel bir Türk evi gibi döşemiştir. “Üzerine çiçekli basmadan kılıflar geçirilmiş eski koltukları, sentetik kumaştan perdeleri, kenarları kelebekli emaye tabakları, içinde bayram misafirlerine çıkarılan şekerlikli, hiçbir zaman kullanılmayan likör takımlarının saklandığı çirkin bir “büfe”leri ve rengi solmuş, pestil gibi bir halıları vardı (KK, s.119). Başkası olmayı reddederek öz kimliğine dönmekten, kendisi olarak doğal ve sade yaşamaktan mutludur.

Rüya’nın ilk kocası, Galip’e, Batılıların gizli oyunlarını anlatır. Bunların çoğu, geçmişimizi - bellek silme yöntemiyle - silerek bilincimizi ve kimliğimizi yitirme konusunda yabancıların ustaca oynadığı oyunlarla ilgilidir. Bizans toprağı diyerek Boğaz’da kurmayı planladıkları yeni devlette, İstanbul’un karanlık ruhlu misyonerlerinin yetiştirmek istedikleri “yeni insan” modeli bile çizilmiştir. Boğaz’ın tepelerinde, Beyoğlu’nun arka sokaklarında kurulan misyoner okulları Türk çocuklarının geçmişiyle ilgisi ni keserek onları kimliksizleştirme ve kişiliksizleştirme etkinliğini sürdürmektedirler. Bunun için uyguladıkları sinema ve müzikle eğitim yöntemi sonuç veren en etkili yöntemdir. Amerikan filmlerinin ruhları uyuşturan **müziklerini** (kilise orglarının çaldığı büyüleyici ilâhiler ve ikonlardaki masum kadın yüzleri) dinleyen ve onların göz alıcı **görüntülerini** (içki, alımlı kadın, silah ve uçak) izleyen seyirciler, bir daha kendi hayatlarına dönmeden yitip gitmektedirler. Yaşanan bu bilinç körlüğü karşısında uyanmak gerekir (KK, s.117-118).

3. 2. Gerçek/Yansıma İzleği ve Esrar:

3. 2. 1. Hurûfilik: Arap harfleri ile yüzün anlamları arasındaki ilişkiyi açıklayarak yaratılış esrarını çözmeye çalışan Hurûfilik inancı, romana mistik bir renk katmıştır. Kurucusu Fazlallah'ın inancına göre "ses", varlık ile yokluk arasındaki ayırım çizgisidir. Gayb âleminde madde âlemine geçen elle dokunulabilen her nesne bir ses çıkartır. Sesin gelişmiş şekli de "söz"dür, "kelâm"dır. **Kelâm** yüce bir kavramdır, "**Kelime**" denen büyümlü sözcük ise **harflerden** oluşur. Varlığı, özü ve anlamıyla belirleyen, Allah'ın yeryüzündeki yansıması demek olan harfleri insan yüzünde görmek mümkündür (KK, s.277).

Cavidannâme adlı kitabında harflerle yüzün hatları arasındaki ince ilişkileri ayrıntılı biçimde açıklayan Fazlallah, kendisini kurtarıcı (Mehdi) ilan eder ve çevresinde yer alan yedi kişiyle birlikte kendi öğretisini yaymaya başlar. Gittiği yerlerde sırlarla kaynaşan dünyanın anlamının ilk anda kavranmadığını, bu sırlara erişebilmek için de öncelikle harflerin sırlarını bilmek gerektiğinden söz eder. Ama Allah'a değil de harflere tapındığı için putperestlikle suçlanan Fazlallah asılır. İran'dan beraberinde Hurûfi risaleleri ve el yazmalarıyla Anadolu'ya gelen müridi Şair Nesimî ise, medrese ve tekkelerde Hurûfilik öğretisine yeniden başlarsa da o da aynı akıbete uğrar.

Celâl'in çalışma odasında inceleme yapan Galip, Hurûfilikle ilgili kitapları, gazete ve dergi kesiklerini, risaleleri okur, onun otuz yıldır biriktirdiği rotüşleyip anlamlandırdığı fotoğraf ve resimleri incelemeye koyulur. Fotoğraftaki yüzler dik bir çizgiyle ortadan ikiye bölünmüş, harflerle belirginleşmiş, derin anlam yüklüdür. Hepsinin bir hikâyesi vardır. Yüzlerinde taşıdıkları sırrı ya da işareti görerek onların gizli hikâyelerine girmenin mümkün olacağına inanan Galip, fotoğrafları "**insan yüzlerinin haritaları**" olarak değerlendirir (KK, s.264). Okuduğu Hurûfilikle ilgili taşbaskısı bir kitapta, yüzün anlamları ile harflerin sırları arasındaki ilişkiyi anlamaya çalışan Galip, Arap harflerinin kaş, göz, burun ve dudaklarda okunabilen biçimlerine dikkat eder, harflerin işaretlerinden yüzdeki gizli anlamları çıkarmaya çalışır. Buna göre, "gözler vav'lar ve ayn'lardan; kaşlar ze'lerden ve rı'lardan; burunlar eliflerden yapılmış" tı. "...vav'lardan ve cim'lerden yapılmış ağlayan gözler gördü, cim'in noktası, sayfanın dibine damlayan gözyaşıydı" (KK, s.274).

3. 2. 2. Esrâr: Harflerin sırları ile yüzün anlamı arasındaki ilişkiyi çözmeye çalışan Galip, tasavvufi düşünce sistemine yönelir. Tanrı, evren ve insan hakkında binlerce sayfa yazı okur. Tanrı kavramının taşıdığı esrâr üzerinde durur. Varlığın kendisi bizatihi sırlarla doludur. Bu sırrı anlamamanın tek yolu, varlığın dünyaya yansımasına bakmaktır. Sır, dünyadaki tüm canlı ve cansız varlıklardadır, onlardaki işaretlerdir, ipuçlarıdır. Önemli olan insanların bu gerçeği anlamaları, bu sırların işaretlerini görmeleiydi (KK, s.279).

Galip, Celâl'in kitaplığında, F.M.Üçüncü tarafından yazılan **Esrâr-ı Hurûf ve Esrârın Kaybı** adlı kitabı okuyarak savunulan görüşleri değerlendirir. Dünyada yer alan Doğu ve Batı bloku, birbirine ters, birbirine karşıt, birbiriyle sürekli savaştan iki büyük güçtür. Tarihsel süreç içinde bazen biri, bazen öteki üstün gelmiştir. Büyük İskender'in, Anadolu topraklarında bir kılıç darbesiyle çözdüğü Gordium'a girmesi, Haçlı Seferleri, Osmanlıların Venediklilere yenilmesi Batı lehine sonuçlanmışken, Endülüs'teki İslâm zaferi, Fatih Sultan Mehmet'in Bizans'ı çökertmesi ve İstanbul'u alması, Doğu'nun lehine olmuştur. Sözü edilen tarihsel gerçekler özel anlam yüklü ilginç olaylardır. Birinin ötekini yenip üstün gelmesindeki **sır**, dünyayı esrarla kaynaştıran, çift anlamlı bir yer olarak algılamasıyla ilgilidir (KK, s.284). Bu bağlamda Doğu veya Batı felsefelerinde **esrâr** hep aynıdır ve hep bir **merkez**dedir. "İster antik Yunan felsefesindeki "idea"yı, Neo Platoncu hristiyanlığın Tanrısını, ister Hint Nirvanasını, ister Attar'ın Simgesi kuşunu, ister Mevlana'nın "sevgilisi"ni, ister Hurufilerin "Gizli Hazine"sini, ister Kant'ın "noumena"sını, ister bir dedektif romanındaki suçlu kişiyi anlatsın, esrar, her seferinde dünyanın içine gizlenmiş bir "merkez" anlamına geliyordu" (KK, s.284).



Kitabının **Keşf ül Esrâr** adlı bölümünde F.M. Üçüncü, yüzlerin üzerinde görünen her harfin iki anlamı olduğunu söyler: **Düz anlam ile gizli anlam**. Her harfin bir kavramı işaret eden gizli bir anlamı olduğunu belirttikten sonra, bu harflerin bulunduğu her kelimenin ikinci ve gizli anlamlarının bulunduğunu söyler. Bunun gibi cümlelerin, paragrafların, yazıların da düz anlamlarının dışında ikinci ve gizli anlamları vardır (KK, s.295). Harflerin esrarını bilenler, şifre ve formüllerden anlayanlar ikinci ve gizli anlamı kolayca okumaktadırlar.

Edgar Allen Poe'nun **Gizli Yazılar Üzerine Bir İki Söz** adlı makalesinde önerilen şifre formüllerini gözden geçiren F. M.Üçüncü, Hallâc-ı Mansur ve Mehdi'nin yazılarında kullanacağı sırası değiştirilmiş harflerle anlatma yönteminden söz eder. Gerçekte tüm şifreler ve formüllerin başlangıç noktası, kişinin yüzüdür. O halde yeni âlemi kurmak isteyen herkes, önce yüzündeki harfleri görmelidir (KK, s.296).

3. 2. 3. Ayna motifi ve metinleşen yüzler:

Yüzü, okunan bir metin olarak değerlendiren romancı, ilgili bölüme mistik şair Niyazi-i Mısıfı'nın, "**Yüzünün metnini şerhider bu fasl ü bâb**" epigrafıyla başlar.

Üçüncü'nün kitabından harflerin yüzde nasıl bulunacağına ilişkin şifreli bilgileri edinen Galip, aynanın karşısına geçerek yüzünü inceler. Yüzündeki anlamı Celâl'in de okuduğuna kesin gözüyle bakarak geri dönüşü olmayan bir yola çıkan insanın şaşkınlığını yaşar. "Artık başka birisi oldum ben!" (KK, s.297) diye panikler. Yüzünde harflerin önce gölgelerini seçmeye başlamış sonra da belirgin biçimlerini görmüştür. **Yüzü artık okunan bir metin olmuş, başka yüzlere ve gözlere işaretler sunan bir levha haline gelmiştir** (KK, s.298). Yüzüne "**üstü yazılı bir kağıt parçası**"nı inceler gibi bakan Galip, yüzünün topoğrafyasında harfleri olanca netliğiyle görür. "Sanki artık zor olan harfleri okuyabilmek değil de okuyamamaktı" (KK, s.299). Harflerin işaret ettiği kelimeyi de okuyan Galip, işaretlerden oluşan bir maskeye dönüşen yüzüne baktıkça dehşete düşer. Harfler ona bir esrarı işaret etmiştir ama o, esrarın ne olduğunu söylemez (KK, s.299-300). Metinleşen yüzler, çözümlenmeyi, deşifre edilmeyi beklerler (Korkmaz, 2000, s.316).

Celâl'in çalışma masasında yazı yazacak düzeye geldiği inancıyla yazmayı başlar. Celâl'in gazetede köşesine uygun içerik ve biçimde yazdığı üç yazıdan biri, "**Aynaya baktım ve yüzümü okudum**" başlığını taşır. Galip, yazıları hiç zorlanmadan, kendisini düşüncelerinin akışına bırakarak yazar. Geçirdiği yaratıcı yazarlık sınavında kendisini başarılı bulmuştur. Artık yazı yazmanın esrarlı anahtarı elindedir. "Şimdi esrarı çözecek anlamlı bir anahtar bulduktan sonra, bu anahtarla yeni kapılar açacak dedektif gibi hissediyordu kendini" (KK, s.303). Tamamen kendi olduğuna inandığı yeni bir hayata başlamıştır

"Aynayı sessiz bir denize, yüzünü de denizin yeşil mürekkebiyle yazılı soluk bir kağıdına" benzeten Galip'e göre, yüzü **şifreleri çözülmüş bir rosetta taşı** veya **kavuşu düşmüş bir mezar taşı** gibidir (KK, s.310). Artık sırları çözülmüş, yüzeydeki kabuğu düşmüş ya da maskesi inmiş, bakıldığı her an metin gibi okunabilen bir yüze sahiptir. Okuyucunun bile bakıp kendini gördüğü, gözeneklerinden birlikte nefes aldığı "**deriden bir ayna**" haline gelmiştir (KK, s.310). Ayna, burada Galip'e kendi olduğunu gösteren ve hissettiren, kısacası bir esrarı çözen ve yansıtan bir araç işlevini yüklenmiştir. Yüzden harf okuma, inancın ötesinde romancının, okuyucuyla birlikte oynadığı, onu eğlendirme amacına yönelik bir oyunun gizemli ve heyecan dolu sürükleyici parçasıdır.

Bir kış akşamı Beyoğlu'nda bir pavyondan ötekine götürülürken kırılan yıldız çerçeveli aynanın tuzla buz olması, '**sır**' kavramıyla açıklanır. Camı, aynaya çeviren eczaya sır denilmesi raslantı değildir. Bu âlemin dış görünüşe kapalı ama kendi bünyesinde sırlarla, işaretlerle dolu olmasıdır. Ayna, burada sırla-

rı okuyabilmenin aracı iken arkasındaki sır, bunu görememeyi simgeler. “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” (KK, s.328).

3. 2. 4. Ayna motifi ve resimler:

Romannın **Esrarlı Resimler** başlığı altında işlenen **ayna** motifi ise her nesneyi, her figürü olduğundan başka türlü gösteren, başka bir âlemde yansıtarak aslımı değiştiren ve dönüştüren yansıtıcı bir araçtır.

Beyoğlu patronunun, işletmesinin girişine asılmak üzere açtığı En Güzel İstanbul Resmi adlı yüksek ödüllü yarışmada, ödülü girişte asılı şahane bir İstanbul resminin, karşısına ayna koyan ressam alır. Ayna, karşı duvardaki resmi ışık ve gölge oyunları ile öylesine büyüleyici biçimde yansıtmıştır ki izleyenler kendilerini bu büyüünün etkisinden kurtaramazlar, çözemedikleri ve farklı bir lezzet aldıkları esrarengiz âleme dalarlar (KK, s.368). Resimdeki her nesne, aynada olduğundan farklı görünür. Kara kitabın görüntüsü bile değişiktir. Ressamın tatlı bir şakayla, kör bir dilencinin eline tutuşturduğu kitap, aynada iki parçaya ayrılmış, iki ayrı öyküyü (Galip ile Celâl’in öykülerini) yansıtmaktadır. Ancak o da, sırlarının bilinmezliği içinde kaybolur (KK, s.370).

3. 2. 5. Yansıma: Romancı, Aynaya Girdi Hikâye adlı bölümde de (onikinci bölüm) aynanın yansıtıcılığı yanında, **nesnelere birbirinin içine geçirerek sonsuza kadar çoğaltan** özelliğine değinir. Galip, çocukken bir bayram arefesinde, Rüya ile birlikte annelerinin götürdüğü giyim mağazasını anımsar. Mağazanın çocuk reyonundaki iki boy aynasında görüntülerinin küçülerek birbirlerinin içine geçerek nasıl çoğaldıklarını gördüğünü düşünür (KK, s.339). Gene çocukken Rüya ile birlikte okudukları Çocuk Haftası dergisinin son sayısının kapağında, aynı dergiyi okuyan “küçük kız” figürünün resmedildiğini ve bu figürün giderek küçüldüğünü, iç içe geçerek çoğaldığını farkeder (KK, s.339-340). Radyoda reklâmı yapılan zeytin ezmesi kavanozundaki “mutlu aile kahvaltısını” resmeden görüntünün de giderek küçülerek çoğaldığını anımsar. Aynı kavanozu Rüya’nın ailesiyle birlikte yaptığı kahvaltıda gören Galip, mutlu ailelerin küçüldüklerini gösteren bu resmin geç fark edildiği görüşündedir (KK, s.340).

3. 3. Büyük Kent İzleği (İstanbul): İstanbul, büyük ve kaotik bir kent olarak tarihten getirdiği zengin ve renkli geçmişle işaretler sunar, bütün sınırlarını okuyabilene döker. Galata Köprüsü’nde yürüyen teatral kalabalığın ifadesiz yüzleri, ihtiyar balıkçının torbasına basılı resimler, Yeni Camii önünde güvercinler için kuş yemi satan yaşlı kadın, kırık dökük hırdavat dükkânları ve bozuk kadımlarıyla Zindan Kapı Mahallesi, eskici tezgâhlarının yan yana dizildiği eski hal, soğuk ve korkutucu Halîç manzarası, Tünel’in arkasındaki kahvelerde gördüğü insan yüzleri, gecekondu mahalleleri, Kapalı Çarşı, Süleymaniye Camii, Fatih semti ve padişahın türbesi ile aynı adı taşıyan cami, kurşun renkli kubbeleriyle Bizanstan kalan yapılar ve su kemerleri. Hepsi, bir esrarın işaretleridir. Gerçek anlamlarının dışında ikinci ve gizli anlamları olan, ait oldukları dünyanın sınırlarını taşıyan göstergelerdir. Farklı renklerden oluşan kentin görüntüsü, yoruma açık yeni işaretlere ve anlam çoğalmalarına sahne olmaktadır. Parıltılı gösterenleri ve öykü içinde öyküleriyle İstanbul, arayıcının hayaletleriyle karşılaştığı bir “yankı odasıdır” (Kılıç, 2000, s.202), geçmiş ve bugünüyle, kültürel hazları, kendine özgü gizli karmaşıklıkla “Türk labirenti”dir. (Kılıç, 2000, s.184-190-193).

3. 3. 1. Kent, tarih ve kimlik: Romancı, İstanbul’un üzerinde merceğini dolaştırırken, ona büyüdüğü ve seçkin tabakanın yaşadığı Nişantaşı’ndan bakmaz. Kentin bilincaltına, belleğine inerek tarihin depoladığı değişik kültür ve uygarlıkların ipuçlarını ve izlerini yakalamaya çalışır. Galata Kulesi’nin arka sokaklarından birinde, yeraltında üretimini sürdüren Merih Manken Atölyesini bu amaçla ziyaret eder.



Çağdaşlığın ölçütü sayılan Batılılaşmaya karşın, Türklerin bir dönemki tarihinin mahzene atılarak bilinci ve belleğinin yok edilmek istendiği görüşünü savunur. Gerçekte, “**İstanbul’un bütün tarihi boyunca, her zaman bir yer altı şehri**” (KK, s.174) olduğunu anımsatan romancı, İstanbul’daki yer altı dehlizlerinin aslında Bizanslılar tarafından yapıldığını ve bunların hazine ve silah saklama, saldırılardan kaçıp korunma amacına yönelik olduğunu vurgular. Daha sonraki yüzyıllarda da çeşitli kavim ve milletler tarafından genişletilerek benzer amaçlar için kullanılan yer altı dehlizleri, Osmanlı döneminde padişah yasaklarından ve saray entrikalarından kaçanlara sığınak olmanın dışında sahte para basma, kaçak mal depolama gibi yasa dışı işlerle uğraşanların saklandığı yer olmuştur (KK, s.178).

Kent ile birey arasında var olan doğal ilişkiye gelince, romancı İstanbul’a **kimlik sorunu** açısından bakar. Bir bilinç parçalanmasının yaşandığı bu süreçte kentin de bölük pörçük olması kaçınılmazdır. (19.kısımda yer alan Şehrin İşaretleri bölümünde öykülediği üzere). Bölünmüşlük, parçalanmışlık, kimliksizleşmiş, hatta belleği yok edilmek istenen bir kentin insanlarına da doğal olarak yansımıştır. “Galip sabahları işe gider, akşamları dolmuşlarda, otobüslerde karanlık yüzlü, kimliksiz dönüş kalabalığı içersinde sahipsiz dirsekler ve bacaklarla boğuşarak eve dönerdi” (KK, s.54). Kent, ‘çözükleme’ (Korkmaz, 2000, s.312) haline dönüşmüştür. Bireyi ezip yok eden koşullar, doğa olayına bile yansımıştır. Şehrin üzerine yağın kar bile “bir tür eziklik duygusu” içinde yere doğru inmektedir (KK, s.114).

Şehrin ruhundaki çöküş, fiziksel çöküşle eşdeğerdir. İstanbul, **çöküntü ve çürümüşlüğü** simgeleyen anlamsız, taş ve toz yığınları arasında kalmış bakımsızlığı ve eskiliği her yerde görünen bir şehirdir. Gelecekle ilgili umut ve beklentileri de tüketir. Rüya’nın eski kocası, çöküş İstanbul’una dönen Galip için üzülürken şehrin fotoğrafını karamsar bir üslupla çizer. “İstanbul bir mihenk taşıydı: Değil orada yaşamak, oraya adım atmak bile bir teslimiyet, bir yenilgiydi. Korkunç şehir, ilk başlarda yalnızca karanlık sinemalarda gördüğümüz o çürümüş görüntülerle kaynaşıyordu şimdi. Umutsuz kalabalıklar, eski arabalar, ağır ağır suya gömülen köprüler, teneke yığınları, delik deşik asfalt, anlaşılabilir iri iri harfler, okunmayan afişler, anlamsız yırtık panolar, boyaları akmış duvar yazıları, şişe ve sigara resimleri, ezansız minareler, taş yığınları, toz, çamur vs. vs. Bu çöküntüden beklenebilecek hiçbir şey yoktu” (KK, s.120).

Kentin bakımsızlığı ve içinde yaşayanlar tarafından sahiplenilmemesi, semtler arasında **sosyal sınıf ayrışmaları yapılmadan ortak bir noktada** toplanır. İstanbul’un sosyo- kültürel ve ekonomik bakımdan gelişmiş semti olan Nişantaşı ile bir gecekondu bölgesinde bulunan Güntepe mahallesi arasında bu açıdan bir fark görülmez. Galip, bu aynileşmeyi doğup büyüdüğü Nişantaşı ile gezdiği Keserciler sokağını örnekendirerek anlatmaktadır (KK, s.31, 65, 316).

3. 3. 2. Alâaddin’in Dükkânı: İstanbul’da, insan-eşya ikileminde anlamsızlaşın 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 dahil olmak üzere dükkânlara yerleştiği eşya, Alâaddin’in dükkânında bir araya gelince, eski ve yenin bir arada olduğu ikili bir yapı ortaya çıkar.

Romanda bir bölüme konu edilen dükkân; iğneden ipliğe, oyuncaktan gazete ve dergilere, tek el ürünlerinden, ofis ve kırtasiye malzemelerine, dini içerikli poster ve kitaplardan, yabancı kitap, fotoroman ve dergilere, doğa manzarası resimlerden, hediyelik eşyaya kadar akla gelen hatta gelmeyen her şeyi satan bir aktar dükkânıdır. Gencisi, yaşlısı, zengini yoksulu her yaştan ve her gelir düzeyinden insanı buluşturan, onları amaçları ve hayallerine kavuşturan bir özelliğe sahiptir. Tüketim çılgınlığının deposu olan dükkân sadece sıradan bir aktar değildir. Çağırıştırdığı anlam yüklü zenginlikleri, eski-yeni kültür birikimini, farklı değer ve anlamdaki nesnelere, bellekte yığılan eşyayı simgeler. “...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” (Şener, 1992, s.129). “kayıp hafıza ve yaratıcılığın beldesi, Alâddin’in dükkânında dikilmiş durur. Orada insanı boğan bir tüketim kargaşası vardır...” (Parla, 1992, s.123). “Dükkândaki gerçek nesnelere bizim için çeşit çeşit anlamlarla yüklü bir masal dünyası oluşturuyorlar” (Akerson, 1992, s.84). Ancak, biliçaltının kıvrımlarında yer eden bu tozlu ve karanlık bellek yığını, bu eski kalıntıların sırrı ayrıntılarıyla çözülür. “Artıklar, Alâddin’in dükkânında yüzeye vurur. Masalların bu sihirli isminin, yani Alâaddin’in dükkânı dolduran ıvır zıvır arasında büyü bozulur, olağanlaşır. Büyüsü sahte, ucuz roman meraklısı, sıkılmış eş Rüya’nın, Alâaddin’in dükkânında, yapma bebekler ve tüketim ıvır zıvırı içinde ölmesi boşuna değildir” (Parla, 1992, s.124).

4. Üstkurmaca

4. 1. Gerçek-Kurmaca Karşıtlığı : Postmodern anlatıda gerçek ile kurmacanın iç içe, geçişken bir yapı içinde sunulduğu bilinmektedir. Gerçeklik düzleminde sergilenen bir olay ya da kişinin serüveni metinde kurmaca düzlemine kayabilir. Gerçek olay ya da figür birden bire rüyaya, bir hayale, bir fanteziye ya da bir masala dönüşebilir veya anlatı içinde buharlaşabilir. Bu bağlamda gerçeklik ile kurmaca birbirine karşıt, birbirini iten veya birbiriyle çekişen kavramlar değil, birbirinin içinde eriyerek hoş bir duygu ve etki bırakan kavramlardır.

Romanda gerçek ile kurmaca karışımının en çarpıcı biçimi **Rüya’nın** çevresinde gelişir. Rüya, önce eşi Galip’in sonraki bölümlerde de romancının anlatımıyla aktarıldığı üzere Nişantaşı’ndaki evde, kalabalık bir ailede amcaoğlu ve üvey ağabeyi ile büyüyen, onlarla aynı okula giden, kocasının hayran olduğu, iç dünyasına girip ruhunu ele geçirmek istediği genç ve güzel bir kadındır. Evine ve eşine fazla ilgi göstermez. Polisiye roman okumaktan, sinemaya gitmekten hoşlanan entelektüel bir kişiliğe sahiptir. “Hafıza kaybı” hastalığına yakalanan üvey ağabeyi Celâl’in yazılarının yazılmasına yardım eder. Romanda buraya kadar Rüya’nın gerçeklik düzleminde yaşayan, somut varlığı çizilmiştir. - mor düğme almak için gittiği manifaturacıdan dönerken soğuk algınlığına yakalanıp yatması ve Hale Hala’nın davetine gelememesinin dışında - bir eylemi de yoktur.

Bir sabah, kısa bir veda mektubu bırakarak evini ve eşini terk etmesiyle başlayan ve eşi Galip tarafından başlatılan arama süreci ise ikinci düzlemde, kurmaca düzleminde geçen öyküsüdür. Gerçekçilik düzleminde çizilen kadın figür olan Rüya, bu aşamada hayale, rüyaya dönüşür. Rüya adı bu bağlamda anlamlıdır. Galip’in gerçekleştirmek istediği hayali, özlemdir. O da ‘yaratıcı yazar’ olmaktır. Rüya’nın yitişi, Galip için yeni bir başlangıçtır, kimlik arayışını başlatan itici bir faktördür. Kısacası Rüya, Galip’in hem karısıdır hem de onun kendi benliğini arayıp bulmasında hayal edilen bir simge, güzel bir düşünmüştür. Kişi, böylece nesneleşmiştir. Bilindiği üzere, öznenin nesneye dönüşmesi veya buharlaşıp yok olması postmodern romanın ilkelerindedir.

Benzer süreçlerden geçen **Celâl** için de aynı saptamayı yapmak mümkündür. Celâl’in öyküsü de gerçeklik düzlemi ile kurmaca düzlem arasında gidip gelen, birinden ötekine kayan bir noktada konumlandırılmıştır. Kalabalık bir ailede doğup kuzenleriyle birlikte Nişantaşı’nda büyümesi, babasının ölümü üzerine annesinin yeniden bir avukatla evlenip Aksaray’da mütevazı bir eve taşınmaları, terzi olan annesinin dikiş dikerek, Celâl’in de geceleri sinemalarda yer göstericiliği yapıp gazoz satması, ardından ciltçi dükkânında çalışarak geçimlerini sağlamaları, üvey babasından esinlenerek ilgilendiği Mevlevîlik hakkında aykırı görüşler öne sürmesi, annesinin ölümü üzerine tekrar Şehrikalp apartmanındaki çatı katına yerleşmesi, Milliyet gazetesine girerek Beyoğlu’nda polis muhabirliği yaparken öte yandan gaze-

teye tarihî hikâyeler, pehlivan tefrikaları hazırlaması, Amerikan film eleştirilerini kaleme alması ve ‘kendi olma, öz kimliğin korunması’ konusunda ciddi makaleler yazması, gazetenin köşe yazarı olması ve çevresinde geniş bir okuyucu kitlesi edinmesi Celâl’in, gerçeklik düzleminde romancı tarafından okuyucuya anlatılan yaşam öyküsüdür.

Galip’in, kaybolan karısı Rüya’yı ararken birlikte olabilecekleri sanısıyla Celâl’i aramaya başlaması, kurmaca düzlemine kayışı gösterir.-Buradaki arayış fiziksel arayışın dışında “öteki ben”ini arayıştır. Celâl’i gazetede ki odasında bulamayan Galip’in, onun Şehrikalp apartmanındaki dairesine yerleşmesi, onun sesini taklit ederek telefonlarına çıkıp yanıt vermesi, özel eşyasını kullanacak kadar onunla bütünleşmesi, köşe yazılarını da hazırlamaya başlaması, kısacası, Celâl’in kimliğine bürünerek, onun “ben”lerinden birine girip onun gibi olması, kurmaca düzlemdeki yansımalarıdır. Buna, Celâl’in fal - rüya yorumu, burçlar, fotoğraftaki yüzden kişilik okuma, dünyanın sırlarının çözülmesiyle ilgili metafizik tonlama içeren köşe yazıları da eklenebilir. Kurmaca metin niteliğindeki köşe yazıları, Galip’in Celâl’in kişiliğine dönüşüp yazılarını yazacak kadar onunla bütünleşme, artık birbirinden ayrılmaz kişilik olma, bir başka deyişle “o olma” kertesine kadar götürür Galip’i (Atakay, 1992, s.64). Celâl, romanda eylemi veya serüveni sergilenen kişi, cismani bir varlık olarak değil, -kaldırımında üzeri gazetelerle örtülü cesedinin dışında- yazılarıyla vardır.Yazılarının içinde bir yerdedir.(KK, s.95). Rüya günlerini okumakla, Celâl de yazmakla geçirdiğinden ikisi bir araya gelince okuma ve yazma edimini bütünlerler. Ama aralarında bir fark vardır. Anlama ve düşünmeye dayalı okuma eylemine karşın, yaratmak, var etmek anlamında yazmak gibi.

4. 2. İmgeler: Anlatı dokusu özgün ve modern imge ve çağrışımlar üzerine kurulu olan postmodern romanı çözümlenmede önce imgeleri anlamlandırma ve yorumlama anlamayı kolaylaştırma açısından önem taşımaktadır.

4. 2. 1. Kuyu imgesi: 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. “Bir masal kuyusu gibi içinde yarasalar, zehirli yılanlar, akrepler, fareler kaynaşır” (KK, s.190).

Kuyu imgesi, gerçekte bellektir. İnsanların belleklerinin derinliklerine attıkları ve artık unuttukları geçmişe ilişkin anılardır, sırlardır. Romancıya göre “ruhlarımızın içine düşürüldüğü dipsiz karanlıklar”dır (s.325). 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.

4. 2. 2. Apartman Aralığı/Karanlığı: Romanda karanlık ve dipsiz kuyunun ‘dikey negatif görüntüsü’ biçiminde betimlenen **apartman aralığı**, kentteki modern yaşamın göstergesel simgelerindedir. Madde ve çıkar odaklı modern yaşamın kendi ölçü ve değerlerini egemen kıldığı, insana özgü eşyanın sahiplenilmediği için atıldığı veya yitip gittiği dipsiz çukurlardır, çöp yerleridir (KK, s.192). Doğup büyüdüğü Şehrikalp apartmanının çatı katı dairesinden apartman aralığına merakla bakan Galip’in burnuna, karanlık boşluktan ‘güvercin pisliği, atılmış öteberi, şehrin is ve kurum kokusu’ çarpar. Gerçekte bu karanlık ve dar alan, bilinçaltına atılarak unutulmaya terk edilmiş, şimdi artık sadece tortuları kalmış geçmişin anıları, kokuları, kişiyi kendi yapan değerleridir. Karısı Rüya ve amcaoğlu Celâl’le birlikte geçirdiği mutlu çocukluk yılları, artık fotoğraflarda kalan ve gitgide kendisinden uzaklaşarak karanlıklara gömülen, geri dönüşü de mümkün olmayan, hafızanın dipsiz kuyusuna atılan anılardır. (KK, s.300-301).

Apartman aralığı, yaşayanlara **korku ve dehşet** salmaktadır. Karanlık boşluğun tıpkı bir eşya gibi kendilerini yutmasından korkarlar. Hortlak ve ölüm korkusuna da buradan kapılmaktadırlar. Çocuklar mikrobi buradan kapılmaktadırlar. Aileleri ve bireyleri manevi anlamda yıkan felaketler de buradan insanların evlerine girmektedir (KK, s.192-193). Apartman aralığının **insanların sırlarını ele verme, neler yaptıklarını ifşa etme** gibi merak duygularını gideren işlevi de bulunmaktadır. Yemek kokularından hangi katta kimin ne pişirdiğini öğrenme, konuşulan aile sırlarını duyma gibi. Apartman aralığına odalardan veya salonlardan vuran ışık, insanların ne yaptıklarını hayale pay bıraksa da yansıtır. Apartman karanlığının esrarını çözmek isteyen Celâl, alt katın karşı penceresinde büyümlü güzelliği olan üvey annesi Suzan Yengeyi gördüğünü, yıllar sonra suçlu bir hafızanın sırrı gibi anımsar (KK, s.193-194). Hafızayı, dipsiz kuyuya benzeten romancı, kendi tarihinin saklı olduğu bu mahzene yeniden dönerek varlığını, varlık alanını, yeniden var olduğunu, yaşayarak, yazarak anlatmaya çalışır. Kör karanlık boşluk, kendisini öylesine daraltmış, öylesine boğmuştur ki hayata tutunmak için varlığını sorgular. Geçmişine dönerek güç bulmanın, yeniden dirilmenin, kendi olabilmenin huzurunu duyar.

4. 2. 3. Yer altı imgesi: Doğu ve Batı uygarlığı kalıntılarının uzantılarını simgeleyen bu imge, İstanbul’u İstanbul yapan, geçmişe ait çeşitli sırların saklandığı çağrışım yüklü tarihsel bir kimlik taşımaktadır. Yer altındaki hayat, yer üstündeki çöküntünün somut bir göstergesidir (KK, s.176). Kendi değerlerimize, uygarlık kalıntılarımıza, sanat eserlerimize sahip çıkamayışımızın işaretidir. Benliğimizi ve kimliğimizi, Avrupa kimliği ve değerleriyle değiştirmek isteyişimizden kaynaklanan, kendi yüzlerimizin gerçek anlam ve sırlarını onların bize hitap etmeyen jest ve mimiklerine, anlamsızlıklarına tercih etmemizin yıkımıdır. Bedii Usta’nın mankenleri ve yer altı iskeletleri, benlik ve kimlik konusunda uğradığımız yıkımın kanıtlarıdır.

4. 2. 4. Kara kitap imgesi: İnsanın kendi olabilmesinin yolunu ararken başkalarına ait eski hikâyelerin anlatıldığı ve onların hikâyelerinde kaybolunan, sonu hüsrarla biten aşkların nakledildiği ve yan yana getirildiği karanlık sayfalardan oluşan bir simgedir. Romancı, Rüya ile Galip’in sonu acı biten hikâyesini noktalarken şöyle der: “...böylece eski, çok eski, çok çok eski hikâyeleri kaleme almaktan ibaret yeni işime daha bir şevkle sarılıp kara kitabımın sonuna geliyorum “ (KK, s.426).

Evi ve eşini terk eden Rüya, adının taşıdığı anlamından soyutlandığı, kaybolduğu karanlık bir noktada yok olur. “Yüklendiği tüm anıştırma ve göndermeleri taşıyamaz duruma geldiğinde Rüya, anlamdan yoksunluğun çaresizliği demek olan o kara noktada, o boşlukta kaybolur. Anlam ve Rüya, yaşamın sanatla alay ettiği fakat bu alayın da geçersiz kılındığı noktalarda yok olurlar. Kara Kitap’ın kara oluşunun nedenlerinden biri budur” (Parla, 1992, s.120).

4. 2. 5. Boğaz imgesi: İstanbul fotoğrafını tamamlayan bir fantastik karedir. Ancak, Boğaz, içinde edebiyat, sanat ve musiki sohbetlerinin yapıldığı tarihî yalıları, çeşitli kokular yayan renkli bahçeleri ve korulukları, mehtap sefalarının yapıldığı romantik bir güzellikle anlatılmamıştır. Tersine kehanet ve fantastik çizgilerle betimlenen, olası bir felâketi önceden bildiren yeni bir hayatın başlayacağını duyuran nitelikte anlatılmıştır. Tektonik hareketler sonucu yakın gelecekte suları çekileceği söylenen Boğaz, romancıda hayal gücünü alabildiğine genişleten korkunç bir görüntü oluşturur: “...Besbelli, kısa bir zaman sonra, bir zamanlar Boğaz dediğimiz o cennet yer, kara bir çamurla sıvalı kalyon leşlerinin, parlak dişlerini gösteren hayaletler gibi bir zifiri bataklığa dönüşecek. Sıcak bir yaz sonunda ise, bu bataklığın, küçük bir kasabayı sulayan alçakgönüllü bir derenin tabanı gibi yer yer kuruyup çamurlaşacağını, hatta binlerce geniş borudan şelaleler gibi gürül gürül akan lağımın suladığı yamaçlarda otların ve papatyaların yeşereceğini tahmin etmek zor değil. Kız Kulesi’nin bir tepenin üstünde korkutucu gerçek bir kule gibi yükseleceği bu derin ve vahşi vadide yeni bir hayat başlayacak” (KK, s.20).

Olası bir ekolojik felâket, Boğaz'ın yüzyıllardır bağrında gizlediği çoğu geçmişin karanlıklarından süzülüp gelen çeşitli kavim, millet, imparator ve papazlara ait olan eşyayı ve insan iskeletlerini ortaya çıkaracaktır (KK, s.21-23). Tarih âdeta yaşlı ve yorgun hafızasını boşaltacaktır. Bunlardan biri de Kara Caddillac'ı ile Boğaz'ın karanlık sularına gömülerek efsane haline gelen Beyoğlu patronunun arabasıdır. Romancı, onun nerede ortaya çıkacağını -belleğinde saptadığı yerde- kestirmektedir. Sonuç olarak, yer altı dehlizleri, bağrında geçmiş uygarlıklardan tarihî kalıntılar taşıyan Boğaz'ın ürkütücü karanlık çukuru, apartman aralığı, kuyu, derin oyukları, sır dolu labirentvâri sokaklarıyla İstanbul altı oyulmuş eski bir kenttir. Belleğini yitiren bu kent, kendini arayan kişinin belleğinin derinliklerinde, gizlerini arayıp bulmasıyla özdeşleştirilmiştir.

4. 2. 6. İmge olan kişi adları: Romandaki kişilerin adları da imgeseldir. Bu imgeler, önceki dönemlerin ya da yüzyılların klâsik yapıtlarından özellikle Doğu anlatılarından yola çıkılarak örneklendirilmiştir. Arap veya İran edebiyatının mistik öykülerinden, alegorik yapıtlarının simge kahramanlarından esinlenerek ya da onların serüvenleri çağrıştırılarak oluşturulmuştur.

Romanın baş kişisi olan **Galip'in** adı, Hüsn ü Aşk mesnevisini yazan **Şeyh Galip'i** çağrıştırmaktadır. Galip, aynı zamanda mesnevideki erkek kahraman Aşk'ın yerindedir. Hüsn'e kavuşmak için mücadeleli bir ruh yolculuğu yapan Aşk'ın, sonunda sevdiği güzellik simgesi varlığın, aşkın kendi içinde olduğunu anlaması gibi (Tanrı'ya akılla değil aşkla kavuşulduğunu, bu aşkın da başka yerlerde değil, kişinin kendi gönlünde olduğunu anlaması) Galip de benzer olaylar yaşamış ve sonunda amacına ulaşmıştır. Bu çağrışım, bize Kara Kitap'taki Galip - Rüya aşkının, Hüsn ü Aşk'taki "aşk" izleğinin benzeri olduğunu akla getirmektedir. Bir Mevlvî olan Şeyh Galip nasıl ki Mevlânâ öğretisiyle yetişmiş ve tasavvuf kültürünün etkisiyle Hüsn ü Aşk'ı yazmışsa Galip de Celâl Salik'in köşe yazılarını ve kitaplarını okumuş, ondan etkilenerek yazarlık kimliğini bulmuş ve Kara Kitap'ı yazmıştır. Nitekim, roman kişisi olarak girdiği anlatıdan yaratıcı yazar olarak çıkmıştır.

Rüya ise Galip'in eşi olmasının dışında, Galip'in kendi olma, kendini bulma konusunda uğraş verdiği hayalidir, özlemidir. Onun için itici faktör olmuştur. Rüya, Hüsn ü Aşk mesnevisinde uğruna mücadele edilen, sevgiyi ve aşkı simgeleyen Hüsn'ü de anıştırmaktadır.

Galip'in dönüşmek için zorlu uğraşlar verdiği **Celâl** imgesi ise, **Mevlânâ Celâleddin Rumî**'den aktarmadır. Çalıştığı gazetede köşesinde, Mevlânâ ve Mevlvîlik öğretisi hakkında yazılar yazan Celâl, kendisini bu tasavvuf ulusunun yerine koyar, mistik öykülerini yazarken onun üslûbunun etkisinde kalır (KK, s.240). Celâl imgesi, Hüsn ü Aşk mesnevisinde, çetin bir nefis mücadelesi veren Aşk'a yol gösteren, onu sıkıntılarından kurtaran Sühan'ın rolüyle de benzerlikler taşımaktadır. Galip'e amacına ulaşmak için nasıl bir yol izlemesi, nerelere gitmesi gerektiğini köşe yazıları ve kitaplarıyla anlatması gibi.

Celâl'in oturduğu daha sonra Galip'in Celâl'e dönüşüp yazar olarak yerleştiği **Şhrikalp apartmanı** da, Mesnevi'de geçen Diyâr-ı Kalb'i çağrıştırmaktadır. Gönüller ülkesi anlamına gelen sözcük, hedefe ulaşılan yeri nitelemektedir.

4. 3. Hafıza Bahçesi: Anılar, Düşler, Masallar, Fanteziler: Romanın başkişisi olan Galip'in belleğinde özyaşam öyküsel düzlemde geçmişe dönük anılar olduğu gibi kurmaca düzleminde düşlerle karışık olaylar da yer alır. Bunların çoğu birlikte büyüdüğü karısı **Rüya'yla** ilgilidir. Karısını mavi damalı yorganının altında düşsel bir atmosferde uyurken seyreden Galip, Celâl'in "Hafıza bir bahçedir" yazısını anımsayarak Rüya'yı, "kapıları kapalı bu bahçenin söğütleri, akasyaları, asmalı gülleri ve güneşi altında" huzur dolu bir uzamda hayal eder, kendisinin orada gezindiğini düşünür (KK, s.9).

Galip, **hafıza bahçesine** girdiğinde öncelikle Rüya'yla birlikte geçirdikleri çocukluk günlerini düşünür. Rüya'nın adını ve fotoğrafını ilk kez, salondaki büfenin camında görür. Kendi yaşında olan amcasının kızından çok, içinde yattığı cibinliğin insanı hayale çağırın uykulu mağarası ve kızıyla birlikte kameraya hüzünle bakan güzel Suzan yenge dikkatini çeker (KK, s.16). Kabakulak hastalığına yakalanmaları üzerine, deniz havası iyi gelir düşüncesiyle annelerinin her ikisini ellerinden tutup Bebek ya da Tarabya'ya sandal gezintisine çıkarmalarını unutamaz. Rüya'yı ilk kez gördüğünde, eve dedesi için gelen berberin kendisini de tabureye oturtup traş ettiğini anımsar (KK, s.10). Şimdi ise ağır yaralı olan Rüya elinde bir oyuncak bir bebekle düşlerine girmiştir ve Alâaddin'in dükkânında oyuncak bebekler arasında iniltili soluklarla kendisini beklemektedir (KK, s.413).

Galip'in hafıza bahçesinde yer eden aileyle ilgili önemli anekdotlardan biri de **babaanne ve dedenin** yaşamlarıyla ilgiliydi. Radyoda alaturka ve alafranga müzik, haberler, banka, kolonya ve milli piyango reklamlarını dinlerlerken sürekli konuşan babaanne ile dede birbirlerine sık sık yineledikleri hikâyeler ve rüyalar anlatırlardı (KK, s.12-13). Galip, okula gitmeden iki yıl önce babaannenin kendisine okuma yazma öğrettiğini, alfabeyi öğrenirken onun sigara dumanından gözlerinin yaşardığını anımsar (KK, s.10).

Romanın kimi yerlerinde, işlenen içeriğe uygun olarak kurgulanmış **mistik ve dinsel anlamlı düşlerden** söz etmek yerinde olacaktır. Bunlardan biri Galip'in gördüğü, Mevlâna'nın yolunda giden bir mürit olmayacağı yorumunu yaptığı rüyasıdır (KK, s.319). Öteki de Celâl'in bir yazısında söz ettiği, kendisini Ahi Çelebi Camii'nde Hz.Peygamber ve bazı evliyayla birlikte gördüğü rüyasıdır (KK, s.201).

Romancı, günlük yaşam kaygıları ve düşüncelerinden ötürü uyuyamayan insanın zihnen ve ruhen uyumaya hazır hale gelmesi için hayal gücünün ve genişliğinin ortasında **mavi ve maviye yakın tonlarla bir cümbüşe dönen düşsel bir fon kurar**. Okuyucuya da mavi ve mor renklerden oluşan bu rengarenk uzamda, doğa varlıklarının renk, biçim ve devinimlerini hayal ederek, yavaş yavaş hareket eden sahnelere kendilerini kaptırarak uykuya bırakmalarını önerir (KK, s.231). Çeşitli olayları anımsama ve çeşitli duyguları tekrar yaşama sonucunda uykunun unutuşuna kavuşmayan, hâlâ uyuyamayan insanları, tarihte yolculuk yapmaya çağırın romancı, onlara **tarihsel fantezileri** anımsatır (KK, s.232). Kendi **yazarlık fantezilerini** de sıralayan romancı, Kara Kitap'ı yazış serüvenini özetler (KK, s.232).

4. 4. Renk ve Sayı Simgeciliği: Romanda **mavi, yeşil** ve daha az sayıda olmak üzere **mor** renkler kullanılmıştır. İşaret dilinin göstergeleri olan renkler, romanda bir ruh halinin, bir düşsel ortamın ya da üzerinden çizgi geçilen bir bitişin, bir tükenişin anlatımını simgelemektedir.

4. 4. 1. Mavi renk: Düşsel dünyadaki hayallerin ve fantezilerin rengidir.

Düş, geçmişin unutulmaz anılarıyla ilgili olduğu gibi geleceğin bilinmez ama hayal edilen dünyasıyla da ilgilidir. Mavi, Galip'in geçmişten taşıdığı Rüya ve çevresiyle ilgili anılarının yüklendiği ve bir türlü unutamadığı bir renktir. Rüya, yatağında **mavi damalı yorganının** altında uyur. (KK, s.9; s.103); Babaannenin öğrettiği alfabenin içindeki at resmi **mavileşip** canlanır (KK, s.10); Dedenin anlattığı **rüyası maviydi**; lacivert bir yağmur rüyada hiç durmadan yağdığı için Dedenin saçları ve sakalları sürekli uzuyordu (KK, s.13); Galip, rüyasında, kendisini kim olduğunu çıkaramadığı **mavi saçlı güzel bir kızla**, ... okuldan uzaklaşın bir belediye otobüsünde görür (KK, s.17); Dedeyi traş eden berberin, boynuna taktığı örtü de **mavidir** (KK, s.18); Suzan Yengenin giydiği **mavi gecelik**... (KK, s.39-40).; Babaannenin büfesinde duran **mavi vazo** (KK, s.50); Aydınlığı ve mutluluğu simgeleyen sabah için de "...sabah geliyor, **mavi bir sabah**..." denmiş (KK, s.231), gökyüzü **mavi bir kubbe** olarak betimlenmiştir (KK, s.270).



Alâaddin'in giysisi ve dükkânındaki mavi renk dikkat çeker. “Gözlerinde **mavi ampuller** yanan Atatürk heykelleri” (KK, s.45).; Alâaddin'in on yıl giydiği **mavi** kukuleta (KK, s.45, 65). “Gülsuyu kokulu o **mavi mürekkeplerden** var mı sizde?” (KK, s.46).

Romancı, **karı ve yağdığı ortamı** da mavi renkte görür. “Ortalık bir **kar mavis**yle aydınlanırken...” (KK, s.57); “Cami kubbelerinin, ardiyelerin, gecekonduların üzerinde **kar, beyaz değil, maviydi**”. “Hava açık, gök **kış mavisiydi** (KK, s.303), **polis arabalarının mavi lambalarını** (KK, s.114), televizyonun dışarıya sızan **mavimsi ışığıyla...**” (KK, s.115), fotoğrafçının patlayan flaşının **gümüş mavis** olması gibi (KK, s.406).

Celâl'in giysileri mavidir ve yaşadığı eve de mavi renk egemendir. Celâl “**mavi çubuklu asker pijaması**” nı giyer (KK, s.172, s.224-234), paltosu **koyu laciverttir** (KK, s.247). Yemek masası **mavi muşambayla** örtülüdür (KK, s.213, 320). Balkon demirlerine bağlanmış olan **koyu lacivert** veya **mavi** bez, suyun bittiğine işarettir (KK, s.211-212).

4. 4. 2. Yeşil renk: Romanda yeşil renkle bütünleşen tükenmez kalem, yaratıcı yazmanın, yazma ediminin simgesi olmakla birlikte - Celâl'den, Galip'e geçen yazma alışkanlığı, yazar olma eylemini imlese de-değişik anlam ve çağrışımlarla yüklenmiştir.

Belleğin derin ve karanlık kuyusuna atılan olayları, kişileri ve anları ortaya çıkaran, çağrıştıracı bir araçtır. Rüya evi terk ederken kocasına bıraktığı veda mektubunu **yeşil tükenmez kalemle** yazar. Galip'e çocukluğunda, bir sandal gezintisindeyken denize düşürdüğü **yeşil kalemin** bir eşi olduğunu anımsatır (KK, s.25, 41). Suya düşen kalemi yıllar önce ona, kullanması için bir haftalığına Celâl vermiştir. Burada yaratıcı yazarlığın Celâl'den Galip'e geçtiğini anlamak zor değildir. Galip, Rüya'yı ararken bulabileceğini kestirdiği adresleri ve telefon numaralarını **yeşil tükenmez kalemle** alt alta yazar (KK, s.57).

Yeşil tükenmez, Galip'i çocukluk ve gençlik anlarına götürdüğü gibi belleğinde yer eden veya çevresinde bulunan yeşil renkli nesnelere çağrışımına götürür. “Rüyasında bir akvaryumun tükenmez kalem yeşili sıvısında Japon balıkları ağır ağır salınırken...” (KK, s.56). Celâl'in, Boğaz'ın karanlık sularından çıkarılacağına inanan Kara Cadillac'ın camlarından birini kaplayan fıstıkî **yeşil yosun tabakasını**, sürekli kullandığı **yeşil tükenmez kalemiyle** kazıyacağını söylemesi (KK, s.24-25). Evini ve kocasını terk eden Rüya'nın **yeşil kazak** giymeyi tercih etmesi (KK, s.101, s.342); Şehrikalp apartmanın kapıcısının eşi Kamer Hanım'ın “**fıstıkî yeşilden** kirlili bir önlük giymesi, aynı renk tonundan elbiseyi Galip'in ellerinde büyüdüğü Hale Hala'nın da giymesi (KK, s.410); Rüya'nın ondokuz yıl önce kiralık bisiklete binerken giydiği **yeşil çorapları** anımsaması (KK, s.425); Fazlallah'ın kitaplarıyla Hurûfliğe ilişkin el yazmalarının, **yeşil bir sandığa** yüklenmesi (KK, s.276); Merih Manken Atölyesi, “kendi olma uğruna” kurdukları ve gönüllülerden de katkı bekledikleri **yeşil yardım sandığı** oluşturmaları (KK, s.180) gibi.

Yeşil tükenmez kalem, yanlışları (aykırı ve ayrık fikirleri, dizgi ve yazım hatalarını) düzeltme aracıdır (KK, s.234, s.412, s.89). Celâl, Boğaz'ın Suları Çekildiği Zaman başlıklı yazısının dizgi yanlışlarını **yeşil tükenmez kalemle** düzeltmişti (KK, s.224). Galip, Celâl'in, Mesnevî'yi okurken müstehcen bulunduğu hikâyeleri **yeşil tükenmez kalemle** işaretlediğini görür (KK, s.241).

Yeşil kalem, sır dolu iş ve ilişkileri, şifreli notları ve gizli işaretleri simgeleyen bir araçtır. Galip, Celâl'in sakladığı bir kutuda Şam ve Kahire haritaları ile 1934 tarihli İstanbul Şehir Rehberindeki bazı sayfalarının **yeşil tükenmez kalemle** çizilmiş olduğunu görür (KK, s.244, 249, 255). Yeşil kalem gizli emelleri, hain tuzakları, görünenin gerisindeki amacın varlığını ortaya koyan bir göstergedir. Rüya'nın eski kocası, yabancıların Türkiye üzerindeki gizli emellerini haritadaki **yeşil renkli tükenmezle** işaret-

lediğini öne sürer (KK, s.117). Altın Böcek, Yedinci Harf adlı polisiye roman özetlerinin yazıldığı, Majino Hattı ve Alman casuslarına ilişkin kitaplardan derlenmiş şifre ve anahtarların kaydedildiği Celâl'e ait defterde tükenmez kalemin **yeşil izi** vardır. Eski İstanbul haritaları ve gravürlerin kiminde, padişahımıza suikast yapmak üzere İstanbul'a gelmiş olan gizli düşmanların da **yeşil kalemle** işaretlendiği belirtilir (KK, s.262).

Dünyada her şeyin aslının kendi olduğu, kendi dışında bir giz taşıyan, ipuçları ve işaretlerin bulunmadığı, nesnelerin ikinci, üçüncü anlamlarının olmadığı bir toplumda yaşama isteği duyan Galip, "**yeşil tükenmez kalemin** yalnızca bir **yeşil tükenmez kalem olacağı** ve kendisinin de "başka birisi olmak istemeyeceği bu âleme nasıl girebilirdi acaba?" diye düşünür (KK, s.263).

4. 4. 3. Mor renk: Rüya'nın giysilerinde yeğlediği, ona özgü bir renk olarak betimlenmiştir. İzlediği Amerikan filmlerindeki çekici kadın karakterin kıyafetinden etkilenen Rüya, bu etkiyle mor manto giyer ve kocası Galip'in belleğinde bu renkle iz bırakır (KK, s.35). Ucu, dolmuşun kapısına sıkışan karısının **mor paltosu** anılarında capcanlı durur (KK, s.342). Rüya'yı ilk gördüğünde de üzerinde çiçekli, **mor düğmeli** bir elbise olduğunu anımsar. (s.425). Rüya'nın, üzerinde **mor paltosu**, az ilerideki 56 Chevrolet taksinin içinde hayatından memnun Galip'i beklediğini düşünür (KK, s.101). Celâl'in öldürülmesinden sonra eşi Rüya'yı da kaybeden Galip, onları simgelerle anımsar. Celâl'in üzeri gazetelerle örtülü cesedi, ona Şems'in öldürüldükten sonra cesedinin atıldığı **kuyuyu** çağrıştırırken zihninin bir yerinde iz bırakan **mor düğme** ise Rüya'yı akla getirir. İkisi de artık anılarının kuyusundaki yerlerindedir. "Bir kuyu vardı aklında, aklımda, aklımızda; bir düğme, **mor bir düğme:**" (KK, s.406).

4. 4. 4. Sayı Simgeçiliği: Romanda geçen 7, 19 gibi sayılar, zihinde yer eden bir takıntı olmaktan çok belli olay ve kişileri anımsatmak, onlar için özel anlam taşıyan, bir değer ifade eden nesnelere için kullanılmıştır. Ayrıca mistik anlamda harf oyunlarından da yararlanılmıştır.

Galip, babaanneyi, yatağında, en son olarak **yedi gün** onbir saat önce görmüştür (KK, s.374); **Yedi** renkli mazot lekeleri (KK, s.10, s.406). Hurûfî inancında **yedi** sayısı kutsaldır. Fazlallah, çevresine aldığı **ye-di** kişiyle birlikte kendi öğretisini yaymaya çalışır. Tanrı'yı kavuşmak istediği "sevgili" olarak tanımladığı için derisi yüzülen Şair Nesimî'nin cesedi de **yedi** parçaya ayrılarak şiirlerinin ezbere bilindiği **ye-di** şehre gömülür (KK, s.278). Rüya ile Galip, birbirlerini ilk görüşlerinden **19 yıl, 19 ay, 19 gün** sonra evlenmişlerdir (KK, s.18); Rüya, Galip'i terk ederken **19 kelimelik** veda mektubu yazmıştır (KK, s.41, 49); Rüya **ondokuz yıl önce** kiralık bir bisiklete binerken ... (KK, s.425).

5. Metinlerarasılık: Yüzyıllar boyunca üretilmiş olan metinlerin dünyasında dolaşmaktan hoşlanan postmodern yazar, bunu romanı için bir kurgu tekniği olarak kullanır. Bu bağlamda daha önceki dönemlerin metinlerine anıştırmalar, göndermeler yaparak onlarla özdeşlikler kurarak imge, motif, izlek ve karakter düzlemindeki etkilenmelerle okuyucunun dikkati çekilir. Köşe yazarı Celâl, yazılarını hep başkalarının yardımıyla yazdığını belirtir. Çünkü, ona göre "...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" tir (KK, s.241).

Tarih boyunca yazılmış olan ünlü eserlerin hep daha öncekilerin öykünülerek yazıldığını söyleyen Galip, "Çaldımsa da mirî malı çaldım" diyen ve başka yapıtları öykünmeyi doğal sayan Şeyh Galip'i örnek gösterir. Onun gibi Mesnevî'nin de baştan sona çalıntı bir eser olduğunu belirtilir. İçindeki öykülerin Kelile ve Dimne'den, Attar'ın Mantık-ut Tayr'ından, Leylâ ve Mecnûn'dan, Menâkıb-ı Evliyâ'dan aşırılmıştı. Bunlara Kıssas-ı Enbiya, Binbir Gece Masalları ve İbn Zerhanî'yi de eklemek mümkündür (KK, s.240).



5. 1. Parodi/pastiş: Romancı, romanının içerik ve biçim kurgusu ile anlatı tekniğini oluştururken Doğu anlatı geleneğinden, alegorik eserlerden, mesnevi ve hikâyelerden büyük ölçüde yararlanmıştır. Mesnevî (Mevlânâ), Hüsn ü Aşk, Mantıku't Tayr, Binbir Gece Masalları gibi. Romancı, “kendi olabilmek için geçmiş kültürümüzün yazınsal bağlamını arkasına almaktan yana” (Moran, 1992, s.105).

Mevlânâ'nın, kendi yüzünü ve ruhunu yansıtacak bir ayna olarak gördüğü Şems-i Tebrizî'yi, Şam sokaklarında araması, Galip'in bir sabah evi terk eden karısı Rüya'yı İstanbul sokaklarında aramasıyla özdeşleştirilir. Her ikisi de ruh yolculuğundaki arayışlardır.

Mevlânâ'nın ruh ikizi Şems'in cesedinin atıldığı kuyu, Galip'e Şehrikalp apartmanı aralığının daha önceki karanlık bir kuyu halindeyken dehşet verici görüntüsünü anımsatır (KK, s.239). **Apartment Aralığı** başlıklı yazısında Celâl, önceleri kuyu olan simsiyah boşluk için “...Şeyh Galip'in Hüsn ü Aşk'ında anlattığı ve Mevlânâ'nın Mesnevî'sinde hikâye ettiği kuyunun orası olduğunu bilirdim” demektedir (KK, s.190).

Rüya ile Galip'in aşkı, Şeyh Galip'in Hüsn ü Aşk mesnevisinin parodisi gibidir. Efsanevi öyküdeki kimi motiflerle koşutluk gösterir. Galip, Hüsn ü Aşk mesnevisini okuduğu sırada Rüya'ya âşık olduğunu anlar. Onlar da Hüsn ü Aşk gibi aynı ailede büyümüşler, aynı okula gitmişler, birlikte gezip eğlenmişler, birbirlerine âşık olduklarını anlamışlardır. Galip'in adı da Şeyh Galip'i çağrıştırmaktadır.

Hüsn'le evlenebilme uğruna Diyâr-ı Kalb'e gidip kimyayı getirmek için yola çıkan Aşk'ın uzun ve zorlu yolculuğunda verdiği savaşım, - sevgilisine benzetip peşinden koştuğu Çin padişahının kızı için kalelere hapsedilmesi, kuyulara atılması, orada devlerle cadılarla mücadele etmesi gibi - sonunda Hüsn'ün içinde olduğunu, onunla bütünleştiğini anlar. Zorlu sınavında kendisine yol gösteren, her yerde sıkıntılarından kurtaran Sühan'ın yardımcılarıyla, Aşk'ın çektiği çileler, bir dervişin çektiği çilelere benzer. Galip de benzer şekillerde çileler çeker. Rüya'yı ararken yer altı mahzenlerine girer, İstanbul'un sır dolu karanlık sokaklarında, labirent gibi dar ve çıkmaz yollarında dolaşır, gece kondu semtlerini, Beyoğlu batakhanelerini gezer, vaktiyle kuyu olan apartman aralığının kirliliği ve boğucu havasını solur. Kalabalık meydanlarda ve Celâl'in fotoğraf koleksiyonundaki insan yüzlerini okuyarak taşıdıkları esrarı çözmeye çalışır. Sıkıntılı anlarında ona yol gösteren Celâl'in yazıları ve üzerinde hep, her yerde hissettiği 'gözü'dür. Çetin bir ruh sınavı verdikten sonra çilelerin son bulduğu Şehrikalp apartmanına varır. Artık, yazar olup yazmaya başlar.

Rüya'nın anı defterini okuyan Galip'in, lisede okurken sınav soruları arasında 'Hüsn ü Aşk'ı çalış, çıkarabilir diye bir not düştüğünü görür (KK, s.121).

Roman, “öteki ben” ini arayıp bulma konusunda Mantıku't-Tayr'dan da izler taşır. Kaybolan eşi Rüya ile ağabeyi gazeteci Celâl'i ararken kendisini de arayan Galip'in girdiği ruh olgunluğu sınavında kendini dönüştürdüğü Celâl'de ikinci 'ben'ini bulup yazar olması, padişahları Simurg'u bulmak için Hüthüt kuşunun öncülüğünde Kaf Dağı'na giden binlerce kuştan sadece otuzunun dayanabildiği zorlu yolculuk sonucu, kuşların, Simurg'u gördüklerinde gerçekte, kendileri olduğunu anlamalarıyla özdeşlik gösterir. Romanın ikinci düzlem öykülerindeki teknik kurgu, Binbir Gece Hikâyeleri'nin biri bitmeden, ikincisine geçilen o da bitmeden üçüncüsüne geçilen ama bir türlü bitirilmeyen, hep eksik bırakılan insanın serüveni gibi düzensiz ve rastgele oluşturulan kurgusuna benzer.

Romancı, parodi/pastiş konusunda Batı edebiyatı metinlerinden de yararlanmıştır. Özellikle içerik kurgusu ve anlatım tekniğinde gözlenen bağlantılar bunu ortaya koymaktadır. İrlandalı romancı James Joyce'un Ulysses'de Stephen'i Dublin sokaklarında dolaştırması, Stephen'in bu arada gazete yönetimine uğraması, batakhaneye gitmesi ile Galip'in İstanbul sokaklarında dolaşması, onun da gazete yönetimi-

ne uğraması, batakhaneye gitmesi arasında büyük benzerlikler göze çarpmaktadır (Moran, 1994, s.96). Kara Kitap, “Joyce’un Dublin’i gibi İstanbul’un tüm renklerini, seslerini ve kokularını anımsatması bakımından da Ulysses’e benzer” (Kılıç, 2000, s.222). Romanda işlenen metafizik düşünce biçimi ile kullanılan kimi mistik imgeler (Kılıç, 2000, s.186, s.197) anlatıda Borges’in varlığını hissettirmektedir (Kılıç, s.183).

İtalyan yazar Dante’nin İlâhi Komedyası’ndaki içerikle ilgili ögeler, romanda kendisini sezdirir. Bunlardan birisi yer altı imgesiyle ilgilidir. Manken atölyesini yabancı turistlere gezdiren Bedi Usta’nın oğlu, yerin altına indirilen mankenlerin “sahtekarlar, günahkârlar, kendi olamayanlar, başkasının yerine geçenler, mutsuz evliler, huzursuz ölümler, mezarından çıkan şehitler, yüzlerine harfler yazılmış esrarengiz kişiler ve bu harflerin sırlarını ortaya atmış bilgiler” (KK, s.175) gibi gruplara ayrıldığını anlatırken, Dante’nin Virgilius’un öncülüğünde suçlarına göre cehennemde değişik katlarında bulunan günahkârlarla konuşmasını çağırır.

Beyoğlu’ndaki pavyonda -Celâl’i ziyarete gelen üç İngiliz gazeteciyi gören Galip’in aynı yerde her birisinin sırayla anlattığı hüznü öyküsünü dinlemesi, Dekameron kitabındaki villaya sığınanların sırayla birer öykü anlatmaları arasındaki çağrışımlar gibi. (Moran, 1992, s.102).

Galip’in Rüya’ya olan aşkını, Fransız romancı Marcel Proust’un Albertine Kayıp adlı romanında geçen Marcel’in kaçak sevgilisi Albertine’e duyduğu aşkla ilişkilendirmek de mümkündür. Bir sabah kısacık bir veda mektubuyla ortadan kaybolan, nereye gittiği de bilinmeyen Rüya’nın öyküsü, gene sevdiği adama bir mektup bırakarak çekip giden ama nereye gittiği bilinmeyen Albertine’i çağırılmaktadır. (Koçak, 1992, s.160). Albertine’nin nereye gittiğini, kendisini niye terk ettiğini anlayamayan Proust’un ruh halini Galip’te de görmekteyiz. Her iki öyküdeki aşk tek yanlıdır. Buradan yaptığımız çıkarsamada, aşkların da Batı romanlarındaki aşklara öykünülen, onların yarattığı etkilerden ve bıraktığı izlerden esinlendiğini söylemek mümkündür. Bu bağlamda aşkların da yaşanmış, heyecan veren, iz bırakan aşklar değil, metinlerarası aşk olduğunu anlamak mümkündür.

Romanın **Esrarlı Resimler** başlığındaki **resim yarışması ve ‘ayna’** motifi, Fransız yazar Michel Tournier’in Le Médiante Amoureux adlı kitabındaki ‘La Légende de la Peinture’ öyküsüne benzetilirse de (Yavuz, 1992, s.87), Orhan Pamuk, bu metaforu, Mevlânâ Mesnevi’sinden (C.I, s.277-280) aldığını belirtir. (Ever, s.1992, s.139-140). Gerçekte, romancı başka yapıtları öykünmeyi doğal bulur. Bu konuda romanın Üç Silahşörler bölümünde “İntihalden korkma; çünkü bizim kıt kanaat okumamızın ve yazmamızın bütün sırrı, bütün sırrımız tasavvufi aynamızda gizlidir. Mevlâna’nın Ressamlar yarışması hikâyesini bilir misin? O da hikâyeyi başkalarından almıştır, ama kendisi...(Bilirim, efendim, demiştin)” (KK, s.86) diyerek her yapıtın bir öncekini öykündüğünü vurgular.

Metinlerarası ilişkilerin kurulmasında İslâm ve Hristiyan mistik felsefelerinde geliştirilen görüşlerden yararlandığı gibi kutsal kitaplardan da yararlanılmıştır. Kur’an’ın El İsrâ sûresinin 97. âyeti ile Ez-Zümer sûresinin 23. âyetinde olduğu gibi (KK, s.142).

Batı edebiyatı alıntılarının, romanda daha çok “iç metin” (Moran, 1992, s.101) olarak kullanılmış ve nasıl yorumlanması, asıl metinle nasıl kaynaştırılması gerektiği okuyucuya bırakılmıştır.

5. 2. Taklit/ironi/oyun: Okuyucuyu eğlendirmek, onu günlük yaşam kaygılarından biraz olsun uzaklaştırarak mutlu etmek isteyen postmodern romancı metinlerle oynama zevkini okuyucuyla paylaşmak ister. Hurûflikle ilgili metinlerden yola çıkan köşe yazarı Celâl, gazetede Yüzünüzün Kişiliğinizdir adlı bölümünde okuyuculardan gelen mektupları yayımlar. Bunlar, yüz okumada gerekli ipuçlarını ve şifreleri çözmek için harflerin sırrını soran veya Celâl’in köşesinden yaptığı çağrı üzerine, fotoğraflarını göndererek yüzlerindeki anlamın açıklanmasını isteyen kişilerdir.



Celâl'in kıyafet değiştirerek, gerekli aksesuarları takarak gece yarısı Beyoğlu'nda dolaşması hem sır dolu olayları dikkat çekmeden çözmesinde ona yardımcı olur hem de okuru eğlendirir. Celâl'in amacı, yaşamdaki temel felsefesi 'hep başkası olmaktır'. Bunun için de oyun vazgeçilmez bir başvuru aracıdır. Gazetede ki yaşlı köşe yazarı Neşati, Celâl'in yazılarını oyun üzerine kurduğunu belirterek, yazma felsefesindeki temel noktaları vurgulayarak açıklama yapar (KK, s.94).

Sözcük oyunları da okuru keyiflendirme amacına yöneliktir. **Boğaz'ın Suları Çekildiği Zaman** adlı başlıklı yazıda, İbn Zerhanî'den alınan, 'Hiçbir şey hayat kadar şaşırtıcı olamaz. Yazı hariç' (s.20). epigrafi, yazarın, kara kitap anlamına gelen Kitabü'z- Zulmet adlı eserinden aldığı belirtilir. Bu kitabın da Bottfolio'nun Obscuri Libri adlı eserinin çevirisi olduğunu romanın sonundaki kaynaklardan öğreniriz. Bottfolio adı üzerinde yapılan sözcük oyunu da ilginçtir (Koçak, 1992, s.167).

Romanın kimi yerinde romancının araya girip okuyucuyla söyleşmesi, ona neyi, nasıl yazdığını açıklaması, postmodern anlatının oyuna dayalı bir ögesidir. "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 farketmediğin onca iyi niyetli çabadan sonra, izin ver de şu satırları dizgiye yollamadan önce bir kere olsun araya gireyim..." (KK, s.409).

5.3. Taklit: Romanda öykünmeyi gerektirecek dürtüler ve nedenler, genellikle beğenilen, hayranlık duyulan, etkisinde kalınan bir büyüğe benzeme, onun gibi olma, onun öteki 'ben'ini ele geçirme isteğine dayanır. Tıpkı, bir üst örnek olarak Mevlânâ'nın, kendi sûretini görmek için aradığı, ruh ikizi Şems-i Tebrizî gibi.

Amcaoğlu Celâl'i öykünen, onun gibi geniş kitle tarafından sevilen ünlü bir yazar olmayı hedefleyen Galip, roman boyunca kendisini onun yerine koyma yolunda uğraşlar verir. Celâl'in yazılarını okudukça onun gibi yazabileceğine, onu rahatlıkla taklit edebilecek düzeye geldiğine kanaat eder ve bundan iç huzuru duyar (KK, s.203). Dünyada her şeyin bir aslı ve taklidi olduğuna inanan Galip, yazılmış bütün hikâyelerin de başkalarının taklidi olduğunu öne sürer (KK, s.153). Verdiği zorlu uğraşlar sonucunda artık Celâl olduğunu hisseden Galip, içinde yeni bir hayatın yükseldiğini keşfedince, doğruca Celâl'in yaşadığı Şehrikalp apartmanının çatı katındaki dairesine yerleşir (KK, s.209-211). Kendisini tamamen Celâl'e dönüştüren Galip, yazılarını yazarken arada bir dışarıda uçuşan kargalara bakan Celâl'in davranış biçimini ve reflekslerini benimser (KK, s.219-229). Celâl'in bulduğu eski bir yazısını okuyunca, yazılarındaki bazı kelimelerin ikinci ve gizli anlamlarını çözme, olay ve olguların ipuçlarını ve işaret dilini anlama gibi Celâl'e özgü okuma tarzını taklit etmekle ona daha çok yaklaştığını fark eder. "...bir başkasının belleğini ağır ağır edinmekten başka neydi ki okumak?" (KK, s.297-298). Pera Palas'ta, İngiliz gazetecilerle Celâl Salik kimliğiyle görüşürken konuyu onun bakış açısıyla sunar. Gazetecilere, 'kendi olma' savaşımı veren Şehzade Celâlettin Efendi'nin hayatını anlatırken, Celâl'i öykünür, onun düşünceleri ve üslûbuyla anlatır (KK, s.380-385).

Celâl'in öteki 'ben'lerinden biri olan ve roman boyunca 'kabak kafalı' emekli asker olarak geçen Mehmet'in aşkı ve evliliği, Galip'in **aşk ve evliliğinin taklididir**. Mehmet de Galip gibi birlikte büyüdüğü ve âşık olduğu amca kızıyla evlenmiştir. Elli yıllık karısı Emine de bir gün, Rüya gibi kısa bir mektup yazıp kendisini terk etmiş, eski sevgilisi Celâl'e kaçmak istemiştir. Ama karısının kaçtığını anlayan Mehmet, uzun aramalar sonunda onu bulup getirmiştir. Emine bu yönüyle Rüya'nın taklididir. Romancı, amca kızına âşık olup onunla evlenme oyununu, başka hayatları taklit biçiminde sürdürmüştür.

Romandaki kadın karakterlerden biri olan ve Rüya-Galip çiftinin mutlu evliliklerini gıptayla izleyen Belkıs, Rüya'yı taklit ederken, kocası Nihat'ın da Galip'i taklit eder. İnsanın kendi hayatını değil de bir başkasının hayatını yaşama isteğini, bir çeşit 'gizli hastalık' olarak tanımlayan Belkıs, Rüya'yı taklit etmekten zevk aldığını da belirtir, Rüya olmaktan mutluluk duyar (KK, s.188).

Yüzyıllar önce yaşanılmış ve efsane haline getirilmiş **aşkların da taklit** edildiği konusu üzerinde durulur. Romanda işlenen Rüya-Galip aşkı, Hüsn ü Aşk mesnevisindeki "aşk" taklit edilerek kurgulanmıştır. Hüsn ü Aşk mesnevisini okurken birbirlerine âşık olan Rüya ile Galip, öyküdeki aşkın gücünden kendilerini kurtaramazlar, kahramanlarının yerine kendilerini koyarlar (KK, s.340-341). Aşk'ın, Hüsn'e kavuşmak için zorlu sınavlardan geçerken Çin padişahının kızı Hoşruba'ya tutulması gibi Galip'in de evi terk eden karısı Rüya'yı ararken kendisini baştan çıkarmaya çalışan ortaokuldan arkadaşı Belkıs'a rastlaması ve onunla bir gece geçirmesi arasındaki gizli simetri dikkat çekicidir.

6. Polisiye-Gerilim/Cinayet: Romanda kaybolan eşini arayan Galip'in öyküsü bizzat dedektif roman kurgusu biçiminde düzenlenmiştir. Bu kurgunun içine yerleştirilmiş olan Celâl'e ait köşe yazılarının kimleri de polis romanı gibi kurgulanmıştır. Celâl'in aldığı ölüm tehditleri, vurulması ve cinayetin ipuçları ve yankıları, soruşturmalar, polisiye gerilimin odağında gelişmiştir.

Eski bir yazısının yanlışlıkla basılması üzerine gündeme gelen Celâl, genç subayları ihtilal için kışkırttıktan sonra onları yapayalnız bırakıp onlarla alay ettiği için tepki çekmiştir. (s.352). Sefil ve mutsuz kalabalıklara umut vererek onları sürekli oyalamıştır. 'Kendi olma' konusunda Celâl'in yazılarıyla umutlanıp mutlu geleceğe inanan emekli asker Mehmet ise, hiçbir zaman da kendi olamamış, 'harflerin sırlarını okuma ve gizli şifreleri çözme' gibi ikinci anlam içeren sözcüklerle aldatılmanın öfkesini de taşımaktadır. "Celâl Efendi, öğreniyorum senden, senin canına okuyacağım!... Seni öldüreceğim!" (KK, s.351, 355) diye ölüm tehditinde bulunur ve onu vurma planı yapar. Gazeteci Celâl Salik öldürüldükten sonra ise, gerçek sırlar dökülecek, yazılarında geçen şifreli oyunların, harflerin sırları ve yüzlerin anlamları çözülecektir. Cinayet de kimse tarafından çözülemeyen, **esrarengiz bir cinayet** olarak kalacaktır(KK, s.361). Romancı, intikam amaçlı bu cinayeti "... çamurlu sokakların, kirli kaldırımların birinde, bir gece ölünü bulacaklar" sözüyle okuyucuya sezdirirken. (KK, s.147, s.40) gerçek katilin Mehmet olduğunu, romanın değişik yerlerindeki ipuçlarıyla bildirir (KK, s.302, 380, 413).

Zihninde polisiye roman yazma taslağı yapan ve cinayeti polisiye romanlardaki gibi kurgulayan romancı, Celâl'in **vurulma senaryosunu** uygulamaya koyar. Celâl ile kız kardeşi Rüya'nın sinema çıkışında, Teşvikiye karakolunun önünde vurulması, Celâl aldığı üç kurşunla olay yerinde ölürken kardeşi ağır yaralı olarak sürüklendiği Alâaddin'in dükkânında, oyuncak bebeklerin arasında inleyerek can vermesi, Celâl'in üzeri Milliyet ve Tercüman gazeteleriyle örtülü olan cesedinde kan izi görülmemesi, sadece gömlek cebinden yeşil tükenmezin mürekkebinin akması gibi. İkinci aşama ise **ipuçları** üzerinde okuyucuyu düşündürmesidir. Alâaddin'in dükkânının kepenkleri inik ama iç mekân ışığı yanmaktadır. Yerde sigara izmaritleri, kağıt parçaları, çöpler vardır. Olayın saati, katilin kimliği ve yanında kimsenin olup olmadığı (KK, s.407) gibi ipuçlarını polise anlatan Galip, bu amaçla olay yerinde inceleme yapan komiserle görüşür, ona aklındaki ipuçlarını sorar.

Romancı, Türkiye'de aydınların, özellikle gazetecinin ölümüyle ilgili yerleşmiş olan uygulamaya değinir. Cinayeti, 'çamurlu bir kaldırımda, üzeri gazetelerle örtülü esrarengiz bir şekilde vurulan ünlü bir köşe yazarının cesedi' olarak senaryolaştıran geleneksel bir şablon vardır. Devlet yetkililerin üzüntülerini içeren ve katilin mutlaka yakalanacağıyla ilgili başsağlığı iletileri, kurşunların demokrasiye, düşünce özgürlüğüne, iç barışa sıkıldığını açıklamaları, gazetelerin siyasi eğilimlerine göre cinayetin sorumlusu olabilecek kişi ve gruplar üzerinde yazılar yazmaları gibi.



Cinayeti okuyucuyu sürükleyen, merak ettiren bir oyun kurgusu biçiminde sürdüren romancı, özellikle cinayetin yankıları ve sorgulama üzerine yazdıkları ile Türkiye gerçeğinin bir parçasını yansıtır. Suçlu bulma konusunda tanıklık eden Galip'in önüne değişik fotoğraflar konularak Celâl'in yazılarında ve fotoğraf koleksiyonundaki kişilerin yüzleri ile karşılaştırması istenir. Bunlar cinayetle hiç ilgisi olmayan küçük esnaf ya da gündelik hesabıyla çalışan küçük işçilerdir, günlük yaşam savaşı veren emekçilerdir (KK, s.418-419). Onca soruşturma, sorgulama, tutuklanma, infaz, dayak ve işkencelere rağmen, cinayet sanığı veya katil olarak kimse bulunamaz. Cinayetin üzerinden bir yıl geçtiği ve bir gazetenin, katili ihbar edene yüklü para ödülü verileceği duyurulduğu halde 'Celâl Salık Cinayeti'nin sırrı çözülemez. Çünkü, Celâl'i öldüren **öteki 'ben'** idir. Bunu, "Dünyayı esrarlı yapan bir şey varsa, o da insanın kendi içinde barındırdığı, ikiz kardeşi gibi birlikte yaşadığı bir ikinci kişinin varlığıydı" (KK, s.314). diyerek açıklayan romancı, ikinci "ben"i zamanı gelince ortadan kaldırır. Çünkü, belli bir doyma noktasına geldiğinde onu aşmak, yok etmek durumundadır.

Rüya ve polisiye roman merakı: Romandaki dedektif kurgusuyla ilgili bölümler, romancının, postmodern romanın temel ilkelerinden olan ciddi edebiyatın yanında eğlencelik edebiyatı da koyduğunun göstergesidir.

Rüya'nın gecenin geç saatlerine kadar tutkunluk kertesinde okuduğu polisiye romanın, kocası Galip için çekici bir yanı yoktur. Çünkü, polisiye romanları, yazarı tarafından önceden bilinen katil, kurban ve esrarın çözülmesi üçgeninin ipuçları veya ipucu taklidinin kurgulandığı yapay bir dünya olarak niteler (KK, s.50). Oysa, "İlk ve son bölümünün birbirinin tıpatıp aynı olduğu bir roman kurulabilmeliydi; gerçek sonun hikayenin içine gizlendiği için görünen bir 'son'u olmayan hikaye yazmalıydı; körler arasında geçen bir roman düşünmeliydi vs." (KK, s.99). görüşündedir romancı. Bu yönüyle, romancının, sonucunu herkese göre değişebilen, sayısız yoruma açık nitelikteki postmodern anlatının temel ilkesini vurguladığı anlaşılmaktadır. Galip, karısı Rüya'ya, "...yazarın da katilin kim olduğunu bilmediği bir polisiye romanın yazılırsa okunabileceğini söylemişti. Böylece, nesnelere ve kahramanlara her şeyin farkında olan yazarın zoruyla ipuçları ve sahte ipuçları kisvesine bürünmeden, hiç olmazsa, polisiye yazarının hayallerini değil, hayatta oldukları şeyleri taklit ederek kitapta durabilirlerdi." (KK, s.51). Üvey ağabeyi Celâl ile birlikte olayların ardındaki gizi merak eden, görünen ve bilinenin dışındaki ayrıntılara dikkat eden Rüya ise, gerçekte her bir ayrıntının "hep bir amaca işaret ettiğini" belirtir (KK, s.51).

Kaybolan karısını bir dedektif gibi arayan Galip yaptığı planla adım adım ilerleyerek, elde ettiği sonuçları değerlendirir, onu bulabileceği yerleri ve ipuçlarını küçük notlar halinde veda mektubunun arkasına kaydeder. Bu arayış sırasında kendisini karısının etkisi olsa gerek, hayalini kurduğu polisiye roman kahramanlarına benzetir, hatta onları taklit etme isteği duyar. Çalan telefonlar, görüştüğü kişiler, aradığı mekânlar, boş kağıtlara yazdığı ipuçları onu böyle bir role iter. "Acemi dedektif Galip" (KK, s.57) adıyla işine başlar. Kendi dünyasını, polisiye roman dünyasına yaklaştırır (KK, s.100). Çevredeki eşyanın mutlaka cinayetle ilgili bir ipucu, bir iz taşıdığı veya bir sır sakladığı görüşündedir (KK, s.273). Takip edilme duygusunu da Galip, gördüğü filmler ile Rüya'nın okuduğu polisiye roman kahramanlarından edinmiştir (KK, s.316).

7. Tarihe Yöneliş:

Postmodern romancının kurmaca bir dünya yaratmak için el attığı bir oyun alanı olan tarih, Bu yönüyle tarih, gerçek düzleminden kurmaca düzleme çekilen, sosyal ve sanatsal çevrede popüler tarihe dönüşmeye açık bir nitelik göstermiştir. Geçmişe dönüş, metinlerarasılık düzleminde bir kurgu tekniği olarak postmodern romanın bir anlatı biçimi olan parodi-pastiş tarzında yer alır.

Postmodern romanda kurmaca figürler bir kahraman kimliğiyle rollerini oynarken tarihi kişiler de figürleştirilir. Tarihin önemli bir dönemecinde, büyük olayların odağında bulunmuş önemli kişiler, tarihsel kimlikleriyle değil, bireysel kimlikleriyle günlük yaşamın içinde, tipleştirilmeden romancının kurduğu sanal evrende yer alırlar, sıradanlaştırılırlar. Tarihi romanın öncelendiği ve önemseydiği rolü, işlevi yapan kişiler değildirler, savundukları tezleri veya iletileri yoktur. Günlük yaşamın sınırlarına ve sıradanlığına ait olan, tarihin oluşumunda etkin olmayan ama zamanın akışında yaşayan insanlardır.

Köşe yazarı Celâl, haber toplayacağı ya da röportaj yapacağı kişileri tanımak, onların buldukları ortamdan hikâye çıkarmak için harekete geçer. Kimliğine ve rolüne bürüneceği kişilerin tarzındaki giysileri ve takılarıyla ilgili mekânda yerini alır (KK, s.345). Celâl oynadığı bu meslekî tiyatral oyunda Mehdi ya da Fatih Sultan Mehmet olarak gözüktür, orada bulunan kalabalığa da, kılık değiştirerek başka hayatların içine girilmesi gerektiğini söyler (KK, s.306). Zamanın merdivenlerinden İstanbul'un fethi tarihine inen romancı, şehri, Fatih Sultan Mehmet'le bütünleştirir. Onun adına yapılan camiye ziyaret edip türbesinden sandukasını seyreden Galip, Sultanın beş yüz yıl önce fethettiği şehrin esrarını Hurûfî risaleleri yardımıyla sezdiğini ama ele geçiremediği görüşündedir. Sultanın, şehirde "...her kapının, her bacanın, her sokağın, her köprünün, her kemerin, her çınar ağacının kendisinden başka bir şeyin işareti olduğu bir âlemi ağır ağır çözmeye" giriştiğini belirtir (KK, s.317). Fethettiği İstanbul, Bizans'ın çöküşünü simgeleyen yıkık duvarlı surları, tozlu sokakları, ihtiyar çınar ağaçlarıyla bakımsız bir şehir ise, Galip'in sırrını çözmeye çalıştığı şimdiki İstanbul bakımsızlığı, eski ve hüznü görüntüsü, insanların sefaletiyle aynıdır. İstanbul'un bilinçaltına inen romancı, sanki şehrin yeniden fethedildiği kanısındadır. Bu psikoloji ve ontolojik kavrayış, Galip'e kendisini Fatih Sultan Mehmet olarak görmesi duygusunu verir (KK, s.318).

Tarih, romanın kimi yerlerinde ansiklopedik bilgiler biçiminde de işlenmiştir. Şehzade Osman Celâleddin Efendi, kâtibine kendi olamadıkları, kendi değerlerine sahip çıkamadıkları veya başkalarını taklit ettikleri için yok olup giden krallıklar ve kavimlerin adlarını teker teker yazdırır (KK, s.401-402). Romancı, Bizanslıların Haliç'in öte yakasında yer altı dehlizleri açtıklarını, bunu İstanbul'u ele geçiren diğer hükümdar ve kavimlerin de uyguladığını belirterek şehirde âdeta bir yer altı dehlizleri bölgesi oluştuğunu öne sürer (KK, s.177-178, s.232). Bektaşiliğin, İstanbul'un tarihindeki yeri ve izleri vurgulanır (KK, s.76-78). Padişah gravürlerinden de söz eden romancı, onların gizli cinsel yaşamları ve fantezileri gibi bilinmeyen ve ilginç bulunan yönleri hakkında bilgi vermekten hoşnutluk duyar (KK, s.330). Bu bölümde romancının, tarihi, günlük eğlence ve fantezilerin içine alarak magazinleştirdiğini, bu yolla okuyucuda merak duygusu, hoşluk ve cinsel haz yaratmak istediği söylenebilir.

Zaman Kavramı ve Kullanımı: Romanda kronolojik, düz çizgisel akıp giden bir zaman algısı yoktur. Olaylar zinciri ve kişilerin eylemi, öncelik-sonralık mantığı üzerine oturan, akıp giden zamanla ilişkili değildir. Geçmişin, şimdinin ve geleceğin, anılarla, çağrışımlarla, anıştırma ve göndermelerle, hatta düşlemlerle karmaşık biçimde iç içe geçtiği bir zaman anlayışı egemendir.

Mavi damalı yorganının altında uyuyan karısını seyreden Galip'in, Celâl'in hafızayı bahçeye benzettiği bir yazısındaki "Rüya'nın bahçeleri" sözünden etkilenecek geçmişte karısına âşık olan erkekleri tanımak isteğini şimdiki zamana aktarması (KK, s.9) ve gene karısının uyuduğu "...kapıları kapalı bahçenin söğütleri, akasyaları, asmalı gülleri ve güneşi altında gezinmek isterdi şimdi." (KK, s.9) ifadesiyle uyuyan Rüya ile birlikte olmak istemesi gibi.

Romanın bir bölümünde, "geçmiş", "şimdi"ye taşınarak **anılarla karışık bir zaman katmanı** oluşturulur. Geçen zamanı olaylarıyla birlikte anımsayan Galip'in zihni **geçmiş** ile **şimdi** arasındaki gitgellerle meşguldür. Karısı ve bazen Celâl'in katılımıyla her pazar sinemaya gitme alışkanlığını onlar yokken



de sürdürmesi (KK, s.211) ve artık olmayan Rüya için aldığı polisiye romanları koltuğunun altına sıkıştırarak film izlemesi (KK, s.99/102). Ve yolda gördüğü liseden arkadaşları olan aileye, Rüya'nın kendisini evde polisiye roman okuyarak beklediğini, akşam birlikte sinemaya gideceklerini söylemesi gibi (KK, s.211).

Zaman, gelecek adına da kullanılarak tüketilir. İleriki yıllara gönderme yapan Galip, Rüya'yla birlikte hayal ettiği yaşlılık dönemini anlatır. “Yetmiş üç yaşındayken, bir kış günü, birlikte Beyoğlu'na çıkacaktık. Biriktirdiğimiz paralarla kendimize karşılıklı birer hediye alacaktık: Bir kazak ya da bir çift eldiven.... Bir şey aramadan, konuşa konuşa ve boş boş vitrinlere bakacaktık. Nefretle küfür edecek, her şeyin değişmesinden yakınacak, eski elbiselerin, eski vitrinlerin ve eski insanların daha iyi ve güzel olduğundan dem vuracaktık. Bunları yaparken, gelecekte bir şey beklemeyecek kadar ihtiyar olduğumuz için böyle davrandığımızı bilecektik ama gene de böyle davranacaktık” (KK, s.424).

Romanın ikinci bölümünde yer alan ve **“Boğaz'ın Suları Çekildiği Zaman”** başlıklı kıyamet tablosuyla örneksenen **kurmaca zaman** başarıyla kullanılmıştır (KK, s.20-24). Romancının belleğinde kurguladığı geleceğe yönelik zaman kesitinin fantastik bir örneğidir.

Geçmiş-şimdi-gelecek zaman arasındaki geçişler, zaman belirteciyle bir anlatı ögesi olarak kullanılmıştır. **“Sonraları, çok sonraları, yıllar sonra, daha sonra, daha sonraki aylar, o zamanlar, o eski ve mutlu zamanlar, bir zamanlar, o gün geldiğinde...”** gibi zamanı belli olmayan kullanımlar anlatı tekniğine yerleştirilmiş olup romancıya zamanı özgür biçimde kullanma olanağı sağlamıştır. **Örnek: Sonra, çok sonra, yıllar sonra,** ben senin akşam işten dönen yorgun kocan olduğumda...(KK, s.311); **Bir zamanlar, hem de çok eski zamanlarda da değildi o zamanlar,** Rüya ile birlikte ellerinde gazete ve kitaplarla oturup...” (KK, s.212); Daha Rüya'lar **buraya gelmeden önce, altı yaşındayken.....** bekar Celâl'in katına çıktığı zamanlar, **pazar öğleden sonraları,** radyodaki maçı hep birlikte dinlerlerken...(KK, s.223) gibi.

8. Dil ve Anlatım:

İlk bölümde ‘bir ailenin yaşam öyküsü’ (KK, s.1-19) görüntüsünü veren roman, diğer bölümlerde Celâl'in köşe yazılarıyla bir dönemin siyasal olaylarının, toplumsal değişimlerinin, kültürel geçmişin ve kimlik krizinin irdelenmesi biçiminde gelişir. Galip'in ailesiyle ilişkilendirilerek anlatılan ve Rüya ile Celâl'in ailesi odağında gelişen ilk bölüm (KK, s.9-19) ile Celâl'in ve Rüya'nın vurulmasıyla biten son bölüm (KK, s.405-426), birinci kişinin, Galip'in ağzından aktarılmıştır. Aradaki bölümler, üçüncü kişi ağzından anlatılmıştır.

Gerçekte anlatı, romancı - Celâl - Galip üçlüsü tarafından oluşturulmuştur. Celâl'in köşe yazıları, romancı tarafından kaleme alınmıştır. Celâl'le özdeşleşen Galip'in de yazmaya başlaması, Celâl'in yerine geçip yazdığı yazıları gazete yönetimine teslim etmesi, bunun örneğidir. Galip'in kimlik arayışı ve Celâl'in köşe yazıları gibi ikili bir yapı üzerine kurgulanan roman, betimlemeye dayalı bölümler olsa da ağırlıklı olarak öykülemeye dayanır. Öykülemeye dayalı olay örgüsü, Birinci Kısım'da yer alan 19 öyküyle, İkinci Kısım'da yer alan 17 öyküyle devam eder. Gerçeklik ile kurmaca öğeler ise, tüm romanda anlatının dokusu içinde geçişken bir karakterde yerleştirilmiştir. Örneğin, araba egzosu, kalorifer kurumu, kükürt ve linyit kokusu ve tozla karışık pis bir havanın içinde betimlenen Nişantaşı semti(KK, s.31), yıkık dökük evleri, kirli paslı dükkân ve atölyeleriyle görüntülenen Haliç ve Süleymaniye Camii'nin arka sokakları (KK, s.315) toplumun gerçeği olarak somut çizgilerle anlatılırken, romancının belleğinde kurguladığı Boğaz'ın sularının çekilmesiyle ortaya çıkacak olan kıyamet tablosu, fantezist boyutlar taşıyan anlatıma örnek oluşturur. (KK, s.20).

Romanda anlatı tekniği olarak **köşe yazılarının** kullanılmasını bir yenilik olarak değerlendirmek gerekir. Köşe yazıları, romancının değişik yazınsal türleri kullanarak istediği konuları seçip işlemesi, ona özgürce anlatı olanağı tanınması açısından özel bir türdür. Köşe yazılarının kimileri öykü niteliğinde (Celal ve Ağlayan Yüz), kimileri mistik öykü (Şems-i Tebrizî'yi Kim Öldürdü? Harflerin Esrarı ve Esrarın Kaybı) kimileri deneme tarzında (Uyuyamıyor musunuz), kimileri otobiyografi ve anı kıvamında (Galip, Rüya'yı İlk Gördüğünde, Rüya'ya Selam Söyle, Ama Bunları Yazan Ben), kimileri makale değerinde (Bedii Usta'nın Evlatları, Beni Tanıdınız mı)dir. Romancının, anlatıya kattığı ikinci bir zenginlik ise **telefon konuşması** biçimindeki uzun diyaloglardır. Düşünsel yönü ağır basan bu konuşmalar, kimlik sorununu ve kendi olma konusundaki hesaplaşmaları tarihsel örneklerle irdeleyen bölümlerdir. Konuşmalar, Celâl sanısıyla Galip ile Mahir İkinci arasında (KK, s.219-220, 222-223, 256-259), Galip ile Mehmet arasında (KK, s.320-337, 347-351) geçer. Bir telefon konuşması da Galip ile Mehmet'in eşi Emine arasında yapılır (KK, s.351-365).

Eski hikâye konusunda gelenekten yola çıkan romancı, Doğuya özgü anlatı tekniklerinden yararlanmışır. Bunların başında gelen mesneviler, Binbir Gece Hikâyeleri romancının eserini kurgulamasında rol oynarlar. Hepsinin ortak paydası 'kendini arayış ve yolculuk' teması ile 'öykü içinde öykü' anlatılmasıdır. Kurmaca zamanın sunduğu geniş olanak ve özgürlüklerden yararlanan romancı, 'geçmiş'i, 'şimdi'ye getirirken, 'gelecek'le ilgili çıkarımda bulunmuştur. Bu bağlamda Mevlânâ'nın Mesnevi'sinden (karıncanın öyküsü, Şems'in aranması ve kuyu motifi), Hurûflikten (Şeyh Fazlullah, Hallâc-ı Mansur ve Nesimî), Şeyh Galip'in Hüsn ü Aşk'ından, Osmanlı padişahlarıyla ilgili anekdotlardan geniş ölçüde malzeme olarak yararlanmışır. Buna polis romanı, masal, destan, mitoloji ve rivayet gibi hikâyenin kendisini anlattığı türleri de ekleyebiliriz.

Orhan Pamuk'un, romanın içerik kurgusunda Batı edebiyatının çağcıl anlatı sanat ve tekniklerinden de yararlandığını belirtmek gerekir. Romanın ikinci kısmında yer alan Hikaye Anlatamayanların Hikayesi (KK, s.249-251), Aynaya Girdi Hikaye (KK, s.339-344), Hikayeci Değil Hikaye (KK, s.372-385), Ama Bunları Yazan Ben (KK, s.404-426) adlı bölüm başlıklarında olduğu gibi. "Borges'in 'Aleph'inin anlatı modelini andırdığı" (Koçak, 1992, s.159) anlaşılan anlatıda romancının Marcel Proust'dan da esinlendiğini eklemek gerekir. Romanın baş kişisi olan Galip'i, romanın sonunda Kara Kitap'ı yazacak kişiye dönüştürmesi motifini, Proust'dan alması gibi. (Koçak, 1992, s.185). Romancı, Edgar Allen Poe'nun Gizli Yazılar Üzerine Birkaç Söz adlı makalesinde geçen gizli/şifreli formüllerden söz ederek bu formüller sayesinde yeni bir dünyaya yolculuk yapmak, yeni bir hayatın içine girmek isteyenlerin yüzündeki harfleri okuyabileceğini açıklar (KK, s.296).

Düşsel motifler, hayaller, rüyalar, imgeler, işaretler, masal ve mitik öğeler ile paradoksların dokusuna işlendiği anlatım, kimi kez fantezi boyutlara ulaşır. Rüya'nın uyuduğu yatak odası ve gördüğü renkli düşler gibi (KK, s.9-10). Kimi kez de akla, mantığa dayalı, açık ve doğrudan anlaşılır bir nitelik gösterir. Doğrudan ve açık anlatım, düşünsel yönü ağır basan, tarihsel ve toplumsal temellerden yükselen kavram ve tezlerle ilgilidir, fikir jimnastiğiyle ilgili cümlelerde geçer. Aile berberlerinin anımsattığı, romancının çocukluğundan beri aklına takılan 'kendim olmalıyım' söylemi, yarım kalmış bir cümle olarak şimdi beyninde ve ruhunda ontolojik bir anlam yüklenerek yinelenir. "İnsanın yalnızca kendi olabilmesinin bir yolu var mıdır acaba?" diye sesli düşünür (KK, s.166-167).

Romanın kimi yerlerinde okuyucuyla sohbet eden, onunla söyleşen bölümler görülür ki bu da postmodern romanın genel anlatı ilkesiyle ilgilidir. "Okuyucu, ey okuyucu, aynı damın ve bacanın altındaki ak-raba kızdan bahsettiğimi anlayan okuyucu: Bunu okurken kendini benim yerime koy da işaretlerime dikkat et; çünkü kendimden bahsettiğimde biliyorum senden sözettiğimi ve senin hikayeni anlattığımda sen de biliyorsun kendi anılarımı dile getirdiğimi" (KK, s.310).



Postmodern anlatının temel ilkelerinden olan **imge, simge ve işaretlerle yüklü anlatım**, romanda anlatı dokusunun içine yerleştirilmiştir. Galip'in özel yaşamından, etkisinde kaldığı eserlerden veya kişilerden belleğinde yer eden imge, simge ve işaretlerin “kuyu”, “apartman aralığı”, “ayna”, “sır”, “yeşil tükenmez”, “mor düğme/mor palto”, “Mevlânâ”, “Fatih Sultan Mehmet” “Hüsn ü Aşk” olduğunu söyleyebiliriz. Romanda yer altı dehlizleri, kubbe ve kemerler, Bizans dönemini çağrıştıran bir işaret anıtları gibi dururken, eski ve görkemli camiler, türbeler, mevlevîhaneler Osmanlı dönemine işaret eder, şehir rehberi ve haritalar, krokiler ve okul yıllıkları İstanbul'un işaret dilinin göstergeleridir.

Romanın kimi yerinde görülen **paradoks cümlelerin** bazıları şunlardır: Celâl'in ruh ikizi Mehmet, “Yıllar sonra, ilk defa istediğim gibi hem bir başkası hem de kendim olmayı başarabilmıştim” diye mutluluk duyar (KK, s.360). Artık ruh ikizi Şems olduğuna inanan Mevlânâ, “Mademki ben o'yum. Niye artık arıyorum ki öyleyse?” (KK, s.243) diyerek kendisiyle çelişkiye düşer. Celâl'in öteki ‘ben’i Mehmet, “Herkes bu kadar mutluysa, benim ailem gibiyse bütün aileler, neden piyango biletleri o kadar satıyor?” diye soru sorar (KK, s.257).

9. Betimlemeler: Kişileri, yaşadıkları veya çalıştıkları ortamları bütünleyen betimlemeler ayrıntı bolluğu içermektedir. Betimlenen ortam dükkan, çalışma masası, vitrin, İstanbul'un kenar mahalle görüntüleri, Rüya ve Celâl'in odaları gibi açık ve kapalı mekân ve uzamlardır. İnsanın eski veya yeni eşya tarafından kuşatılmışlığının kamutu olan Alâaddin'in dükkânı, yığılmış eşyanın çeşitliliği ve bolluğu, okuyucuyu izlemekte yoran bir ayrıntıyla anlatılır (KK, s.45-46). Celâl'in çalışma masasındaki yazı araç ve gereçleri, mesleği gereği biriktirdiği kutular dolusu evrak ve fotoğraflar, özel notlar, kitaplar, yabancı dergiler, broşürler, okuyucu mektupları, yazacağı yazıların müsveddeleri, ilaçları, onun çalışma tarzı ve gazeteci kimliği hakkında fikir veren nesnelere (KK, s.89; s.226). Rüya'nın mavi duvarlı kolonya ve sabun kokulu çocukluk odası, oyuncak bebekleri, renkli kalemleri ve boyama kitaplarıyla Galip'e geçmiş anımsatmaktadır (KK, s.225). Betimlemeler öznel olup, eşyayı veya mekânı kullanan kişinin kişiliği, toplumsal yaşam düzeyi ve beğenisi hakkında ayrıntılı fikir vermektedir.

Adlî'nin “Epigraf kullanmayın, çünkü yazının içindeki esrarı öldürür” (KK, s.9) sözünü alıntılıdığı halde epigraf kullanan romancı, bölüm başlarında kullandığı Doğu veya Batı kökenli edebiyatçı veya felsefecilerine ait sözlerle, ilgili bölümü metaforik ve semantik bağlamda anlamlı kılmıştır. Evi hiçbir gerekçe göstermeden terk eden karısı Rüya için Galip, “**İnsan terk ederken bir sebep gösterir. Bunu söyler. Karşısındakine cevap verme hakkı tanır. Öyle durup dururken gidilmez. Yok çocukluk bu**” diyen Marcel Proust'tan alıntı yapar (KK, s.49). Rüya ile Galip'in aşkını, Hüsn ü Aşk'tan model alarak kurgulayan romancı, bunu, Şeyh Galip'in, “**Bir yerde olup ikisi câlis/Ayineye girdi aks-i âkis**” (KK, s.339) dizesiyle anımsatır. Celâl'in boş duran evine yerleşerek ona dönüşme sürecini yaşayan Galip için, Flaubert'ten ödünç aldığı “**Boş bir ev kadar hüznü hissetti kendini**” (KK, s.219) sözünü kullanır. Son bölüme başlık olarak verilen **Ama Bunları Yazan Ben** (KK, s.405) sözü, Edgar Allen Poe'nun, “Siz okuyanlar, hâlâ yaşayanlar arasındasınız/ Ama bunları yazan ben/ Çoktan yolumu almış olacağım/ Gölgeler ülkesinin içlerinde” dizelerinde açılır.

Romanın anlatımına egemen olan uzun cümle kuruluşu kimi yerde anlamı kaybedecek kerteğe gelir, çok uzun cümle kurmaktan kaynaklanan anlatım bozukluklarına yol açar. Örneğin, Hurûfliğin İstanbul'da kök salması ve bıraktığı etkiler, 17 satır süren cümleyle anlatırken anlamı akılda tutmak zorlayıcı olmaktadır (KK, s.281). Celâl sanısıyla Galip'e telefon ederek O'nu tehdit eden Mehmet'in konuşma cümleleri de uzundur. Celâl'e duyduğu öfkeyi 16 satırlık cümleyle dile getirir (KK, s.352/354).

10. Çıkarımlar: Roman, okura, dünyayı algılamada ve bireyler arası ilişkileri çözümlemede geleneksel bakıştan ayrılmakta, parodi-pastiş ve fantastik öğeler aracılığıyla bir dönüşüm yapmakta, dünya ve bireye başka açılardan -çoğulculuğu ve farklılıkları hoşgörülle karşılayıp sindirme- bakmayı öğretmektedir. Bunun ötesinde insana, ontolojik bir varlık olduğunu anımsatarak hayatın değişik evrelerinde, daha çok bunalımlı arayış dönemlerinde yeniden varoluş süreci yaşadığını, kendisini yeniden çözerek (hafıza bahçeleri ve tarihi kullanarak) yazı aracılığıyla varlığını sürdürmesi gerektiğini anlatmaktadır. Ontolojik varlık olduğunu bilmede kendi olma, bellek ve yazı gerekli anahtar sözcüklerdir.

KAYNAKÇA

- Adorno, Theodor. W.** (2004). Edebiyat Yazıları. Metis Yayınları: İstanbul.
- Akerson, Fatma Erkmen.** Kara Kitap Üzerine Bir Yorum Denemesi, Kara Kitap Üzerine Yazılar (derleyen: Nükhet Esen), Can Yayınları: İstanbul, 79-86.
- Aktaş, Şerif. (2000).** Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş. Akçağ Yayınları: Ankara.
- Aktulum, Kubilay. (2000).** Metinlerarası İlişkiler. Öteki Yayınevi: Ankara.
- Atakay, Kemal. (1992).** Kara Kitap'ın Sırrı, Kara Kitap Üzerine Yazılar (derleyen: Nükhet Esen), Can Yayınları: İstanbul, 54-65.
- Aytaç, Gürsel. (1999a).** Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler. Gündoğan Yayınları: Ankara.
- Aytaç, Gürsel. (1999b).** Genel Edebiyat Bilimi. Papirüs Yayınları: İstanbul.
- Aytaç, Gürsel. (1989).** Edebiyat Yazıları-I. Gündoğan Yayınları: Ankara.
- Aytaç, Gürsel. (1991).** Edebiyat yazıları-II. Gündoğan Yayınları: Ankara.
- Aytaç, Gürsel. (1995).** Edebiyat yazıları-III. Gündoğan Yayınları: Ankara.
- Aytür, Neclâ. (1974).** Amerikan Romanında Gerçekçilik. Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları: Ankara.
- Baldıran, Galip. (2002).** Alain Robbe-Grillet ve Yeni Roman. Çizgi Kitabevi: Konya.
- Belge, Murat. (1998).** Edebiyat Üstüne Yazılar. İletişim Yayınları: İstanbul.
- Butor, Michel. (1991).** Roman Üstüne Denemeler. Düzlem Yayınları: İstanbul.
- Çeçen, Ramazan. (1992).** Kara Kitap Üzerine Kara-Ak Denemeler, Kara Kitap Üzerine Yazılar (derleyen: Nükhet Esen), Can Yayınları: İstanbul, 208-221.
- Doltaş, Dilek. (2003).** Postmodernizm ve Eleştirisi. İnkılâp Yayıncılık: İstanbul.
- Eagleton, Terry. (2004).** Edebiyat Kuramı. Ayrıntı Yayınları: İstanbul.
- Ecevit, Yıldız. (1996).** Orhan Pamuk'u Okumak. Gerçek Yayınevi: İstanbul.

- Ecevit, Yıldız. (2001).** Türk Romanında Postmodernist Açılımlar. İletişim Yayınları: İstanbul.
- Ertem, Cengiz. (1999).** Türk Romanında Modern Arayışlar ve Post-Modernizm. 2000 Yılında Türk Öykü ve Romanı-Sempozyum Bildirileri. Ankara: Tömer Yayınları: Ankara, 92-111.
- Esen, Nükhet. (1992).** Kara Kitap Üzerine Yazılar. Can Yayınları: İstanbul.
- Ever, Mustafa. (1992).** Adlar ve Kitaplar, Kara Kitap Üzerine Yazılar (derleyen: Nükhet Esen), Can Yayınları: İstanbul, 131-143.
- Hussyen, Andreas. (2000).** Postmodernin Haritasını Yapmak (çev: Mehmet Küçük), Vadi yayınları: Ankara, 207-235.
- Kavcar, Cahit. (1999).** Edebiyat ve Eğitim. Engin Yayınevi: Ankara.
- Kılıç, Engin. (2000).** Orhan Pamuk'u Anlamak. İletişim Yayınları: İstanbul, 165-209.
- Kıran, Zeynel ve Kıran, Ayşe. (2000).** Yazınsal Okuma Süreçleri. Seçkin Yayınevi: Ankara.
- Koçak, Orhan. (1992).** Aynadaki Kitap/Kitaptaki Ayna, Kara Kitap Üzerine Yazılar, (derleyen: Nükhet Esen), Can Yayınları: İstanbul, 159-200.
- Korkmaz, Ramazan. (2000).** Kara Kitap'taki Simgesel Dönüş İmgelerinin Postmodernist Açıdan Yorumu. Türk Yurdu Dergisi Roman Özel Sayısı. 20 (153-154), 311-317.
- Küçük, Mehmet. (2000).** Modernite Versus Postmodernite. Vadi Yayınları: Ankara.
- Lucy, Niall. (2003).** Postmodern Edebiyat Kuramı. Ayrıntı Yayınları: İstanbul.
- Lyotard, J. F. (2000).** Postmodern Durum. Vadi Yayınları: Ankara.
- Moran, Berna. (2000).** Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-1. İletişim Yayınları: İstanbul.
- Moran, Berna. (1991).** Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış - 2. İletişim Yayınları: İstanbul.
- Moran, Berna. (1994).** Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-3. İletişim Yayınları: İstanbul, 93-104.
- Naci, Fethi. (1999).** Yüzyılın 100 Romanı. Adam Yayınları: İstanbul, 36-37.
- Parla, Jale. (1992).** Kara Kitap Neden Kara, Kara Kitap Üzerine Yazılar (derleyen: Nükhet Esen), Can Yayınları: İstanbul, 118-125
- Pamuk, Orhan. (1991).** Kara Kitap. Can Yayınları: İstanbul.
- Sarup, Madan. (1995).** Postyapısalcılık ve Postmodernizm. Ark Yayınevi: Ankara.
- Sazyek, Hakan. (2002).** Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler. Hece Dergisi. 65/66/67, 493-509.
- Stevick, Philip. (1988).** Roman Teorisi. (çev: Sevim Kantarcıoğlu). Gazi Üniversitesi Yayınları: Ankara.
- Şaylan, Gencay. (1999).** Postmodernizm. Ankara: İmge Kitabevi.

Şener, Sevda. (1992). İşaretleri Değerlendirme Kitabı, Kara Kitap Üzerine Yazılar (derleyen: Nükhet Esen), Can Yayınları: İstanbul, 126-130.

Tekin, Mehmet. (2002). Roman sanatı - I, Ötüken Yayınları: İstanbul.

Wellek, René ve Varren, Austin. (1993). Edebiyat Teorisi (çev: Ömer Faruk Huyugüzel). Akademi Kitabevi: İzmir.

Yalçın, Alemdar. (2003). Çağdaş Türk Romanı 1946-2000. Akçağ Yayınları: Ankara.

Yavuz, Hilmi. (1992). Fethi Naci ve Ayna Meseli, Kara Kitap Üzerine Yazılar (derleyen: Nükhet Esen), Can Yayınları: İstanbul, 87-89.

Web Sayfası: <http://www.yenisayfa.com>

