

**T.C.**  
**AHI EVRAN ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**ORHAN PAMUK'UN ROMANLARINDA**  
**ÜSTKURMACA**

**Havvaana KARADENİZ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**  
**TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

**KIRŞEHİR**

**NİSAN-2014**

**T.C.**  
**AHI EVRAN ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**ORHAN PAMUK'UN ROMANLARINDA**  
**ÜSTKURMACA**

**Prof. Dr. Şahmurat ARIK**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**  
**TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

**KIRŞEHİR**

**NİSAN-2014**

**T.C.**  
**AHI EVRAN ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**ORHAN PAMUK'UN ROMANLARINDA**  
**ÜSTKURMACA**

**METAFICTION IN ORHAN PAMUK'S NOVELS**

**Havvaana KARADENİZ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

**DANIŞMAN**

**Prof. Dr. Şahmurat ARIK**

**KIRŞEHİR**

**NİSAN-2014**

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE,

Bu çalışma jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ /  
DOKTORA TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan Prof. Dr. Zehmet Akus (İmza)  
Akademik Unvanı, Adı-Soyadı

Üye Doç. Dr. Rüstü YERİ (İmza)  
Akademik Unvanı, Adı-Soyadı

Üye Doç. Dr. Mehmet ZİBİ'YİBAZ (İmza)  
Akademik Unvanı, Adı-Soyadı

Üye.....(İmza)  
Akademik Unvanı, Adı-Soyadı

Üye.....(İmza)  
Akademik Unvanı, Adı-Soyadı

Onay

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

.../.../20..

(İmza Yeri)

Akademik Unvan, Adı-Soyadı

Enstitü Müdürü

## ÖZET

Bu çalışmanın amacı, postmodern bir anlatım aracı olarak ortaya çıkan üstkurmaca tekniği ile ilgili kavramsal bilgi vermek ve Orhan Pamuk'un romanlarında yer alan üstkurmaca kullanımlarını tespit etmektir. Çalışma iki ana bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde öncelikle postmodernizm hakkında bilgi verilmiş, Orhan Pamuk'un roman anlayışı ve roman teorisi açıklanmaya çalışılmış ve üstkurmaca kavramı izah edilmeye çalışılmıştır. Çalışmanın ikinci bölümünde ise Orhan Pamuk'un romanlarında yer alan üstkurmaca kullanımlarının neler olduğu tespit edilmeye çalışılmıştır. Bu amaçla Orhan Pamuk'un Cevdet Bey ve Oğulları, Sessiz Ev, Beyaz Kale, Kara Kitap, Yeni Hayat, Benim Adım Kırmızı, Kar ve Masumiyet Müzesi adlı romanları incelenmiştir. Orhan Pamuk'un ilk iki romanı olan Cevdet Bey ve Oğulları ile Sessiz Ev adlı romanlarında herhangi bir üstkurmaca anlatım aracına rastlanamamıştır. Orhan Pamuk'un asıl roman anlayışının yansımalarını bulduğumuz ve kimi kaynaklarca ilk postmodern roman olarak nitelendirilen Beyaz Kale adlı romanında ise ilk üstkurmaca anlatım tekniklerine rastlamaktayız.

Orhan Pamuk'un romanlarında tespit edilen üstkurmaca anlatım teknikleri şunlardır: 1. Kurmaca içinde kurmaca anlatan bir kurmaca olması, 2. Roman okuyan/yazan bir insanı anlatan bir kurmaca olması, 3. Yazarın da romanın bir karakteri olması, 4. Anlatıcının okura seslendiği bir kurmaca olması, 5. Bir kurmaca karakterin başka bir kurmacanın karakteri olarak karşımıza çıkması, 6. Yazının/kurgunun, yaşamın kendisi olması, 7. Anlatıcının, okuru okuduğu metne karşı yabancılaştırması, 8. Metnin anlatıcısının satır aralarında okura bilgi vermesi, 9. Okurun dikkatinin kurgusal öğelerin üzerine çekilmesini sağlama, 10. Montaj/Kolaj, 11. Kahramanın kurmaca bir karakter olduğunun bilincinde olması, 12. Metnin yazılış sürecini metnin konusu hâline getirme, 13. Anlatıcının roman tekniğine ya da edebiyata dair sorunları tartışarak romanın yazımına yönelmesi, 14. Yazarın, anlatısında metne müdahil olması.

Anahtar Kelimeler: Orhan Pamuk, üstkurmaca, roman, postmodernizm.

## ABSTRACT

The purpose of this study is to provide information about the metafiction technique emerged as a postmodern narrative instrument and is to determine the uses of metafiction in Orhan Pamuk's novels. The study consists of two main parts. In first chapter has provided information about postmodernism, Orhan Pamuk's novel approach and novel theories have attempted to explain and the metafiction concept has explained. In the second part of the study has determined the metafiction uses in Orhan Pamuk's novel. For this purpose Orhan Pamuk's *Cevdet Bey and His Sons*, *The Silent House*, *The White Castle*, *The Black Book*, *The New Life*, *My Name is Red*, *Snow* and *The Museum of Innocence* named his novels was investigated. In Orhan Pamuk's first two novels *Cevdet Bey and His Sons* and *The Silent House* named novels haven't been found any metafiction expression. We has encounter Orhan Pamuk's reflections of the original novel approach and has seen metafiction narrative techniques *The White Castle* described as the first postmodern novel some sources narrative techniques in the novel.

Metafiction narrative techniques uses in Orhan Pamuk's novels are:

1. A fiction narrating fiction in fiction,
2. A fiction narrating the person writing or reading the novel,
3. To be a character of the novel of the author,
4. The Narrator's call to the reader,
5. A fictional character come out against us as another character of fiction,
6. To be write/fiction's life itself,
7. To alienate of the narrator reader to the text,
8. The narrator provides information to reader in between the lines of text,
9. To withdrawal on the imaginary of the reader's attention,
10. Montage/collage,
11. The hero be aware of to be a fictional character,
12. To become subject of the text the process of writing of the text,
13. The narrator of the novel technique or discussing the problems of literature be directed to the writing of the novel,
14. To be involve the authors in his narrative.

Key Words: Orhan Pamuk, metafiction, novel, postmodenism.

## ÖN SÖZ

Bu çalışma, üstkurmaca tekniği hakkında kuramsal bilgi verme amacının yanında Orhan Pamuk'un romanlarında hangi üstkurmaca tekniğinin nasıl kullanıldığını ortaya koymak amacı ile yapılmıştır. 20. yüzyıla beraber modernizm sonrası anlatı türünün gelişiminde en belirleyici anlatım araçlarının başında üstkurmaca gelmektedir. Dolayısı ile üstkurmacyı gösteren özelliklerin neler olduğu ve edebiyatımızda üstkurmaca araçlarının nasıl kullanıldığı sorularının cevaplanması, postmodernizmin edebiyatımızdaki yansımalarını göstermesi bakımından önem arz etmektedir. Bu bakımdan bu çalışma konusu hem alandaki üstkurmaca ile ilgili teorik bilgi eksikliğini gidermek hem de üstkurmaca araçlarının anlatıda nasıl kullanıldığını göstermek maksadıyla seçilmiştir.

Uzun bir çabanın ürünü olan bu çalışma, üstkurmaca tekniğini tanımlayıp açıklama ve örneklendirme amacıyla yapılmıştır. Aslında 20. yüzyılda birçok alanda yer alan ve çok önemli yer tutan üst söylemlerin, üst anlatıların roman türünde üstkurmaca şeklinde biçim bulup incelenmesi önem arz etmektedir. Ahi Evran Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında yüksek lisans programında almış olduğum dersler ve bu derslerin şiir ve romanların yanı sıra günlük yaşamımızda televizyon programlarında, sinemada ve daha pek çok sosyal alanda yer edinmesi üstkurmaca tekniğine farkındalığımı sağladı ve beni bu konu üzerinde çalışmaya yönlendirdi. Bundan dolayı üstkurmacyı dünya edebiyatında da önemli bir yer edinmiş Orhan Pamuk'un romanlarında incelemeye çalıştım.

Niçin Orhan Pamuk olduğu konusuna gelince; Orhan Pamuk'un Türk ve Batı edebiyatı hakkında derinlikli bir bilgi birikimine sahip olmasının yanı sıra, birçok romanında postmodern anlayışla ilgili uygulamaları/yaklaşımları yoğun bir şekilde kullanması ve postmodern roman ve postmodernizmin temel ögesi olan üstkurmaca hakkında bilgi vermesi açısından zengin bir örnek oluşturmasıdır.

Üstkurmaca, postmodern edebiyatın günümüzde en çok üzerinde durulan anlatım araçlarından biridir; ancak üstkurmacyanın sınırlarının neler olduğu ve hangi anlatım tekniklerinin üstkurmaca olarak değerlendirilmesi gerektiği soruları ne yazık ki hakkıyla cevaplandırılmış sorular değildir. Bunda üstkurmaca ile ilgili yapılan

Çalışmaların nicelik olarak azlığının yanında üstkurmacanın postmodern bir anlatım aracı olarak karşımıza nasıl çıktığı yani hangi anlatım tekniklerinin üstkurmaca olarak değerlendirilebileceği sorusunun tam olarak cevaplanamaması etkili unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu alışmaya Patricia Waugh'un, "Metafiction-The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction" adlı kitabı üstkurmacayı daha net bir şekilde ifade edebilmek adına temel kaynak alınmıştır.

Tezin hazırlanma aşamasında akademik ve manevi yardımlarını esirgemeyen danışman hocam Prof. Dr. şahmurat Arık'a teşekkürü bir borç bilirim.

## İÇİNDEKİLER

|   |      |
|---|------|
| ÖZET.....   | i    |
| ABSTRACT .....  | ii   |
| ÖN SÖZ.....   | iii  |
| İÇİNDEKİLER .....   | v    |
| KISALTMALAR .....   | viii |
| I. BÖLÜM.....   | 1    |
| GİRİŞ .....   | 1    |
| 1. POSTMODERNİZM .....  | 4    |
| 2. ORHAN PAMUK VE POSTMODERN ROMAN .....  | 15   |
| 3. ÜSTKURMACA (METAFICTION).....  | 25   |
| 3. 1. Üstkurmacayı Gösteren Özellikler .....  | 70   |
| II. BÖLÜM .....   | 76   |
| ORHAN PAMUK’UN ROMANLARININ ÜSTKURMACAYI GÖSTEREN<br>ÖZELLİKLER BAKIMINDAN İNCELENMESİ .....  | 76   |
| 1. BEYAZ KALE.....  | 76   |
| 1. 1. Kurmaca İçinde Kurmaca Anlatan Bir Kurmaca Olması .....                                 | 77   |
| 1. 2. Roman Okuyan/Yazan Bir İnsanı Anlatan Bir Kurmaca Olması .....                          | 93   |
| 1. 3. Anlatıcının Okura Seslendiği Bir Kurmaca Olması.....                                    | 95   |
| 1. 4. Bir Kurmaca Karakterin Başka Bir Kurmacanın Karakteri Olarak Karşımıza<br>Çıkması ..... | 95   |
| 1. 5. Yazının/Kurgunun, Yaşamın Kendisi Olması.....   | 96   |
| 2. KARA KİTAP .....   | 97   |
| 2. 1. Kurmaca İçinde Kurmaca Anlatan Bir Kurmaca Olması .....                                 | 98   |

|  |            |
|--|------------|
| 2. 2. Anlatıcının Roman Tekniğine ya da Edebiyata Dair Sorunları Tartışarak Romanın Yazımına Yönelmesi ..... | 108        |
| 2. 3. Roman Okuyan/Yazan Bir İnsanı Anlatan Bir Kurmaca Olması .....   | 113        |
| 2. 4. Yazının/Kurgunun, Yaşamın Kendisi Olması.....  | 116        |
| 2. 5. Anlatıcının Okura Seslendiği Bir Kurmaca Olması.....   | 120        |
| 2. 6. Bir Kurmaca Karakterin Başka Bir Kurmacanın Karakteri Olarak Karşımıza Çıkması .....                   | 123        |
| 2. 7. Okurun Dikkatinin Kurgusal Ögelerin Üzerine Çekilmesini Sağlama .....                                  | 123        |
| 2. 8. Metnin Anlatıcısının Satır Aralarında Okura Bilgi Vermesi .....  | 124        |
| 2. 9. Montaj/Kolaj .....   | 125        |
| 2. 10. Kahramanın Kurmaca Bir Karakter Olduğunun Bilincinde Olması.....                                      | 125        |
| <b>3. YENİ HAYAT .....</b>   | <b>127</b> |
| 3. 1. Kurmaca İçinde Kurmaca Anlatan Bir Kurmaca Olması .....  | 128        |
| 3. 2. Roman Okuyan/Yazan Bir İnsanı Anlatan Bir Kurmaca Olması .....   | 136        |
| 3. 3. Yazarın da Romanın Bir Karakteri Olması.....   | 138        |
| 3. 4. Anlatıcının Okura Seslendiği Bir Kurmaca Olması.....   | 140        |
| 3. 5. Bir Kurmaca Karakterin Başka Bir Kurmacanın Karakteri Olarak Karşımıza Çıkması .....                   | 146        |
| 3. 6. Yazının/Kurgunun, Yaşamın Kendisi Olması.....  | 147        |
| 3. 7. Anlatıcının, Okuru Okuduğu Metne Karşı Yabancılaştırması.....  | 149        |
| 3. 8. Metnin Anlatıcısının Satır Aralarında Okura Bilgi Vermesi .....  | 151        |
| 3. 9. Okurun Dikkatinin Kurgusal Ögelerin Üzerine Çekilmesini Sağlama .....                                  | 152        |
| 3. 10. Montaj/Kolaj .....  | 152        |
| 3. 11. Kahramanın Kurmaca Bir Karakter Olduğunun Bilincinde Olması.....                                      | 154        |
| <b>4. BENİM ADIM KIRMIZI.....</b>  | <b>156</b> |
| 4. 1. Kurmaca İçinde Kurmaca Anlatan Bir Kurmaca Olması .....  | 159        |
| 4. 2. Anlatıcının Okura Seslendiği Bir Kurmaca Olması.....   | 162        |

|  |            |
|--|------------|
| a) Şeküre'nin anlattığı hikâyedeki üstkurmaca örnekleri.....                               | 163        |
| b) Meddah'ın anlattığı hikâyelerdeki üstkurmaca örnekleri .....                            | 175        |
| 4. 3. Kahramanın Kurmaca Bir Karakter Olduğunun Bilincinde Olması .....                    | 180        |
| 4. 4. Yazının/Kurgunun, Yaşamın Kendisi Olması.....  | 181        |
| <b>5. KAR.....</b>   | <b>182</b> |
| 5. 1. Metnin Yazılış Sürecini Metnin Konusu Hâline Getirme.....                            | 183        |
| 5. 2. Yazarın da Romanın Bir Karakteri Olması .....  | 192        |
| 5. 3. Roman Okuyan/Yazan Bir İnsanı Anlatan Bir Kurmaca Olması .....                       | 196        |
| 5. 4. Montaj/Kolaj .....   | 201        |
| 5. 5. Yazarın, Anlatısında Metne Müdahil Olması .....                                      | 201        |
| 5. 6. Yazının/Kurgunun, Yaşamın Kendisi Olması.....  | 203        |
| 5. 7. Anlatıcının Okura Seslendiği Bir Kurmaca Olması.....                                 | 204        |
| <b>6. MASUMİYET MÜZESİ.....</b>  | <b>207</b> |
| 6. 1. Anlatıcının Okura Seslendiği Bir Kurmaca Olması.....                                 | 208        |
| 6. 2. Yazarın da Romanın Bir Karakteri Olması .....  | 211        |
| 6. 3. Roman Okuyan/Yazan Bir İnsanı Anlatan Bir Kurmaca Olması .....                       | 214        |
| 6. 4. Metnin Yazılış Sürecini Metnin Konusu Hâline Getirme.....                            | 215        |
| 6. 5. Bir Kurmaca Karakterin Başka Bir Kurmacanın Karakteri Olarak Karşımıza Çıkması ..... | 216        |
| <b>SONUÇ.....</b>  | <b>218</b> |
| <b>KAYNAKÇA .....</b>  | <b>247</b> |

## **KISALTMALAR**

Akt. : Aktaran

BAK : Benim Adım Kırmızı

BK : Beyaz Kale

C. : Cilt

Der. : Derleyen

K : Kar

KK : Kara Kitap

MM : Masumiyet Müzesi

s. : Sayfa

S. : Sayı

TDK : Türk Dil Kurumu

YH : Yeni Hayat

## I. BÖLÜM

### GİRİŞ

20. yüzyılda hemen her alanda önemli bir yer edinmiş olan üst (meta) söylemlerin, edebiyatta, özellikle de roman türünde üstkurmaca (metafiction) olarak dokunup yaşam bulması konusunun, araştırılıp incelenmesi hususunda önemli olduğu görülür. Artık edebiyatta realist anlayışın/geleneğin yerine gerçek ve kurgunun, rüya, hayal, illüzyon gibi çoklu ve çokkatmanlı düşünce benimsenir.

*“Postmodern üstkurmaca eleştirmenleri, üstkurmancanın bir tür olarak romanın ölümüne ya da tükenmesine işaret ettiğini iddia ederken üstkurmancanın savunucuları onun romanın yeniden doğuşuna işaret ettiğini iddia etmektedir. Üstkurmancanın savunucuları, diğer türlerin aynı eleştirel özdönüşümselliği geçirdiğini ve romanın tanımının herkesin bildiği tanımları reddettiğini iddia etmektedir”* (Waugh, 1996: 5). Bunun dışında Waugh, çağdaş üstkurmaca kitaplarının hem bir tepki hem de gerçeklik ve tarihin geçici olduğu eksiksiz anlama bir katkı olduğunu söyler. Waugh’un tanımına göre üstkurmaca tekniklerinin kullanımı modernistlerin akıl ve gerçekliği sorgulamalarından kaynaklanır.

Son yüzyıllarda teknolojideki hızlı gelişmeler ve değişimler “gerçeklik” kavramına yeni bir açıdan bakmayı gerektirir; artık gerçek değil, “gerçeklikler” doğru değil, “doğrular” vardır. Bu nedenle insanın anlama yetisi ve varoluşun gizemini çözebileceği düşüncesine olan inanç hızla artar. Buna bağlı olarak sosyal, kültürel ve bilimsel alanlarda gerçeklik algısı değişir. Küresel olan bu değişim ile beraber edebiyat da özneye ve nesneye olan bakışını değiştirir; artık önemli olan konu değil, edebiyatın/yazma eyleminin kendisini anlatmaktır.

Türk edebiyatının somut gerçeği ele alan toplumsal içerikli anlayışı ciddi anlamda ilk olarak 1970’li yıllarda kırılır. Böylelikle artık somut gerçekliğin yerini “soyut” yaşantıları içeren daha bireysel anlatılar alır. Türk edebiyatı Batı edebiyatındaki modernist ve postmodernist açılımları aynı süreç dâhilinde takip edemediği için bu gelişmeleri daha geç bir zaman diliminde Türk roman estetiğine taşır. Bu nedenle 1970’li yıllarda yazılan metinlere bakıldığında metinler hem modern hem postmodern özellikleri eşzamanlı olarak göstermektedir. Aynı zamanda 1970’li yıllarla birlikte modern Türk romanının odağına “yabancılaşma, iletişim kopukluğu, bilinçdışı, bireysellik, deneysellik ve kendini bulmak/var olmak” gibi unsurlar yerleşir. Böylece edebiyat kurmaca bir oyun olarak ele alınır. Bu anlayışla yola çıkan yazar, romanlarında olağanüstü gerçeklik düzlemlerinde gezinir; eşzamanlılığı, çokkatmanlılığı ve sınırsız hayal gücünü ustalıklı kullanır.

20. yüzyıla kadar okur, genellikle ete kemiğe bürünen öykülerin anlatıldığı romanları okur. Duygusallığın ve görselliğin hâkim olduğu gerçek dünyayı yansıtan romanlar vardır. Romanın ana ilkesi öyküyü, içeriği anlatmaktır. Okur kendini zaman zaman romanlardaki kahramanlarla özdeşleştirir, kendini anlatıcının güvenli kanatları altına bırakır ve romanı büyük bir güvenle okur. Ancak bilim ve teknolojiye hızlı gelişmeler ve hızla büyüyen metropoller insanı bu yeni çevreye yabancılaştırır. Asıl amacın para ve mevki olduğu maddenin oluşturduğu yeni değer sistemi insanın ve insanlığın değerler sistemini de değiştirmektedir.

Değişmez gibi algılanan kesin doğruların ve dogmatik kavramların değişmesiyle beraber insanın aslında kurgu planlayıcısı olduğu görülür. *“Bu görüşün önemi sosyoloji, antropoloji, psikoloji, dilbilimi gibi alanlarda görülebilir. Bu alanlarda yapılan çalışmalar insanın yarattığı ve gerekli sistemler olarak yönlendirdiği geleneklerin, dillerin ve kurguların içine hapsolmuş insan portresiyle karşılaşır. Bu epistemolojik bulgu, sanatçıları ve onların eserlerine bakışlarını etkilemeye başlar”* (Karabostan, 2006: 2). Böylece postmodern yazarlar geleneksel kurgu ve yöntemlere karşı çıkarak yazarlık yetkesini ve kurgunun kurgulanmasını yeniden düzenlemeye başlarlar. Bu yönelim de postmodern yazarları “insanın iç dünyasına” doğru yolculuğa iter, böylece kurmacanın gerçekliğine ve hayal gücünün gerçek ile ilişkisine yoğunlaşılır.

Bütün bunların neticesinde, postmodern edebiyat anlayışının temel bir ögesi olan metafiction (üstkurmaca) romanlarda yerini alır. Orhan Pamuk'un gelenekten ayrılan ve günlük sosyal yaşamın anlatıldığı romanları da "Türk romancılığı" içerisinde postmodernizm ve onun temel ögesi olan üstkurgusal anlatım bakımından ele alınmıştır.

Orhan Pamuk'un romanları postmodernizmin temel ögesi olan üstkurmaca düzleminde incelenerek hem "üstkurmaca" adına hem de "Orhan Pamuk'un romanlarının başlı başına üstkurmaca yönünden incelenmesi" adına bütünlüklü bir çalışma ortaya konulması amaçlanmaktadır. Bu çalışmanın Orhan Pamuk'un romanlarını değerlendirmede yeni bir bakış açısı sunacağı düşünülmektedir.

## 1. POSTMODERNİZM

Modernus, Latince yeni başlayan anlamına gelir. Modernizm tarihsel olarak ele alınırsa Rönesans'la birlikte ortaya çıkan ve 18. yüzyılda bilim ve düşünce alanındaki gelişmelerle birlikte insanın ve aklın merkeze alındığı bir anlayış olarak tanımlanabilir. Bu dönemden itibaren modernizm tüm yaşam alanlarını etkisi altına almış, kendi doğrularını ve kurallarını oluşturmuştur. Öte yandan oluşan gerçekçi roman estetiği, okuru bilgilendiren ve yönlendiren bir tutum sergiler. Sanatçılara göre, aydınlanma ile başlayan bu gerçekçi roman anlayışı modernizmin aksine sanatı yeniden başlatan/şimdi başlatan anlayış yerine, sanat belirli kalıpların ve düşüncelerin içine sıkışır ve durağan bir hâl alır. Yani yeni sanat estetiği aydınlanmanın ana gayesi ile ters bir istikamette ilerler.

Modernist bir yazarın, eserini nasıl kurgulayacağı, eserini hangi safhalardan geçireceği belliydi yani anlatının bir şablonu vardı ve yazar anlatısını bu şablona oturtarak oluştururdu. Ancak oluşan postmodern roman estetiğinde artık kullanılan malzeme somut mekân ve zaman değildir. Mekân insanın iç dünyası olur, zaman da bilinç ve bilinçdışı olarak sıra dışı sıçramalar yapar. Artık bu yeni roman anlayışının ana konusu öykü değil, öykünün nasıl biçimlendiği/kurgulandığı olur. Oluşan yeni roman estetiğinde kahraman ve içerik anlatıda birincil unsur olma özelliğini kaybeder, kurgusal metindeki yapı parçacıklarına dönüşür.

Modernist yazarın soyut mekân ve zamanın içinde istediği gibi hareket edebilmesine ve anlatıyı kurgulamasına olanak sağlayan en önemli tekniklerden biri bilinç akışı tekniğidir. Bilinç akışı, anlatıda, kahramanın iç dünyasında zamandan zamana geçişe imkân verir.

Modernist romanın Türk edebiyatındaki öncüsü “Tutunamayanlar” adlı romanıyla Oğuz Atay’dır. Oğuz Atay bu romanıyla Türk edebiyatında daha önce rastlanmamış bir “kurgu” özelliği ile okurun karşısına çıkar. *“Zamansal art ardalığın montaj kalıplarıyla delindiği, iç ve dış dünyalar arasındaki sınırların silindiği, farklı ontolojilerdeki gerçekliklerin farklı biçim ve anlatım öğeleri aracılığıyla çokkatmanlı bir yapı içinde verildiği bir romandır Tutunamayanlar... Atay’ın Tutunamayanlar’ı toplumsal sorunlara çözüm bulmak amacıyla yazmadığı bellidir. Toplumdan çok, insanın iç dünyasıdır bu metnin odağına yerleşen; insan bilincinin kıvrımları,*

*bilinçaltının labirentleri ve Carl Gustav Jung'un deyişiiyle, onun ortak bilinçaltının arketipleri imgeleşir roman dokusunda*” (Ecevit, 2011: 86).

19. yüzyıl Tanzimat döneminde roman, insanın bireysel olarak ele alındığı edebî bir tür olmasından ziyade kültürel gelişmelerin ışığında daha çok toplumsal konuların ele alındığı bir edebi tür olur. Bu bakımdan romanlarda bireysel konular yerine toplumsal konular ağırlıklı olarak işlenir.

20. yüzyıl başlarında modernist edebiyat anlayışı artık Aristocu mimetik anlayıştan uzaklaşır, somuttan soyuta, dıştan içe doğru bir bakışa yönelir. Böylece edebiyat; anlatıda içeriği betimlemekten çok, biçimi betimlemeye başlar. Bu yeni oluşan metinlerde yazar, üstkurmaca düzlemde yazı'nın/edebiyatın/anlatının kendi öyküsünü anlatır.

Kahramanlar gerçek dünyada olmayan insanlardır. Metinler ise genellikle daha önceden yazılmış metinlerin yeniden üretilmesiyle oluşturulur. “20. yüzyıl edebiyatının bu yeni doğasında yazar/anlatıcı yalnızca kurgulamıyor, metni nasıl kurguladığı konusunda malzeme olarak el alıp onu ikinci bir düzlemde yeniden kurguluyordur. Yazarın/anlatıcının/okurun hep birlikte metnin içinde yer aldıkları, giderek birer roman kişisine dönüştükleri bir ortamda konu, metnin neyi anlattığı değil, nasıl kurgulandığıdır artık” (Ecevit, 2011: 98).

İnsanın kalabalıklar içinde yalnızlaştığı hatta insanın kendisine bile yabancılaştığı bir ortamda sanatçı, edebiyata farklı bir açıdan yaklaşır, eserlerinde edebiyatın kendisini anlatmaya başlar. 20. yüzyılın başlarında roman sanatı geleneğinde görülen değişimler yüzyılın sonlarında da devam eder. 20. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde edebiyat artık soyutu ve iç dünyayı yansıtmaktan da uzaklaşır, doğrudan doğruya “kendini” yansıtmak üzerinde durur. Hızla gelişen, değişen ve kendini sürekli olarak yenileyen dünya karşısında insanın da doğaya ve çevreye karşı bakışı değişir. Bu değişim, kimi zaman madde olarak kimi zaman da hızla gelişen dünyaya hâkim olamamak şeklinde görülür. İnsan ilişkileri hızla azalır, iletişim kopar, hazır tüketim artar, bilgisayar ve televizyon insanı baskı altına alır. İşte sosyal yaşamdaki bu değişim sanatçıların algılamalarını etkiler ve duygu ve düşünce dünyalarını değiştirir. Bütün bu gelişmelerin ışığında edebiyatta da değişimler başlar ve yazarlar eserlerinde yeni biçim ve teknikler ile okurun karşısına

çıkar. Çağın sorunlarını dile getirmek ya da çağa ayak uydurmak isteyen yazar, kaçınılmaz bir şekilde roman geleneğini de biçim ve kurgu düzleminde yeniden oluşturur. Bütün bu gelişmeler “postmodernizm” olarak adlandırılır. Postmodern edebiyat; seçkin edebiyat ile sıradan edebiyat arasındaki sınırları ortadan kaldıran bir edebiyat anlayışıdır. *“Edebiyatın konusu, ne gerçekçilerin dış dünyası, ne de romantikler ve modernistlerin iç dünyalarıdır artık. Belki de, Beckett’in dediği gibi ‘anlatılacak bir şeyin kalmadığı’ bir dünyada edebiyat kendini anlatmak zorunda kalmıştır”* (Ecevit, 2011: 99). *“Edebiyat/metin kendini anlatmaktadır postmodernist edebiyatta. Gerçeğin belirsizleştiği, klişe kalıplarla üretilip tüketime sunulduğu bir çağın sanatçısı, kendisine de yabancı gelen bu ortamda, gerçeği yeniden üretmek yerine, rotayı farklı bir estetik doğrultuya kaydırmıştır; salt sanatsal yaratıcılığı, hem biçim hem de içerik/motif düzleminde odağa almış, onunla oynamaktadır. Bu aynı zamanda, edebiyat estetiğini tersyüz eden bir adımdır; yeni bir metinsel ontolojinin oluşması demektir”* (Ecevit, 2011: 184).

Medyayla karşımıza çıkan simülasyon ve hipergerçeklik, görselliğin ön plana çıkarılması ve insanın gerçeğe yabancılaşması problemini ortaya çıkarır. Zaten dünyayı anlamlandırmakta çaresiz kalan insanın kendini bulması, var olması durumu yazıya taşınır ve bu bir kurgulama tekniğine dönüştürülür. *“Yabancılaşma böylece estetik bir araç durumuna gelir. İnsanlar, tekil ve kolektif olan, ne denli birbirine yabancı iseler, o denli giz olurlar karşılıklı. Ve romanın çıkış noktası olan, dış dünyadan deşifre edilmesi çabası, bu yeni olguya ilişkin öze yönelir... Yeni romanın anti-realist anı, onun metafizik boyutu; kendisinin ana malzemesi olan ve içindeki insanların birbirinden ve kendilerinden koptuğu bir ‘toplum’ tarafından oluşturulur. Estetik aşkınlaşma, dünyanın büyüünün bozulmasına yol açar”* (Adorno, 1996: 131-132; Akt. Ecevit, 2011: 36).

20. yüzyıl sonrası roman anlayışı, somut dünyayı olduğu gibi yansıtmak yerine soyut dünya ile iç içe geçmiş şekilde yeniden kurgulanır. Postmodern roman anlayışı ile beraber okur, artık kendini romandaki kahramanlarla özdeşleştirmez. Bu anlatı tekniğinde verilmek istenen mesaj okura doğrudan verilmez, okurun bilgiye kendi çabası ve problem çözme kabiliyeti derecesinde erişmesi istenir. Yeni Roman, gerçeği olduğu gibi yansıtmaz, onu soyut gerçeklikle harmanlayarak, biçimlendirerek yeniden kurar. Böylece okurun aklını kullanarak eleştirel düşünme becerisine

ulaşması sağlanır. Edebiyatı, bireyi ve bireyden hareket ederek toplumu eğitme aracı olarak gören gelenekten gelen yazarlar, oyuna dönüşen bu kurgulama tekniğinin okurun kafasını karıştırdığını düşünürler.

Modernist romanın temel özelliklerini ve ilkelerini Işıksalan (2007: 420-422) şöyle sıralamaktadır:

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.

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. 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 **iç monolog, bilinç akımı, geriye dönüş, kolaj/montaj, edebî alıntı ve leitmotif** gelir.

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... kesinlik ifade etmeyen belirteçlerle genişletilmiş ve belirsizleştirilmiş, kimi romanda da zaman katmanlarını iç içe geçirme gibi kullanımlar görülmüştür.

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**. Yalnızlık ve yabancılaşma çıkmazında bunalan insan, bireysel veya toplumsal dava peşinde koşmaz, hiçbir anlamın taşıyıcısı veya bütünleyicisi değildir. Silik kişiliktir, edilgindir. Kişiliksizleşme ve kimliksizleşme sorunu yaşar. Her an değişime ve dönüşüme uğramaya açıktır. 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.

Modernizm ile başlayan sanat anlayışı, geleneği kırarak avangard anlayışın başlangıcını oluşturur. *“Edebiyat, ancak kendisine sınırsız hedefler koyarsa yaşayabilir, bu hedefleri gerçekleştirmek her türlü olanağın ötesinde olsa bile. Şairler ve yazarlar başka hiç kimsenin hayal etme cesaretini gösteremeyeceği girişimler tasarlamaktan vazgeçmediği sürece, bir işlevi olmaya devam edecektir edebiyatın”* (Calvino, 1995: 35).

Türk edebiyatı, geleneksel gerçekçi edebiyat anlayışından modern edebiyat anlayışına ve daha sonra da postmodern edebiyat anlayışına geçer. *“Postmodernizm toplumbilim/ekonomi dallarında olduğu kadar edebiyatta da gündeme oturur. Özellikle de edebiyatta egemen konumda olan toplumcu bakışın sözcüleri, yeni yeni uç vermeye başlayan postmodernist üstkurmaca metinleri ve içerdikleri özgür sanatsal boyutu sanatçı sorumsuzluğunun, estetik yozlaşmanın örnekleri olarak afişe ederler”* (Ecevit, 2011: 61).

Modern sonrası edebiyatın geldiği aşama postmodern edebiyattır. Postmodernizm, modernist arayışın canlılığını kaybetmesinden sonra XX. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan çeşitli üslup ve yönelişlerin adı olarak tanımlanmaktadır (TDK, 2009: 1622).

*“Postmodernlik, Aydınlanma’dan bu yana modern düşüncenin karakterini belirlemiş olan hakikat, akıl, bilim, ilerleme ve evrensel kurtuluş gibi büyük anlatılar anlamında modernliğin sonu anlamına gelir”* (Eagleton, 2011: 236). Geleneksel

(yansıtmacı) roman estetik anlayışı 20. yüzyıl başlarında kurgu, biçim, kuram, metaforik kullanım ve zaman, mekân, uzam kavramındaki algı konusunda değişim gösterir. Teknolojideki hızlı gelişmeler ve dünyayı saran iletişim ağının toplumun yaşam tarzını değiştirmesinin yanı sıra insanların dünyayı farklı bir bakış açısı ile algılamasına neden olur. Bu durum yeni bir gerçeklik anlayışının oluşmasına zemin hazırlar. Oluşan bu yeni algı neticesinde yeni ile geleneksel, yapay ile doğal, kurmaca ile gerçek, sıradan ile elit, somut ile soyut iç içe geçer ve değerler arasında sınırlar ortadan kalkar. Böylece postmodernizm, insanların yaşamında yerini almış olur.

Postmodernizm, insan yaşamının hemen her alanını etkiler. Postmodern anlayışla birlikte aydınlanmacı modernizmin değer yargıları ve kuralları önemli ölçüde etkilenir. Karşıtlıkların ve çeşitliliklerin belli bir düzen güdülmezsizin bir arada olduğu bir dönemi kapsar postmodernizm. Ötelenmiş, ikincil plana itilmiş düşünceler, gruplar, topluluklar postmodernizmin sayesinde dikkate alınan diğer görüşlerle, gruplarla birlikte demokratik bir şekilde toplumda yerine almaya başlar. Sonuç olarak seçkin anlayışın yanında popüler anlayış da kabul görür. Geleneksel edebiyatta ikinci hatta üçüncü plana itilmiş düşünce ve düşünce grupları hiç ötelenmeden diğer düşünce ve konularla aynı seviyede önemsenir. Bakhtin'in görüşleri doğrultusunda biçimlenmiş olan "karnavallaşma" eserlerde birbiriyle uyumsuz gibi görünen sembollerin, metaforların, kahramanların, mekânların hatta konuların kasıtlı olarak bir araya getirilerek aralarındaki zıtlıkların ve uyumsuzlukların özgürce vurgulandığı bir anlayıştır.

*"Postmodernizm, ontolojik kuşkunun insan yaşamındaki yerini sanat yapıtlarında canlı bir biçimde, parodi, pastiş, yineleme, büyümlü gerçekçilik gibi yöntemlerle sergileyen bir sanat akımıdır. Ayrıca ontolojik kuşkuyu çalışmalarında temel alan sosyal ve insan bilimleri için postmodernizm bir kültür olgusudur"* (Emre, 2006: 3).

Postmodern sözündeki "post" eki Batı'da bir sürecin sonu ve "postmodernizm" ise modernin sonu anlamına gelmektedir.

Değişmez doğruların var olduğu bir sanat geleneği içinde postmodernist yazar, edebiyatı bir oyun olarak algılar ve elit edebiyat ile eğlencelik (trival)

edebiyatı birbirine yaklaştırır. “Amerikalı eleştirmen Leslie A. Fiedler’in 1969 yılında yayımlanan postmodern edebiyatın manifestosu görünümündeki makalesi, “Cross the border-Close the gap” (Sınırı Geç, Hendeği Kapa) başlığını taşır. Fiedler, bu yazısına, yüksek edebiyat ile eğlencelik/trial edebiyat arasındaki sınırların aşılmasından, ikisinin ortasına kazılmış olan hendeğin doldurulması gerektiğinden söz ediyordur: Artık yeni roman sanatsal ve ciddi olmamalıdır” (Ecevit: 2011: 136).

Sonuç olarak postmodernizmin temel özelliklerinden biri olan çoğulculuk; birbirine zıt ontolojilerin, metinde son derece uyumlu bir biçimde iç içe ve eşzamanlı olarak kullanılmasıdır. Bu nedenle postmodernizmin ana öğelerinden üstkurmaca ile yazılmış metinlerde kurmaca-gerçek, somut-soyut, duygu-akıl gibi pek çok karşıt unsur aynı anda kullanılabilir. Gerçek yaşam ile rüya hâli, insanın iç dünyası, birbirinden bağımsız zaman katmanları ve mekânlar düşünce düzleminde yani üstkurmacanın kurgu dokusunda aynı anda bir arada işlenir. Bu durum postmodernizmin bünyesinde bulunan çoğulculuğun, çokkatmanlılık anlayışıyla birlikte farklılıklara saygı gösterme düşüncesinin demokratik bir yöneliminin gereğidir.

Postmodern anlatıda anlatıcı ya da kahraman, anlatının kurgusu içinde üstlendiği rol doğrultusunda farklı kimlik özellikleri göstererek sürekli değişen bir yapı sergiler. Geleneksel gerçekçi anlatıda anlatıcı hâkim bakış açısı ile tüm olayları, kahramanları, hatta okuru görür ve onları yönlendirirdi. Ancak modernizmde ve postmodernizmde anlatıcı her şeyi bilen, gören hâkim bakış açısına sahip değildir, dar bir çerçevede imkânı dâhilinde öyküsünü anlatır. Postmodern romanın önemli temsilcilerinden biri olan İhsan Oktay Anar (2001), postmodern anlatıda yazarın çok yönlülüğünü şöyle ifade eder: “Kimliksiz biri olduğumu düşünüyorum. Ressam, mühendis, tarihçi kimliklerine sıkışıp kalmak istemem. Hatta yazar kimliğine de... Sadece yazıyorum o kadar. Resim yapabilir ya da pastra da oynayabilirim. Borges’in söylemeye çalıştığı gibi, ‘Bir insan hem herkes hem de hiçbiridir.’ Ben bir jokerim. Yani bazı iskambil oyunlarında, her kartın yerine geçen bir kart gibi. Kelimenin diğer anlamıyla da ‘Joker’, yani ‘sakacıyım’.”

*“Postmodernizm, ‘Batı dünyasında modernizme ve onun savunduğu akılcılığa, evrenselliğe ve hümanist ideolojilere karşı bir tavır olarak ortaya çıkmıştır.’ Her şeyden önce moderniteyi ve onun hayata, sanata, düşünceye ve siyasete egemen kurallarını sorgulamayı amaç edinir”* (Kolcu, 2010: 287). Modernizm ile birlikte bilim, sanat, teknoloji gibi alanlardaki gelişmelerin insanı özgür kılacağı beklenirken ortaya çıkan sonuç bunu doğrulamaz. Çünkü insan, taklit ve hipergerçeklikle kalıplaşmış yaşam tarzının arasına hapsedilir. Bütün bu sebeplerden dolayı postmodernizm, toplumun içinde bulunduğu bu duruma çözüm bulmak için oluşmuş felsefi bir akımdır. Başka bir ifade ile postmodernizm, daha mutlu ve huzurlu bir birey ve dolayısı ile daha mutlu ve huzurlu bir toplum kurmayı amaçlayan; ancak bunu başaramayan modernizme karşı oluşturulmuş felsefi düşüncedir. Postmodernizm gelenekçi edebiyata karşı oluşturulmuş bir anlayıştır.

*“Postmodernizm, sabit sınırlar ve kategorilerden duyduğu hoşnutsuzluğu yüksek ve popüler sanat arasındaki geleneksel ayrıma da taşıyıp bu iki düzeyi ayıran sınırı yapı bozuma uğratar; bunu da özbilinçli olarak popüler ya da halk dilinde ya da hazla tüketilmeye uygun metalar olarak kendilerini sunan sanat eserleri üreterek yapar... Postmodernizm diye bilenen şey, bu dünya görüşüne tekabül eden kültür formu olarak görülebilir”* (Eagleton, 2011: 238).

Oluşan yeni gerçeklik anlayışı, geleneksel edebiyatın ilkelerinden tamamıyla sıyrılan 20. yüzyılın avangardist edebiyat estetiğinin oluşmasını sağlar. Franz Kafka, James Joyce, Virginia Woolf, Robert Musil gibi önemli romancılar yeni gerçeklik anlayışını romanın dokusuna işlerler.

Postmodern edebiyat anlayışının bünyesinde iki farklı edebiyat yaklaşımı bulunmaktadır. Bunlardan birincisi Franz Kafka/James Joyce tarzındaki biçim denemeleriyle oluşan seçkin edebiyat anlayışıdır. Bu edebiyat yaklaşımında özellikle postmodernizmin temel kurgu ögesi üstkurmacadan yararlanır. İkinci yaklaşım ise genel olarak sıradan/geleneksel okura hitap eden metinlerden oluşan edebiyat anlayışıdır. Bu yaklaşımdaki metinlerde genellikle popüler konulardan yararlanır.

Batı edebiyatında modernizm ve postmodernizmin çıkış noktası romantizm geleneğidir. Modernizmin duayenleri Kafka/Joyce, yaşamı, bilinçli bir kurgulama

stratejisiyle üstkurmaca düzleme taşırlar, onu içselleştirirler ve romantize ederler. Türk edebiyatında ise modernizm ve postmodernizmin çıkış noktası romantizm geleneği değildir. Çünkü romantizm, Türk edebiyatına zaten modernist ve postmodernist açılımlar ışığında gelmiştir.

Ecevit (2011: 69-70), postmodernizmin yöneldiği ana eğilimleri dörde ayırır: Birincisi, postmodernist edebiyatın avangardist biçim denemelerine ağırlık veren eğilimdir. İkincisi, avangardist/deneysel biçimcilikle tüketime yönelik popüler yaklaşımların ortak paydasında yaşam bulan eğilimdir. Üçüncüsü çeşitli ideolojilerle bütünleşmiş metinleri kapsamına alan bir eğilimdir. Sonuncusu ise modernist gözlüklerle bakıldığında estetik açıdan bir değeri olmayan tümüyle tüketime yönelik üretilmiş, çoğunlukla çarpıcı/sürükleyici yaşam öyküleri içeren ya da kimi kez dünya dışı alışılmamış uzamlarda, tarih kesitlerinde geçen bilim-kurgu/polisiye/serüven romanlarıdır.

*“19. yüzyıl gerçekçi romanının içerik üzerinde yoğunlaşan geleneksel yansıtmacı/mimetik sanat anlayışıyla başlayan çizginin; 20. yüzyılın ilk yarısındaki modernistlerde yabancılaştırma estetiği düzleminde içerikten biçime, konu kurgulamaktan deneysel biçimcilik aracılığıyla yapı kurmaya, oradan da yabancılaştırma estetiğinin bir uzantısı olan postmodernizmin üstkurmaca tekniği aracılığıyla kendisiyle de, dış dünyadan aldığı malzemeyle de oynayan bir edebiyat anlayışına ulaştığını görürüz. Dış dünyadan (geleneksel gerçekçiler) soyut bir biçimciliğe (modernistler), oradan da kurmacanın kendine yöneldiği üstkurmaca düzlemine (postmodernistler) yapılan bir yolculuktur bu”* (Ecevit, 2011: 72).

Postmodern edebiyatta kurmaca, üstkurmaca düzlemine taşınır. Postmodern edebiyatta yazar işlemek istediği konuyu sanatsal bir düzlemde ele alarak kurguyu oyunlaştırır. Yani yazar şu anda sizin elinizde tuttuğunuz ve okuduğunuz bu kitap bir kurmaca demektedir. Aslında postmodern yazar, romanında, geleneksel ve modern romanda olduğu gibi bir öyküyü anlatır. Ancak postmodern yazar öyküyü kurgularken bunu yansıtmacı bir anlayışla yapmaz, hatta elindeki öykünün bir kurmaca ürün olduğunu anlatının birçok yerinde okuyucuya sezdirmeye çalışır.

*“Soyutu anlatma çabası, gerek romantikleri gerekse modernistleri biçime yönlendirir: Soyutu/bilinmezi/elle tutulamayanı nasıl anlatacaktır romancı? Bu ise*

*yasallaşmış gerçeğin dışında yer alan bir gerçeği, Wittgenstein'in dediği türden, 'anlamı dünyaya dönük bir içkinlik taşımayan, bu nedenle de mantık ve dille kavranamayan' bir olguyu dil düzlemine taşımanın çetrefilli eylemidir; ancak gerçeğin yeniden kurgulanmasıyla olasıdır ve tümüyle bir biçim sorunudur” (Ecevit, 2008: 24).*

Yirminci yüzyıldan sonra verilen edebiyat ürünleri okurun karşısına bambaşka bir boyut ile çıkar. *“Roland Barthes (ise) anlamın tümüyle öznel düzlemde, okuyucu ile metnin karşılıklı etkileşiminde ortaya çıktığını söylemektedir”* (Ecevit, 2011: 63). Artık, edebiyat bir anlam aramaktan vazgeçer, postmodern edebiyat ikilemlerini kabullenir ve yaşamı olduğu gibi tasvir etmeye başlar. Yani çok sesliliğin, karışıklığın, çoğulculuğun var olduğu bir edebiyat görülür. Terry Eagleton'a (2011: 105) göre okur, yorumlamanın yanında metinle mücadele etmekte, metnin çok anlamlı anarşik potansiyelini düzenli bir çerçeveye sokmak için uğraşmaktadır. Tabi ki bütün çağdaş metinleri okuyup anlamak için edebiyat kuramlarını iyi bilen bir okur kitlesinin olması beklenmemelidir. Belki de Barthes'in dediği gibi *“doğumu yalnızca yazarın ölümü pahasına gerçekleştirebilen”* bir okurdur çağ edebiyatının isteği.

Postmodern romanda okur, romanda yazarın varlığını aramaz, anlatılan öykünün gerçekliğini düşünmez ve okuduğu romanı yazarı ile ilişkilendirip anlatılanların gerçek olup olmadığını sorgulamaz. Eğer okur bu yeni roman anlayışı içerisinde yerini doğru konumlandırırsa kurmacanın mantığını daha kolay kavrar ve metinden keyif alır. Calvino'nun dediği gibi *“roman bir satranç oynama işi”*dir. Ancak okuyucu bu farkındalığa ulaşamadığı için anlatıyı anlamadığı hissine kapılır, kafası karışır ve bunun sorumlusunun yazar olduğunu düşünür.

Postmodern roman, geleneksel romandan uzaklaşılmasıyla birbirlerinden kopan yazar ve okur arasındaki ilişkinin farklı bir boyutta yeniden kurulması oyunudur. Aynı zamanda postmodern romanda yazar daha önce kurgulanmış bir metin üzerinden yola çıkarak kurmaca içinde kurmaca kurmayı benimser. Gerçeğin ikinci hatta üçüncü, dördüncü elden tekrar üretilmesi söz konusudur. *“Yeni bir şey 'yaratmak' değil, daha önceden binlerce zekâ tarafından binlerce yıldır yaratılmış olan harikaları bir köşesinden, bir ucundan değiştirerek yepyeni bir şey*

*söyleyebilmek(tir)*” (Pamuk, 2009: 254). “*Yazı yazmak mutlaka yazılmış yazıları taklit etmekle başlar*” (Pamuk, 2009: 324). “... *eski, çok eski, çok çok eski hikâyeleri yeniden kaleme almaktan ibaret yeni işime daha bir şevkle sarılıp kara kitabımın sonuna geliyorum*” (Pamuk, 2009: 442). Edebiyat “*Her şeyin her şeyi tekrar ettiği*” (Pamuk, 1998: 86) bir dünyadır. Bu nedendir ki çağdaş edebiyatta özgünlük; artık yeni konular bulmakta değil, mevcut konuları yeni biçimlerle yeniden üretmektedir.

Postmodern romana göre, edebiyat gerçekten bir “oyun” ve “oyuncak”tan ibaret ise yazar bu oyunu kurgulayan, okur ise o oyuna dâhil olan, ona eşlik eden kişidir. “*Metin içlerinden hiçbiri öncelik taşımayan birçok yazımın birbiriyle kesiştiği/çakıştığı çok boyutlu bir uzamdır. Metin, sayısız kültür odaklarından alıntılarının oluşturduğu bir dokudur. Ancak bu çok sayıdaki odağın çakıştığı bir nokta vardır ve bu nokta şimdiye dek sanıldığı gibi yazar değil, okurdur*” (Ecevit, 2008: 64). Yazar artık okurla diyalog hâindedir ve okura romanın nasıl yazıldığını anlatır, bu da yeni romanın kurgusunu, yapısını oluşturur. Bu yapı postmodern edebiyatın en önemli ögesi olan “üstkurmaca”yı oluşturur.

“*Bir roman metninin oluşmasında rol oynayan dört ana öge de değişime uğramıştır son yılların romanında. Anlatılan ‘gerçek’ ikinci elden sağlanmaktadır; üretilen ‘metin’ üstkurmaca düzleme taşınmıştır; ‘yazar’ egemen konumunu bırakmış, kişilerin arkasına gizlenmekte, kişisel bir tutumla öykülemektedir; okura yol göstermekten vazgeçmiştir, belki de göstereceği yolu kendisi de bilmemektedir. Romanın dördüncü ayağı ve tüketicisi ‘okur’ ise yönetilen değil, yönlendiren konumuna geçmiştir; metin anlamının üretilmesinde başrol onundur bundan sonra*” (Ecevit, 2008: 27). Bu nedenle postmodern edebiyatta özgür bırakılan okur, tüm yaratıcılığını kullanarak önemli bir yere sahip olur.

## 2. ORHAN PAMUK VE POSTMODERN ROMAN

1974'ten beri "yazma" ile uğraşan Orhan Pamuk'un birçok eseri dikkatli bir şekilde incelendiğinde onun yazma tekniğinin, dili kullanma biçiminin, dilinin akıcılığının ve kurgu dokusunun bilinçli bir okuru etkilediği görülür. Aynı zamanda Orhan Pamuk'un kurgu dokusunun/anlatı biçiminin oluşmasında Batı'nın önemli kurmaca sanatçılarının ve edebiyat kuramları bilgisinin son derece önemli olduğu görülür. Orhan Pamuk bu bilgileri kullanarak kendine özgü yeni bir anlatı şekli oluşturur.

Orhan Pamuk'un birçok okura göre karmaşık gelen kurgusu incelendiğinde alışlagelmiş edebiyat anlayışının artık yazardan okura geçtiği görülür. Geleneksel romanda, dış dünya yani yaşam somut bir çerçevede ele alınmaktaydı. Okuyucu kitabı okumaya başladığında başı ve sonu belli bir öyküyü seyretmenin huzurunu yaşamaktaydı. Bu durumda romanın en dikkat çeken özelliği öykü anlatmasıydı. Amaç öyküyü anlatmak olunca buna bağlı olarak tüm heybetiyle güçlü bir anlatıcı karşımıza çıkmaktaydı. Ve bu anlatıcı metnin temel varlığını oluşturmaktaydı. Bu güçlü anlatıcı, anlatının bütün kurallarını kendisi belirlerdi ve okuyucu metne müdahil olmazdı. Anlatıcı hikâyeyi anlatıp kahramanları yönlendirdiği gibi okuru da yönlendirmekteydi. Bu yöntem, bu tarz bir okumada okur için de zaruriydi. Çünkü okurun, metnin içinde kaybolmaması ve anlatıyı tümüyle anlaması buna bağlıydı. Ancak modern roman ile çağın bilimsel verilerinin oluşturduğu bir gerçeklik anlayışı oluştu. Modern roman anlayışı, hem biçimi hem de yapısıyla yepyeni bir roman anlayışı ortaya koydu. Bu yeni romanın kurgu dünyasındaki en farklı unsuru, okurun geleneksel somut gerçeklikten uzaklaşmasıdır.

Orhan Pamuk, romanı bu modern çizgi ekseninde değerlendirir. Bu nedenle de Orhan Pamuk'un romanlarında roman kahramanları sürekli olarak birbirine dönüşme eğilimi gösterir. Burada anlatılmak istenen çağdaş bireyin çözülmesi, birey-insanın yok oluşudur. İşte Orhan Pamuk'un romanları, hem kahramanı ele alış şeklinden hem de yukarıda bahsettiğimiz somut dış dünyadan yani kahramanın yaşadığı zaman ve boyuttan uzaklaşmaktadır. *"Eğer roman gerçekçi kökenine sadık kalmak ve gerçeğin ne olduğunu anlatmak istiyorsa, o zaman yüzeyi yeniden üretmekten vazgeçmelidir. Bu yüzey, yalnızca bir aldatmacadır* (Adorno, 1976: 10;

Akt. Ecevit, 2008: 20). Çağdaş romancı artık gerçeği farklı düzlemlerde aramak zorundadır. “Çünkü gerçek artık, eskilerin fantastik dedikleriyle çakışmaktadır. Bizim fantezi anlayışımız bugün öyle bir aşamaya geldi ki, artık fantastik olanla realist olan arasında bir ayırım yapamıyoruz. (Fuchs, 1993; Akt. Ecevit, 2008: 20). Bunun sonucunda da anlatıda gerçek olan ile olmayan arasında bir ayırım yapılamaz hâle gelir. Artık çağdaş romanda gerçeklik unsuru dış somut (reel) dünyada değil, iç dünyada ve bilinçdışında aranır. Bu bakımdan çağdaş roman somuttan soyuta, bilinenden bilinmeyene giden bir hâl alır. “Joyce, çayır-çimen romanı döneminin sona erdiğini, dünyadaki değişimin edebiyat alanına taşınması gerektiğini ilk anlayan kişiydi” (Broch and Neis, 1965: 49; Akt. Ecevit, 2008: 20). Ve böylece öykü-anlatı gerçekliği yansıtmaz, gerçeklik yalnızca okura sezdirilir. Roman kahramanları arasındaki belirgin özelliklerin ortadan kalması anlatıya yeni bir biçim getirir, bu yeni biçim okurun kafasının karışmasına ve yeni soru işaretlerinin oluşmasına zemin hazırlar. Okur, neyin gerçek neyin düş olduğu konusunda ikilem yaşar. Zaman ve mekân farklı boyut alır, bu nedenle kimi zaman birkaç saat yüzlerce sayfada anlatılır, kimi zaman da çok uzun zaman dilimleri birkaç cümleyle ifade edilir. Geleneksel roman anlayışı ile beslenen okur, bu yeni roman anlayışı ile beraber artık kendini roman kahramanlarıyla bir türlü özdeşleştiremez. Çünkü modern anlatıyla birlikte düş ve gerçek, kurmaca ve somut yaşam arasındaki belirgin çizginin ortadan kalktığı, hatta gerçek dışı ögenin, masalın, hayalin ve mitlerin anlatıya dâhil edildiği yeni bir roman anlayışı oluşturulur. Demek oluyor ki gerçek ve kurmaca düzlemin arasındaki sınırın kalktığı, okuyucunun kafasının karıştırıldığı, yazarın kimi zaman okuyucu ile sohbet ettiği, romanın başından sonuna kadar bir gizemi sürüklediği, anlatının bir kurmaca ve oyun olduğu gösterilmeye çalışılır. Aynı zamanda okurun duyu algısıyla âdeta oynanır; renkler ve sesler ön plana çıkarılır. Ve bütün bu unsurlar romana bilinçli bir şekilde işlenirken bir yandan da akıllı okuyucuların bu unsurları keşfetmeleri beklenir.

*“Modernist ve postmodernist eğilimlerin birbirine harmanlandığı romanları, onun yalnızca avangardist kurgu teknikleri alanındaki olağanüstü yeteneğini sergilemekle kalmaz, aynı zamanda çağcıl edebiyat kuramlarını ne denli iyi bildiğini de belgeler. Üstkurmaca tekniği ile oluşturulmuş, metinlerarası düzlemde soluk alan romanlardır bunlar. Tarihin, mistisizmin, toplumsal sorunların iç dünyaya*

*yolculuklarının özgün/alışılmamış kurgularda yaşam bulduğu metinler... Romanlarının yapısının gerçek yaşamdan bile daha örgülü... daha çok birbirleriyle ilişkilendirilmiş olduğunu söyler Pamuk; hayatımı bu bağları kurmakla geçiririm. Roman kurmak budur, der. Edebiyatta roman yazmak değil, roman kurmaktır artık önemli olan”* (Ecevit, 2011: 91). Bu ifadelerde Orhan Pamuk’un biçim ve düzleme son derece önem verdiği görülmektedir.

Orhan Pamuk’a göre hayat metinlerle beslenir ve daha sonra metinler tekrar hayata dönüşür. Bu ilişki iç içedir ve bunlar sürekli olarak birbirlerini zenginleştirerek, değiştirerek, yeniden üreterek ilerler. Bu bakımdan Orhan Pamuk’un romanlarında günlük yaşamın ve metinlerin âlemi birbiriyle bütünleşir. Yaşamın nasıl bir sürekliliği varsa onun romanlarının da bir sürekliliği vardır. Bu nedenle Orhan Pamuk’un bir romanındaki kurmaca kahraman diğer bir romanında gerçekten yaşamış biriymiş gibi karşımıza çıkar. Örneğin ilk romanındaki Cevdet Bey adının, Sessiz Ev ve Kara Kitap’ta geçmesi, Sessiz Ev’deki Faruk Darvinoğlu’na Beyaz Kale’de yer verilmesi gibi. İşte bu sayede Orhan Pamuk, romanlarında kurmacanın gerçekliğini okuyucuya kanıtlamaya çalışır.

Üstkurmaca, Orhan Pamuk’un romanlarının ana kurgu ögesidir. Orhan Pamuk’un Beyaz Kale, Yeni Hayat, Kara Kitap adlı romanları üstkurmacanın Türk edebiyatındaki en başarılı örnekleri arasındadır. Orhan Pamuk’un romanlarındaki sıra dışı karmaşık olan üstkurmaca doku; büyük bir titizliğin, sabrın ve ustalığın yanı sıra Orhan Pamuk’un Türk ve Batı edebiyatlarını iyi analiz ettiğinin bir göstergesidir.

Orhan Pamuk romanlarında genellikle somut yaşamı/dünyayı anlatmaktan ziyade kelimelerle oluşturulmuş kurmaca bir yaşamı anlatır. Hayatı oyuna dönüştürerek anlatmak istediği her şeyi düşünce düzlemine taşır. Onun romanlarında düş ile gerçek aynı şey olarak telakki edilir.

Orhan Pamuk’un roman kahramanları da iç içe geçen, birbirine dönüşen kahramanlardır. Birbirine dönüşen bu kahramanlar romanın ilerleyen sayfalarında edebiyatın kendisine yani anlatıya/metne dönüşür.

Orhan Pamuk, romanlarında bu anlatıların kurmaca bir dünya olduğunu okura açıkça söyler ve anlatının nasıl oluşturulduğunu, yazma meselelerini dile getirir. Böylelikle Pamuk, okuru metni üretmeye davet etmiş olur. Aynı zamanda bu

romanlar, genellikle çokkatmanlı, okunup algılanması ve tekrar tekrar üretilmesi gereken, yoruma açık metinlerdir.

Orhan Pamuk, romanlarında genellikle somut gerçekten çok düş'e/kurguya önem verir ve bunu romanının başında okura sezdirir. Onun romanlarında somut ve soyut iç içe geçmiş olarak kurgulanır ve postmodern sanat anlayışının çokkatmanlı ve eşzamanlı özellikleriyle de üstkurmacanın doruklarına ulaşılır.

Orhan Pamuk'a göre "yazmak, var olmak" demektir. Aslında Orhan Pamuk'un yazma ile ilgili bu düşüncesi bir motif olarak değerlendirilirse Pamuk'un, bu motifi romanlarında kahramanlarına da yaşattığı görülür. Romanlarında insanın kendisi olması ve olamaması işlenir. Kimi kahramanlar kendisi olabilmek için tam anlamıyla mücadele ederler. Örneğin Beyaz Kale'de Hoca ile Köle birbirlerine dönüşüp birbirlerinin yaşamlarını yaşamaya başlarlar. Kimi zaman da bu kendisi olma motifi düşünce düzleminde yani sanatsal düzlemde gerçekleşir.

Orhan Pamuk'un romanlarında anlam belirsizliği hâkimdir. Geleneksel-gerçekçi romanda olduğu gibi romanın tüm gizemi okuyucuya çözülmez. Böylece yeni okur tipinin oluşması sağlanır. Bu yeni okur tipi bilgiyi hazır almaz, kendi uğraşı ve iletkenliği ile bilgiyi oluşturur yani okur kendi anlamlandırması ve somutlaştırması ile metni yeniden yazar. "Rosenau'nun da dediği gibi 'anlam bir metnin içinde yatmaz, metinle okur arasında etkileşimde bulunur'" (Özbek, 2005: 7). "... anlatı, olayları ve kişileriyle bir dünya kurarken, bu dünya ile ilgili her şeyi söyleyemez. Belli şeylere değinir ve kalanı için okurdan bir dizi boş alanı doldurarak işbirliği yapmasını ister... Her metin, okurdan onun işine katılmasını isteyen tembel bir araçtır" (Eco, 2009: 11).

Eco (2011), "Genç Bir Romancının İtirafı" adlı kitabında okurları, ampirik okur ve örnek okur olarak sınıflandırır. Ampirik okur (deneye dayalı okur), metni pek çok farklı biçimde okuyan kişidir. Bu tür okurlar metni, kendi var olan sosyal yaşamları için; düşleri, hatıraları, özlemleri, istek ve tutkuları için bir araç olarak görürler. Metinde anlatılan kişileri, mekânları, olayları hatta zamanı gerçek yaşamda ararlar; bu unsurların gerçek dünyada olup olmadığını büyük bir titizlikle ve sabırla araştırırlar. Hatta metindeki unsurlarla gerçek yaşamdaki unsurlar arasında ufak bir fark gördüklerinde bile yazarı bu konuda sorgular ve eleştirirler. Ampirik okur,

*“kendi kişisel belleğinde yer alan bir şeyi aramıştı. Benim metnimi yorumlamıyordu, onu kullanıyordu”* (Eco, 2011: 41-42). Ampirik okur anlatıda öncelikle kendisiyle ilişkilendirebildiği noktaları benimser ve kendi duygu dünyasını derinleştirecek yaşantılar arar. Bu nedenle okurun, metnin kurmaca gerçeklik olduğunu bilmesine rağmen görmeyi umduğu şey hakikatin kendisidir. Netice itibariyle ampirik okur anlatının bir oyun/kurmaca olduğunu unutan okurdur.

Örnek okur; yazarın, metne sınırsız sayıda varsayımlarla yaklaşarak metni tekrar tekrar yazacağını düşündüğü okur türüdür. *“...oyunun kuralları vardır ve örnek okur oyunda kalmayı bilen kimsedir”* (Eco, 2009: 19). Örnek okur, metinde anlatılan kişilerin, mekânın, olayların ve zamanın gerçek dünyadaki gibi olmasını beklemez ve öyle olup olmadığı konusunda da araştırma yapmaz. Bunun yerine gerçek (somut) dünyayı metindeki kurmaca dünyaya dönüştürme çabası içindedir. Örnek okur, bilinçli bir şekilde kurmaca dünyanın gerçekliğine inanan okurdur. Yazarın anlatı içine dokuduğu gizli anlam parçacıklarını fark eder ve metne ontolojik açıdan yaklaşır. Örnek okur, metinde, kendi gerçekliğini değil, metnin/kurmacanın gerçekliğini yaşar.

Orhan Pamuk (2011), “Saf ve Düşünceli Romancı” adlı eserinde roman yazarlarını saf ve düşünceli olarak iki şekilde gruplandırır: Saf romancı romanını bir plana ve hesaba bağlı kalmadan, içinden geldiği gibi doğal bir şekilde roman yazma sanatını dikkate almadan yazar. Düşünceli romancı ise romanını oluştururken belli bir plana bağlı olup kullandığı kelimelerin istediği anlamı taşımasına dikkat ederek aklının süzgecinden geçirir ve roman yazma sanatının, kullandığı yöntem ve tekniklerin bilincindedir. Bu iki unsur incelendiğinde; Orhan Pamuk’un hem saf hem de düşünceli bir romancı olduğu söylenebilir. *“Romancılık, aynı anda hem saf hem de düşünceli olma işidir”* (Pamuk, 2011: 15).

Orhan Pamuk’a göre okur, okuma esnasında romanı birtakım işlemlerden geçirir. *“Kafamız hep arkalarda bir yerde bir amaç, bir düşünce, bir niyet, gizli bir merkez arar”* (Pamuk, 2011: 21). Bu nedenle okur, romanı yalnızca bir hikâye anlatımı olarak görmez, aynı zamanda roman satırlarını ve kelimelerini zihninde resimlendirir, onları harekete geçirir ve bunun yaparken de hikâyeyi zihninde tamamlar. İşte bütün bunların nedeni okurun zihninde bir “merkez”i arayarak hayal

gücünü hareket ettirmesidir. “Merkez; hayat hakkında derin bir görüş, bir çeşit sezgi, derindeki gerçek ya da hayalî, esrarlı bir noktadır” (Pamuk, 2011: 115). “Romanın merkezi dediğim şey, bir romanın en sonunda bize hayat hakkında öğrettiği, hissettirdiği, ima ettiği, gösterdiği, yaşattığı o derin şeydir. Romanlar, hayat hakkında gözlemler, öneriler, düşünceler ileri sürdükleri derecede ilginçtir” (Pamuk, 2011: 123). Tabi ki okur, okuma esnasında bu gizli merkezi ararken bir yandan da romanın bize sunduğu hikâyenin ne kadar gerçek olduğunu ya da yazarın bunlardan ne kadarını yaşayıp yaşamadığını zihninin bir köşesinde sorgular.

Romanın bu gizli merkezi, romanın yüzey (dış) anlamını ve derin (iç) anlamını bir başka deyişle ana dokusuyla ayrıntılı dokusunu bir arada tutar ve birleştirir. Aslında Orhan Pamuk’un romanlarında genel olarak “hayatın anlamı/hayatın gizli anlamı, hayatın nasıl bir şey olduğu bilgisi” sindirilmiştir. “Benim romanlarımda, ben’i yakalamanın anlamı ben’in varoluş sorunsalının özünü yakalamaktır. Varoluş kod’unu yakalamaktır” (Kundera, 2009: 42). Burada önemli olan, romanın merkezine işlenen hayatın gizli anlamını ve ne olduğu bilgisini, dünyada var olmayı, varlık bilgisini ve kendi olabilmeyi yalnızca romanın merkezinde değil, romanın bütününde hatta somut dünyanın objelerinde görebilmektir. “Kültür, tarih, sınıf, cinsiyet farklılıklarını aşır her türlü kahramanı yaratabilmek –kendi dışımıza çıkıp bütünü görme, araştırma isteği- roman yazmayı ve okumayı çekici yapan temel bir özgürleşme dürtüsü olduğu kadar, insanın insanı ‘anlama’ sınırlarının farkına da varmaktır” (Pamuk, 2011: 56-57).

Roman okurlarının zihninde, roman okurken anlatılan olayların neresi hayal, neresi gerçekten yaşanmıştır, sorusu belirir. Zihinde oluşan bu tür sorular okumanın verdiği o leziz tatlardan yalnızca biridir. Aslında anlatılan hikâyenin tam bir hayal ürünü olmaması ve tam olarak gerçek olmaması, hem okurun hem de yazarın bilincinde olduğu ve aynı noktada birleştiği bir konudur. Romanın etki gücü de işte tam bu noktada ortaya çıkmaktadır. “... romanımın hem bir roman gibi, bir kurmaca, bir hayal ürünü olarak karşılanmasını hem de temel kahramanlarının ve hikâyesinin gerçek sanılmasını, anlatılanların çoğunu benim yaşadığımı düşünülmesini aynı anda istiyor(dum)... Roman yazmanın, bu çelişkili isteği derinden hissedip herhangi bir sorun görmeden yazmaya devam etmek olduğunu kendi tecrübemle öğrendim” (Pamuk, 2011: 30).

Orhan Pamuk (2011: 46) romandan alınması gereken tadın iki tür okur tarafından alınmadığını belirtir ve şöyle devam eder:

1. Bütünüyle “saf” okurlar. Bunları ellerinde şey romandır diye ne kadar uyarırsanız uyarın, metni yazarın kendi hayat hikâyesi ya da yaşadığı şeylerin biraz değiştirilmiş olarak görürler.

2. Bütünüyle “düşünceli” okurlar: Onlara ne kadar ellerindeki kitabın sizin en mahrem duygu ve düşüncelerinizle yazıldığını söylemeniz de fayda etmez, bütün metinlerin hesap kitap ile ayarlanmış kurmacalar olduğuna inanırlar.

Orhan Pamuk, roman sanatının temelinde hayatın doğru temsil edilmesinin gerektiğini vurgular. O, roman kahramanlarının gösterilen gereksiz ilgiden şikâyet eder ve bir edebî kahramanın/karakterin romanın merkezine yerleştirilmesinin yanlış olduğunu belirtir. *“Edebî kişiliğin karakterinin ya da ruhunun romanda asıl konu olmadığına karar vermek için, kafamızın ‘saf’ yanını unutup karakterin yapay yanını, ‘düşünceli’ bir şekilde ortaya çıkarmamız gerekiyor: Edebî kişiliği kurmamıza ve anlamamıza temel olan şey, bu yapay durumdur”* (Pamuk, 2011: 60).

Orhan Pamuk’a göre roman, bir manzara resmine bakmak gibidir. Bu manzara resmi başlangıçta sisli bir perde ile açılır, görüntüler bulanık ve belirsizdir. Ancak sayfaları çevirdikçe, okuma ilerledikçe manzara netleşir, berraklaşır. *“...önümde yeni bir dünyanın kelime kelime, cümle cümle açıldığını hissedirdim. Sayfa sayfa okudukça, bu yeni dünya, tıpkı üzerine ecza dökülünce yavaşça beliren gizli resimler gibi gittikçe belirginleşir, netleşir; çizgiler, gölgeler, olaylar, kahramanlar kesinlik kazanırdı... Az sonra yorucu ve yoğun çaba sonuç verir, görmek istediğim asıl büyük manzara, sisten sonra bütün renkleriyle beliren koskoca bir kıta gibi bir anda önümde açılırdı”* (Pamuk, 2011: 10-11).

Orhan Pamuk’a göre bir romandan alınan tat, romanı dışardan okumakla değil, ancak roman dünyasından içeri girmekle ve o dünyada yaşayan kahramanların gözünden görmekle alınabilir. Böylelikle romanın çerçevesi içinde dolaşan okur, kendine yakın gördüğü roman kahramanlarından biriyle özdeşleşir. Orhan Pamuk bunu şu şekilde dile getirir: *“Roman okumak bir yandan bu genel manzarayı aklımızda tutarken, diğer yandan kahramanların tek tek düşüncelerini, yaptıklarını*

izlemek, onları genel manzara içerisinde anlamlandırmak demektir” (Pamuk, 2011: 14).

Aynı zamanda Orhan Pamuk ortaya çıkardığı kahramanlarıyla özdeşleşmektedir. Böylece Pamuk, dünyayı kahramanının gözünden görmekte ve bunu yapabilmek için de hem kahramanın bilgisine hem de onun hayal gücüne ihtiyaç duymaktadır. *“Uzaktan seyrettiğimiz büyük manzara, kahramanların gözünden, onların duyuları üzerinden tasvir edildiği için de kendimizi kahramanların yerine koyar, derinlemesine etkilenir, bir kahramandan diğerine geçerek genel manzarayı içeriden hissedecek bir duygu olarak kavrarız”* (Pamuk, 2011: 60). *“Benim için roman yazmak, genel manzarada (dünyada) roman kişilerinin ruh hâllerini, duygularını, düşüncelerini görme hüneridir. Bunun için bir romanı yapan, sözüne ettiğim o binlerce küçük noktayı düz bir çizgiyle değil, zikzaklar çizerek birleştirmem gerektiğini hep sezerim. Eğer bir romanın içindeyse eşyalar, mobilyalar, odalar, sokaklar, ağaçlar, orman, manzaralar, pencereden dışarısının görünüşü, her şey bize kahramanların ruh halinin bir parçası olarak görünür. Roman kişilerinin ‘karakterleri’, romanın genel ‘manzarası’ndan oluşur”* (Pamuk, 2011: 66-67).

*“Bütün bu özdeşleşme faaliyeti çocuksudur, ama bütünüyle ‘saf’ değildir, çünkü aklımın bütününe hâkim olmaz. Aklımın bir yanı, bir çocuk gibi başkalarını taklit ile kahramanlarımın seslerini çıkarmakla, başkası gibi olmakla meşgulken, aklımın başka bir yanı da romanın bütününe dikkatle düşünür, genel kompozisyonu denetler, okurun anlatıyı ve kişileri nasıl okuyacağını, göreceğini, yorumlayacağını hesaplar ve yazdığım satırların etkisinin ne olacağını çıkarmaya çalışır. Bütün bu ince hesaplamalar, çocukluktaki saflığın tersi bir kendinin bilincinde olma hâlini gerektirir ve romanın yapay, romancının ‘düşünceli’ yanını koyar ortaya. Romancı aynı anda ne kadar çok ‘saf’ ve ne kadar çok ‘düşünceli’ olabiliyorsa, o kadar iyi yazar”* (Pamuk, 2011: 56).

Orhan Pamuk, hemen hemen bütün roman kahramanlarına bilinçsiz bir şekilde kendi özel hayatından, karakteristik özelliğinden, kendi duygu ve düşüncelerinden nişaneler yükler. *“...bütün kitaplarıma, bütün kahramanlarıma farkında olmadan dağıttığım benim duyumsal deneyimlerdi”* (Pamuk, 2011: 42).

Orhan Pamuk’a göre roman yazmak ve okumak bireyin “kendini keşfetme”sini sağlar. Başka hayatları taklit etmek ya da o kişi ile empati kurmada son derece önemlidir. Çünkü Orhan Pamuk’a göre romancı gerçek dünyayı sadece kahramanın gözünden görmez, aynı zamanda kahramana da benzer. “*Kendi dışımıza çıkmak, herkesi her şeyi, büyük bütünü görebilmek, mümkün olduğunca çok kişiyle özdeşleşip çok şey görmek; romancıyı bütün manzaranın şiirselliğini yakalayabilmek için yukarılara, yüksek dağlara çıkan eski Çinli resamlara benzettir. Çin manzara resmi âlimleri her şeyin yukarıdan aynı anda görüldüğü bu resimleri mümkün kılan bakış açısının hayalî olduğunu, aslında hiçbir ressamın dağın tepesine çıkmadığını da naif meraklılara hatırlatmaktan hoşlanırlar. Benzer şekilde romanda kompozisyon bütünüün görüneceği hayali bir nokta arayışıdır. Bu hayalî noktadan, romanın merkezi de en iyi şekilde sezilir*” (Pamuk, 2011: 57-58).

Orhan Pamuk’a göre romanlar okura sunulan görsel edebî kurmacalardır. “*Her edebî metin elbette hem görsel hem de sözel zekânıza seslenir*” (Pamuk, 2011: 70). Orhan Pamuk hikâyesini anlatmaya başlamadan önce okurun kafasında kelimelerle bir resim yapmayı amaçlar. Bu nedenle ayrıntılı bir plan yaptığını, kitabını büyük bir titizlikle bölümlere ayırdığını, yazıyı bir tabloya, bir manzara resmine bakar gibi zihninde canlandırdığını ifade eder. “*Yazacağım sahneyi bir film parçası gibi, yazacağım cümleyi bir resim gibi gözlerimin önünde canlandırmaya çalışırım*” (Pamuk, 2011: 73).

“*Romanlarımın felsefi bir yanı var. Ama benim roman yazarken hissettiğim şey bir yolculuğa çıkmanın heyecanı. Yolculuğun altını çiziyorum çünkü bu benim büyük hakikatim aynı zamanda. Eğer roman yazmak hakikate yapılan bir yolculuksa benim hayat tarzım onun ‘arayış’ kısmına denk düşer. Bu yolculuk sırasında okuyucumu eğlendiririm, hayatın küçük ayrıntılarını, gölgelerini, herkesin gördüğü ama anlamlandıramadığı renkleri, küçük lekeleri gösteririm. Kafasını büyük bir hakikate takmış yazarlar bana kalırsa hayatın renklerini ve neşesini göremezler. Büyük hakikatler konusunu hiç düşünmemiş, kendi sıradan hatıralarını, ya da basit, hayalî bir fanteziyi anlatmaya başlayan hünerli bir romancı ise bir gün öyle bir şey yazar ki o hakikat bu gündelik detaylar arasından beliriverir*” (Pamuk, 1999: 104).

*“Başkalaşım Pamuk’un yazar ve sanatçı figürasyonunda bir imkândır; kaçış değil... Pamuk başkalaşımı sanatsal erk arayışında bir dizi yitiriş ve kazanım silsilesinin rotası olarak kullanır”* (Parla, 2011: 27). Orhan Pamuk “başkalaşım” imgesiyle var olma ve kendisi olma/kendisini bulma imkânına kavuşur. Yazar, başkalaşımı romanlarına ustalıkla ve büyük bir titizlikle dokur. Bu nedenle onun roman kahramanları bir yüz ve kimlik olarak “arayış” yolculuklarına çıkarlar. Bu yolculuk üstkurgusal düzlemde ele alındığında kahramanların kendi yazarlık tutkularını keşfettikleri bir yolculuktur.

Bu nedenle Orhan Pamuk’un romanlarında kahramanlar romanın başından sonuna kadar başka başka isimlerle ve kimliklerle okurun karşısına çıkar. Netice itibariyle başkalaşım Orhan Pamuk’un romanlarında bilinçli bir şekilde kullanılır ve onun öykü anlatma isteğinin bir göstergesidir.

*“Yazar odaklı romanlarında roman tekniğine ve romancının sanatıyla yaşamı arasındaki bağa ilişkin meseleleri merkeze taşımaya özen gösteren Pamuk, kendilik diye tanımladığı kimlik sorunsalını kişisel, toplumsal ve estetik boyutlarıyla bir bütün olarak ele alır”* (Parla, 2011: 269).

Parla, Orhan Pamuk’un, yazın; taklit ya da parodidir ve yazar da başkalaşım yoluyla bu parodiye ulaşabilen insandır, ideolojisini paylaşmakta olduğunu söyler.

Orhan Pamuk, romanlarında genellikle somut gerçekten çok düş’e/kurguya önem verir ve bunu romanın başında okuruna sezdirir. Onun romanlarında somut ve soyut iç içe geçmiş bir şekilde kurgulanır ve postmodern sanat anlayışının çokkatmanlı ve eşzamanlı özellikleriyle de üstkurmancanın doruklarına ulaşır. Aslında üstkurmaca anlatıda yazar, her şeyi anlaşılması ya da çözümlenmesi için kaleme almaz. Bu nedenle yazar, çoğu zaman metaforik simgelerin gizli kalmasını sağlar. Yazarın asıl amacı okurun kafasını karıştırmaktır. Okur anlatılanların kurmaca olduğunu, hepsinin sözcüklerden oluşan kocaman bir dünya olduğunu bilir, yine de kurmacanın gerçekliğine kendini kaptırır.

### 3. ÜSTKURMACA (METAFICTION)

Son yirmi yıldır romancılar, romanın kurgusal yapısı ile ilgili teorik konuların daha fazla farkındadır. Çünkü romancılar kurmaca yazma pratiği aracılığıyla kurmacanın teorisini keşfetmektedir. Özellikle 1980 sonrası yazılan kurmaca metinlerde oldukça sık rastladığımız postmodern bir uygulama olan üstkurmaca terimi ilk kez 1970'li yıllarda Amerikalı eleştirmen ve romancı William H. Gass (Waugh, 1996: 2) tarafından kullanılır. Ancak üstkurmaca terimi 1960'lardan beri insan varlığının nasıl etkilendiği, yapısı, dünyadaki deneyimleri gibi daha çok genel kültürel ilgileri veren meta-söylem (metarhetoric) ve üst-tiyatro (metatheatre) gibi terimleri hatırlatır. "*Meta terimleri; kurmaca dünya ile kurmaca dışındaki dünya arasındaki ilişkiyi keşfetmeyi gerektirir*" (Waugh, 1996: 3).

Üstkurmaca her ne kadar teorik olarak yeni bir kavram olarak değerlendirilse de üstkurmacanın uygulamada oldukça eskiye dayandığı söylenebilir. "*Üstkurmaca ilk kez modern ve postmodern yazınla ilişkilendirilmiştir; ancak üstkurmaca ögelere Cervantes'in Don Quixote'u ve 14. yüzyılda yazılan Chaucer'in Canterbury Tales'inde de rastlanır. 1960'ların başlarında John Barth, Robert Coover ve William H. Gass gibi yazarlarda göze çarpmaya başlar*" (Uyanık, 2011: 88). 1960'lı yıllar özellikle Amerika ve Avrupa'da sonsuz kabul edilen doğruların değiştiği, pek çok devrimin gerçekleştiği ve bütün bunların neticesinde insanın kendi varlığının bilincinde olmaya başladığı çağdır. Toplumların kültür yapısı değişir; gençlik kültürü ve gruplaşmaları ön plana çıkar, ırklar kendi seslerini duyurmaya başlar, kadının toplumdaki konumu sosyal özgürlüklerle yeniden ele alınır. Böylece toplumun büyük bir kesiminde "özbilinç (self-conscious)" algısı oluşmaya başlar ve birbiriyle bağlantılı olarak roman da kendini ve geçirdiği süreci inceler.

"*Üstkurmaca ile ilgili ilk belirleme, onun kurmaca ve eleştiri arasında bir yere yerleştirilmiş 'sınır söylem' olarak tanımlanabileceğidir. Bu temel ayrım noktası ona edebi modernlikte merkezî bir önem kazandırır*" (Waugh, 1996: 2). Bu bakımdan üstkurmaca bir anlatıda temel amaç, bir gerçeği olduğu gibi yansıtmaktan ziyade, onun sözlü bir kurmaca ürünü olduğunu vurgulamak ve kurmaca olan bu ürünleri sanatsal boyutta değerlendirmektir.

*“Kurgusallığın açıkça vurgulanması, roman yazarı ve okurun, anlatının temel yapılarını, işleyişini daha iyi anlamasını sağlamasının yanı sıra, çağdaş dünyanın da bir insan kurgusu, yaratısı olduğu fikrini öne sürer”* ( Mark Currie, 1995: 7; Akt. Karabostan, 2006: 5). Currie'nin bu düşüncesinden hareketle değişmez gibi algılanan kesin doğruların ve dogmatik kavramların değişmesiyle beraber insanın aslında kurgu planlayıcısı olduğu ve insanın kurgu/hayal dünyasında yaşadıkları ile gerçek/somut dünyadaki yaşamlarını kolaylaştırdığı görülür.

Üstkurmaca, roman yazma eylemi esnasında romana kimliğini kazandıran hususların farkına vardırılması olarak da tanımlanabilir. Bunu yapmaktaki amaç, kurmaca ile gerçeklik arasındaki ilişkiyi sorgulayabilmektir. Üstkurmancanın en tipik özelliklerinden biri, okura okuduğu metnin bir kurmaca olduğunu hiç unutturmamasıdır. *“Yazılan roman, sistematik olarak dikkati bu noktaya çeker; okur kurmancanın içerisinden geçerek oluşturulan kurgu metindeki yapıyı anlamaya çalışır”* (Demir, 2002: 16).

Üstkurmaca, kurmacayı meydana getiren anlatıcının anlattığı metne müdahil olduğu, kurmacanın öyküsünü anlattığı postmodern bir anlatım aracıdır. Bu anlatım tarzında anlatıcı hikâye içinde hikâye, kurmaca içinde kurmaca kurgular. Üstkurmacıyı, kurmaca içinde kurmaca, roman içinde roman olarak tanımlayabilmemiz, bu anlatım tarzının sarmal görünüşü ya da birbiri içine geçen kurmacalar olarak nitelendirilmesinden ileri gelmektedir. *“Anlatı içinde anlatı, kurguyu başka bir düzlemde yeniden yazarken, indirgenen örnekçeden ayrılmaz. Özgün metnin karmaşıklığı, uzunluğu yalınlaştırılır, böylelikle özet yoluyla kurgunun daha iyi anlaşılmasına olanak sağlanır. Bir ikinci gösterge biçiminde işleyen anlatı içinde anlatı yöntemi, işlevsel olarak, yalnızca ilk metnin (yani onu kapsayan metnin) anlamsal olarak vermek istediği bildiriye daha da açıklık getirir, ona anlamsal olarak daha zengin bir boyut katar. Bağlamın yeterince gerçekleştirmediği, anlam alanının genişlemesi onunla gerçekleşir”* (Aktulum, 1999: 162).

20. yüzyıl sonrası roman anlayışı, somut dünyayı olduğu gibi yansıtmak yerine soyut dünya ile iç içe geçmiş şekilde yeniden kurgulanır. Postmodern roman anlayışı ile beraber okur, artık kendini romandaki kahramanlarla özdeşleştirmez. Üstkurmaca bir metinde bilgi okura doğrudan verilmez, okurun bilgiye kendi çabası

ve problem çözüme kabiliyeti derecesinde erişmesi istenir. “Rosenau’nun da dediği gibi ‘anlam bir metnin içinde yatmaz, metinle okur arasında etkileşimde bulunur’” (Özbek, 2005: 7). Yazar belirlediği ipuçlarıyla ve işaretlerle okurun bu bilgiyi keşfetmesini ve metnin gizemli şifresini çözmesini büyük bir ustalıklarla bekler. “*Bunu keşfetmek, örnek yazarın stratejisini –yani, halıdaki deseni değil, kurmaca halıdaki desenlerin belirlenebileceği kuralı- keşfetmek demektir... Kurmaca metinler metafizik dargörüştürüşlülüğümüzden bizi kurtarmaya gelirler*” (Eco, 2009: 131).

Yeni Roman, gerçeği, olduğu gibi yansıtmaz, onu soyut gerçeklikle harmanlayarak, biçimlendirerek yeniden kurar. Böylece okurun aklını kullanarak eleştirel düşünme becerisine ulaşması sağlanır. Edebiyatı, bireyi ve bireyden hareket ederek toplumu eğitime aracı olarak gören gelenekten gelen yazarlar, oyuna dönüşen bu kurgulama tekniğinin okurun kafasını karıştırdığını düşünürler. “*19. yüzyıl dünyasının gerçekçi bakış açısının bir uzantısına dayanan romanla ilgili varsayımlar artık geçerli değildir, romanın kendisi kesin olarak ilerleme kaydetmektedir. Ancak bu yeni iyimserliğe rağmen o hâlâ deneysel üstkurmacanın kendi doğasını eleştirel saldırılara açık hâlâ getirecek belirsiz bir durumdur. Ancak üstkurmaca, basitçe, bütün romanların ne olduğunu göz önüne sermektedir*” (Waugh, 1996: 9).

“*Postmodern anlatılarda görülen, üstkurmaca, geri dönüşler, bölümlere ayırma, değişik parçaları bir araya getirme, metinlerarasılık, aynı şeyi yeniden yazma, metnin içine eleştirel, politik, sosyal yorumlar yerleştirme, kendi sürecini metnin asıl teması olarak gösterme, metin kahramanlarının birer hayal ürünü ve dilin bir parçası olduğunu açıklama, ironi ve parodi kullanma, yazarın ortadan kaybolması ya da tersine yazarın ısrarla metnin gidişatına müdahale etmesi (Yalçın-Çelik, 2005: 44-45) gibi teknikler hikâyeyi kimi kez geleneğe yaklaştırırken kimi kez de karmaşık bir anlatı türüne doğru sevk eder*” (İlhan, 2012: 64-65).

Üstkurmaca ile ilgili değişik kaynaklardan derlenen tanımlar şu şekildedir:

“*Üstkurmaca (metafiction), en bilinen tanımıyla “roman teorisini” roman yazma tekniği içerisinde gösterme işidir*” (Waugh, 1996: 2).

“*Yazarın yazma edimini kurmaca metnin bir parçası durumuna getirmesi, nasıl yazdığını anlatması ve romanın içinde yazma edimi ile ilgili sorunlar konusunda düşünce üretmesi, edebiyat biliminde ‘üstkurmaca’ (metafiction) diye*

tanımlanır. Yazma ediminin öykülenmesi demektir üstkurmaca, kurmacanın kurmacasıdır” (Ecevit, 2008: 38).

“Üstkurmaca hiçbir dolaylı söyleyişe gerek duymaksızın ‘roman yapma’ konusu ile ilgilenir” (McCaffrey, 1995: 182-183; Akt. Demir, 2002: 20).

“Üstkurmaca, genellikle postmodernizm olarak bahsedilen geniş bir kültürel hareketle yazma tarzıdır” (Waugh, 1996: 21).

Üstkurmaca “... teknik sorunlar üzerine özbilinçli bir biçimde düşünme”dir. (Wood, 2010: 118)

“Üstkurmaca metinlerin izleklerinden olan metnin içindeki yazarların kendi yazma edimleri ile ilgili düşüncelerini söylemesi, yazar konumundaki kişilerin, yazdıkları metinleri nasıl yazdıklarını anlatması ve edebiyat konusunda kuramsal düzlemde düşünce üretmesi(dir)” (İlhan, 2012: 68).

“Üstkurmaca salt bir yazarın kurgusal buluşu olmayıp bir edebiyat anlayışının kendisini dile getirme biçimidir” (Ecevit, 2011: 72).

“Üstkurmaca romanlar bir dereceye kadar ‘gerçek’ ve ‘kurmaca’ nın göreceli durumları ile ilgili bizim kanaatimizi sarsmayı amaçlayan kurgusal bir mitolojidir” (Waugh, 1996: 34). “Üstkurmaca, gerçek ile kurmaca arasındaki ilişkiyi belirginleştirmek ve kurmacanın temel yapısını incelemekle kalmaz, aynı zamanda edebî metinlerin dışındaki dünyanın muhtemel kurgusallığını keşfeder” (Waugh,1996: 2).

“Metafiction (üstkurmaca), romanda ve hikâyelerde anlatılanların gerçek gerçeklik değil, kurmaca gerçeklik olduğunu, anlatı dokusu içinde illüzyonu kırarak okuyucuya açıklama cesareti gösteren, roman ve hikâye kurgusu içinde zaman zaman veya tümüyle yazma eylemi üzerine açıklamalara yer veren, anlatı içinde anlatının araştırılmasını ve sorgulanmasını yapan eserlerdir” (Çıkla, 2001: 255).

“Çoğu bölüm için üstkurmaca hikâyeciliktir, çünkü okurun tartışmaya açık gerçek dünya ile hikâye sanatını sistematik olarak birbirine bağlamaya ya da kurgusal sunuşun tarzını keşfetmeye ihtiyacı yoktu” (Waugh, 1996: 43).

“Kurmacanın örtülü veya açıkça bozulup (mesela figürlerin olay alanını terk edip anlatı çerçevesinde ortaya çıkarak anlatıcıya ya da yazara hitap edilmesiyle

veya anlatıcının hikâyeyi nasıl kurguladığını anlatmasıyla) başka bir kurmacaya yer vermesiyle oluşan kurmaca içinde kurmaca” (Aytaç, 2003: 373).

Currie (1995: 14) özbilinç (self-conscious), içgözlem (introspective), içe dönük (introverted), narsis (narcissistic) ve oto-temsili (auto-representational) gibi sözcüklerin çağdaş üstkurmacayı tanımlamak için kullanıldığını söyler.

Mas’ud Zavarzadeh, “*The Mythopoeic Reality*” adlı eserinde üstkurmacayı şöyle açıklar:

“Üstkurmaca, konusu kurgusal sistemlerin kendisi ve gerçeğin anlatı gelenekleriyle şekillendiği kalıplar olan bir anlatı teoremidir... Üstkurmaca diğer anlatı ötesi (transfiction) biçimlerden daha çok kurgusallığının farkındadır ve gerçeğe benzerliğin estetik hükümleriyle işleyen, yorumsal romanın aksine, anlatı ontolojisinin ifadesi olarak kullandığı kurgusallığıyla övünür. ‘Kendisine işaret eden bir maskedir’ ...Üstkurmacanın bu yoğun kendine dönüklüğü üstkurmaca yazarı için tek kesin gerçekliğin kendi söylemi olduğu gerçeğinden kaynaklanır, yazma sürecini yazının konusuna dönüştürerek kurgu kendi içine yönelir. Kurgunun inanırlığı, böylece hayat üzerine aydınlatıcı yorum olarak değil, kurgunun kendisi hakkında meta yorum olarak yeniden kurulur” (Zavarzadeh, 1976: 39; Akt. Karabostan, 2006: 12).

“Sonuç olarak üstkurmaca geniş bir kurgu terimini kapsayan esnek bir terimdir” (Waugh, 1996: 18).

Sürrealistlerin anlatıda gerçekleştirmeyi hedefledikleri “hayal ile gerçeğin kaynaşması” düşüncesini 19. yüzyılda Franz Kafka romanında gerçekleştirir. “*Bu müthiş keşif, bir evrimin sonlandırılmasından çok romanın tıpkı düştteki gibi hayal gücününün patlayabileceği bir yer olduğunu ve romanın o kaçınılmaz gözüken, gerçeğe benzeme zorunluluğunu aşabileceğini öğreten hiç beklenmedik bir açılıştır*” (Kundera, 2009: 28).

“*İdeal modern-sonrası roman; realizm ve irrealizm, biçimcilik ve özcülük, katıksız edebiyat ve güdümlü edebiyat, elit romanıyla kitle romanı arasındaki sert tartışmaları aşmak zorundadır*” (Eco, 2010: 664). Romanın son üç yüz yıldır bir edebî tür olarak devam etmesini ve toplumsal değişimlere uyumlu hâle gelmesini sağlayan unsurlar açıklık ve esnekliktir.

Modern roman formu, 19. yüzyıl realizminde olduğu gibi geniş kitleler tarafından aynı sanat zevkini toplu olarak benimsedikleri veya benimsemedikleri aynı hiyerarşiyi gösteren felsefi düşüncenin ve katı inancın bir başka deyişle, ortak hayat felsefesinin artık hem toplum hem de sanatta terk edilmesine gösterilen bir tepkiden oluşur. Çünkü teknolojiadaki ve insan ihtiyaçlarındaki değişimler sosyal yaşamı da değiştirir, böylece roman sanatı da kendine yeni yapılar ve yeni çıkış noktaları belirler. *“Modern üstkurgusal yazı gerçeklik ve tarihin geçici olduğu daha eksiksiz bir duyguya bile hem bir katkı hem bir tepkidir. Artık dış dünyanın gerçekliği; yapıların, sanat eserlerinin ve geçici yapıların dizisidir. Gerçekçi kurmaca üzerindeki materyalist, pozitivist ve ampirist dünya görüşü artık dayanak noktası değildir”* (Waugh, 1996: 7). *“Postmodernizm, modernizmin yol açtığı bir düzenin haricî otoriter sistemindeki inanç kaybını ve aynı kriz duygusunu sunmak için gösterilebilir”* (Waugh, 1996: 21).

20. yüzyılın başlarında Einstein’ın “izafiyet teorisi”yle fizik dünyasındaki “zaman ve mekân” algısının değişmesiyle beraber laboratuvar alanındaki bilimsel gelişmeler günlük sosyal yaşama da egemen olur ve bu anlayış romana “deneysel roman” olarak yansır. Psikoloji, sosyoloji ve hatta fizik bilimindeki gelişmeler edebiyata da yansır, sanatçılar bu gelişmelerden yararlanır. Anlatı içinde anlatı oluşturulması gibi kurmacayı yeniden kurmada çoğulcu bakış açısının önemi yadsınamaz. Artık *“...edebiyatın amacı sadece, insanları eğlendirmek veya avutmak değildir. Aynı zamanda, daha iyi anlamak istediklerinden aynı metni iki kez, hatta belki de birkaç kez okumaları için insanları harekete geçirmek ve heveslendirmektir”* (Eco, 2011: 32). Bu bakımdan *“Geniş bir kitleye ulaşmanın ve onun düşlerini doldurmanın belki de günümüzde avangard olmak anlamına geldiğini sezinliyor ve okuyucuların düşlerini doldurmanın ille de onları avutmak anlamına gelmediğini söylemekte bizi gene de özgür bırakıyor”* (Eco, 2010: 665).

Yazarın örtük veya açık bir şekilde kurmacanın kendisini anlattığı üstkurmaca romanda, somut yaşam tabakasıyla kurmaca gerçeklik tabakaları iç içedir. Yazar romanında karşıt, birbiriyle çelişkili gerçeklik düzlemleriyle somut dünya arasında bir diyalog kurar. *“Lucien Dallenbach’in söylediği gibi, ‘iyi yerleştirilmiş bir ayna, arkamızda ne olup bittiğini görmemize, görüş alanımızın dışında kalan şeyi açığa çıkarmaya olanak sağlar.’ Ayna benzetmesini yazınsal metne uyguladığımızda,*

*metnin gerisinden bize yansıyan şeyin kapsayan anlatının anlamı olduğu görülür. Anlatı içinde anlatı, yapının konusunu yinelediği gibi onun anlamına daha da açıklık getirir. Yapısal düzlemde ise dolantıyı yineler. Anlatı içinde anlatı, yansıma özelliği taşıyan, ilk anda ayırışık, ancak içerisine sokulduğu metinle bir benzeşiklik ilişkisi kuran (izleksel ve anlamsal düzeyde), anlam üreten (koşut bir anlam) ve/ya metin anlamını destekleyen (yani ona daha fazla açıklık katan) bir sözcüktür” (Aktulum, 1999: 159-160). Bu diyalog yine somut dünyada yaşayan okura yönelme ve olay içinde olay anlatılması ile olur. Böylece kurmaca gerçeklik ile somut gerçeklik arasındaki sınırları ortadan kaldırarak daha kapsamlı, daha bütüncül gerçeği hedefleyen yazar, okuru metnin içine çekerek metne dâhil eder.*

*“Postmodern anlatıda gerçek ile kurmacanın iç içe, geçirgen 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” (Işıksalan, 2007: 447). Anlatıda gerçek olan ile olmayan arasında bir ayırım yapılamaz hâle gelir. Artık çağdaş romanda gerçeklik unsuru dış somut (reel) dünyada değil, iç dünyada ve bilinçdışında aranır. Bu bakımdan çağdaş roman somuttan soyuta, bilinenden bilinmeyene giden bir hâl alır. “Joyce, çayırçimen romanı döneminin sona erdiğini, dünyadaki değişimin edebiyat alanına taşınması gerektiğini ilk anlayan kişiydi” (Akt. Ecevit, 2008: 20). Ve böylece öykü/anlatı gerçekliği yansıtmaz, gerçeklik yalnızca okura sezdirilir. Roman kahramanları arasındaki belirgin özelliklerin ortadan kalkması anlatıya yeni bir biçim getirir, bu yeni biçim okurun kafasının karışmasına ve yeni soru işaretlerinin oluşmasına zemin hazırlar. Okur, neyin gerçek neyin düş olduğu konusunda ikilem yaşar. “Bazı romanlarda bağlamlar sürekli ve sistemsiz bir şekilde değişmektedir ve üstdil yorumu böyle değişimleri yorumlamak ve konumlandırmak için yeterli değildir. Okurun kafası bilinçli olarak karıştırılır. Alternatif olarak bazı çağdaş romanlar, birinden diğerine geçişi kolaylaştırmak için herhangi bir açıklayıcı üstdil olmaksızın bağlam ve yapının (sistemin) aşırı değişimi ile kurulur. Bu nedenle okura*

*değişim için ne mantıklı bir açıklama sunulur ne de diğerine herhangi bir bağlam aracılığı sağlanır” (Waugh, 1996: 37).*

Üstkurmaca anlatıda zaman ve mekân farklı boyut alır, bu nedenle kimi zaman birkaç saat yüzlerce sayfada anlatılır, kimi zaman da çok uzun zaman dilimleri birkaç cümleyle ifade edilir. Geleneksel roman anlayışı ile beslenen okur, bu yeni roman anlayışıyla beraber artık kendini roman kahramanlarıyla bir türlü özdeşleştiremez. Çünkü modern anlatıyla birlikte düş ve gerçek, kurmaca ve somut yaşam arasındaki belirgin çizginin ortadan kalktığı, hatta gerçek dışı ögenin, masalın, hayalin ve mitlerin anlatıya dâhil edildiği yeni bir roman anlayışı oluşturulur. *“Kurmaca anlatılarda gerçek dünyaya yapılan göndermeler öylesine iç içe geçer ki, romanda bir süre kaldıktan ve haklı olarak fantastik öğelerle gerçekliğe yapılan göndermeleri birbirine karıştırdıktan sonra, okur artık kesin olarak nerede bulunduğunu bilmez” (Eco, 2009: 143).* Demek oluyor ki gerçek ve kurmaca düzlemin arasındaki sınırın kalktığı, okuyucunun kafasının karıştırıldığı, yazarın kimi zaman okuyucuyla sohbet ettiği, romanın başından sonuna kadar bir gizemi sürüklediği, anlatının bir kurmaca ve oyun olduğu gösterilmeye çalışılır. Aynı zamanda okurun duyu algısıyla âdeta oynanır, renkler ve sesler ön plana çıkarılır. Yazarlar *“...kendi zihin(lerini) pırıl pırıl tutarken okuru(nu) aldatmaya ihtiyaç duyar...” (Eco, 2011: 19).* Ve bütün bu unsurlar romana bilinçli bir şekilde işlenirken bir yandan da akıllı okuyucuların bu unsurları keşfetmeleri gerekmektedir.

*“Bizim gerçek dünya ile ilgili bilginizin, dil aracılığı ile ifade edildiği düşünülecek olursa edebî kurgu, gerçeğin kendi yapısı ile ilgili öğrenmede faydalı bir model hâline gelmektedir. Eğer biri analiz araçları olarak birtakım dilbilim ilişkilerini analiz etme girişiminde bulunursa dil, kaçma girişiminin yok olduğu bir hapisane hâline gelir” (Waugh,1996: 3-4).* Üstkurmaca anlatıda dil artık öyküyü anlatmak için bir araç olmaktan çok bir amaca dönüşür. Çünkü anlatılmak istenen, kelimelerin ve cümlelerin arasında gizlidir ve okuyucunun, bu gizli ahengi/manayı bulup çıkarması gerekir. Calvino'nun dediği gibi *“romansıl bir oyundur”* bu ve bu, bir tür *“satranç oyunu”*dur. Bu oyunda okur, metin içinde ulaştığı bulguların neticesinde ve kendi kişisel kapasitesi çerçevesinde metni çözümleyip anlamlandırmakla sorumludur. Bu nedenle okurun, metnin dokusuna serpiştirilmiş gizli oyunları keşfetmesi için yeterli dikkati ve zekâyı göstermesi gerekir. Wayne C.

Booth (2012: 316) yazar ile okur arasındaki ilişkiyi şöyle ifade eder: *“Okuru şifre çözmeye zorlamanın asıl değeri, bu faaliyetin okurun hikâyeye ve yazara karşı tavrını nasıl etkilediğinde yatar.”* *“Yazar (okuru şekillendirmeyi) iyi becerirse okurun ilgisi artar, böylece işin yarısını o yapar”* (The Atlantic Monthly, Ekim 1886, s. 485; Akt. Booth, 2012: 316). Zaten çağdaş roman okuru olmak zordur, büyük bir özveri ister. Bu bağlamda da yazar, okuruna dikkatle bakması gerektiğini, “ipuçlarını” kaçırmaması gerektiğini metin aralarında fısıldar. *“Çağdaş yazarlara gelince üstkurmaca kusursuz bir estetikleştirme aracı değildir. O özgür değildir ve dilin dışında kurulamaz. Sadece metafiziksel sistemin bilinçaltı veya efsanevi analoji (benzetme), otorite ve anlamın nihai yapısı olarak üstkurmaca yazarlar tarafından kabul edilmez”* (Waugh, 1996: 22). Bu da üstkurmamacanın en önemli özelliklerinden biridir. *“Üstkurmaca metinler, kurgusal kuralları izah ederek gerçek hayatta kurmacaların rolünü keşfetmeye gayret ederler”* (Waugh, 1996: 35).

Hem tarih hem de roman, olayları ele alma noktasında bilgi vermeye ve yorumlamaya başvurur. Ancak bu iki yazını birbirinden ayıran bakış açılarının farklılığıdır. Çünkü roman, gerçeği öznel olarak; tarih ise nesnel olarak yansıtır. Romanda gerçek ile kurmaca iç içe olduğu için olaylar roman karakterlerinin her birinin zihin süzgecinde yeniden oluşur. Bu nedenle roman dil ve üslup ikilisiyle sanatsal bir nitelik kazanır. *“Üstkurmaca, romanların günlük tarihi iletişim şekillerinin sürekli benzeşimi vasıtasıyla kurulduğu gerçeğini göz önüne serer, abartır ve böylece bu değişkenliğin esasını sergiler”* (Waugh: 1996: 5). Tarihlerin, günlüklerin, dergilerin kendilerine özgü bir kurmaca dili vardır. Ancak bu kurmaca dil kurgusal düzlemde birbiriyle ilişkilendirilir. Üstkurmaca metinlerde “tarih” modernistlerin ele aldıkları gibi nesnel gerçeklik olarak değil, üzerinde farklı yorumların yapılabileceği öznel gerçeklik üzerine kurulur. Bireyselliğin ön plana çıktığı çağdaş yaşamda tarih artık gerçeği yansıtmaktan ziyade kurguyu anlatmak ve yazma tekniğini göstermek için bir “oyun” aracı hâline gelmiştir.

Diyaloji; her söylemin, her sözcenin daha evvel söylenenlere üstü örtük olarak (uzlaşan veya karşı çıkan veya bazı yönleriyle kesişen) bir yanıt olduğunu vurgulayan bir dilbilim terimidir. Romanın farklı söylemleri bir araya getiren bir üst söylem olarak tanımlanabilmesi bütün söylemlerin onun bünyesinde karşımıza çıkması özelliği ile tezahür etmektedir. Bu durum da romanın hem kendisinden

önceki söylemleri temsil etmesi hem de bu söylemlerin üzerine yeni bir söylem olarak ortaya çıkmasını sağlar. İşte bu nedenle roman da diyalojik bir tür olarak değerlendirilir. *“Mikhail Bakhtin, romanın diyalojik potansiyeli olarak göreceleştirme sürecinden bahseder. Üstkurmaca, basitçe, bu potansiyeli açık hâle getirir ve bunu yaparken de bütün kurgusal dilin temel biçimini ön planda tutar. Bakhtin, zıt olarak, onun orijinal yönüne karşı çıkan bir sözcükteki semantik yönü ortaya koyan bu romanları açıkça diyalojik olarak tanımlar. Aslında günlük söylem biçimlerine onun yakın ilgisinin verildiği üstkurmacanın dili her zaman bir dereceye kadar diyalojiktir”* (Waugh, 1996: 5-6). Bakhtin’e göre romanı diğer edebî türlerden ayıran romanın çoksesliliğe ve çokanlamlılığa yer vererek bir üslûp farkı oluşturmasıdır. Bu nedenle romanın var olmasını sağlayan bu “söyleyiş şekli”dir. Çünkü bir romanın her okunuşunda tekrar yazıldığı düşünülecek olursa romanın çoksesliliğine, çokanlamlılığın ve çokkatmanlılığına hak vermek gerekir.

*“Bizim yaşadığımız tarihî süreç tamamen belirsiz, güvensiz, kendini sorgulayıcı ve kültürel olarak çoğulcudur. Çağdaş roman bu memnuniyetsizliği açıkça geleneksel değerlerin bozulması ile yansıtır”* (Waugh, 1996: 6). İnsanın kalabalıklar içinde yalnızlaştığı, hatta insanın kendisine bile yabancılaştığı bir ortamda sanatçı, edebiyata farklı bir açıdan yaklaşır, eserlerinde edebiyatın kendisini anlatmaya başlar. 20. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde edebiyat artık soyutu ve iç dünyayı yansıtmaktan da uzaklaşır, doğrudan doğruya “kendini” yansıtmak üzerinde durur. *“Edebiyatın konusu, ne gerçekçilerin dış dünyası, ne de romantikler ve modernistlerin iç dünyalarıdır artık. Belki de, Beckett’in dediği gibi ‘anlatılacak bir şeyin kalmadığı’ bir dünyada edebiyat kendini anlatmak zorunda kalmıştır”* (Ecevit, 2001: 99).

Üstkurmacanın postmodern bir anlatım aracı olarak son yirmi yıldır roman geleneğinde baskın hâle geldiği iddia edilmektedir; *“ancak çağdaş romanı sade bir şekilde tanımlamada üstkurmaca teriminin yeni olmasına rağmen uygulamada romanın kendisi kadar eski olduğu için yanıltıcı olacaktır”* (Waugh: 1996: 5). Üstkurmacanın teorik olarak yeni bir kavram olmasına karşın uygulamada oldukça eskiye dayanması, Tanzimat’tan beri hemen her dönemde çeşitli formları ile karşımıza çıkmasına neden olur. Waugh (1996: 5) da üstkurmacanın bütün romanlarda görülebilen bir eğilim ve fonksiyon olduğunu söyler. Modernizm,

postmodernizmin açık bir şekilde dikkat çeken gösterişli yazar ve okurunun oyun hâlinde olması gibi pek çok temel özelliğini gösterir. *“Bütün bunlarda ön planda tutulan şey esasen metnin problematik yönü olarak metnin yazımıdır. Üstkurmaca postmodernizmin yalnızca bir şekli olmasına rağmen hemen hemen bütün çağdaş deneysel yazılarda, açıkça üstkurmaca stratejileri sergilenmektedir”* (Waugh, 1996: 22).

Postmodern edebiyatta yazmak ve yaşamak eylemi, metnin kurgusunu gerçek olmayan bir dünyaya iter. Anlatıdaki bir kahraman, hem romanı yazabilmekte hem de eşzamanlı olarak romanın içinde yaşayabilmektedir. Oğuz Atay, *“Tehlikeli Oyunlar”* adlı eserinde ana kahramanlardan Hikmet’i şöyle konuşturmuştur: *“...gecekonduya da bu nedenle geldim. Kimsenin eşine rastlamadığı bir roman yaratacaktım. Yaratıcı kahramanlarıyla birlikte yaşayacaktı”* (Atay, 1984: 332). Görüldüğü gibi bir üstkurmaca metinde yaşama dair her şey kurmacadır. Somut gerçek ile kurmaca eşzamanlı bir düzlemde oyunsu bir anlatımla yaşamaktadır.

20. yüzyıl başlarında modernist edebiyat anlayışı artık Aristocu mimetik anlayıştan uzaklaşır, somuttan soyuta, dıştan içe doğru bir bakışa yönelir. Böylelikle anlatıda içeriği betimlemekten çok, biçimi betimlemeye başlar. Bu yeni oluşan metinlerde yazar, üstkurmaca düzlemde yazı’nın/edebiyatın/anlatının kendi öyküsünü anlatır. *“...üstkurmaca yazarının metninde oluşturmayı amaçladığı kurmaca, doğanın önemli bir parçasıdır. Yazma ediminin odak alındığı üstkurmaca metinlerde, roman kişileri sürekli metinler üretir. Bu romanlar öykü içinde öykülerle doludur. Edebiyat, dış dünyayı/yaşamı anlatmaktan çok, kendine dönme eğilimi gösterir yeni metinlerde. İç içe yansıyan aynalar örneğinde olduğu gibi, öykülerin içinde öyküler anlatır yazar. Bunlar çoğunlukla geleneksel anlatılara benzemezler, çarpıtılmış öykü parodileridir. Burada amaç, bir konuyu öykülemekten çok, üstkurmacanın yazıdan oluşan doğasını, kurmaca olduğu vurgulanan öykü/yazı kesitleriyle dokumaktır”* (Ecevit, 2011: 110). *“Çağdaş dönüşlülük, bilinç ve yazmanın hem dil hem de üst dil için bir farkındalık olduğunu vurgular”* (Waugh, 1996: 24).

*“Rosenau, postmodernistlerin, oyun merakının ‘hakikat’in olmadığı bir yerde geriye kalan tek şeyin oyun olduğu gerçeğinden kaynaklandığını ifade eder: Eğer*

*şüphecilerin iddia ettikleri üzere hakikat diye bir şey yoksa, o zaman geriye kalan tek şey oyundur, sözcüklerin ve anlamın oyunu”* (Emre, 2006: 113). Üstkurmaca metinde metnin öyküsünün, roman kahramanlarının hatta hayatın kurmaca olduğu, bir oyun olduğu sürekli olarak örtük ya da açık vurgulanır. Bireyin yaşamını gerçeğe özdeşleştiren geleneksel-gerçekçi roman estetiği gerçeğe kurgulanır ve kaynağını bilinen somut dünyadan “gerçeklik”ten alır. Postmodernizmin bir ögesi olan üstkurmacada ise roman estetiği “gerçeklik”ten uzaklaşır. Sonuç itibarıyla diyebiliriz ki geleneksel-gerçekçi romanın kurmaca dünyasını gerçeklik oluştururken üstkurmaca romanın kurmaca dünyasını üst düzeyde oluşan yeni bir kurgu oluşturur. “...geleneksel roman, yansıtmacı yöntemiyle gerçekliğin tablosunu çizmeye kendini yükümlü görürken; üstkurmaca, yansıtmacı olmayan bir deney olarak kendine özgü sistemi içinde işlevselliğini gerçekleştirir. Böylece üstkurmaca, anlaşılır bir bütün içinde ayrımlı deneyimlerin karmaşasını yansıtma iddiasında olmaz, tersine okurun üstkurgusal romanda gerçeklik hakkında bir şey öğrenemeyeceğini, bunun yerine yazının işlevselliği üzerine bir bilinç geliştireceğini vurgular” (Uyanık, 2011: 90).

“Üstkurmacayı irdelemek, romana kimliğini kazandıran hususların farkına varmaktır” (Waugh, 1996: 2). Yazar bununla kurmaca ve gerçeklik arasındaki ilişkiyi belirginleştirerek metnin kurmaca yapısına bilinçli ve sistemli bir şekilde dikkat çekmeyi amaçlar. Yazar üstkurmacayı okura ya açık bir şekilde sunar ya da satır aralarına serpiştirerek sezdirme yoluyla örtük olarak sunar. Bu nedenle kurmaca/anlatı artık bir yaşam biçimi, yani yaşamın kendisi olur. “*Roman bir tren istasyonunda başlıyor, bir lokomotif duman çıkarmakta, pistondan çıkan buhar birinci bölümün girişini gölgeliyor, bir duman bulutu ilk paragrafı kısmen örtüyor*” (Calvino, 2010: 26). Calvino bu sözleriyle kurmaca ile gerçek yaşamı bağdaştırmaktadır. Ayrıca Calvino’nun “Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu” adlı romanı artık okurun edilgen bir konumdan etken bir konuma geçtiğini göz önüne sermektedir. “*Calvino’nun ‘Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu’ adlı romanı ikinci insan olarak okura hitap etmekte ve açıkça metnin yaratıcılığını anlamada okurun etkinliğinin üstünlüğünü tartışmaktadır. Okur artık üstkurmacada pasif bir durumda değildir. Gerçekte tarihin otoriter versiyonundan ve mitolojiden ziyade toplu bir yaratma olarak edebiyatın yeni bir kavramında tamamıyla aktif bir oyuncu olarak kabul edilebilir hâle gelir*” (Waugh, 1996: 42- 43).

Belirli bir amaçla ele alınan romanlar genellikle aşırı vurgu ve incelemelerden dolayı asıl amacına ulaşamaz. Üstkurmaca yazarları da romana karakteristik bir roman kuramı niyeti ile yaklaşmaz. Bu yazarlar romanı, roman yazma sanatının, roman içinde gösterilmesi için ele alır. *“Üstkurmaca yazarlarının sanatsal meşruiyet problemlerinin bilincinde olmak yerine yalnızca romanın kendisiyle ilgili kuramsallaştırma ihtiyacını anlama hissi tartışılmazdı. Roman ancak bu şekilde kimliğini ve gerçekliğini kazanabilir. Daha önce görülmemiş kültürel çoğulculuğun varlığı, postmodernist yazarların modernist yazarlar kadar aynı açık karşıtlığı anlatmadığı anlamına gelmektedir. Edebî şekildeki bir yenilik, paylaşılan amaçlar duygusu, deneysel yazarlar arasında gelişmedikçe kendisi için yeni bir tarz kurulamaz”* (Waugh, 1996: 10).

*“İlk olarak Lionel Trilling tarafından Beyond Culture’de ileri sürülen ve Gerald Graff tarafından tekrarlanan bir tartışma bunun için bir neden ileri sürmektedir: Medeniyetin maddî ve ahlakî ilerlemesindeki ikiyüzlü burjuva inancının maskesini düşürmek burjuva inancının atık romancılar arasında olmadığına açık bir şekilde karşı çıkarak yarattığı gerginliğin ürettiği modernizm tarafından gerçekleştirilmiştir”* (Waugh, 1996: 10).

*“Sürekli ve düzenli edebiyat terimlerindeki geçicilik ve kaos duygusunun nasıl ifade edileceğine karşı üstkurgusal tepki, bir tür olarak romanın gelişimi üzerinde çok daha önemli bir etkiye sahip olmaktadır”* (Waugh, 1996: 12). Postmodern romanlar olayları irrasyonel, birbirinden uzaklaşmış/kopmuş, düzensiz ve tam bir kaos olarak kurgular. Bu tür romanlar okunduğunda akılda genellikle olay örgüsü kalmaz; bu nedenle postmodern metinde okur, metni her okumada farklı bir biçimde anlayıp yorumlayabilir. Sonuç itibariyle modern romanın kalıplaşmış, rasyonelleşmiş, belli kurallara ve ilkelere dayanan roman tekniğinden kaçış; romanı, postmodern romanın eşiğine getirir. *“Görünen olağanüstü kaosun karşısındaki aklın yapıcı gücünü onaylar. Ancak modernist özbilinç (self-conscious) metnin estetik yapısına dikkat çekmesine rağmen sistematik olarak çağdaş üstkurmaca tarzını onun kendi sanat eseri durumunu sergiler”* (Alter, 1975; Akt. Waugh, 1996: 21).

Üstkurmaca, postmodern edebiyatın en temel kurgu ögesinden biridir. Üstkurmaca *“yazma ediminin kurmaca metnin içinde kurgulanması demektir”*

(Ecevit, 2008: 142). Bu, yazarın metnini nasıl öykülediğini, hangi kitaplardan etkilendiğini, hangi otobiyografik yaşantısını kurmaca düzlemine aktardığını o metnin içinde anlatmasıdır. Calvino, “*Geçek yapıt son biçiminden değil, bu biçime ulaşmak için girişilen çabalar dizisinden oluşur.*” derken bunu anlatmaktadır. Üstkurmaca metinde anlatıcı okura seslenerek okuru metnin dokusuna dâhil eder. Üstkurmaca, anlatının kendini anlatması, kurgulanmasıdır, yani kurmacanın kurmacasıdır. “*Üstkurmaca hiçbir dolaylı söyleyişe gerek duymaksızın ‘roman yapma’ konusu ile ilgilenir... Üstkurmacada yazar dolaysız bir biçimde ‘roman yazma’ işini romana özne olarak seçer*” (McCaffrey, 1995: 182-183; Akt. Demir, 2002: 20-21).

“... yazarlık yetkesinin romanın önemli bir sorunsalı olarak öne çıkması, kimi zaman doğrudan doğruya kurgunun bir ögesi olması hem epistemolojik hem de ekonomik nedenlerin birleşmesi ile olmuştur. Ama kimi zaman kuşkulu, kimi zaman coşkulu tüm bu oyun ve ironilerin ardında yazarın iyi bir okurla iletişim arzusu gizlidir” (Parla, 2012: 135). Üstkurmaca, postmodern edebiyatın en önemli öğelerinden biridir. Üstkurmaca ile oluşturulmuş bir metinde, anlatıcı metni nasıl kurguladığını, onları nasıl oluşturduğunu okuruna açık ya da gizli bir biçimde sunar. Yani üstkurmaca anlatımda anlatıcı, okuruna seslenir ve onunla diyalog hâline girer. Üstkurmacada okura verilmek istenen anlamın/öykünün değeri ikinci planda kalır. “*Hayatı olduğu gibi kelimelere geçirmenin bir yolu yok*”tur (Pamuk, 2012: 169). Anlatıcı âdeta oluşturacağı metni kurgularken kullanacağı ya da kullanmak istediği teknikleri yüksek sesle düşünür ve okuru anlatının içine çeker. Bu nedenle okur artık anlatının bir parçası olur. Kurmaca metinde gerçek ile yaşam arasındaki sınır ortadan kalkar. Eco (2009: 90), “*Anlatı ormanına girdiğimizde, bizden yazarla birlikte kurmaca anlaşmasının altına imza koymamız istenir.*” der. Yazarın, kurmaca metin içinde okuruyla konuşması ve okuruna romanı okuma esnasında nelere dikkat etmesi gerektiğini satır aralarında söyleyivermesi üstkurmacanın sıkça rastlanan biçimidir. “*Üstkurmaca, kurmaca ve gerçeklik arasındaki ilişki ile ilgili soruları ortaya koymak için bir sanat olarak onun statüsüne bilinçli ve sistematik olarak dikkat çeken kurgusal yazmayı gösteren bir terimdir*” (Waugh, 1996: 2). Üstkurmaca metinde kendi kurgusuyla ilgili ipuçlarının sezdirildiği gibi bütünsel boyutta roman estetiği ile ilgili konular doğrudan tartışılır.

Üstkurmaca, kimi zaman da yaşam ile kurmaca gerçek arasında sürekli gelgit yaşar. Üstkurmancanın, Orhan Pamuk'un eserlerinde çoğunlukla bu yönüyle okurunun karşısına çıktığı görülmektedir. Orhan Pamuk kurmaca ve gerçeklik düzlemlerini o kadar etkili bir biçimde birbirine işler ki kahramanların isimlerini bile kendi aile fertlerinin isimlerinden seçer. Örneğin kendi yaşadığı apartmanın ismini kullanması, babasının demiryolu yapımında çalışması, kızı Rüya'nın romanlarında yer alması gibi. Bütün bunlardan hareketle üstkurmaca anlatıda gerçek ile sanal boyutun birbirine geçtiği söylenebilir. *“Üstkurmaca, gerçeklik kavramını yıkmaktan ziyade problematize etmeye uğraşır. O, kuralların ve sistemlerin düzenli yapısına ve çökmesine bağlıdır. Böyle romanlar genellikle okuyucunun kafasını meşgul etmeyi sağlayan içten tutarlı bir oyun dünyası kurar ve daha sonra “hile” kavramı gerçeklik ve kurmaca arasındaki ilgiyi araştırmak için kurallarını açıkça ortaya koyar”* (Waugh, 1996: 40-41).

*“Üstkurmaca romanlar, okurun kavramsal veya felsefi bakış açısından gerçeklik duygusunu sorunsallaştırırken eşzamanlı olarak her okurun günlük gerçek dünyasını güçlendirmektedir”* (Waugh, 1996: 33-34). Umberto Eco, “Foucault Sarkacı”nı okurda gerçeklik duygusu uyandırarak yazabilmek için geceleri Paris caddelerini kayıt cihazı ile birçok gece dolaştığını ifade eder. Eco yine bir başka eseri “Önceki Günün Adası”nı yazmaya başlamadan önce, günün farklı saatlerinde suyun ve göğün rengini, balıkların ve mercanların renk tonlarını görmek için romanın geçtiği coğrafi mekân olan Pasifik Okyanusu'na gittiğini, kamaraların ve küçük bölmelerin nasıl yerler olduğunu, insanların buralarda nasıl yaşadığını öğrenmek için gemilerin çizimlerini ve modellerini incelediğini ifade eder. *“Gerçeklik olduğu sanılan şeyin felsefi durumuyla ilgili düşüncelerini okur gözden geçirebilir”* (Waugh, 1996: 34). Fakat okur tahminen ortak duygu ve olağanın dışında inşa edilen çoğu parçası için inanmaya ve yaşamaya devam edecektir.

*“Bazen açık yapılar hayallerin, rüyaların, halüsinasyon durumlarının birleşmesi ve sonunda, görünüşte gerçekten belirsiz olan resim şeklindeki semboller vasıtası ile ontolojik düzeydeki bir karmaşayı içermektedir”* (Waugh, 1996: 31). Üstkurmaca romanda, anlatı genellikle bir rüya başlangıcı üzerine konumlandırılarak oyundaki kurmaca zaman ile rüya zamanı birleştirilir. Böylece yazar, rüya ile oyunu

eşzamanlı bir biçimde işleyerek bundan sonra anlatılacak olanların aslında bir rüyadan/kurmacadan ibaret olduğunu belirtir.

“Üstkurgusal yapı çözümü, romancılara ve okuyucularına hikâyenin temel yapısının daha iyi anlaşılmasını sağlamakla kalmaz, birbirine benzer bir yapı, bir sanat eseri, birbirine bağlı gösterge bilimsel sistemler ağı olarak çağdaş dünyanın deneyimlerini anlamak için son derece doğru bir model sunmaktadır” (Waugh, 1996: 9). Tabi ki üstkurmaca yalnızca yazarın yazma eylemini yazıya özne seçmesi şeklinde tanımlanmamalıdır. Çünkü üstkurmaca, insanı saran maddi ve manevi doku içerisindeki her türlü kurgu sistemini oluşturarak gerçek yaşam ile kurmaca yaşam arasındaki benzer sürece vurgu yapar. Üstkurmaca anlatılar, gerçek yaşamın daha kolay anlaşılabilmesi ve somut dünya ile ilişkilerin en iyi şekilde düzenlenmesi için bir paradigma sağlar. “Üstkurmaca romanlarının ortak özelliği kurgu yaratarak yanlışlı oluşturmaları, sonra da romanın kurgusallığını göstermek için okurun dikkatini bu yanlışlığa çekmeleridir” (Karabostan, 2006: 13-14).

Üstkurmaca romanlar sıklıkla başlangıçların ve sınırların keyfi oluşlarını vurgular. Bu anlatılarda olayların nerede başladığı ve nerede bittiği belli değildir. Bu nedenle olayların başı ve sonunu insanın kendi bakışı belirler. “*Modernist metinler, yaşamın akıp gittiği ve hiçbir şeyin sona ermediği duygusu ile medyadaki meselelerle iç içe geçmiş şekilde başlar. Üstkurmaca romanlar ise genelde, Graham Greene’in “The End of the Affair”deki gibi sınırların, başlangıçların keyfi doğasının açık bir tartışması ile başlar*” (Waugh, 1996: 29).

Üstkurmaca anlatım, Waugh’un (1996: 100) ifadesi ile okura, zihninde “alternatif dünyalar” kurulabileceği farkındalığını gösterir. “*Alternatif olarak üstkurmaca romanlar arketiple ilgili kurgusal son üzerine bir yorum/dipnot ile sonlanabilir. John Barth’in Sabbatical (1982) olayların sonunun yazıyı başlatıp başlatmadığı ya da yazının sonunun olayları başlatıp başlatmadığı sorusunu sorar. Susan, onların sondaki başlangıcı ve başlangıçtaki sonu başlattığını ve böylece bizim sonsuza kadar gidebileceğimizi söyler*” (Waugh, 1996: 29).

Üstkurmaca anlatılarda oyun, romanın eğlenilecek, hem okur hem de yazar tarafından keyif alınacak bir tür hâline gelmesini sağlayarak her tür okura hitap eder ve onun popülerite kazanmasını sağlar. Postmodern yazarlar, modern yazarlar gibi

hedeflerine mutlak doğruları koymazlar, gerçekliğin herkes tarafından farklı algılanabileceği görüşünü savunurlar. Bu nedenle postmodern yazarlara göre dil (metin) dışında bir gerçeklik yoktur. “Postmodernizm, gerçek ile gerçek dışının, gerçek ile kurmacanın iç içe olduğu, akıl ve mantığın zorlandığı bir imajlar dünyası sunar” (Ayyıldız ve Birgören, 2009: 123).

“Üstkurmaca ile ilgili olarak bilinmesi gereken şey, üstkurmacanın iki kutbunun olduğudur. Bunlardan ilki, önemi tamamıyla dildeki ilişkiyi oluşturmayan, var olan gerçek dünyayı kabul eder. Ve bir diğeri; zevklerden, umutsuzluklardan ve dil hapisanesinden asla bir kaçış olmadığını ileri sürmektedir. Birinci tür, onun temeli için belirli, önceki bir metni kullanan parodi ve geleneğin yapısına zarar vermek için kullanır (Fowles, Spark, Vonnegut, Lessing gibi romancılar). İkincisi, sembol düzeyinde bile onların kurgusal deneyimlerini ileten bu yazarlar tarafından sunulur (Barthelme, Brautigan, Ishmael Reed, Joyce’s Finnegans Wake gibi) ve bu nedenle temel olarak olanağı bozar” (Waugh, 1996: 53).

Üstkurgusal sembol ve işaretler, yeni bir roman formuna varmak için var olanı yıkmak zorundadır. “Var olan bir nesne, bir sembol aracılığıyla onun olmadığı bir şeye dönüştürülerek bilinebilir bir hâle getirilir” (Waugh, 1996: 53-54). “Diğer taraftan semboller gerçeklik değildir ve bu dünyayı algılamamıza izin veren dünyanın gerçek özelliklerinin hiçbirini kapsamaz” (Waugh, 1996: 58). “Böylece verilen şey bir deneysel gerçeğe erişme imkânına sahip olmaksızın sadece verilmeyenle yani bir sembol vasıtasıyla bilinebilir” (Waugh, 1996: 58). Çünkü “Üstkurmaca metinler genellikle, onların dilbilimsel durumlarını dünya dışına iletmeye kalkışarak düş kırıklığının neden olduğu bir tema olarak ele alır” (Waugh, 1996: 53-54).

“Üstkurmaca yazarları arasında farklılık görülür, fakat bu yazarlar günlük (somut) dünya ile kurmaca dünyanın sözlü ilişkisi üzerinde hemfikirdirler. E. E. Doctorow, Vladimir Nabokov, Muriel Spark, Iris Murdoch, Kurt Vonnegut gibi yazarlar “gerçeklik”in şüphesiz, metnin ötesinde var olduğunu, fakat ona yalnızca metin vasıtası ile metin içinde ulaşılabileceğini ileri sürerler” (Waugh, 1996: 88).

Bir üstkurmaca anlatıda yazar, metne dâhil olmadığına geleneksel anlatıda olduğu gibi her şeyi bilen konumdadır; ancak metne dâhil olduğunda “yazarın kendi gerçekliği” de sorgulanabilir hâle gelir.

“Üstkurmaca anlatıda yazar metnin içine girer ve kendisinden karakter listesinde bahseder” (Waugh, 1996: 74). “Gergin bir şekilde hatırlayan okur ayırt edilebilir özellikleriyle her bir karakteri sınıflandırır, öyle ki onların kaderleri daha kolaylıkla takip edilebilir. Bu, genellikle geleneğe atfedilen artan inanırlığın ve otoritenin etkisini tersine çevirir ve metinde tematik açıdan ifade edilen ilgilerin ve şüphelerin bazılarını biçimsel olarak ifade eder” (Waugh, 1996: 74). Üstkurmaca metinde yazarlar ve kahramanlar birbiri içine geçmiş, karmaşık bir yapıyı andırır. Üstkurmacanın başka bir uygulanış biçimi de yazının/kurgunun, yaşamın kendisi olmasıdır. Bu bakımdan yazar, kahramanının ardına gizlenerek roman kişilerini nasıl yazdığını, yazmadaki amacının ne olduğunu ve öyküyü kurgularken karşılaştığı sıkıntıları dile getirir. Postmodern edebiyat, edebiyata büyük katkıları olmuş eski metinlerden faydalanarak yeni ürünler ve anlamlar üretir. Metni yazmak, yeniden, yeniden yazma eylemi metni üstkurmaya dönüştürür. Üstkurmaca anlatıda yazar, kahramanlarına “kitap, en iyi nasıl yazılmalıdır” konusuyla yazma eylemini ve kurmaca sorunları kuramsal düzlemde tartışmalarını sağlar. “Andre Gide’nin, bir anlatıyı daha iyi aydınlatan onun iç anlatısıdır, sözleri daha iyi anlaşılır” (Aktulum, 1999: 160).

Aynı zamanda yazar, anlatıda kahramanın bireysel özelliklerini ya da karşıt özelliklerinin kullanarak iki farklı kahramanın aynı kişi olma olasılığını metne işler. Bu yöntem postyapısalcı kuramda, “Ben”i yapısöküme uğratmak şeklinde ifade edilmektedir. “... roman kişilerinin metindeki konumları, Derrida’nın aşağıdaki saptamasına koşut bir özellik gösterir; ‘bütüncül ve durağan bir varlık ya da bilinç yerine, benlikler arasında geçen çok çeşitli ve bütüncül olmayan bir oyun anlayışı(nın)’ metindeki yansımalarıdır bunlar” (Ecevit, 2011: 103).

Üstkurmaca anlatıda gerçek ile kurmaca arasındaki belirsizliğe neden olan çokkatmanlı imgesel anlam düzlemleri romanın temel kurgu ilkelerinden biridir. Bu imgesel anlam düzlemleri farklı katmanlar arasında geçiş yaparak sürekli bir dönüşüm içindedir. Üstkurmaca anlatının dokusunda “çoğulculuk” ve “eşzamanlılık”

hâkimdir. Sonuç olarak diyebiliriz ki postmodernizmin temel özelliklerinden biri olan çoğulculuk; birbirine zıt ontolojilerin, metinde son derece uyumlu bir biçimde, iç içe ve eşzamanlı kullanılmasıdır. Bu nedenle postmodernizmin ana öğelerinden üstkurmaca ile yazılmış metinlerde kurmaca-gerçek, somut-soyut, duygu-akıl gibi pek çok karşıt unsur aynı anda kullanılabilir. Gerçek yaşam ile rüya hâli, insanın iç dünyası, birbirinden bağımsız zaman katmanları ve mekânlar düşünce düzleminde yani üstkurmancanın kurgu dokusunda aynı anda bir arada işlenir. Bu durum postmodernizmin bünyesinde bulunan çoğulculuğun, çokkatmanlılık anlayışıyla birlikte farklılıklara saygı gösterme düşüncesinin demokratik bir yöneliminin gereğidir. *“Üstkurgusal romanlar, kurgusal aldatmanın/yanılsamanın inşası (geleneksel realizmde olduğu gibi) ve bu aldatmanın/yanılsamanın açıkça ortaya konması gibi temel ve sürdürülebilir bir karşıtlık ilkesi üzerine kurulma eğilimindedir. Başka bir deyişle üstkurmancanın en düşük ortak paydası eşzamanlı olarak bir kurgu yaratması ve o kurgunun yaratılması ile ilgili bir açıklama yapmasıdır. Bu iki süreç yaratma ve eleştiri arasındaki ayrımı bozan biçimsel bir gerilimi içermekte, yorum ve yapıbozum kavramlarını birleştirmektedir”* (Waugh, 1996: 6).

Bu nedenle üstkurmaca anlatıda yazar, romanını çeşitli katmanları kurarak anlatır. Bunlardan biri somut yaşam katmanıdır ki burada yazarın biyografik yaşamından izler görülür. Bir diğer katman roman kahramanlarının kurgulandığı, öykünün oluşturulduğu ve yazar ile okur arasında oyunun oynandığı kurmacanın oluşturulduğu katmandır. Birinci katman, nasıl somut yaşam üzerine kurulursa ikinci katman da sözlü bir yaşamın üzerine kurulur. Diğer bir katman ise tabakaların çekirdeğini oluşturduğu düşünülen kahramanın/kahramanların iç dünyasının dışa vurulduğu katmandır. Bu katmanda kahramanın anılarına ve monoloğuna yer verilir. *“Üstkurmaca yazarı (metafiksiyonalist) çoğunlukla örtük ya da açık düzlemde bir meta-evren yaratır metinde. Başta metnin öyküsü olmak üzere, roman kişilerinin, giderek de yaşamın kendisinin kurmaca olduğu gerçeği, bu meta-evrende sürekli vurgulanır. Somut yaşam ve kurmaca metnin bir araya getirilmesi, birbiriyle çakıştırılması, aradaki sınırların yok edilmesi, üstkurmaca düzlemin ana özelliğidir. Metafiksiyonalist, önce metninde bu eşzamanlı birlikteliği belirgin kılmakla yükümlüdür”* (Ecevit, 2011: 105).

Yazar bu katmanları oluştururken birinci katmanın da kurgusal bir düzlem olduğunu okura satır aralarında fısıldar. Bu bakımdan okur, neyin gerçek neyin kurmaca olduğunun ayırımına varamaz.

Üstkurmaca anlatıda yazar düş dünyasına sığınır ve bu anlatıda “oyun”, “kurmaca” ve “gerçek” kavramları sürekli bir dönüşüm hâlinindedir. Bu üç unsur anlatıda birbirinin yerine geçebilir. Kahramanlar da genellikle kendi gerçek kişiliklerini yaşamaz, farklı oyun tarzlarıyla yeni bir yaşam oyunu oynarlar. “*Yazarın bu hınzırlıkları yalnızca kitabın bir kurgu olduğuna dikkatimizi çekmekle kalmaz, aynı zamanda oyuncu bir yazarla karşı karşıya olduğumuzu hatırlatır. Ne yaptığıının son derece farkında olan, karnaval mizahı ile coşan ve bütün bunları yaparken bize bir yandan yeteneğini gösteren, bir yandan okuduğumuz metne almamız gereken mesafeyi öğreten bir yazar*” (Parr, 1988: 67; Akt. Parla, 2012: 123).

Üstkurmaca romanda yazar, okuru okuma eylemi esnasında düşündürmeye yönlendirir; anlatılanlara yoğunlaşan okur, okuduğunun kurmaca olduğunun farkındadır. Yazar, okurun tepkilerini ölçer, ona birtakım ipuçları sunar, bazen de okura seslenir ve roman sanatının sıkıntılarını dillendirir. “... *yaratıcılığın temelinde yatan kaygıyı okurla paylaşmak. Romanın çok dikkat çeken bir özelliği hiçbir başka edebiyat türünde olmadığı ölçekte bu arayışa okuru da ortak etmesi ve yazarın varoluşsal kaygılarının yapının ontolojisinde önemli yer tutmasıdır*” (Parla, 2012: 145).

Üstkurmaca anlatıda yazar, metnin hayalî bir dünyada kurgulandığını, kurmaca olduğunu metnin pek çok yerinde çeşitli tekniklerle ortaya koyar. Yazar kurguladığı öyküyü harfler, sözcükler ve edebiyat terimleri gibi öğelerle oluşturur. Böylece üstkurmaca dokuyu inşa etmiş olur, yani üstkurmaca söz ve yazı ile oluşturulan, yepyeni bir kurmaca dünyadır. “*Birçok üstkurmaca yazarı hükümsüz ve sahte pozisyonlardan kaçınır. Onlar, edebî kurmacanın vakarlı sözlü ilişkisine rağmen bilinçlidirler. Dünyadaki yaşamımıza bir alternatif olarak –kendi mantığı içinde- tam olarak başvurabileceğimiz bir yer durumuna sahip olabileceğimiz hayalî bir dünyayı dil aracılığıyla inşa eder*” (Waugh, 1996: 100).

Üstkurmaca anlatıda/romanda yazar, roman yazma sorunsalını, kendisinin okurla oynayacağı oyunu açıkça ifade eder ve okuru anlatıya dâhil eder. Sterne,

parodileştirdiği anlatı biçimleri ile geleneksel anlatım biçimlerini temelden sarsar, olayların neden sonuç sırasını ve zamansal algıyı zamana yeni bir boyut katarak değiştirir, böylece bilinçli olarak okurun zihninde anlamsal karışıklık oluşturmaya çalışır. Okur artık anlatının açıkça temel bir unsuru hâline gelir. Nitekim Laurence Sterne, “The Life and Opinions of Tristram Shandy” adlı kitabında bunu şöyle dile getirir:

*“Geçen bölümün başında sizi ne zaman doğduğum konusunda aydınlattım ama nasıl doğduğumu anlatmadım. Hayır; bu mesele için başlı başına bir bölüm ayrılmıştır. Ayrıca, Sayın Bayım, siz ve ben bir bakıma tümüyle iki yabancı olduğumuza göre, sizi birdenbire hakkımdaki her türlü bilgiye kavuşturmak çok uygun olmaz. –Biraz sabırlı olmalısınız... Benimle birlikte yol aldıkça, şimdi aramızdaki hafif aşinalık yerini tanışıklığa bırakacaktır ve bu da birimizden birimiz hata yapmazsa, arkadaşlığa dönüşecektir.*

*Her yazarın meramını anlatmakta kendine özgü bir tarzı vardır; -bana gelince, ben karanlık köşelerde birkaç kuruşun pazarlığını yapmaktan nefret ettiğim için daha baştan, siz sayın okurlara karşı açık ve dürüst oynamaya karar verdim. Benim için daha mı iyi olacak bu, göreceğiz bakalım”* (Sterne, 1999: 6-9).

Hatta kimi zaman üstkurmaca yazarı okurunu dikkatle okuyup okumadığı konusunda küçük bir sınava tabi tutar. Daha önceki sayfalarda örtük bir şekilde verdiği bir bilgiyi ya da okurun çıkarımda bulunmasını istediği bir konuyu okura sorar. Daha sonra okurdan cevap alamayacağını düşünen yazar, okura geri dönerek bütün bölümü tekrar okuması gerektiğini telkin eder. “...her okuma eylemi, okurun becerisiyle (okurun dünya hakkında bilgisi), yeterli bir biçimde -metnin anlaşılmasını ve ondan tat alınmasını artıran ve içerikten destek alan bir biçimde- okunabilmesi için belli bir metnin varsaydığı türdeki beceri arasındaki karmaşık bir işlemdir” (Eco, 2011: 40-41).

Üstkurmaca yazarı romanında anlamın okur tarafından üretildiğinin bilincindedir. Üstkurmaca romanda okur, satır aralarında aslında yazarın bir izini, varlığını arar. Bunun nedeni okurun, elindeki romanı bir iletişim aracı olarak görmesidir. “...okurken düşünülen yazar ancak ‘çıkarsanmış’ bir yazar olabilir” (Parla, 2012: 128).

*“Her tür okur düşlemek zorundadır yazar artık saf okur, önyargılı okur, aptal okur, dikkatsiz okur, akıllı ve duyarlı okur. Ama kitaplarını hep ‘ideal okur’ için yazmak, var oluşlarının nedenidir. Yazarların bu okur arayışı modern okur yazar diyalogunun da başlangıcıdır”* (Parla, 2012: 130). Bu nedenle bir üstkurmaca yazarı, kurguladığı bütün kelime oyunlarını anlayabilecek, satır aralarındaki gizli anlamları yorumlayabilecek duyarlı ve zeki bir okur kitlesi arzular. Böylece okur, yazarın her dil, duygu ve düşünce oyunuyla metni başka başka açılardan değerlendirerek okumak zorunda kalır.

*“...yazar, hayatı bütün tutarsızlıklarıyla sunmak ister. Ortaya bir dizi çelişki koyup onları belirgin ve etkili kılmayı amaçlar. Yaratıcı yazarlar, okurlarından bir çözümü denemelerini isterler; kesin bir reçete önermezler”* (Eco, 2011: 10). Aslında üstkurmaca anlatıda yazar her şeyi anlaşılması ya da çözümlenmesi için kaleme almaz. Bu nedenle yazar çoğu zaman metaforik simgelerin gizli kalmasını sağlayarak okurun kafasını karıştırmayı amaçlar. Okur anlatılanların kurmaca olduğunu, hepsinin sözcüklerden oluşan kocaman bir dünya olduğunu bilir, ancak yine de kurmacanın gerçekliğine kendini kaptırır. *“Üstkurmaca romanlarda kurgusal karakterlerin tanımı ile motif tamamen mantıklı çözümü şaşırtan ihtimalleri ileri sürmek için kullanılır”* (Waugh, 1996: 58).

*“Postmodern romanda yapı; anlatıcı ile üstkurmaca ilişkisi ve metinlerarasılık düzeyinde belirlenmektedir. Üstkurmaca bu bakımdan postmodern romanda yazarın kurguyu anlatmasının asıl amacı hâline gelir”* (Uyanık, 2011: 91). Bu nedenle üstkurmaca yazarı romanında öyküsünü oluştururken hem daha önce kendi oluşturduğu metinlerden hem de başka yazarların metinlerinden yararlanarak öyküyü yeniden üretir. Yazar bu metinlerden alıntı yapabileceği gibi parodi/pastiş, montaj gibi tekniklerden de yararlanabilir. Metinlerarasılık diye tanımlanan kavram, üstkurmacanın bir çeşididir. La Bruyere’in söylediği gibi, her şey daha önce söylenmiştir.

Üstkurmaca metinde yazar, metinlerarasılıktan yararlanarak metin içi öyküler oluşturur, böylece kurmaca gerçeklik düzlemine geçilir. Üstkurmaca metinde ana öyküyle metin içindeki öykü katmanları birbirine karışır. Bu yüzden okur, gerçek ile kurmaca arasındaki ayrımın farkına varmakta zorlanır. Kahramanlar gerçek dünyada

olmayan insanlardır. Metinler ise genellikle daha önceden yazılmış metinlerin yeniden üretilmesiyle oluşturulur. *“20. yüzyıl edebiyatının bu yeni doğasında yazar/anlatıcı yalnızca kurgulamıyor, metni nasıl kurguladığı konusunda malzeme olarak ele alıp onu ikinci bir düzlemde yeniden kurguluyordur. Yazarın/anlatıcının/okurun hep birlikte metnin içinde yer aldıkları, giderek birer roman kişisine dönüştükleri bir ortamda konu, metnin neyi anlattığı değil, nasıl kurgulandığıdır artık”* (Ecevit, 2011: 98).

Üstkurmaca romanda yazar, daha önceki romanlarında yer alan kahramanları sonraki romanlarda da kullanır. Bu nedenle eserler birbirinin devamı şeklinde görünür. Buradan hareketle üstkurmaca romanlarda çok boyutlu bir geçiş yaşanır. Bu geçiş süreklidir ve yaşam nasıl var oluyorsa yazma eylemi de dünya durdukça aynı şekilde devam etmektedir.

Üstkurmaca romanda yazar, oyunu/öyküyü sürekli olarak keserek roman kahramanlarını romanın kurgu sorunları üzerine konuşTURUR ve bu genellikle iç diyalog şeklinde görülür. Böylece metnin kurgusunun nasıl oluşturulduğu kuramsal düzleme taşınır.

Üstkurmaca yazarı hem öyküsünü yazmakta hem de yazarken öyküyü nasıl yazacağını, öyküde hangi kurgu biçimini kullanacağını yüksek sesle düşünmektedir, hatta öykü içindeki öykünün kahramanları bile kurguladıkları metni yazarken yazma eyleminin sorunları üzerinde yoğunlaşmaktadır. Böylece okur metne dâhil edilmektedir. *“Geleneksel anlam beklentisini bozarak metnin yazılış sürecine okurun dikkatini çeken herhangi bir metin, açıkça, “doğal ve sonsuz” olarak bunları sunarken belirli ideolojiler olarak görünüşte gerçek ve hayalî bir dünya kurar”* (Waugh, 1996: 22).

Üstkurmaca yazarları, metni oluştururken bir ikilem içinde olduklarının bilincindedirler ve üstkurmacanın da zaten bu ikilem durumunda ortaya çıktığının farkındadırlar. Eğer üstkurmaca yazarları dünyayı anlatmak için girişimde bulunursa çok geçmeden dünyanın anlatılamayacağını farkına varır. Aslında edebî kurgu için dünyanın yalnızca söylemde anlatılması mümkündür. *“Üstkurmaca yazarları kurgusal formları ve sosyal gerçeklik arasındaki ilişkiyi incelemek için onların kendi ifade araçlarını içeriye doğru çevirerek buna bir çözüm buldular. Onlar baskı*

*şekillerinin görünüşteki saf temsilin kurulması ile günlük dilin devamlı kabul edilmesi vasıtası ile böyle bir güç yapısını onaylamakta ve sürdürmektedir. Bu günlük dilin edebi kurgudaki karşılığı realizm geleneğinin yani geleneksel romanın dilidir” (Waugh, 1996: 11). Üstkurmaca yazarı kurgusal biçimleri tekrar incelemek ve “gerçeklik”ten uzaklaşmak için onların ikileminden başka şaşırtıcı bir yol keşfetti.*

*“Üstkurmaca gerçek dünyadaki görünüşte tarafsız gerçeklikleri değil, gerçekçi bir bakış açısını destekleyen ve devam ettiren gerçekçi bir roman diline sahip karşıtlık kurmaktadır. Bu nedenle üstkurgusal roman, direncini/dayanağını romanın kendi formu içine yerleştirmektedir. Saussure “dil” ve “söz” arasındaki farkı şöyle belirtir: Dil sistemi ve bu sistem içerisinde meydana gelen herhangi bir bireysel ifade hareketi” (Waugh, 1996: 11). F. De Saussure göre dil, vermek istediği anlamı bünyesinde bulundurmaz, ancak başka sözcükler, metaforlar ve göstergeler ile iletişime geçtiğinde anlam kazanan soyut bir yapıdır. Bu nedenle dil metin dil bilimsel bir yapı çerçevesinde ele alınmalıdır. Çünkü metin ancak günlük/normal dilden uzaklaşması dâhilinde bir edebîlik kazanır. Saussure göre dil aslında gösterileni temsil etmez. Çünkü her kavram başka bir anlama doğru, başka bir anlam da başka bir okura doğru girift bir silsile izlediğinden dil, kesin bir anlam içermez. Bütün bunlar, somut gözle göremediğimiz iç içe geçmiş yaşam halkalarını ya da Waugh’un (1996: 28) ifadesiyle gerçek dünyanın ve romanların kurulmasındaki çerçeveleme süreçlerini sergiler. Bu nedenle bir anlatıda dil, yazarın anlatmak istediğini değil, okurun anlatmak istediğini ifade eder.*

Postmodern edebiyat, geleneksel yansıtmacı anlayışın aksine gerçekliği, değişmez (mutlak) doğruları, klişeleşmiş anlatı tekniklerini yeniden sorgular ve âdeta bu değerlerle oyun oynayarak onları yeniden kurgular. Postmodernizmle beraber sanatın gündelik yaşam ile iç içe geçmesi, elit edebiyat ve okuru ile eğlencelik edebiyat ve okurunun bütünleşmesini sağlar. *“Her üstkurmaca roman, bireysel sözünü roman geleneğinin diline kurmaktadır. Görünüşte belirli bir düzen içerisinde olan edebî dil ve gelenekler çeşitli kültürel kanunların parçalarına karşı kurulur... Bu nedenle üstkurmaca, imkân dâhilindeki yapıcı sosyal eleştirinin temelindeki çağdışı edebi gelenekleri, negatif değerler olarak gördüğü şeye dönüştürür” (Waugh, 1996: 11).*

“Sözde koşullu sanatın (aleatory) temsilcileri bu göreve açıktır. Edebî metinler bilinen ve bilinmeyen arasındaki dengeyi koruyarak işlemek eğilimindedir. Her ikisi de gereklidir, çünkü bir dereceye kadar yazıdaki tekrar oranı herhangi bir mesajın hafızaya işlenmesi için gereklidir. Yazıdaki tekrar oranı alışılmış geleneklerin mevcudiyeti vasıtasıyla edebî metinlerde sağlanır. Koşullu deneysel roman edebî geleneğin âdetlerini, basitçe, önemsemeyerek böyle bir yazı tekrarından kaçınır. Böyle metinler normal okuma, anlama süreçlerine karşı çıkmak için yola çıkar, fakat yazıdaki tekrar oranı olmaksızın metinler okunur ve unutulur. Onlar yalnızca okuma anında var olduğu için edebî bir hareket formuna dönüşemez” (Waugh, 1996: 12). İnce bir işçilikle kullanılan tekrarlar metnin dokusunu güçlendirir, çünkü tekrar tonlama ile yapılan bir anlatım çeşididir. Tekrarlar karakterlerin özelliklerini daha belirleyici kıldığından okur üzerinde kalıcı ve olumlu bir etkiye sahiptir.

Modernist yazarlar için yöntem kaybı aklın daha derin düzeylerinde onun düzelmesi ile ilgili bir inanca yol açarken üstkurmaca yazarları için en temel varsayım bir romanın temelde birinin gerçekliğini tüketme ya da kurmadan çok farklı olmayan bir dizgidir. Üstkurmada metnin kendisinden çok, metnin yazılış süreci üzerinde yazarın dikkatini yoğunlaştırdığı görülür. “Sadece, yazarın tanrısal rolünü sergilemesi vasıtasıyla değil, aynı zamanda aklın ve bilincin otoritesi ile de üstkurmaca, dilin keyfi sistemi ile dünyanın sınıflandırılma sistemini belirler” (Waugh, 1996: 24).

18. yüzyılın orta sınıf ve eski soylulardan oluşan okur kitlesinin yerini, 19. yüzyılda toplumun her kesimini kapsayan daha çeşitli ve çoğulcu okur kitlesi alır. Bunun doğal bir sonucu olarak da 19. yüzyıl romanında yazarlık edimi ve beraberinde yazarın tasarladığı “okur kimliği” değişir. 18. yüzyılın romancıları roman yazma edimi, felsefi ve ahlakî meseleler gibi ciddi konuları takip eden okur kitlesi ile; aşk, heyecan, macera gibi daha olağan konuları takip eden okur kitlesinin farkındadır. Yazarların her iki konuda da yazdığına okurlarca anlaşılama gibi bir kaygıları yoktur, ancak 20. yüzyıl başlarına gelindiğinde “anlam” artık roman sanatında bir hüner ve belirleyici bir unsur hâline gelir. Yazarların kolayca okunan popüler konular ile kapalı, zor anlaşılabilir, zeki bir okur kitlesinin katkısını bekleyen romanlar arasında tercih yapması gerekirdi. “Metin, okurlarından kendi işinin bir

*kısmını üstlenmelerini isteyen tembel bir makinedir, yani yorum sağlamak üzere tasarlanmış bir araçtır. Bir metni irdelemek isteyen kişilerin yazara soru sormaları yersiz kaçır. Aynı zamanda, okur sadece kendi hayal gücüne dayanarak herhangi bir yorumda bulunamaz, ama metni belli bir okumayı bir biçimde yalnızca meşrulaştıracağına değil özendireceğine de emin olmalıdır”* (Eco, 2011: 34).

Bütün bunların neticesinde 20. yüzyılda roman artık “ideal okur”u merkeze alan bir saha hâline gelir. Yazarın anlatısı, bünyesinde ne kadar gizem saklarsa anlatı, o kadar iyi bir anlatı, yazarı da o denli iyi bir yazar olarak telakki edilmeye başlanır. Böylece okur, zekâsı ölçüsünde bilgisini, duygu ve düşüncesini, yorumlama kabiliyetini ortaya koyarak anlatının ardında olan yazarla özdeşleşecektir. Yazarla okurun tamamen özdeşleşmesi; okurun yazarlaşmasını, yazarın da okurlaşmasını sağlar. Kölenin efendileşmesi, fakirin zenginleşmesi, zayıfın güçlenmesi hep bu dönüşümün neticesidir.

20. yüzyıl avangard edebiyatının en önemli ögesi okurdur. Üstkurmaca, yazarın okura seslenerek doğru okumanın ipuçlarını verdiği ve okurun anlatıcı tarafından yönlendirildiği bir anlatım formudur ve bu anlatım formunda okurun yaptığı sorgulayıcı düşünmedir. Üstkurmaca romanda okur; gerçek-kurmaca, yazar-anlatıcı, somut-soyut gibi ikilemlere ve düzlemler arasındaki geçişlere dikkatini vererek anlatının/kurmacanın/oyunun bir parçası hâline gelir.

Üstkurmaca bir anlatıda belki de en önemli unsurun okur olarak karşımıza çıkması; bu anlatının, okuru merkeze alması ve dolayısı ile okurla sürekli bir iletişim içine girmesi önemli bir husus olarak değerlendirilmelidir. Bu durum üstkurmaca bir anlatıda en önemli yerin okura ayrıldığını göstermektedir. “...çünkü anlatı, olayları ve kişilerle bir dünya kurarken, bu dünya ile ilgili her şeyi söyleyemez. Belli şeylere değinir ve kalanı için okurdan bir dizi boş alanı doldurarak işbirliği yapmasını ister... her metin, okurdan onun işine katılmasını isteyen tembel bir araçtır” (Eco, 2009: 11). Yazar, anlatıda boşluklar bırakarak okuru söylenmeyi sezgisel şekilde tamamlaması için yönlendirir. Aslında bu, yazar ile okurun iletişime geçtiği gösterme, gizleme ve keşfetmenin bir araya geldiği bir buluşmadır. Anlatıcı bu yöntemle okurla sürekli bir iletişim hâline girer ve anlatı boyunca okurun aktif bir şekilde olayların içerisinde yer almasını sağlar. Okur ise karşısındaki metnin bir

kurmaca olduğunun bilincindedir ve geleneksel anlatıda olduğu gibi kurmacanın belirli bir olaylar zincirini takip etmekten çok kurmacanın kendisi ve kuruluş şekli ile ilgilenir.

Üstkurmaca anlatıda okur etken, yazar edilgen konumdadır. Üstkurmaca düzlemde oluşturulan eserlerde geleneksel anlatıcıların, okuru yönlendirici, ona güven verici desteği görülmez. Okur, metni anlamlandırmada yalnızdır. Bu sayede okur kalıplaşmış hükümlerden kurtulur ve özgürleşir.

Zaten üstkurmaca yazarı metni tam anlamıyla anlaşılması için yazmaz. *“Nasıl ağlıyorlardı, hiçbir şey anlamadıkları hâlde? Şimdi ben de sözlerimin tam anlaşılmamasını, gene de benim için ağlanılmasını isterdim”* (Atay, 1984: 422).

Yeni edebiyatın anlam kapalılığı ile yazılmış metinleri, okurun yaratıcı olmasını gerektirir. Çünkü eser yazarın elinden çıktıktan sonra, okurun düşünce dünyasında yeniden üretilir, eksiklikler tamamlanır, hatta okur zaman zaman bu kurmaca oyun düzleminde yazarla arkadaşlık yapar. *“19. yüzyıl başı romantiklerinin kurmaca ve gerçek arasındaki sınırları ortadan kaldırmak istemelerindeki amaç, estetikten çok felsefe düzleminde yer alır... Oysa postmodernistlerde bu teknik, sanatı/edebiyatı bir kurmaca oyunu olarak gören, çağın estetik eğilimiyle bütünleşir. Yeni metinlerde okur, yazarın, metni birlikte kurguladıkları oyun arkadaşındır; düşünsel ya da ideolojik değil, tümüyle estetik düzlemde oluşan bir birlikteliktir bu”* (Ecevit, 2011: 124-125).

Cervantes “Donkişot” adlı eserinde kurgu içinde okura mühim bir görev yükler. “Ben bu kitabın babası değilim, üvey babasıyım.” derken kitabın yazılış sürecinde yazarın kendisi kadar okurun da başrolde olduğunu iddia eder ve önemini vurgular. Üstkurmaca romanlar *“Bütün okurların yazarlaşması, bütün yazarların da okurlaşması ve sonunda zeki ve yaratıcı okurla bu oyuncu kurgunun yazarının buluşabilmesi için bir tür okur eğitime davettir”* (Parla, 2012: 119).

*“... romancının istediği şey dramatik canlılıkta, yapabileceği en iyi şey anlatıcıyı tümünden devreden çıkarmanın ve sahneyi okura doğrudan göstermenin bir yolunu bulmaktır. ... açıkça her şeyi bilen hikâye-anlatıcı modern kurmacada neredeyse yok olmuştur”* (Linn ve Taylor, 1935: 33; Akt. Booth, 2012: 50).

Kimi edebiyat eleştirmenleri romanın/anlatının gerçek yazarına yakın olan ikinci bir yazarın/gölge yazarın (Gölge yazar tezini savunup ona süper anlatıcı diyen Félix Martinez Bonati'dir.) varlığından bahsederken kimileri de romanın ikinci yazarının farklı rol düzlemlerinde dolaşan kimi zaman okur, kimi zaman anlatının kahramanı, kimi zaman da tanrısal konumlu yazar olduğu görüşünü savunur. *“Kimi eleştirmenler anlatıyı baştan sona izleyen, bölüm başlıklarını yazan, gerektiği yerde müdahale eden ve gerçek yazar Cervantes'e en yakın duran bir gölge yazar açıklamasını tercih ederken, kimileri de ikinci yazarın sürekli rol değiştirip, bazen saf okur, bazen de her şeyi bilen yazar konumuna geçtiğini sanıyor. İster gölge yazar kimliğinde bir süper anlatıcı, ister kimlik değiştiren ikinci yazar olsun, bu öykünün yazar otoritesine sahip bir anlatıcısı yoktur”* (Parla, 2012: 118).

Aslında gölge yazar romanın tüm unsurlarını planlayıp, programlayan yazardır. Romanın satır aralarında gezinerek kahramanları konuşturur ve dinler. Yaptığı bu sistemli çalışma ile akıllı okuru romana dâhil etmekte ve anlatıda okurun sesine de yer vermektedir. *“Zaman ve mekânların çözümlenmesi olanaksız bir biçimde birbirine karıştığı bu (üstkurmaca) anlatıda, bu noktada sesler de birbirine karışmış görünmektedir. Ancak, bu karışıklık öylesine olağanüstü bir biçimde yönlendirilir ki, algılanması olanaksız bir hâle gelir... Bu bir karışıklık değil, anlatı teslisini oluşturan üç kişinin birlikte görüldüğü duru bir görü, bir anlatı epifanisi anıdır: Örnek yazar, anlatıcı ve okur”* (Eco, 2009: 34-35).

Üstkurmaca romanda anlatının üçüncü şahıs anlatıdan zaman zaman birinci şahıs anlatıcıya ya da tam tersi bir şekilde birinci şahıs anlatıdan zaman zaman üçüncü şahıs anlatıcıya geçtiği görülür. Bu durum okurun kafasını karıştırmakta ve birçok soruya kapı aralamaktadır. *“Yazar kimdir? Varsayılan yazar kimdir? Anlatı yazara mı aittir okura mı? Anlatının anlamı yazarın iletmeye niyetli olduğu mesajda mıdır, yoksa okurun yorumunda mı? O niyetle bu yorum çakışır mı? Çakşırsa ne derecelerde ve nasıl çakışır? ... Gerçek bir yazarın varlığını kanıtlamak amacıyla mı, yoksa metnin kurgusallığını yazarının bile aşamayacağını ima etmek için mi?”* (Parla, 2012: 126-127).

Birinci tekil şahıs bakış açısıyla roman yazmak ustalık isteyen bir iştir. Çünkü anlatının merkezindeki “ben-anlatıcı” her şeyi rahatlıkla bilen, hisseden kimlikte

değildir. Anlatabileceği şeyler, kendi bilgi ve sezi kabiliyetinin sınırları içerisindedir. Tabi ki bu sınırlılığa karşın ben-anlatıcı, üçüncü tekil şahıs bakış açısına/o anlatıcıya göre daha yapmacıksız ve samimi bir duruş sergiler. Ben anlatıcının bu tutumu, okuru romana kolaylıkla çekmeyi ve kurmacanın gerçekliğine okurun dikkatini vermesini sağlar.

Roman sanatının en önemli yapı taşlarından biri anlatıcı unsurdur. Çünkü anlatının tam merkezinde anlatıcı vardır, hikâyeye onun etrafında kurgulanır ve kurgulanan hikâyeye, okura onun sesiyle iletilir. Anlatıcı hikâyenin kahramanlarını, zamanını, mekânını gören, hissedeni, tanıyan ve bize tanıtan hatta kahramanlarla diyalog hâlinde olan kişidir. *“Romanın kurmaca dünyasında yer alan anlatıcının görevi, okuyucu ile eser arasında alışverişi sağlamak, olaylara ve kişilere tanıklık etmek, olan biteni anlatmak veya nakletmek, nihayet açıklamak ve yorum yapmaktır. O, bu görevleri yerine getirirken gücünü, doğal yeteneğinden ve ‘sınırsız bakış açısı’ndan almaktadır kuşkusuz”* (Tekin, 2009: 23).

Yazar-anlatıcı ise olağanüstü bir şekilde roman kahramanları, olay örgüsü, mekân ve zaman gibi romanın bütün unsurlarını en ince ayrıntısına kadar bilir, hatta kahramanların zihinlerindeki duygu ve düşüncelere de vakıftır. Bunun yanında yazar-anlatıcı anlatıya kendi yorum, duygu ve düşüncelerini de ekler. *“Ahmet Mithad Efendi’nin anlatım tekniğinde dikkati çeken ‘araya girmeler’ Alman edebiyat bilimine aşinalığı olanlara ‘romantik ironiyi’ çağrıştırıyor. Roman yazarının, anlatı illüzyonunu zaman zaman kırarak ortaya çıkması, okuyucuya sorular yöneltmesi, onun fikrini almak istemesi, nasıl anlattığı hakkında bilgi vermesi, yazarlığının sınırlarını paylaşmalarına izin vermesi olarak tanımlanan romantik ironi... okuyucuyu aktif hâle getirmek, onu zaman zaman anlatıcının yalancı dünyasından (illüzyon) çekip alarak düşünmeye çağırmak ancak istediği zaman onun dikkatini yine o kurmaca dünyasına çevirme gücüne sahip olduğundan emin romancının işidir”* (Aytaç, 1990: 16-17; Akt. Tekin, 2009: 35-36). Üstkurmaca anlatıda yazar, her ne kadar araya girerek/kendini hissettirerek anlatının/olayın akışını kesse de bunun, yazarın bilinçli ve güçlü bir teknik seçimi olduğunu dikkatli okur kavramaktadır.

Kimi zaman anlatıda anlatıcının, yazarın ötesinde, yazarı geri planda bırakmış bir görüntüyle yer alması roman sanatının gereklerindedir. Çünkü roman bazen

ayrıntılı ifadeleri bazen de sembolik ve metaforik izleri bünyesinde barındıran bir yapıdır.

Üstkurmaca metinde yazar-anlatıcı okura genellikle gizli bir düzlemde seslenir ve okur, âdeta bir tiyatro sanatçısı gibi telakki edilir. Yazar-anlatıcı zaman zaman olay örgüsünün/anlatının sınırları dışına çıkarak okura yeni ve farklı bir metin okuduğunu somut bir şekilde satır aralarında doğrudan ifade eder. Her okurun kendisine göre bir sonuç/anlam çıkarmakta özgür olduğunu belirtir. Hatta metnin derin tabakasındaki imgeleri anlamak yerine, yüzey tabakasındaki anlamlara önem veren geleneksel okura zaman zaman iğneleyici göndermelerde bulunur.

Değişen, gelişen çağın avangardist yazınlarında artık en önemli unsur yazar değil, okurdur. Yazar metnini oluştururken tüm hünerini gösterir, eserini çokkatmanlı bir yapıda kurar, ona gizemli anlamlar katar ve okura bilmeceler sunarak metnini oyuna çevirir. Ancak bütün bunlara rağmen yazar metnini bir sonuca bağlamaz, çünkü yazar, verdiği ipuçlarından hareketle okurun kendi iç dünyasında metni yeniden üretmesini amaçlar. Okurun metni yeniden oluşturması, yazarın/anlatıcının üstkurmaca boyuttan okura seslenmesi postmodern sanat anlayışının ve üstkurmaca romanın kurgu yapısının hatta roman kahramanlarının bir özelliğidir. *“Modern eserlerin katı gerçekliklerine karşın postmodern metin oyun kavramını merkeze yerleştirerek okuyucusunu eğlendirmek ve böylece içine düştüğü katı gerçeklik çemberinden, yani aslında gerçek olmadığı halde gerçekmiş gibi görünen bir ‘simulasyon’dan dışarı çıkarılmaya çalışılır. Yine bununla ilişkili olarak oyunun postmodern metinlerde bir işlevi daha vardır: Yazarla okuyucunun arasındaki sınırı kaldırmak, bu ikisini birbirine yaklaştırmak için her ikisi arasında gidip gelen bulmacamsı bir kurgu”* (Emre, 2006: 115-116).

Postmodern çağdan önce kaleme alınan romanlarda yazar, zaman zaman anlatının akışını keserek okura bilgi verir; okurun, olayları ve karakterleri doğru konumlandırması için birtakım ahlâki yorumlar yapardı. Bunun nedeni daha çok, okurun, yazının tek hâkimi olan yazar tarafından yönlendirilmek istenmesi ve okurun roman dünyasının somutlaştırılmaya çalışılmasıdır. Ancak postmodern roman anlayışı ile beraber üstkurmaca romanlarda yazarın, anlatının akışını keserek okura

kendini hissettirmesi; okunan metnin kurmaca bir metin olduğuna dikkat çekmek ve gerçek ile kurmaca dünya arasındaki ontolojik farklılığı gözler önüne sermektir.

“*Bazı üstkurmaca romancıları okurun, bir oyuncu olarak rolünün farkına varmasını açıkça sağlar*” (Waugh, 1996: 42). Üstkurmaca anlatımda çok yönlülük, çok seslilik, çoğulculuk yani çokkatmanlı bir yapı mevcuttur. Bu nedenle anlatı teklilik değil, çeşitlilik; nesnel değil, görecelik üzerine kurulur. Anlatıda okurun kafasında oluşan her soru işareti, bir boşluk oluşturur. Okur bu boşlukları kendi yorum gücüyle doldurmaya çalışır; böylece okur, eleştirel düşünmeye, sorgulamaya yönelir ve okurun göstermiş olduğu bu eğilim okuru dirik tutmayı sağlar. Bu tutum postmodern sanat anlayışının çoğulcu yapısıyla örtüşür. “... her yazınsal ürün birçok belirsizlikler, boşluklar içerir, okuma sürecinde soru işaretleri ortaya çıkarır. Bunlar bir kusur, bir eksiklik olarak görülemezler, tersine yapıta gizem verirler, okuru daha çok oyalır, ona daha çok şey katarlar” (Özbek, 2005: 9).

Üstkurmaca anlatımda, metin içinde anlatıcının varlığına dair ipuçları dikkat çeker. Burada üzerinde durulması gereken nokta yazar ile anlatıcı arasındaki ayrıma ulaşabilmektir. Eğer okur birtakım özelliklerden yola çıkarak metnin anlatıcısı ile yazarı örtüştürmeye çalışırsa metnin kurgu yapısını tam olarak anlamış olamaz. “*Bir yazar metnin içerisinde gerçek hayattakine tezat teşkil eden fikir, duygu ve inançlar içerisinde olabilir; farklı eserlerde de farklı inanç, görüş ve duyguları sergileyebilir*” (Shlomith, 1983: 87; Akt. Demir, 2002: 74). Eco (2009: 23) da metnin anlatıcısı ile yazarın karıştırılmaması konusunda şunları söyler: “*Birinci tekil ağızdan yazılan kitaplar, saf okuru ‘ben’ diyen kişinin yazar olduğuna inanmaya yöneltir. Elbette bu yazar değil, Anlatıcı, daha doğrusu Anlatan-Ses’tir ve anlatan sesin zorunlu olarak yazar olmadığını, birinci tekil şahıs ağzından bir köpeğin anılarını yazan P. G. Wodehouse bize söylemektedir.*”

Üstkurmaca anlatıda anlatıcı da aslında metnin kurmaca dokusunun bir ögesidir. Bu bakımdan yazar zaman zaman okuruna, metnin otobiyografi olarak telakki edilmemesi için satır aralarında seslenerek telkinde bulunur. Kimi zaman gerçek yazarların da anlatıdaki kurmaca dünyanın içine dâhil oldukları görülebilir. Bu teknik üstkurmacanın yoğun bir şekilde işlendiği romanlarda görünmektedir. Gerçek yazar yüzey tabakanın arkasına geçerek derin tabakaya ulaşır ve yazma

ediminin yorumlamasını yapar. “... üstkurmaca yazarları, gerçek ve kurmaca ilişkisini irdelerken iki problem üzerinde yoğunlaşırlar: Kurmaca karakterlerin kimliği ile alakalı paradoks ve edebi kurmaca söyleminin durumu” (Waugh, 1996: 90).

Üstkurmaca metinde anlatıcı yazma sorunlarını tartışır, aynı zamanda üstkurmaca metin yaşama ve yazma eylemlerinin eşzamanlılığını içeren bir metindir. “Yaşama sanatın, reel gerçeklikle kurmaca düzlemlerinin eşzamanlı birlikteliğinden yola çıkan üstkurmaca romanlarda çokkatmanlı bir yapı, üstkurmacanın uygulanabilmesi için ön koşuldur... Neyin gerçek, neyinse kurmaca olduğunu belirsiz kılan ve birden çok anlam katmanına çağrı çıkartan metaforik/imesel bir doku, romanın ana kurgu ilkelerinden biridir. Kaygan/geçişimli/esnek/oynak/labıl bir taban üzerinde yüzer gezer durumdaki gerçeklik katmanları, farklı disiplinlere bağlı anlamlar ve roman kişileri, sınırlarını yitirme, bölünme/parçalanma ya da birbirlerinin içinde erime eğilimi gösterirler” (Ecevit, 2011: 101-102).

Üstkurmaca metinde yaşam ile kurmaca iç içedir. Bu nedenle yaşam, yazma eylemidir. Üstkurmaca romanda anlatıcı romanın içeriğinin değil, kurgusunun anlatıldığı bölümlerde görülür. Bu durumda anlatıcı, birçok noktada kitabın yazarıyla çakışır. “Üstkurmaca romanlarda, metinlerin nasıl kurgulandığının anlatıldığı kesitlerde kahraman-anlatıcı, yazar-anlatıcıya dönüşür” (Ecevit, 2011: 117). Bu nedenle okur, anlatıcı ile yazarı ayırmada güçlük çeker ve okurun kafası karışır.

Üstkurmaca, postmodernizmin ana kurgu ögesidir ve anlatıyı bir “oyun” olarak değerlendirir. Somut-soyut, kurmaca-gerçek gibi karşıtlıkların birbirine harmanlandığı düzlemdir. “Üstkurmacada kurmaca ve gerçeklik arasındaki ilişki her zaman ön planda tutulur ve metin temel olarak bu ilişkinin ortaya koyduğu oyun ve gerçeklik arasındaki ilişkiye odaklanır” (Waugh, 1996: 38). “Kurmacadaki karakterler başka hiçbir şey olmadan önce bir sayfa üzerinde yer alan işaretlerdir. Bunun içinde saklı olan anlam, çoğu üstkurmaca oyun için oldukça basit bir yaratıcı başlama noktası sağlamaktadır” (Waugh, 1996: 56).

“Bütün sanatlar diğer sembolik dünyaların oluşumunda bir oyundur. Kurmaca öncelikle taklit etmenin ayrıntılı bir yoludur ve taklit etme, oyunun temel unsurudur” (Detweiler, 1976: 51; Akt. Waugh, 1996: 34). Üstkurmaca anlatıda

roman, oyuna dönüştürülür ve kurgulanan bu oyunların hiçbiri basitçe oluşturulmuş bir zekâ oyunu olarak değerlendirilemez. Kurmacanın kendi bünyesinde oynanan bu oyunda amaç, anlatılmak istenenden çok metnin nasıl kurgulandığının anlatılmasıdır. Metnin kurgusuna dâhil edilen bu zekâ oyunları ile okur âdeta bir “oyun” a kapılarını sonuna kadar açar. Bu teknikle beraber okuyucunun anlatıdan daha büyük bir keyif alması beklenir. Çünkü okurun tüm dikkati metnin bütün satır aralarında canlı olacak, sonunu kestiremediği bu anlam olaylarını satır aralarında kelimelerin, cümlelerin içinde yakalamaya çalışacaktır. Yani bu, yazar ile okur arasındaki bir tür oyundur. Çünkü yazar ile okurun birbirine yaklaşması ancak “oyun” ile mümkün olur. *“Metnin kurgusal gizlerini çözmeye çalışmak, yazarın romanını nasıl kurguladığını bulup çıkarmak için çaba göstermek, kurmaca edimi ile oyun oynamak demektir. Bu da, okurun romanının içinde oynadığı bu oyunu üstkurmaca düzleminin bir ögesi yapar. Çocuksu bir bilmece/bulmaca tutkusuyla bütünleşen bu oyunsu eğilim aracılığıyla, roman içinde son derece ciddi boyutlar yakalamak olasıdır. Oyun ögesinin bir amacı da budur çağımız romanında”* (Ecevit, 2008: 148-149). Böylece okur, yazarın hem söylediğine hem de söylemediğine oyun aracılığı ile ulaşır.

Üstkurmaca, yeni oyun olanakları ortaya koymak için gelenekten de yararlanarak oyunun eski kuralları inceleme durumundadır. Bu inceleme sırasında üstkurmaca oyunun önemli imkânlarının genişletilmesinde 20. yüzyılda ortaya çıkan bazı eğilimleri de taklit eder. *“Üstkurmacadaki iç içe geçmiş/birleştirilmiş oyun, öncelikle çağdışı biçimlerin edebî sisteminde bilinçli olarak yeniden yerleştirilmesi ile ilgilenir ve genellikle tanınmayan ve artık iyice klişeleşmiş biçimlerin sunumunu ortaya koyar. Dahası birleşimindeki şans unsuru mantıklı açıklamanın keşfedilemediği tüm yeni ihtimallerden vazgeçebilir”* (Waugh, 1996: 44). Romanda üstkurmaca bir anlatım aracı olarak karşımıza çıkan şu andaki oyunculuk yalnızca bir edebî formla sınırlanabilir. Çünkü o postmodern sanatların tamamında görülebilecek bir eğilim olarak değerlendirilebilir.

*“Zorunlu olarak Freud’çu düşünceyi kabul etmeksizin sanat ve edebiyat, yetişkinler için kaybedilen çocukluk, oyun ve gerçeklerden kaçma dünyasının yerini alan telafi edici zevk şekilleri olarak hareket eder. Onun sadece edebî kurmacanın*

*bir oyun formu değil, aynı zamanda oyunun insan toplumunun önemli ve gerekli bir yönü olduğunu iddia eder” (Waugh, 1996: 34).*

Üstkurmaca yazarlarının, oyunu yukarıda bahsedildiği şekilde gördükleri açıktır. *“Ancak üstkurmaca eleştirmenleri psikolog ve sosyologların ya oyunun eğitici ve aydınlatıcı olduğu görüşüne ya da oyunun bir sanat olduğu düşüncesine katılmamaktadır. Oyun nispeten özerk bir aktivitedir; fakat o gerçek dünyadaki bir tanım değerine sahiptir. Oyun kurallar ve rollerle kolaylaştırılır ve üstkurmaca, hayattaki kurmaca rollerini keşfetmek için kurgusal rolleri keşfederek işler. O, bizim her birimizin kendi gerçekliğimizi nasıl oynadığımızı keşfetmeyi amaçlar” (Waugh, 1996: 35).*

*“Özbilinç (self-conscious) ile sağlanan üst eleştiri az çok açık bir mesaj taşır: Bu ‘yalandan inanma’dır ya da bu, ‘oyundur’. Kurmaca ve oyun tarafından kullanılan en önemli özellik, mesaj olarak birtakım işaretler ve o mesajın bağlam ve sistemi arasındaki ilgiyi kullanarak alternatif bir gerçekliğin inşasıdır” (Waugh, 1996: 35).* Romanlar çoğu zaman bizi, içinde bulunduğumuz somut dünyadan/gerçeklerden çeker alır ve hayalî bir dünyada ve hayalî kişilerin arasında dolaştırır; böylece bize ikinci bir dünya/hayat sunar. Aslında bu ikinci dünya algısı bizim hoşlandığımız yani okurun hoşlandığı ve sürüp gitmesini istediği bir durumdur. Bu nedenle denebilir ki okurun, elindeki romanın hayalî hikâyeler ve kurmaca dünya olduğunu bilmesine rağmen, bütün bunların gerçek olduğu algısı devam etmezse keyfi kaçır. Çünkü okur kurmaca dünyanın gerçekliğine kendini bile bile teslim etmektedir. Tabi ki kurmaca dünyanın gerçekliğine inanmakla birlikte okur, zihninin bir başka noktasında bütün bunların kurmaca olduğunu bilir; ancak kurmacanın gerçekliğine de inanmayı ihmal etmez. Nitekim bu kurmaca dünyanın kimi zaman gerçek dünyadan daha gerçek gelmesi bu yüzdendir.

*“Bir oyun formu olarak edebî kurmaca, aynı şekilde anlamı değiştirmektedir. Gerçekte bağlamın değişmesi önemlidir, çünkü kurmaca dille kurulur ve dil kesin olarak belirli bir bağlamdan ayrılabilirliği ile tanımlanır” (Waugh, 1996: 35).* Dil, söyleyiş hareketini doğrudan doğruya sunan nesnelere veya durumlardan bahsetmek zorunda değildir. Dil, bakış açıları yöntemiyle hikâyeyi kelimelerle somutlaştırma ve sunma problematığıdır. Romancının yeni bir dünya kurarken en çok yararlandığı

unsur “dil” aracıdır. Yazar elindeki insan, zaman, mekân ve hikâye gibi malzemeleri ancak dil vasıtası ile bir araya getirir ve kurmaca bir gerçeklik sunar. Üstkurmaca, usta bir dil oyunudur ve üstkurmacada dil, ontolojik bir boyutta ele alınır. *“Özellikle çağdaş üstkurmaca, romanın ve gerçek dünyanın kurulmasındaki sistem/çerçeve prosedürlerini incelemeyi bir problem olarak ön plana çıkarır. Tabii ki onun yarattığı ilk problem ‘sistemin/çerçevelemenin ne olduğu’dur. Gerçeği kurmacadan ayıran yapı nedir? Çerçeve bir kitabın ön ve arka kapaklarından, perdenin açılıp kapanmasından, başlık ve sondan daha mı fazladır?”* (Waugh, 1996: 28). Aslında üstkurmaca anlatılar, gerçek hayatın da roman gibi çerçevelerden/halkalardan oluştuğu, insanın, çerçevenin neresinde olduğu ve bu çerçevenin nerede başlayıp nerede bittiğini bilmesinin mümkün olmadığı mesajını verir.

Üstkurmaca anlatıda zaman kavramı da farklı ontolojik tabakaların metafizik dokusu içinde bilinen anlamını yitirir. Zaman unsuru tabakalar arasında belirsizleştirilir ve metin çokkatmanlı bir yapıya ulaştırılmış olur. Böylece metinde yine “kurmaca ile gerçek”e iç içe geçmiş tabakalar görünümü verilir. Buna bağlı olarak okurun, romanda kesin bir anlam çözümlemesi imkânsız hâle gelir.

Üstkurmaca anlatıda bilinen zamanın ve mekânın dışında yeni bir kurmaca yaşam oluşturulur. Bu kurmaca yaşamda her şey düşünce düzleminde gerçekleşir. *“Görecelik, belirsizlik, olasılık gibi kavramlarla çizilen yeni gerçekliği kurmaca düzleme taşıyan edebiyat ürünleri, uyumdan çok uyumsuzluğu yansıtır; heterojen bir yapıları vardır; onları tek bir anlam çerçevesinde dizginlemek olanaksızdır; her yöne çekilebilen açık yapıtlardır bunlar; çözümlenemezler; Derrida’nın dediği gibi, aporia’da düğümlenirler. Gerçeği teke-teke yansıtmayan metaforik açık yapı, 20. yüzyıl edebiyatının ana özelliğidir. Bu metinleri romantizmin yaptığı gibi etik/kozmetik bir mutlak düşüncesinin ışığında çözüme ulaştırmak olanaksızdır”* (Ecevit, 2011: 175).

*“Üstkurmaca romanı diğer geleneksel romanlarla karşılaştırdığımızda üstkurmaca roman, illüzyonun/hayalin bozulması ve inşası arasındaki karşıtlık vasıtasıyla keşfedilir”* (Waugh, 1996: 16). Geleneksel roman ile modern roman karşılaştırıldığında aslında her ikisinde de hikâye anlatıldığı görülür. Ancak geleneksel romanda “hikâye”nin anlatımı ön plandayken modern romanda bu hikâye

anlatımının yerini, hikâyeyi “anlatma/anlatım” olgusu alır. Çok boyutlu ve çok karmaşık olan gerçek dünyada geleneksel roman, anlatıcıyı, ön planda tutarak metin ile okur arasında konumlandırır ve böylece anlatım tek merkezli olur. Modern roman ise yeni bir ivme kazanır ve gerçek dünyada olduğu gibi modern romanın kurgu dünyasında hem zaman hem mekân hem de kahraman çok boyutlu ve çok yönlü olarak tasarlanır. Bu durumda modern anlatıda anlatıcı daha geri plana çekilir, okur ile metin karşı karşıya gelir. Geleneksel roman ile modern roman arasındaki farklılaşan bu sistem/denge romanın güçlenmesini sağlar. Sonuç itibarıyla romancının bütün bunları başarabilmesi çoğul bakış açısı ile yazmanın imkânı dâhilindedir. *“Koşullu (aleatory) yazma çağdaş dünyadaki yaşam deneyimlerini taklit edebilir; fakat o, bir son duygusu vasıtasıyla edebi kurgu tarafından geleneksel olarak verilen huzuru vermeyi başaramaz”* (Kermode, 1966; Akt. Waugh, 1996: 12). *“Ancak üstkurmaca alışılmış gelenekleri yeniden ele alıp ve sarsarak hem yenilik hem de yakınlık sunmaktadır. Koşullu yazma basit bir şekilde bugünkü kültürün yüzeyini oluşturan tarzların çoğulcu, hiperaktif ve çeşitliliğine bir cevap vermektedir”* (Waugh, 1996: 12). Modern sonrası dönemde bizi çevreleyen dünyayı gerçeğin bir temsilcisi olarak simülasyonlar sarar.

*“Gerçeklik çökmüştür ve bugün sadece imgeden, yanılısamadan ya da simülasyondan ibarettir. Model, temsil ettiği varsayılan gerçeklikten daha gerçektir. Hiper-gerçek çoktan yeniden üretilmiş olan şey’dir. Kökeni ya da gerçekliği olmayan bir gerçeğin modelidir”* (Rosenau, 1992: 14; Akt. Emre, 2006: 188). Postmodern düşünceyle birlikte modern düşüncenin değerleri ve hükümleri alt üst edilir, gerçekliklerin yerini hiper-gerçeklikler alır. Teknolojideki ve sosyal yaşamdaki değişimlerle beraber nesnelerin asıllarının yerini sınırsız sayıda çoğalabilen nüshalar alır. Yaşadığımız dünya gerçek olmayan kopyalarla hatta kopyanın da kopyasıyla sarılır. Üstelik bu taklitler, simülasyonlar ve modeller zamanla “gerçeğin kendisi” gibi algılanmaya başlanır.

Modernist bir yazarın, eserini nasıl kurgulayacağı, eserini hangi safhalardan geçireceği bellidir yani anlatımın bir şablonu vardır ve yazar anlatısını bu şablona oturarak oluşturur. Ancak oluşan postmodern roman estetiğinde artık kullanılan malzeme somut mekân ve zaman değildir. Mekân insanın iç dünyası olur, zaman da bilinç ve bilinçdışı olarak sıra dışı sıçramalar yapar. Artık bu yeni roman anlayışının

ana konusu öykü değil, öykünün nasıl biçimlendiği/kurgulandığı olur. Oluşan yeni roman estetiğinde kahraman ve içerik anlatıda birincil unsur olma özelliğini kaybeder, kurgusal metindeki yapı parçacıklarına döner.

Postmodern romanların bünyesinde genellikle zaman, mekân ve birey bütünlüğü bulunmaz. Romandaki tüm unsurlar kendi gerçekliklerinden sıyrılmış, âdeta başka bir nesnenin içinde başka bir gerçekliği yaşar. Özünden sıyrılmış bütün bu gerçeklik parçacıkları daha sonra yeni bir bütünlük oluşturur.

Üstkurmaca romanda okur, anlatının nerede başlayıp nerede bittiğini ya da hangi zamanla başlayıp hangi zamanla bittiğini fark edemez. Çünkü üstkurmaca romanda zaman ve mekân farklı bir düzlemde ele alınır. Zaman ve mekân unsuru somutlanmak yerine soyutlanarak anlatı, bilinçli ve sistemli bir şekilde kaosa/karmaşaya sürüklenir.

Üstkurmaca metinler bilinçli bir şekilde, geleneksel yöntem ve yapılar ile popüler anlatım yöntemlerini birleştirerek edebiyata yeni bir fonksiyonellik katar ve edebiyatı geliştirir. Çünkü üstkurmaca metinler, okurun yeniye yabancılaşma çekmemesi ve okuduklarını zihninde daha iyi konumlandırması adına geleneksel olandan radikal bir kopuştan/uzaklaşmadan kaçınır. *“Yüksek sanat düşüncesinin devam etmesine rağmen o popüler ve edebî olmayan vasıtasıyla kendisini sürekli olarak yeniden tanımlayan dinamik bir kategori hâline gelir. Üstkurmaca açıkça bu fonksiyonları uygular; çünkü o daha önceki edebî geleneklerden radikal bir kopuştan kaçınır”* (Waugh, 1996: 66).

Teknolojideki hızlı gelişme bir önceki gelişmenin çöpe atılmasına neden olmaktadır. Bu durum çağımız insanının, güvensizlik duygusu yaşamasına neden olur. Bu bakımdan günlük hayatta sıradanlaşan güvensizlik algısı romana da yansır. *“Üstkurmada onun tarihî geçiciliğini göstermek için gelenek yıkılır. Örneğin realizmin popüler devamlılığındaki her şeyi bilen yazarın dolaylı olarak kullanımı, tarafsız ve sonsuz ya da objektif olarak sinsice geçmeye devam eden ve 18. yüzyılın sonu ve 19. yüzyılın başındaki tarihî köklerine sahip olan belirli bir ideolojik dünya görüşüne bağlıdır”* (Waugh, 1996: 66-67).

Üstkurmaca romanlarda dil, geleneksel romanlarda kullanılan dildir. Bunun nedeni geleneksel edebî dilin ve roman geleneklerinin parodik bir şekilde

kullanılması ile çağımız dünyasında insanların maruz kaldığı baskıya ve içinde bulunduğu yabancılaşma duygusuna işaret edilerek gerçeklikler hem yazar hem de okur tarafında sorgulanır. Üstkurmaca romanlarda geleneksel dilin kullanılması, aynı zamanda metnin okur tarafından alışılmış hissedilmesini ve metin aracılığıyla dili bir geçiş olarak kullanarak yeniliklerin (postmodernizmin bir unsuru olan üstkurmaca anlatının) daha kolay kabullenmesini sağlar. *“Bu nedenle üstkurmada edebî olmayan dilin ve popüler benzeşimin ve parodinin kullanımı estetik ve estetiğin dışındaki normları kırmaya yardım eder. Çünkü her iki dil çok köklü gelenekler vasıtası ile işler, ancak okur yeniliğe aşinalığı aracılığıyla ilerler. Metin edebiyatın asla özgür olmadığı, orijinal olamayacağı fakat her zaman yaratıldığı ve üretildiği paradoksal tanımlama ile etki endişesinden uzaklaştırılır. Okur, edebiyatın edebî gelenek açısından asla bağımsız olamayacağı düşüncesiyle anlamsızlık düşüncesinden uzaklaştırılır. Aynı zamanda o, okur arzusundan ve tarihi dünyadaki ilgiden uzaklaştırılmaz”* (Waugh, 1996: 67).

*“Romanın nereye gittiğini görmek ve ne olduğunun farkına varmak için - şimdi ve tekrar- durma ve inceleme sürecine sahiptir. Tarihi boyunca onun dilbilimsel yapısına dikkat çekmek için romanın açık eğilimi şimdi ve tekrar bireysel çalışmalarda baskın fonksiyon olarak ortaya çıktı”* (Waugh, 1996: 67).

Üstkurmaca anlatıda dış dünyayı olduğu gibi yansıtmaktan kaçınan yazar, onu yabancılaştırmak için tuhaf (garip) anlamını ifade eden grotesk tekniğini kullanır. Yabancılaştırma etmeni üstkurmada önemli bir kurgu ögesi olarak karşımıza çıkmaktadır. *“Yarattığı gerçeğin sanat düzleminde oynanan bir oyun olduğunu, kurmaca olduğunu vurgulamak isteyen çağımız romancısı, okurun dikkatini metnin biçim/kurgu özelliklerine yönlendirmek, onu etkinleştirmek ister; okurunun metinde anlatılanları gerçek olarak algılamaması ve kendini anlatılanların bir parçası olarak duyumsamaması için onu metne yabancılaştırır; bakışını duygusallıktan arındırır; okuru etkin kılar”* (Ecevit, 2008: 130). Burada amaç, okura eleştirel bir bakış açısı kazandırarak yalnızca metnin görünen anlamıyla ilgilenmek yerine onun görünmeyen/derin anlam boyutlarıyla da ilgilenmesini sağlamaktır. Okurun düşüncelerini rahatça üretebilmesi için anlatıcının yabancılaştırma etmeni işlevini üstlenmesi gerekir. Nitekim anlatıcı, anlatısında yabancılaştırma etmenini kullanarak anlatısının gerçek değil, bir kurmaca olduğu vurgusunu yapar; böylece

okurun metin karşısında özgür, özgün ve sağlıklı bir eleştiri yapmasını amaçlar ve okurun anlatıya kendini kaptırmasını önlemek için üstkurmaca boyuta geçerek okuru metinden uzaklaştırır.

Üstkurmaca romanlarda, metinlerarasılıktan yararlanılarak ikinci hatta üçüncü elden bir dünya yaratılır. Bazı gelenekçi yazarlar tarafından bu durum her ne kadar çalıntı gibi algılanılsa da aslında bu, çağımız edebiyatının roman estetiği anlayışıdır. “...yazarların hep bildikleri şeyi yeniden keşfettim: Kitaplar her zaman başka kitaplardan söz ederler ve her öykü daha önce anlatılmış bir öyküyü anlatır” (Eco, 2010: 640).

Öyküler her ne kadar kurmaca olsa da öykülerin gerçek yaşamda karşılıkları vardır. Çünkü okur, okuduğu öykünün sihrine kapılır ve kendi gerçek yaşamında öykünün nişanelerini arar. Orhan Pamuk’a göre hayat metinlerle beslenir ve daha sonra metinler tekrar hayata dönüşür. Bu ilişki iç içedir ve bunlar sürekli olarak birbirlerini zenginleştirerek, değiştirerek, yeniden üreterek ilerler. Bu bakımdan Orhan Pamuk’un romanlarında günlük yaşamın ve metinlerin âlemi birbiriyle bütünleşir. Yaşamın nasıl bir sürekliliği varsa onun romanlarının da bir sürekliliği vardır. “Çağdaş üstkurmaca, romanların yanı sıra hayatın sistemler ile kurulduğu gerçeğine dikkat çekmektedir ve sonuç olarak bir sistemin nerede başladığını ve nerede bittiğini bilmek imkânsızdır. Çağdaş sosyologlar benzer yöntemlerle tartışmaktadırlar. Erving Goffman Frame Analysis (Yapı Analizi)’nde gerçek ile kurmaca arasında basit bir çatallanma yani ikiye ayrılma olmadığını ileri sürer.” (Waugh, 1996: 29). “Biz bir şeyin gerçek olmadığına karar verdiğimizde onun kendisinin çok sahici olmaya ihtiyacı olmadığı gerçeği de olayların kendisi kadar, olayların oyunlaştırılması veya oyunlaştırılmanın provası veya tablonun yeniden üretimi de olabilir” (Goffman, 1974: 560-561; Akt. Waugh, 1996: 30).

“Hem Goffmann’ın hem de üstkurmaca romanlarının öne çıkan aktiviteleri (eylemleri) sistemleştirme/yapılandırma analizi ile dikkat çektiği şey, bizim ne tarihî deneyimler ne de edebî fonksiyonların aracısız, işlenmemiş, dilbilimsel olmayan, değişken ya da rastgele farkına varmadığımız boyutudur” (Waugh, 1996: 30). “Yaşamdaki yapılar, romandaki gelenekler gibi işler. Onlar bir durumdaki eğilimi ve ilişkiyi kolaylaştırır. Yapı analizi deneyimlerin organizasyonun analizidir. Kurguya

*başvurulduğunda o, romanın resmî geleneksel organizasyonunun analizini içerir”* (Waugh, 1996: 30). Yapı kavramı bütün anlatılar için geçerlidir ve romantik şekillerden postmodernist şekillere kadar anlatı türünün gelişimindeki bütün aşamalarda karşımıza çıkar, ancak postmodernizmle birlikte daha çok algılanabilir hâle gelir ve üstkurmada daha açık bir şekilde ortaya konur.

Üstkurmada romanlarda açık yapı araçları kurmaca içinde kurmaca, bir anlatı okuyan ya da yazan bir kahraman, okuruna seslenen bir yazar gibi unsurlar sıralanmaktadır. *“Metnin içindeki metnin sınırsızlığı “yapı” ve “yapısızlık”ın ve “biçim” ve “içerik”in paradoksal ilişkisine dikkat çeker. En sonunda yapı ve yapısızlık arasında hiçbir fark yoktur. Sadece biçim düzeyleri vardır, muhtemelen sadece içerik vardır; fakat o asla doğal yapısız bir durumda keşfedilemez”* (Waugh, 1996: 31). Yapıbozum *“metnin içinde birbiriyle savaş hâlinde olan anlamlandırma güçlerinin özenle ayıklanmasıdır”* (Emre, 2006: 8). Yapıbozum bir metnin soyut katmanlarını ve kusurlarını gün ışığına çıkarır.

Yapıbozum bir metni analiz edip yorumlama işinde metne gösterilen olağanüstü ilgi/dikkat ve hassasiyettir. Yapısalcılıkta varlıkların ve kavramların arasındaki zıtlıkların belirlenmesi ön plandayken yapıbozumda eskiden beri kabul edilen karşıtlıkların aslında mantık çerçevesinde olmadığı, bir sonuca ulaşabilmek için o unsurun karşıtlığının zoraki olarak ortaya konmaya çalışıldığı algısının değiştirilmesi ön plandadır. Çünkü yapıbozumda kalıplaşmış algıları tersine çevirmek, onların yerini değiştirmek ve genel yapıyı bozuma uğratmak üstkurgusal anlatının ortaya çıkmasına olanak sağlamaktadır. Yapıbozumda “oyun”, metnin herhangi bir merkezden yoksun olduğunun işaretidir. Geleneksel metinlerde karşılaşılan yazar-metin-okur ayrımı görülmez. Sonuç olarak yapıbozum karşıtlıkların bünyesinde bulunan zoraki sıralamaya karşı çıkışı ifade eden bir okuma şeklidir ve bu okuma şeklinde farklılıklar ortaya çıkarılarak yapı çözülür ve sonrasında parodi ve çevirme biçimleriyle yeniden kurgulanır. Sonuç olarak *“yapısöküm, yorumun önlenemez yükselişidir”* (Uçan, 2008: 484).

Bir üstkurmada anlatıcısının romanında paradokslara yer vermesi romanın çözümünü imkânsız hâle getirir ve dolayısı ile roman daha da keyifli hâle gelir. Bu nedenle üstkurmada, bir tür olarak romanın temel kimliğini ortaya koyar. *“Parodi ve*

*çevirme, yapı bozumu olarak kullanılan iki stratejidir. Yapı ve yapı bozumun birbirinin yerini alması üstkurmancanın temel yıkıcı metodunu sağlamaktadır”* (Waugh, 1996: 31). *“Goffmann’a göre bizim gerçeklik duygumuz önemsiz yapı bozumu ile başa çıkmak için yeterince güçlüdür ve gerçekte onlar kurulan yapının uygulanabilirliği ve sürekliliğini sağlayarak onu tekrar doğrular”* (Waugh, 1996: 31).

Yapı analizi ve oyun teorisi, üstkurmaca uygulamasını aydınlatan ve onun kültürel değişime bir cevap olan duyarlılığını gösteren çağdaş sosyal araştırma alanlarındandır. *“Ancak onlar, düşünce ve uygulamadaki gerçekliğin gittikçe bir yapı olarak görünmesi ile beraber düşünce ve uygulamada daha geniş bir değişimin yönleridir. Gerçekte Hegel, bir sanat çalışması olarak düşünülebileceğini ileri sürer; çünkü geriye dönüp bakıldığında o bir roman gibi okunur ve onun sonu bilinmez”* (Waugh, 1996: 48). *“Üstkurmaca sadece yazılı tarihin bir dünya modeli oluşturması için dil vasıtasıyla olayları kavramsallaştırarak sıralayan kurmaca bir eylem değil, aynı zamanda bağımsız bir şekilde insan tasarımını etkileyecekmiş gibi görünen birbiriyle ilişkili konular ile -kurmaca gibi- tarih kendi kendine yatırım yapar”* (Waugh, 1996: 48-49).

*“Herhangi bir türün deneysel kurmacasını başarıyla çözümlmek onun dilbilimsel uygulamaları hakkında bilinçli olan bir hedef kitleyi gerektirmektedir. Bu koşullar yalnızca iletişim problemlerine, daha çok bilinen dilbilimsel kuralların terimlerine dönüştürülemeyen mesleki ve teknolojik dillerin doğuşuna çağın gerektirdiği bir dikkat ile sağlanmaktadır. Ancak bu hedef kitle onun kendi gereksinimlerine sahiptir”* (Waugh, 1996: 64).

Üstkurmaca anlatının yaratıcı ve deneysel kurmaca olarak hedef kitleye sunduğu anlatım tarzının ve bu anlatım sırasında kullandığı tekniklerin tamamıyla alışılmışın/gelenekselin ötesinde çok bilinmeyen olmaması gerekir. Yoksa böyle bir kurmaca anlaşılamayacağı için okunmaya değer olmadığı gerekçesiyle reddedilecektir. Dolayısıyla böyle bir anlatım tarzının belirli bir düzeydeki okura aşına gelmesi gerekmektedir. Bu bakımdan *“üstkurmaca hem aşinalık hem de yenilik için bir başlangıç noktası sağlayan genel beklentinin, hem yerine getirilmesi hem de yerine getirilememesidir”* (Waugh, 1996: 64).

*“Eğer üstkurmaca hem kültürel hem de resmî perspektiflerle iyimser olarak değerlendirilirse Rus biçimci teorileri, değerli bir bakış açısı sunar”* (Waugh, 1996: 65). Burada üstkurmaca edebiyatta alışılmış ve gelenekseli ortaya koyarak yenilenen bir algı aracı hâline gelir. *“Bu nedenle Rus biçimci teorisinin, romanın gelişimindeki üstkurgusal stratejilerin iyimser bakış açısını sunduğu görülebilir”* (Waugh, 1996: 65). *“Ve bu iyimserlik biçimci teorisinin, o sistemin içindeki birimlerin yeniden düzenlenmesi ve edebi sistemin dışındaki unsurları kendine dâhil etmesi ile kendisini geliştiren bir sistem olarak edebiyat düşüncesi aşamalarından biri dikkate alınarak güçlendirilebilir”* (Waugh, 1996: 65).

1960’larda ve 1970’lerde üstkurmancanın uygulanması ile ortaya çıkan metinlerde parodi, oyunsuluk, aldatıcı öykü yazma tekniği ve paranoya; yeni fantastik formların ve büyülü gerçekçiliğin keşfine öncelik vermektedir. *“Parodi ve popüler ve edebî olmayan benzeşmeye yardım eden Rus biçimci teorisi, romanı tüketmekten ziyade romanın çok olumlu ve geç kalmış yenilenmesini destekleyebilir”* (Waugh, 1996: 67). Üstkurmada eleştiri; oyun ya da parodi olarak adlandırdığımız bu sürecin doğal bir sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır, çünkü bu süreçteki yer değiştirme kendi içerisinde eleştirel bir fonksiyon taşımaktadır.

*“Üstkurmaca parodi, belirli birtakım kavramları, okurları tarafından edebî olarak kabul edilen belirli birtakım geleneklerde nasıl ifade edildiğini ortaya koyar ve o tarihteki farklı bir noktaya yerleştirilen okurlar için bunların hâlâ sahip olduğu ilginin ne olduğunu dikkate almaktadır. Üstkurmaca, birbirlerine karşı çağdaş daha önceki örnekleri kullanarak edebî ve sosyal geleneklere dayanan, okurun katı önyargısını gözden geçirmeye zorlayan ve böylece okurun onların her ikisi ile ilgili beklentilerini boşa çıkaran metnin belirsizliğini ortaya çıkarır”* (Waugh, 1996: 67).

*“Calvino’nun ‘Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu’ adlı romanı bu sonsuz değiştirim sisteminin dışında, açık bir şekilde üstkurmaca kullanımı ve özellikle parodiyle ilgili araçlar ile daha etkili bir yol keşfeder. Roman, okuma durumundaki okuyucuya doğrudan bir hitapla ve üstkurmaca söylem üzerine ‘tarihçe’ ve ‘söylem’ ilgisi ve hikâyenin inşası üzerine üstdil ile ilgili bir söylem ile başlar. Bu, ‘roman bir tren istasyonunda başlıyor, bir lokomotif solumakta, bir pistondan çıkan buhar kitabın bölüm başını kapatıyor, bir duman bulutu da birinci paragrafın bir bölümünü*

*gizlemekte' gibi tasvir ile metnin ontolojik düzeyleri karıştırılır. Burada öykülemenin durumu, romandaki tanımlamaların daima tanımlanabilen şeylerin oluşumu olduğunu okura hatırlatan öykünün durumu ile karıştırılır” (Waugh, 1996: 47).*

Modern edebiyat “birey”i ön plana çıkarırken postmodern edebiyat “özne”ye odaklanır. Modernistler, metinlerde bireyi ayrıntılı bir şekilde tasvir edip birey dışındaki nesnelere pasifleştirirken bireye hem toplumda hem de sanatta ulvîlik verilir. Postmodernistlerde ise birey, öznenin nesnesi olarak ele alınır; duygu ve düşünceleri dikkate alınmayan, silikleştirilmiş, değersizleştirilmiş ve paradoksal bir nesnedir. *“18. ve 19. yüzyıl romanında bireysellik her zaman sosyal yapı ile birleştirilmiştir. Modern kurguda kişisel özerklik çabasına sadece var olan sosyal kurumlara ve geleneklere karşı çıkılarak devam edilebilir. Bu çaba zorunlu olarak bireysel yabancılaştırmayı içermekte ve çoğunlukla zihinsel bozulma ile son bulmaktadır. Ancak çağdaş toplumun güç yapısı postmodern romancılar için karşıtlığın amacını tespit etme ve daha sonra sunmada daha büyük problemler yaratmada daha çeşitli ve daha etkili bir şekilde gizlemiş ve anlaşılmasını güçleştirmişlerdir” (Waugh, 1996: 10-11).*

Üstkurmaca romanların genellikle romantik olarak görülmesi üstkurmaca romanların romantik-popüler formlara benzeme eğiliminin sonucudur. Üstkurmacanın, postmodernizmin ötesinde tüm romanlarda görülen genel bir eğilim olmasının postmodern yazarların daha önceki popüler romantik roman formlarına benzeme eğilimlerinden kaynaklandığı söylenebilir. Modernizm sonrası romanın içine düştüğü açmazdan romanın kendi aslına dönmesi ile çıkılabileceği düşüncesi ve bir anlatım formu olarak romana, yeni anlatım olanakları ve yeni anlatım biçimleri arama gayreti, üstkurmaca anlatım tarzının ortaya çıkmasında etkili olur. *“Bu roman formu sadece çağdaş olarak ortaya çıkması nedeniyle değil, aynı zamanda bütün romanların anlatma ile ilgili doğası ve tür olarak romanın edebî-tarihî olması nedeniyle de çalışmaya değerdir” (Waugh, 1996: 5),* çünkü üstkurmaca romana kimliğini veren unsurdur.

*“Popüler şekillerin ana kurgudaki benzeşimi Rus biçimcilerinin edebî evrim görüşünün en önemli özelliğiydi. O, üstkurmaca yazarları tarafından çok önem verilen parodimsi dürtüye benzeyen süreçtir. Dahası popüler şekilleri kabullenmek*

*gerekliliği, romanın devamlılığı için merkezi olması kadar geniş ölçüde kültürel ifadenin okuma şekli olarak da görülebilir. Roman Jakobson, Rus Biçimci edebiyat kavramını saflaştırır ve değişken egemenlik düşüncesini ortaya koyar” (Waugh, 1996: 79). “Eleştirmen Leslie Fiedler; romanın hayatta kalabilmesi için işlenen ve kültürün yansıması olan sanat düşüncesi ile kültürsüz alt-sanat arasına köprü kuran kollektivist halk etiğinin popüler formlarındaki kökenlerine geri dönmesi gerektiğini söyleyen ilk kişiydi” (Fiedler, 1975: 348; Akt. Waugh, 1996: 80). “Ancak onun popüler form düşüncesi oldukça kısıtlıdır” (Waugh, 1996: 80).*

Türk edebiyatında üstkurmaca tekniği postmodernizmin bir ögesi olarak ilk defa Oğuz Atay’ın romanlarıyla kullanılmaya başlanır. Ancak natüralizm ışığında üst düzey bir eser sunmayı amaçlayan Ahmet Mithat Efendi denenmemiş olanları deneyerek belki farkında, belki de farkında olmadan üstkurmaca bir eser ortaya koyar. Ahmet Mithat Efendi “Müşahedat” adlı eseriyle romanı oyunlaştırarak anlatıda ontolojik bir tabaka oluşturur. Aynı şekilde Laurence Sterne “Tristram Shandy” adlı eserinde de roman yazma sorunsalını ve kurgulamanın öyküsünü kelimelere dökerek gözler önüne serer.

Postmodern sanat, alıcısının/okurun duygu ve düşünce dünyasını verimli hâle getirmeyi amaçlar ve alıcıya/okura zenginlikler katar. “*Edebî normların, parodinin nesnesi hâline geldiği yer olan üstkurmaca okumada okur, edebî sisteme göre tarih ve kültürel ilgide eğitilir*” (Waugh, 1996: 66). İşte postmodernizmin bir ögesi olan üstkurmaca anlatıda metafiksiyonalist (üstkurmaca yazarı), çağ okurunu klasik roman tanımından uzaklaştırarak ince ve bilinçli bir hünerle oluşturulmuş yazar-anlatıcı, gerçek-kurgu, dinleyici-okur noktasında düşündürmeye yoğunlaşır. Bunu başarabilmek; yazarın roman çerçevesi içine girerek roman kahramanlarından biri olmasına ve kurmaca dünyayı kahramanın gözünden görmesine bağlıdır. Yazar böylece, roman kahramanlarını kurgularken anlatıyı bir üst düzey olan üstkurgusal düzeye taşır. Bu sırada okur, eşzamanlı olarak “yeni” ile baş başa kalır. Ahmet Mithat Efendi bu durumu okurun “takılan kulp, yapılan kubbeler” ile baş başa bırakılması olarak ifade eder.

Romanın ön sözü olarak değerlendirilebilecek “Karinle Hasbihâl” bölümünde Ahmet Mithat Efendi okura elindeki metni doğru okuması için birtakım

tavsiyelerde bulunur ve belirli noktalara dikkat çeker. Romanın bölüm başlıkları, başlıkların adları ve sıralanışı romanın nasıl okunması gerektiği ve doğru anlamlandırılması gerektiği konusunda okuru ipuçlarıyla yönlendirir ve böylece yazar, okurun tepkisini ölçer. M. Bakhtin'e göre bir üstkurmaca yazarı anlatıda konumunu değiştirebilir. Çünkü yazar şifrelerini ve mesajlarını anlatının dokusu içine yayarken okurun muhtemel tepkilerini ve yorumlarını dikkate alır; bu nedenle yazar, okuru ile diyaloga hiç ara vermez. *“Çağdaş üstkurmaca; yazıda sadece böyle bir bilinçli oluşturma değil, roman türünde bir bütün olan çağdaş romanın baskın karakteristiğini açıkça ortaya çıkarır”* (Waugh, 1996: 68).

Üstkurmamacanın uygulanabilirliği ile ilgili sorular, romanın kendisinin uygulanabilirliği ve gelecekte romanda gerçekleşecek muhtemel gelişmelerle ilgili sorulara yol açmaktadır. Çünkü üstkurmaca, romanın kendi varlığının sorgulanması sürecini tetiklemektedir. Böyle bir sorgulama süreci ancak edebî türlerin nasıl geliştiği ve nasıl ortadan kalktığı sorularının cevaplanması ile sağlıklı bir şekilde sürdürülebilecektir.

Yaprak (2012), Postmodernizmin Orhan Pamuk'un Romanlarındaki Yansımaları adlı çalışmasında üstkurmacyı gösteren özellikleri şöyle sınıflandırır:

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

- (a). Kahramanın/anlatıcının okunan romanın yazarı olduğunu söylemesi.
- (b). Romanın içinde başka bir romanın anlatılması
- (c). Bir romanın yazımının ya da okunmasının konu edilmesi.
- (d). Romanın, roman tekniğine ya da edebiyata dair sorunları tartışarak kendi yazımına yönelmesi.
- (e). Roman yazarının, romanın içinde bir kahraman olarak yer alması.
- (f). Romanın başka romanları üslup, biçim veya içerik olarak taklit etmesi.
- (g). Karakterlerin başka eserlerden bahsederek, okunan romanın bu eserlerden farklı olarak “gerçek hayat” olduğu yansımalarını vermeye çalışması.

- (h). Kahramanın yazarla diyaloga girmesi, ona laf atması.
- (i). Romanda okurla konuşulması, fikrinin sorulması.
- (j). Olayların kronolojik olarak anlatılmaması.
- (k). Ana hikâyenin içinde başka hikâyeler anlatılması.
- (l). Kahramanın bir roman kahramanı olduğunun bilincinde olması.

Özcan (2005) Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Postmodernizmin Yeri adlı çalışmasında üstkurmacanın Türk romanındaki uygulamasını şöyle sınıflandırmaktadır:

1. Anlatıcıyı Etkin Figür Haline Getirme
2. Metnin Yazılış Sürecini Metnin Konusu Hâline Getirme
3. Yazma Ediminin Bir Oyun Olduğuna Dayalı Anmalar ve Söz Oyunları
4. Kolaj

Üstkurmacayı gösteren özellikleri Ecevit (2008), Waugh (1996), Demir (2002)'in çalışmalarından hareketle şu başlıklar altında tasnif edebiliriz:

### **3. 1. Üstkurmacayı Gösteren Özellikler**

1. Yazarın, kurmaca metin içinde okuruna yönelmesi ve onunla konuşması. (Ecevit, 2008: 43). Yazarın okurla iletişim kurması (Ecevit, 2008: 35). Okurun kurmaca metnin dokusuna girmesi (Ecevit, 2008: 145). Yazarın, okurun metinde kendini yitirmemesi için bir tür uyarı imi işlevi vermesi (Ecevit, 2008: 146).

Anlatıcının okura doğrudan veya dolaylı olarak hitap etmesi ve onunla iletişime girmesi, üstkurmacanın da en belirgin özelliklerinden biridir. Çünkü postmodern bir anlatıda en önemli unsur okur olarak karşımıza çıkmaktadır. Aynı zamanda anlatıcı, okura seslenerek kurmaca ile geçelik arasındaki ilişkiyi belirginleştirir; çünkü anlatıcı yazdıklarının gerçek olduğu iddiasında değildir, aksine her fırsatta anlatısının bir kurmaca olduğu düşüncesini okurda uyandırmak ister.

Anlatıcının okura seslenmesi de denilen "*araya girmeler*" okuyucuyu aktif hâle getirir, onu zaman zaman anlatının hayalî dünyasından çekip alarak düşünmeye çağırır, ancak istediği zaman onun dikkatini yine o kurmaca dünyaya çevirme gücüne sahip olur. Anlatıcı zaman zaman okura seslenerek anlatıda okurun varlığını kabul eder; bunu, okura doğrudan seslenerek yapabileceği gibi satır aralarında ileride olacakları sezdirerek de yapabilir. "*Metin, okura çözüm yolu gösteren imgesel ve metaforik öğelerle doludur*" (Ecevit, 2008: 70).

Burada anlatıcının amacı okurla iletişime girip okurun dikkatini anlatı üzerinde yoğunlaştırmaktır. Anlatıcı, okuru roman okuma sürecinde pasif olarak yalnızca yüzeysel bir okuma yapmaması, romanı etkin ve bilinçli bir şekilde okuması konusunda uyarır. Bu bakımdan postmodern bir anlatıda okur, metin içindeki yol gösteren imgesel ipuçlarını kaçırmayacak ve anlatıdaki ilişkiler ağını sebep sonuç ilişkisi içerisinde değerlendirebilecektir. "*Kendisinden bazı beklentileri olduğunu, ondan metne dikkatle yaklaşmasını istediğini, ip uçlarını gözden kaçırmaması gerektiğini... açık açık söyler Pamuk okuruna*" (Ecevit, 2008: 70).

**2.** Yazarın, okura romanı nasıl öykülediğini anlatması. (Hangi kitaplardan etkilenmiş, hangi biçimsel ve teknik sorunla karşı karşıya kalmış ve onu nasıl çözmüş; hangi otobiyografik yaşantısını kurmaca düzlemine taşımış) (Ecevit, 2008: 38-142) (Onega, 1996: 8). Üstkurmacada yazar dolaysız bir biçimde "roman yazma" işini romana özne olarak seçer (McCaffrey, 1982: 182), (Waugh, 1996: 40).

Bu formda yazar, romanın başından sonuna kadar bir romanın nasıl oluşturulduğunun, kurmacanın nasıl gerçekleştiğinin hikâyesini anlatır. Yazar, seçtiği anlatıcının ağzından "okur"a tahkiye etmenin nasıl gerçekleştiğini anlatır.

**3.** Kurmacanın, yazının kendisinin anlatılması (Ecevit, 2008: 34).

**4.** Montaj/kolaj (Ecevit, 2008: 35).

Montaj/kolaj kimi zaman gerçek kimi zaman kurmaca yaşamdan alınan deneme, öykü, masal, tiyatro kesiti veya bunların parodisi ya da geçmiş ve gelecekte bir ana veya bir düşe metin içinde yer verilmesidir. Kolaj, metni oluşturan anlatı parçalarının kurgulanmasını sağlayan bir araçtır. "*Anlatıcının metindeki varlığının en aza indirildiği bölümlerdir bunlar. Tek bir biçime sadık kalınarak yazılmayan, dokusunda avangard biçim denemelerine yer veren tüm kurmaca*

metinlerde olduğu gibi, anlatıcının, egemen, kişisel ve nesnel anlatıcı tutumları arasında gidip geldiği bir metindir” (Ecevit, 2008: 151). Aynı zamanda kolaj, dümdüz giden herhangi bir hikâyeyi tekdüzelikten kurtarır ve ona üçüncü bir boyut verir. Kolaj ile birlikte geçmiş, gelecek ve şimdiki zaman parçacıkları ve birbiriyle ilgisiz gibi görünen anlatılar belli bir anlam doğrultusunda yan yana getirilir.

“Her alıntı bir kolaj olarak görülebilir, şiir, roman gibi plastik olmayan sanata, imzalı bir alfabeden sokakta yerden alınan bir mektuba kadar, kolajların var olduğunu kabul ettiğimiz andan başlayarak yazgısal olarak kolaj ve alıntıyı birbirine karıştırmaya, başkasının yazdığı şeyi ya da reklam, duvar yazısı, gazete makalesi vb. günlük yaşamdan alınan her metni kendi yazdığım şeye aktarma işini kolaj olarak adlandırmaya başladık” (Aragon, 1936: 30-36; Akt. Aktulum, 1999: 225). Montaj; yazarın, anlatının yapısını kurmak, güzelleştirmek, güçlendirmek, anlatıya yeni bir biçim kazandırmak veya felsefi bir boyut kazandırmak için bir yazıyı veya bir sözü hiç değiştirmeden ya da biraz değiştirerek veyahut da sezdirmek suretiyle anlatı dokusu içinde kullanmasıdır. Bu sayede metinler arasında bir bağ kurulur ve kurmacanın gerçekliği ön plana çıkarılmış olur.

5. Yazma ediminin kurmaca metnin içinde kurgulanması (Ecevit, 2008: 142).

6. Kurmaca içinde kurmaca anlatılması (Ecevit, 2008: 142). “Yapı kavramı anlatıcının iç içe geçmesiyle her bireysel kutu gerçekliğine karşı koyan Çin kutusu yapısını içermektedir” (Waugh, 1996: 30).

Kurmaca düzleminin iç içe geçmiş sarmal yapısı, romanın içine serpiştirilmiş hikâyelerin iç içe anlatılması ile sağlanır.

7. Yazının/kurgunun, yaşamın kendisi olması (Ecevit, 2008: 143). Roman kişilerinin romanın kendisi olması (Ecevit, 2008: 42).

Öyküler her ne kadar kurmaca olsa da öykülerin gerçek yaşamda karşılıkları vardır. Bu çerçeveden bakıldığında yazı hem kurmaca dünyanın kapılarını aralayan hem de gerçek dünyanın kurmaca gibi algılanmasını sağlayan bir araçtır. Çünkü okur, okuduğu öykünün sihri kapılır ve kendi gerçek yaşamında öykünün nişanelerini arar. Kurmaca metindeki kahramanın veya somut dünyadaki gerçek okuyucuların okuduğu olay ve durumların kendi başına gelmesi yazının, yaşamın kendisi olması özelliğini göstermektedir. Yazı eğer yaşamın kendisi ise yazar

yaşamak için yazmalıdır Franz Kafka da bunu “*yaşamım, yalnızca yazma amacına göre düzenlenmiş*” diyerek ifade eder. “*Hayalî kurmacanın kendi yarattığı dünyayı adım adım gösterirken içinde yaşadığımız gerçek dünyanın da gün gün benzer biçimde yazılı olana dönüşür*” (Waugh, 1996: 9).

**8.** Metnin anlatıcısının satır aralarında okura bilgi vermesi (Ecevit, 2008: 145).

**9.** Okurun özgür ve özgün düşünce üretebilmesi için anlatıcının yabancılaştırma etmeni işlevini üstlenmesi (Ecevit, 2008: 147).

Anlatıcı, anlatısında yabancılaştırma etmenini kullanarak anlatısının gerçek değil, bir kurmaca olduğu vurgusunu yapar, böylece okurun metin karşısında özgür, özgün ve sağlıklı bir eleştiri yapmasını amaçlar ve okurun anlatıya kendini kaptırmasını önlemek için üstkurmaca boyuta geçerek okuru metinden uzaklaştırır. Anlatıcı, anlatının akışı içinde bir anda okuyucuya yönelerek okurun, anlatının büyümesine kapılmasını engellemek ister. Bu nedenle anlatıcı, okuyucuyu metinden uzaklaştırmak için soyut düzlemde somut düzleme dış dünyaya ait varlıkları kullanarak geçer. Aslında bütün bu çaba, yazarın okuyucu ile iletişime geçerek oyun oynama isteği ile ilgilidir. “*Metnin okura yönelen anlatıcısı, çağdaş tiyatrunun, oyunun ortasında birden izleyiciye yönelip onlarla konuşmaya başlayan anlatıcı-oyuncusu gibidir; içeriği yabancılaştırır; okurun konunun büyümesine kapılmasını, duygusal bir ortama girmesini, edilginleşmesini önler*” (Ecevit, 2008: 147).

**10.** Okurun dikkatinin kurgusal öğelerin üzerine çekilmesini sağlama (Ecevit, 2008: 147).

Yazar, postmodernizmin en önemli unsurlarından biri olan kurmaca ve gerçeklik arasındaki ilişkiyi belirginleştirmek için okurun dikkatini kurgusal öğelerin üzerine çekerek okuru, anlatının kurmaca düzlemi ile ilgili soruları ve sorunları üzerine düşündürmeye çalışır.

**11.** Üstkurmaca anlatıda yazar metnin içine girer ve kendisinden karakter listesinde bahseder (Waugh, 1996: 74).

Kitabın gerçek yazarının kurmaca içinde bir karakter olması ya da kurmacanın içindeki kurmaca yazarın, anlattığı kurmacanın bir karakteri olarak karşımıza çıkması.

**12.** Bir kurmaca karakterin başka bir kurmacanın karakteri olarak karşımıza çıkması.

Bir anlatıdaki kurmaca bir karakterin başka bir anlatıda yer alması, yazarın okuyucuda uyandırmak istediği gerçeklik anlayışı için gösterilen çabanın ürünüdür. Hayal ürünü olan anlatı bu karakterlerinin başka başka metinlerde yer alması, o karakterlerin ete kemiğe bürünerek somut bir yaşam elde etmesini sağlar. Bu sayede yazar gerçeklik algısı oluşturarak okuyucu ile oyun oynar ve kurmacanın gerçekliğine okuyucuyu inandırır. Kurmacanın gerçekliğine inanarak kendi kişisel zihninde yer alan düşleri, hatıraları, özlemleri, istek ve tutkuları için metni bir araç olarak gören okurlar metinde anlatılan kişileri, mekânları, olayları hatta zamanı gerçek sosyal yaşamda ararlar. “... bir başka romandaki bir karakterin bir romana ya da bir oyuna girişi, neredeyse bir gerçeklik işareti işlevi görmektedir... Kurmaca karakterler bir metinden ötekine göç edebildiklerinde, gerçek dünyada yurttaşlık hakkı elde etmiş ve onları yaratan anlatıdan bağımsız hâle gelmiş olurlar” (Eco, 2009: 144).

Yukarıda zikrettiğimiz çalışmalardan hareketle Orhan Pamuk’un romanlarında kullanılan üstkurmaca tekniklerini ve bu tekniklerin hangi romanlarda yer aldığını şöyle sıralayabiliriz:

**1.** Kurmaca içinde kurmaca anlatan bir kurmaca olması: Beyaz Kale, Kara Kitap, Yeni Hayat, Benim Adım Kırmızı.

**2.** Roman okuyan/yazan bir insanı anlatan bir kurmaca olması: Beyaz Kale, Kara Kitap, Yeni Hayat, Kar, Masumiyet Müzesi.

**3.** Yazarın da romanın bir karakteri olması: Yeni Hayat, Kar, Masumiyet Müzesi.

**4.** Anlatıcının okura seslendiği bir kurmaca olması: Beyaz Kale, Kara Kitap, Yeni Hayat, Benim Adım Kırmızı, Kar, Masumiyet Müzesi.

5. Bir kurmaca karakterin başka bir kurmacanın karakteri olarak karşımıza çıkması: Beyaz Kale, Kara Kitap, Yeni Hayat, Masumiyet Müzesi.

6. Yazının/kurgunun, yaşamın kendisi olması: Beyaz Kale, Kara Kitap, Yeni Hayat, Benim Adım Kırmızı, Kar.

7. Anlatıcının, okuru okuduğu metne karşı yabancılaştırması: Yeni Hayat

8. Metnin anlatıcısının satır aralarında okura bilgi vermesi: Kara Kitap, Yeni Hayat

9. Okurun dikkatinin kurgusal öğelerin üzerine çekilmesini sağlama: Kara Kitap, Yeni Hayat.

10. Montaj/kolaj: Kara Kitap, Yeni Hayat, Kar.

11. Kahramanın kurmaca bir karakter olduğunun bilincinde olması: Kara Kitap, Yeni Hayat, Benim Adım Kırmızı.

12. Metnin yazılış sürecini metnin konusu hâline getirme: Kar, Masumiyet Müzesi.

13. Anlatıcının roman tekniğine ya da edebiyata dair sorunları tartışarak romanın yazımına yönelmesi: Kara Kitap.

14. Yazarın, anlatısında metne müdahil olması: Kar.

## II. BÖLÜM

### ORHAN PAMUK'UN ROMANLARININ ÜSTKURMACAYI GÖSTEREN ÖZELLİKLER BAKIMINDAN İNCELENMESİ

#### 1. BEYAZ KALE

Beyaz Kale romanının yapısal olarak üç ayrı bölüm hâlinde düzenlendiğini söyleyebiliriz: Giriş mahiyetinde olan ve Faruk Darvinoğlu'nun “Beyaz Kale”nin elyazmasını bulduğu bölüm, asıl anlatının anlatıldığı 1. ve 10. bölümler ve anlatıcının asıl anlatıdan çok sonra kaleme aldığı, okurun kafasını karıştırmak için kullandığı ve aslında oyunun bir parçası olan 11. bölüm.

Postmodernizmin en belirgin yansıması, yazarın edebiyatı artık bir oyun ve oyuncak olarak görmesidir. Yazar, anlatısında okuru karşısına alır ve âdeta onun zekâsını sınamaya çalışır. Beyaz Kale’de anlatıcının birkaç yerde okurun zekâsına vurgu yapması ve akıllı okurdan bahsetmesi bunun bir yansıması olarak kabul edilebilir. Yazarın takındığı bu tavrın en güzel örneği de üstkurmancanın bir anlatım tekniği olarak karşımıza çıktığı metinlerdir. Burada yazar, hikâyesini kimi zaman farklı anlatıcılara anlattırır ve okurun kafasını karıştıtır.

Orhan Pamuk, Beyaz Kale adlı romanında “biçim arayışına ve oyuna” yönelerek “roman yazma sürecini” anlatır. “Venedik’ten Napoli’ye gidiyorduk, ...” (BK, 11) cümlesiyle başlayan hikâye, romanın sonunda Venedikli Köle’nin ilk cümlesini yazdığı yere döner. Buradan romanın yazılma sürecinin tamamlandığı söylenebilir.

Beyaz Kale’yi üstkurmaca yapan özellikleri şöyle sıralayabiliriz:

1. Kurmaca içinde kurmaca anlatan bir kurmaca olması,

2. Roman okuyan/yazan bir insanı anlatan bir kurmaca olması,
3. Anlatıcının okura seslendiği bir kurmaca olması,
4. Bir kurmaca karakterin başka bir kurmacanın karakteri olarak karşımıza çıkması,
5. Yazının/kurgunun, yaşamın kendisi olması.

### **1. 1. Kurmaca İçinde Kurmaca Anlatan Bir Kurmaca Olması**

Beyaz Kale’de üç kurmaca düzleminin iç içe geçmesiyle yani kurmaca içinde kurmaca (fiction in fiction) ile oluşmuş bir üstkurmacadan bahsedilebilir. Bunlardan ilki Orhan Pamuk’un kurmacası yani Beyaz Kale’dir.

#### **1. Kurgusal Düzlem**

Orhan Pamuk’un Beyaz Kale Adlı Anlatısı

Anlatıcı bir başka kurgusal düzleme Faruk Darvinoğlu’nun anlattığı kurmaca ile geçiş yapar. Beyaz Kale şöyle başlar:

“Bu elyazmasını, 1982 yılında, içinde her yaz bir hafta eşelenmeyi alışkanlık edindiğim Gebze Kaymakamlığı’na bağlı o döküntü ‘arşiv’de, fermanlar, tapu kayıtları, mahkeme sicilleri ve resmî defterlerle tıkış tıkış doldurulmuş tozlu bir sandığın dibinde buldum.” (s. 7) Bu kurmaca düzleminin anlatıcısı Faruk Darvinoğlu’dur, böylece yazar asıl anlatıya bir giriş kısmı ekler ve ikinci bir kurgusal düzlem oluşturur. Bu kurmacanın kurgusal düzlemini şöyle tablolaştırabiliriz:

#### **1. Kurgusal Düzlem**

#### **2. Kurgusal Düzlem**

Faruk Darvinoğlu’nun Yorgancının Üvey Evladı Adlı Anlatısı

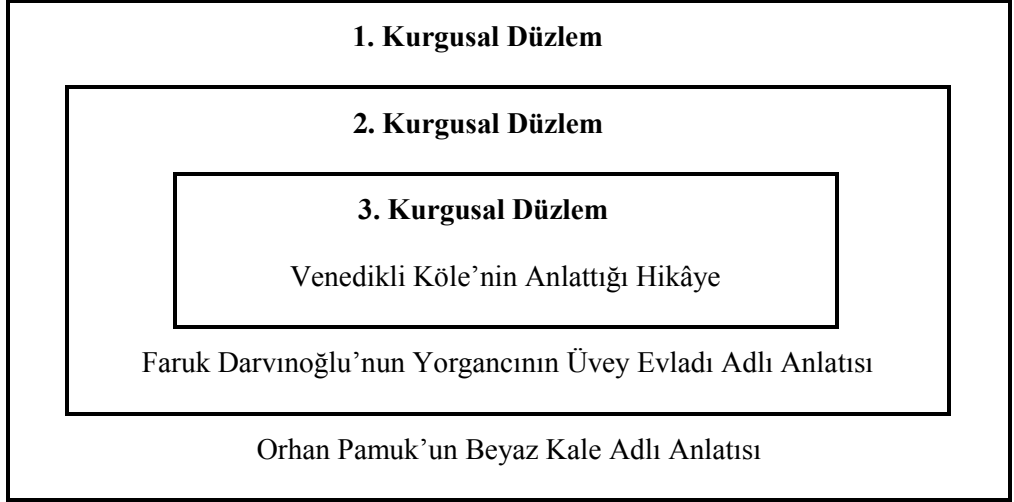
Orhan Pamuk’un Beyaz Kale Adlı Anlatısı

Bu kurgusal düzlemde anlatıcı (Faruk Darvinoğlu), Beyaz Kale'nin yazma nüshasını nasıl bulduğunu anlatır. “Rüyaları hatırlatan mavi ebrulu zarif bir ciltle ciltlendiği, okunaklı bir yazıyla yazıldığı ve soluk devlet belgelerinin arasında pırl pırl parladığı için hemen dikkatimi çekti. Sanırım, yabancı bir el, kitabın birinci sayfasına, sanki beni daha da meraklandırmak için, bir başlık yazmıştı: ‘Yorgancının Üvey Evladı’. Başka bir başlık yoktu. Kenarına ve sayfa boşluklarına bir çocuk elinin bol düğmeli elbiseler giyen küçük kafalı insanlar çizdiği kitabı hemen, büyük bir keyifle okudum. Çok hoşlandığım, bir deftere de kopya etmeye üşendiğim için, elyazmasını, beni gözaltında tutmayacak kadar saygılı hademenin güvenini kötüye kullanarak, kaşla göz arasında çantama tıkip çaldım.” (s. 7) Bundan sonra Faruk Darvinoğlu, kitabın yazarının izini sürmeye başlar, ancak bütün çabalarına rağmen yazarın kimliğine hiçbir tarihî vesikada rastlayamaz. Bunun üzerine hikâyeyi kendi yazmış gibi yayımlamaya karar verir.

Burada dikkat edilmesi gereken bir diğer ayrıntı da Faruk Darvinoğlu'nun bulunduğu elyazmasının isminin “Yorgancının Üvey Evladı” olmasıdır. Elyazmasının bu şekilde adlandırılması, anlatıcı her ne kadar Venedikli Köle olsa da romanın merkezinde Osmanlı Hoca'nın olduğu düşüncesini bize ilham etmektedir. Romanın özellikle 11. bölümünde anlatıcının sürekli olarak “O”ndan bahsetmesi ve anlattıklarından hareketle “O” diye bahsettiği kişinin Hoca olduğunun anlaşılması bizim bu düşüncemizi kuvvetlendirmektedir.

Orhan Pamuk Beyaz Kale'de anlatıcının köle mi yoksa hoca mı olduğu ikileminden hareket ederek âdeta okuyucunun zekâsını sınıdığı anlatım tarzı, anlatıdaki üstkurmacanın temelini oluşturmaktadır. Romanda asıl vaka, Venedikli Köle'nin Osmanlı korsanlarına esir düşmesiyle başlar. Burada anlatıcının Venedikli Köle olduğu çok açıktır:

Beyaz Kale'deki asıl anlatı Venedikli bir kölenin ağzından anlatılmaktadır. Beyaz Kale'de anlatıcının Venedikli Köle mi yoksa Hoca mı olduğuna dair okurun kafasını karıştıracak ifadeler bulunmakla birlikte ilk on bölümün anlatıcısının Venedikli Köle olduğu açıktır. Bu durum da anlatının üçüncü kurgusal düzlemini oluşturmaktadır:



Asıl anlatıyı, Venedikli bir kölenin anlattığını, anlatının başından sonuna kadar 1. şahıslı anlatımdan hareketle söyleyebiliriz: “Venedik’ten Napoli’ye gidiyorduk, Türk gemileri yolumuzu kesti. Biz topu topu üç gemiydik, onların ise sisin içinden çıkan kadırgalarının arkası gelmiyordu bir türlü. Gemimizde bir anda korku ve telaş başladı; çoğunluğu Türk ve Mağripli olan kürekçilerimiz sevinç çığlıkları atıyordu; sınırlarımız bozuldu. Gemimiz burnunu öteki iki gemi gibi, karaya, batıya çevirdi, ama öteki gemiler gibi hızlanamadık biz. Esir düşerse cezalandırılmaktan korkan kaptanımız kürek kölelerini şiddetle kırbaçlatmak için bir türlü emir veremiyordu. Sonraları, bütün hayatımın kaptanın bu korkaklığı yüzünden değiştiğini çok düşündüm.” (s. 11)

Anlatının devamında Venedikli Köle kendisinden bahseder: “O zaman annesinin, nişanlısının ve dostlarının başka bir adla çağırdıkları başka bir insandım. Bir zamanlar ben olan, ya da şimdi öyle sandığım o kişiyi arada bir rüyalarımda görüyorum ve terle uykudan uyanıyordum. Soluk renkleri, sonraları yıllarca uydurduğumuz o olmayan ülkelerin, hiç yaşamamış hayvanların, inanılmaz silahların düşsel renklerini hatırlatan bu insan yirmi üç yaşındaydı, Floransa’da, Venedik’te ‘bilim ve sanat’ okumuştı, astronomiden, matematikten, fizikten ve resimden anladığına inanıyordu; tabii kendini beğenmişin tekiydi, kendinden önce yapılan şeylerin çoğunu yutmuştu, hepsine dudak büküyordu; daha iyilerini yapacağından kuşkusu yoktu; benzersizdi; herkesten akıllı ve yaratıcı olduğunu biliyordu: Kısaca, sıradan bir gençti.” (s. 13) Anlatıcının ilave ettiği şu cümleler ise anlatıcının Venedikli Köle olup olmadığı konusunda bizi tereddüde düşüren ilk ifadelerdir:

“Sevgilisiyle tutkuları, tasarıları, dünyayı ve bilimi konuşan, nişanlısının kendisine hayran olmasını doğal karşılayan bu gencin sık sık yaptığım gibi, kendime bir geçmiş uydurmam gerektiği zamanlarda, ben olduğuna inanmak gücüme gidiyor. Ama, bir gün bu yazdıklarımı sabırla sonuna kadar okuyan birkaç kişi, o gencin ben olmadığını anlayacaklardır, diye kendimi teselli ediyorum. Belki de o sabırlı okuyucular, benim şimdi düşündüğüm gibi, hayatına sevgili kitaplarını okurken ara veren gencin hikâyesine kaldığı yerden bir gün devam ettiğini düşüneceklerdir.” (s. 13-14) Yukarıdaki alıntıda “Ama, bir gün bu yazdıklarımı sabırla sonuna kadar okuyan birkaç kişi, o gencin ben olmadığını anlayacaklardır.” cümlesi okurun kafasını karıştırmakta ve anlatıcının Venedikli Köle olup olmadığı konusunda ikileme düşürmektedir. Çünkü anlatıcı, kendine bir geçmiş uydurması gerektiğinde Venedikli Köle olduğuna inanmak gücüne gitmekte ve bir gün kitabı sonuna kadar okuyan birkaç kişinin, onun Venedikli Köle olmayacağını anlayacaklarını ümit etmektedir. O hâlde anlatıcı kimdir?

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

Yukarıdaki kısımda Venedikli Köle'nin Hoca ile ilk karşılaşması anlatılır. Köle birinin kendisine oyun etmek istediğini söyler; ancak oyuna başlayan yazarın kendisidir. Hoca-Köle arasındaki benzerlikler ve kimlik kargaşasının dolayısı ile anlatının kim tarafından anlatıldığı sorularının çıkış noktası yukarıdaki parçadır.

*“Hoca ile Köle'nin bu ilk karşılaşmalarında şaşırın taraf Köle'dir. Zira Köle norm karakteri ile tanışmıştır. Norm karakter, başkisinin bütün donanım eksikliklerini yansıtan bir ayna niteliği taşır; Köle özgür değil, Hoca özgürdür. Köle*

*güçsüzdür; Hoca, kendinden emin bir iktidar gücünü temsil etmektedir. Bütün bu özellikleriyle Köle, Jung'un söylediği gölge arketipi ya da Hoca'nın öte/öbür yüzüdür. Psikanalitik açıdan öbür yüz ile karşılaşan insan, kendini aşmak üzere bir serüveni başlatmış demektir” (Korkmaz, 2009: 122).*

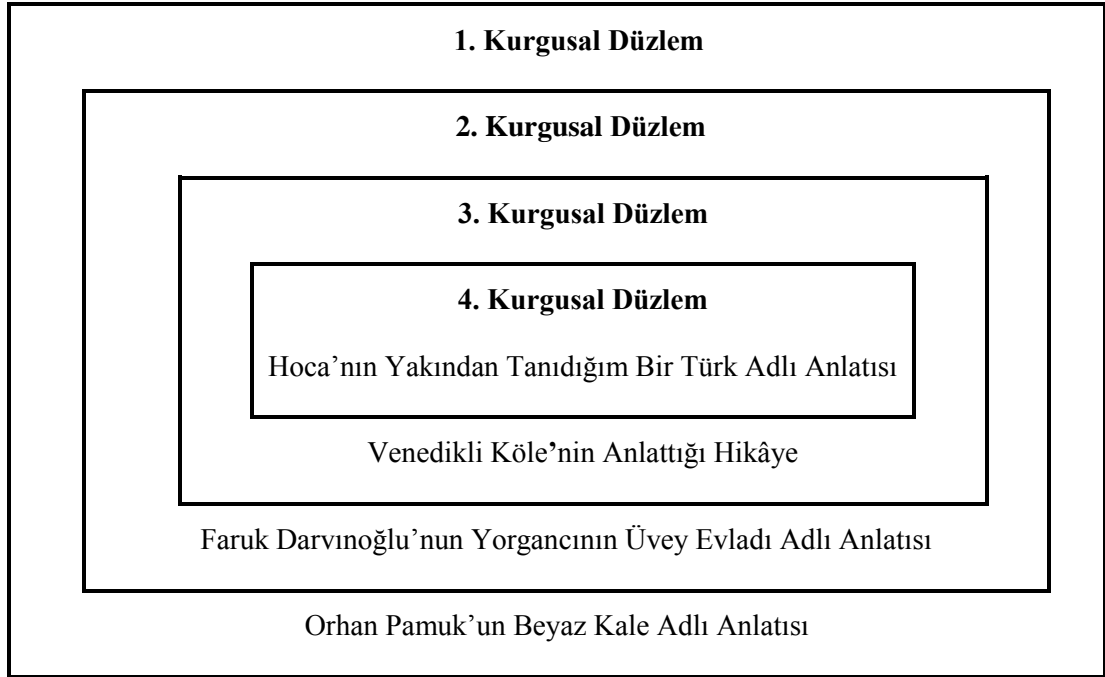
Hoca ile Köle arasındaki benzerliği ilk fark edenlerden biri Paşa'dır. Paşa sürgüne gönderildiği Erzurum'dan dönünce Hoca kendisini kutlamaya gider. Paşa köleyi hatırlamaya çalıştığında aklına Hoca'nın yüzünün geldiğini söyler. Böylece köleden sonra bu benzerliğe ilk vurgu yapılmış olur.

Hoca ile Venedikli Köle arasındaki benzerliğin birbirlerinin yerine geçecek kadar yakın olduğu fikrini ilham eden ilk kişi Venedikli Köle'dir. Köle bir gün gördüğü bir rüyayı Hoca'ya anlatır: “Benim yerime geçip ülkeme gidiyor, nişanlımla evleniyor, düğünde kimse onun ben olmadığını fark etmiyordu, bense bir Türk kıyafetiyle bir köşeden seyrettiğim eğlencenin ortasında annem ve mutlu nişanlımla karşılaşılıyor, beni uykumdan uyandıran gözyaşlarıma rağmen ikisi de kim olduğumu anlamadan bana sırtını dönüp uzaklaşıyorlardı.” (s. 46-47) Venedikli Köle'nin gördüğü bu rüya daha sonra olacaklara dair ilk ipucudur ve aslında oyunun bir parçasıdır.

Anlatıda, anlatıcının kim olduğunu sorgulamak konusundaki çabamızda, Faruk Darvinoğlu'nun anlatının ikinci kurgusal düzlemini oluşturan ve bu elyazmasını nasıl bulduğunun hikâyesini anlattığı bölümde bize bir ipucu da verir. Elyazmasının orijinal adı “Yorgancının Üvey Evladı”dır. Anlatıda Osmanlı Hoca'nın geçmişi ile ilgili bilgileri Venedikli Köle ile karşılıklı oturup anılarını yazdıkları 5. bölümde öğreniyoruz: “Böylece, iki ay içinde, hayatı hakkında on bir yılda öğrenemediğim kadar şey öğrendim. Sonradan Padişah'la birlikte gittiğimiz Edirne'de yaşıyorlardı. Babası çok erken ölmüştü, suratını ya hatırlıyor, ya hatırlamıyordu. Annesi çalışkan bir kadındı. Sonra, bir daha evlenmişti. İlk kocasından biri kız biri erkek iki çocuğu vardı. Öteki kocasından ise dört tane erkek çocuğu olmuştu. Yorgancıymış bu adam.” (s. 69) Alıntıda Hoca'nın yorgancının üvey evladı olduğunu öğreniyoruz. Bu durumu iki şekilde yorumlayabiliriz: Ya anlatıcı Osmanlı Hoca olmalı, bizi bu düşünceye sevk edecek birkaç ayrıntıyı

romanın ileriki bölümlerinden çıkarmaktayız ya da romanın merkezinde Hoca olmalı ve Hoca'nın başından geçenleri onun en yakınındaki kişinin ağzından dinlemekteyiz.

Anlatıda dikkat edilmesi gereken bir diğer nokta da ilerleyen bölümlerde Venedikli Köle ile yer değiştiren Osmanlı Hoca'nın Venedik'e döndükten sonra "Yakından Tanıdığım Bir Türk" adıyla bir kitap yazmasıdır. Hoca'nın yerine geçen ve daha sonra Gebze'ye yerleşen Venedikli Köle'nin ziyaretine gelen bir gezgin vasıtasıyla bu kitap hakkındaki bilgileri ediniyoruz. Bu kitapta Osmanlı Hoca Venedikli Köle'nin ağzından aslında kendisini anlatmaktadır. Dolayısıyla bu durum anlatıda bir kurgusal düzlemin daha olabileceğini ilham etmektedir. Eğer Hoca'nın yazdığı bu kitabı da bir kurgusal düzlem olarak kabul etmememiz gerekirse anlatının kurgusal düzlemi şöyle tablolştırılabilir:



Beyaz Kale, Hoca ile Köle'nin benzerliğinden hareketle kurgulanmıştır; ancak bu benzerlik romanın sonuna doğru iki kişinin artık tüm özelliklerinin birleşmesi ile romanın sonunda aynı kişi olmalarına kadar uzanmaktadır. Bizde bu izlenimi uyandıran, anlatıcının 91. sayfada Hoca ile Venedikli Köle'nin artık yalnızca görünüş bakımından değil, aynı zamanda ruh bakımından da benzediğini söylediği cümleleridir. "Elini omzuma koyarak yanıma geçti. Dertleştiği bir çocukluk arkadaşımıydım sanki. Parmaklarıyla enseme iki yanından sıkıştırdı, beni çekti. 'Gel birlikte aynaya bakalım.' Baktım ve lambanın ışığı altında, bir daha gördüm ne kadar

çok benzeştiğimizi. Sadık Paşa'nın kapısında beklerken onu ilk gördüğümde de bu duyguya kapılmıştım, hatırladım. O zaman, olmam gereken birini görmüştüm; şimdiyse, onun da benim gibi biri olması gerektiğini düşünüyordum.” (s. 90-91) “Sonra, vebadan baştan beri korktuğunu ileri sürdü, her şeyi beni denemek için yapıyormuş. Sadık Paşa'nın celltları beni öldürmek için götürdüklerinde de öyleymiş, başkaları bizi birbirimize benzetirken de: Ruhumu ele geçirdiğini söyledi sonra; tıpkı, az önce hareketlerimi taklit ederken yaptığı gibi, artık ne düşünüyorsam o biliyormuş, ne biliyorsam o düşünüyormuş!” (s. 91)

Anlatıdan aldığımız yukarıdaki kısımlarda Hoca ile Köle'nin macerasında her ikisinin fiziksel benzerliklerinin yanında ruhi özelliklerinin de giderek benzeşmesi ileride bu iki kişinin aslında tek bir şahsa dnyeceği düşüncesini uyandırmaktadır.

Sonraki sayfalarda anlatılanlar bu düşüncemizi destekler mahiyettedir: “Ama o kadar korkmama, kendime ilişkin daha önce düşünmediğim şeyleri sezdiğimi düşünmeme rağmen, bu oyun duygusundan da kurtulamadım bir türlü. Ensemi sıkın parmakları gevşemişti, ama aynanın karşısından ekilmiyordum. ‘Senin gibi oldum ben,’ dedi sonra Hoca. ‘Nasıl korktuğunu biliyorum artık. Ben sen oldum!’ Anladım dediğini, ama bugün yarısının doğruluğundan kuşkum olmayan bu kehaneti saçma ve çocuksu bulmaya çalıştım.” (s. 92)

Daha sonra Venedikli Köle yukarıdaki benzerliği bir adım daha ileriye götürerek Hoca'nın ağzından şu cümleleri aktarır: “Bir ara, her şeye benim kaldığım yerden devam etmek istediğini söyledi. Hâlâ yarı ıplaktık ve aynanın karşısından ekilmemiştik. O benim yerime geçecekmiş, ben de onun, kıyafetlerimizi değiştirmemiz ve o sakalını keserken benim de koyuvermem yeterliymiş bunun için. Bu düşünce, aynadaki benzerliğimizi daha da korkunç yaptı, sınırlarım iyice gerildi, dinledim: O zaman, ben onu azat edecekmişim: Benim yerime geçen onun, ülkeme dönünce yapacaklarını keyifle anlattı.” (s. 93) Daha nce Venedikli Köle'nin rüyasında gördüğü olaylar Hoca'nın yer değiştirmeleri fikrine ilham olur. Bu durum aynı zamanda romandaki oyunun en önemli parçasıdır, romanın Hoca ile Venedikli Köle'nin benzerliği üzerine kurulduğunu düşünecek olursak yazar oyuna devam etmekte ve daha sonra gerçekleşecek Hoca ve Köle'nin yer değiştirmesi olayına okuru hazırlamakta ve okurun kafasını karıştırmaya çabalamaktadır. Sonra Hoca,

Venedikli Köle'den onun yerine geçtiğinde kendisinin ne yapacağını söylemesini ister: “Benzeşmediğimize ve çibanın böcek ısırığı olduğuna inanmaya çalışarak o tuhaf durumda dikilmek sınırlarımı o kadar bozmuştu ki, hiçbir şey gelmedi aklıma. Üsteleyince, bir zamanlar, ülkeme dönünce anılarımı yazmayı kurduğumu hatırladım, söyledim: O zaman, belki bir gün, başından geçenleri iyi bir hikâye yapıp yazarım dediğimde, tiksintiyle küçümsedi beni. Onun beni tanıdığı kadar, ben onu tanıyor muymuşum ki hiç!” (s. 94) Bu kısımda Venedikli Köle'nin ülkesine dönünce anılarını yazma fikri romanın sonunda Hoca'nın yazdığı, bir gezginin bahsettiği ‘Yakından Tanıdığım Bir Türk’ adlı kitabına işaret etmektedir. Romanın sonunda gezginin köle ile konuşmalarından bu kitabı Venedik'e giden Hoca'nın yazdığını düşünebiliriz.

Hoca ve Venedikli Köle veba salgını süresince birlikte çalışırlar, Hoca'nın Padişah'ın huzuruna çıkıp veba salgınınin gidişatı ve nasıl sona ereceği konusunda fikirlerini söyler ve veba salgınının ne zaman sonra ereceği ile ilgili bir takvim hazırlar. Hoca bu vesile ile Padişah'ın gözüne girer ve veba salgınının bitmesi ile baş müneccimliğe getirilir. Hoca veba salgını bittiği için bütün şehrin katılacağı Ayasofya'daki Cuma namazına giderken Köle de kalabalığın arasındadır. Hoca'yla göz göze gelirler ancak Hoca onu tanımaz. Köle kendisini fark etmesi için Hoca'ya seslenir. Burada Köle, Hoca ile aralarındaki benzerliği bir adım ileri götürerek aslında aynı kişi olduklarını söyler: “Ben orada olmalıydım, çünkü ben Hoca'nın kendisiydim! Tıpkı, sık sık gördüğüm korkulu rüyalarda olduğu gibi, dışarıdan gördüğüm kendimden ayrı düşmüştüm; kendimi dışarıdan gözleyebildiğim için, demek ki, bir başkasıydım; kimliğine büründüğüm bu başkasının kim olduğunu öğrenmek bile istemiyor, önümden beni tanımadan geçen kendime korkuyla bakarken, bir an önce katılmak istiyordum ona.” (s. 109)

Buraya kadar yazar, Köle ile Hoca arasındaki benzerlikleri merkeze alarak Hoca ile Köle'nin aynı kişi mi olduğu yoksa farklı kişiler mi oldukları ikilemini öncelikle ikisi arasındaki fiziki benzerlikleri ön plana çıkararak belirginleştirmişti. Daha sonraki süreçte bu fiziki benzerlik gitgide ruhi bakımdan da birtakım benzerliklere dönüşmüştür. Burada ise anlatıcı (Venedikli Köle), Hoca'nın kendisi olduğunu iddia etmektedir. Bu durum bütün anlatı boyunca ilk defa dile

getirilmektedir, bu durum anlatıcının kim olduğuna dair düşüncelerimizi gözden geçirmemiz gerektiğini göstermektedir.

8. bölümde Hoca müneccimbaşılığa terfi etmiş ve bu vesile ile Padişah'la her gün görüşme imkânı sağlamıştır. Yalnız bu durum Venedikli Köle'yi çok memnun etmez, hatta Köle, Hoca ile geçirdiği günlerden “o eski mutlu hayatımız” diye bahseder. Bu bölümde Venedikli Köle'nin Venedik'e dönme arzusunu yitirdiğini öğreniyoruz: “Venedik'e dönersem, yarıda bıraktığım bir hayata kaldığım yerden devam edemeyeceğimi biliyordum. Olsa olsa, başka bir hayata yeniden başlayabilecektim. Bir zamanlar Türkler ve kölelik yıllarım üzerine yazmayı tasarladığım bir-iki kitap dışında, o hayatın da ayrıntıları beni heyecanlandırmıyordu artık.” (s. 114) Venedikli Köle'nin bu yeni düşüncesi okuru daha sonraki bölümde gerçekleşecek Hoca ile Köle'nin yer değiştirmesi hadisesine hazırlamaktadır.

Anlatıda ilginç olan bir diğer durum ise Venedikli Köle'nin Hoca hakkındaki düşünceleri ve hislerdir. Venedikli Köle'nin anlatının başındaki Hoca ile ilgili küçümseyici tavrı, anlatıda olaylar ilerledikçe Hoca'ya karşı duyduğu sevgi ve hayranlığa dönüşür. Eğer Hoca ile Köle'nin aynı şahıs olduğunu düşünülecek olursa anlatının başındaki iç ben ve dış ben arasındaki çatışmanın anlatı ilerledikçe ortadan kalktığı ve anlatıcının gitgide kendisini gerçekleştirdiği görülür. Anlatıdan aşağıya aldığımız kısımda bu durum açıkça görülmektedir. “Her gün, Padişah'a anlattığı hikâyelerinden, ayrıntılarını düşlediği ve Sultan'ı mutlaka etkileyeceğini söylediği o inanılmaz silahın hayâllerinden ve zaferinden öyle sarhoştum ki, benim neler düşündüğümün belki de farkına bile varmıyordu. Kendi kendisiyle dopdolu olan Hoca'nın bu mutluluğunu gıptayla izlerken yakalardım kendimi. Seviyordum onu, abarttığı zaferinden aldığı o yapmacıklı coşkuyu, bitip tükenmeyen tasarılarını, Padişah'ı avucunun içine alacağını söylerken avucunun içine bakışını seviyordum. Böyle düşündüğümü kendime bile itiraf edemezdim, ama hareketlerini, günlük davranışlarını izlerken, kimi zaman kendimi izliyormuş gibi bir duyguya kapılırdım. İnsan bazen bir çocuğun, bir gencin davranışlarında kendi çocukluğu ve gençliğini görür de sevgi ve merakla onu izler: Korkum ve merakım öyleydi; beni ensemden tutup, “ben sen oldum,” dediği sık sık aklıma geliyordu, ama o günleri ona hatırlattığımda Hoca beni susturur, ya Sultan'a o gün inanılmaz silahı inanılır kılmak

için neler söylediğini anlatır, ya da o sabah rüyasını yorumlarken Padişah'ın aklını nasıl çeldiğini ayrıntılarıyla hikâye ederdi.” (s. 114-115)

Yukarıda anlatının daha önceki birkaç bölümünde olduğu gibi sanki dışarıdan kendini gözlemlemekte ve kendi ile ilgili yorumlarda bulunmaktadır. Bu izlenimi edinmemizin nedeni “ama hareketlerini, günlük davranışlarını izlerken, kimi zaman kendimi izliyormuş gibi bir duyguya kapılırdım.” cümlesidir. Buna benzer bir cümle daha önce veba salgınının bitmesinden sonra Ayasofya'da kılınan Cuma namazı öncesinde geçmiştir.

Orhan Pamuk “Beyaz Kale Üzerine” adlı yazısında “Beyaz Kale'nin elyazmasını İtalyan Köle'nin mi, Osmanlı Hoca'nın mı yazdığını ben de bilmiyorum.” der. Orhan Pamuk'un bu cümlesinden aslında Hoca ile Köle'nin aynı kişi olduğu sonucuna ulaşabiliriz. Romanda bu durumu kuvvetlendiren olaylardan biri de Padişah'ın, Hoca'dan bir silah yapmasını istedikten sonra Köle ile Padişah'ın ikinci kez karşılaşmasını müteakiben Hoca'nın Padişah ile konuşması için yerine Köle'yi göndermesi ve kendisinin silah yapımıyla uğraşmasıdır. Bu süreçte Padişah Hoca ile Köle arasındaki fiziki ve ruhi benzerliklerden sürekli bahseder.

11. bölüm “Kitabımın sonuna geldim. Belki de akıllı okuyucularım aslında hikâyemin çoktan bittiğine karar vererek onu ellerinden atmışlardır bile. Bir zamanlar ben de aynı şeyi düşünüyordum, yıllar önce yazdığım bu sayfaları bir daha okumamak üzere bir köşeye tıkmıştım.” (s. 163) şeklinde başlar. Aslında bu bölüm yazarın, anlatının başından beri kurguladığı oyunun bir parçasıdır ve bölümün tek amacı okurun kafasını karıştırmaktır. Anlatıcının dediği gibi aslında esas hikâye burada bitmektedir, bundan sonraki kısım asıl hikâyenin yazımından çok sonra kaleme alınmış izlenimini vermektedir. Kitabın yeniden ortaya çıkmasını sağlayan hadise kendisinin ziyaretine bir gezginin gelmesidir. Böylece anlatıcı hem en sevdiği kitabın bu olduğunu anlamış hem de kitabını artık düşlediği gibi bitirme fırsatı yakalamıştır.

Bu bölümde anlatıcının, Hoca ile yer değiştirmesinden sonra başına neler geldiğini öğrenmekteyiz: “Müneccimbaşılık yaptığım yıllarda çok para biriktirdim, evlendim, dört çocuğum var; belki de, mesleğimin bana kazandırdığı bu sezgiyle yaklaşmakta olan felaketleri öngörerek işimi zamanında bıraktım: Sultan'ın orduları

Viyana'ya gitmeden, yenilgilerin öfkesiyle çevresindeki soytarıların, benden sonraki Müneccimbaşı'nın boynu vurulmadan, hayvanlara düşkün Padişahımız tahttan indirilmeden çok önce, buraya Gebze'ye kaçtım; bu konağı yaptırıp, sevdiğim kitaplarım, çocuklarım ve bir iki adamımla yerleştim. Müneccimbaşı'yken evlendiğim karım benden çok küçük, ev işlerinden çok iyi anlıyor, bütün evi, başka ufak tefek işlerimi o çekip çeviriyor, yetmişine merdiven dayayan beni de kitaplarımı yazayım, hayâl kurayım diye bütün gün bu odada yalnız bırakıyor. Böylece hikâyeme ve hayatıma uygun bir son bulmak için doya doya O'nu düşünüyorum.” (s. 164)

Anlatıcının metinde “O” diye bahsettiği kişi Osmanlı Hoca'dır. Bunu bir sonraki paragrafta olan konuşmaları aktardığında öğrenmekteyiz. Paragraf : “Oysa ilk yıllarda bunu hiç yapmamaya çalışırdım.” (s. 164) cümlesi ile başlar bu cümlede “bunu yapmamak” göndermesi bir önceki paragraftaki “O'nu düşünmek”e işaret etmektedir. Eğer anlatıcı yani Venedikli Köle “O”ndan bahsediyorsa o kişinin Hoca olması gerekir. Ancak paragrafın devamında “O” diye bahsedilen kişinin Venedikli Köle olduğunu öğreniyoruz. “Bir iki kere Padişah, O'ndan bahsetmek istediğinde, benim bu konudan hiç hoşlanmayacağımı görmüştü. Sanırım o da memnundu bundan; yalnızca merak ediyordu; ama neyi, ne kadar merak ettiğini hiçbir zaman çıkaramadım. Bana O'ndan etkilendiğim, O'ndan öğrendiğim için utanmamam gerektiğini ilk başlarda söylemişti. Ona yıllarca sunduğum bütün o kitapları, takvimleri, kehanetle O'nun yazdığını baştan beri biliyormuş; ben evde bataklığa saplanarak kalan silahımızın tasarılarıyla uğraşırken de, O'na söylemiştim bunu, O'nun da bana, tıpkı benim O'na her şeyi söylediğim gibi, bunu anlattığını da biliyormuş.” (s. 165)

Anlatının devamında Köle, Padişahın zaman zaman kendisinin endişesini gözlemlediğini ve kendisini şaşırtan sorular sorduğunu söyler. Hatta onun Hoca olmadığı ile ilgili söylentilerin de kulağına geldiğini söyler. Padişahla aralarında geçen konuşmalardan Padişah'ın sürekli ondan bahsetmesi, onunla ilgili sorular sorması Venedikli Köle'yi sürekli bir tedirginliğin içine iter. Yine bu konuşmalardan birinde Padişah “İnsanların, dört iklim yedi bucakta, hep birbirlerine benzediğini anlamak için acaba padişah mı olmak gerekiyormuş.” (s. 169) sorusunu sorar. Bu soru anlatıcıyı korkutmakla birlikte aslında anlatının mesajını da içerisinde

barındırmaktadır. İnsanlar ister Doğulu ister Batılı olsun, ister efendi ister köle olsun hep birbirlerine benzemektedir. Padişah'ın sorduğu diğer soru ise aslında her şeyi bildiğini hem anlatıcıya hem de okura göstermektedir: “İnsanların her yerde birbirlerinin aynı olduğunun en iyi kanıtı onların birbirlerinin yerine geçebilmesi değil miymiş?” (s. 169)

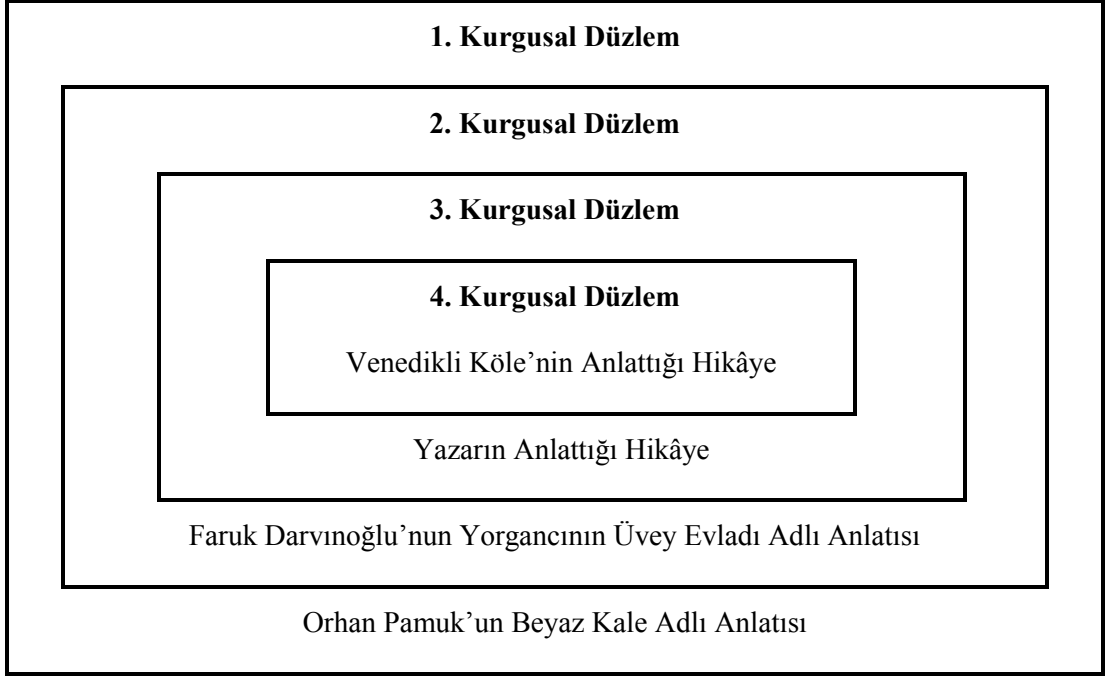
Daha sonra Padişah ona Venedik'teki köprüleri, çocukluğunda kahvaltı ettiği masanın örtüsündeki dantelleri, Müslüman olsun diye, az daha kafasının vurulacağı sırada hatırladığı, evinin arka bahçesine bakan pencereden gördüklerini anlattırır. Bütün bunları, sanki kendi başından geçmiş gibi, kendi hikâyeleri gibi bir kitapta yazmasını buyurur. Ve Köle bütün bunlar üzerine İstanbul'dan kaçmaya karar verir.

Yukarıdaki hadiseden sonra Venedikli Köle'nin Gebze'ye yerleştiğini öğrenmekteyiz. Bir süre sonra Evliya Çelebi kendisinin ziyaretine gelir. “Odama, kendisiyle birlikte derin bir hüznü getiren o ihtiyarı da o yıllarda tanıdım. Benden on, on beş yaş büyük olmalıydı. Evliya'yımış adı, yüzündeki kederi görür görmez derdinin yalnızlık olduğuna karar verdim, ama öyle demedi: Bütün ömrünü geziler ve bitirmek üzere olduğu on ciltlik bir seyahatnameye vermiş, ölmeden önce, Allah'a en yakın yer olan Mekke'ye ve Medine'ye gidecek oraları da yazacakmış, ama kitabında onu huzursuz eden bir eksiklik varmış, çeşmelerinin ve köprülerinin güzelliğini çok duyduğu İtalya'yı da okuyucularına anlatmak istiyormuş, acaba İstanbul'da ününü duyduğu için görmeye geldiği ben, ona anlatabilir miymişim? İtalya'yı hiç görmediğimi söylediğimde, bunu herkes gibi kendisinin de bildiğini belirtti, ama bir zamanlar oradan gelmiş bir kölem varmış, o bana her şeyi anlatmış; ben de ona anlatırsam, Evliya da karşılığında bana eğlenceli şeyler anlatırmış: Hayatın en hoş yanı hoş hikâyeler uydurup hoş hikâyeler dinlemek değil miymiş? Çantasından çekine çekine bir harita çıkarmıştı, gördüğüm en berbat İtalya haritasıydı, anlatmaya karar verdim.” (s. 171) Evliya Çelebi, anlatıcıdan haritada gösterdiği şehirleri ve bu şehirler için tuhaf hikâyeler anlatmasını ister. Burada anlatıcının söylediği bir cümle kafa karıştırıcıdır: “Böylece, kuzeyden güneye on üç gece, on üç şehirde hayatımda ilk defa gördüğüm bütün bu ülkeyi geçtik.” (s. 171) Anlatıcının “hayatımda ilk defa gördüğüm bu ülke” sözlerinden Venedikli Köle'nin İtalya'yı hiç görmediği dolayısı ile anlatıcının Venedikli Köle olmadığı sonucuna

ulaşılabilir. Aslında anlatının ilk on bölümünde anlatıcının Venedikli Köle olmayacağına dair tek işaret 13 ve 14. sayfada anlatılanlardır:

“O zamanlar annesinin, nişanlısının ve dostlarının başka bir adla çağırdukları başka bir insandım. Bir zamanlar ben olan ya da şimdi öyle sandığım o kişiyi arada bir hâlâ rüyalarımda görüyorum ve terle uykudan uyanıyorum.... Sevgilisiyle tutkuları, tasarıları, dünyayı ve bilimi konuşan, nişanlısının kendisine hayran olmasını doğal karşılayan bu gencin sık sık yaptığım gibi, kendime bir geçmiş uydurmam gerektiği zamanlarda, ben olduğuna inanmak gücüme gidiyor. Ama, bir gün bu yazdıklarımı sabırla sonuna kadar okuyan birkaç kişi, o gencin ben olmadığını anlayacaklardır, diye kendimi teselli ediyorum. Belki de o sabırlı okuyucular, benim şimdi düşündüğüm gibi, hayatına sevgili kitaplarını okurken ara veren gencin hikâyesine kaldığı yerden bir gün devam ettiğini düşüneceklerdir.” (s. 13-14)

Evliya Çelebi'nin anlatıcıdan şaşkırtıcı bir hikâye anlatmasını istediğinde anlatıcı “Birbirinin yerine geçen iki insan üzerine sevebileceği bir hikâyem vardı. Gece, herkes odasına çekildikten, eve ikimizin de bildiği o sessizlik çöktükten sonra, yeniden odaya döndük. Bitirmekte olduğunuz bu hikâyeyi ilk o zaman düşledim! Anlattığım, sanki uydurulmuş değil de, sanki bütün bu kelimeleri bana başka birisi usulca fısıldıyormuş gibi, cümleler birbiri ardından ağır ağır diziliyordu: “Venedik'ten Napoli'ye gidiyorduk, Türk gemileri yolumuzu kesti...” (s. 172) Anlatıcının yukarıdaki cümlelerinde anlatılanların yaşanmış değil de kurgulmuş olduğunu ve bitirmekte olduğumuz bu hikâyeyi ilk o zaman düşledim sözüyle ortaya koymaktadır. O hâlde anlatıcının İtalyan Köle değil, başka bir yazar olması gerekir. Bu durum da bize anlatıda bir kurgusal düzlemin daha olduğunu gösterir. Çünkü yazar anlatısını Venedikli Köle'ye anlattırmakta ve kendisini gizlemektedir. O hâlde anlatının kurmaca düzlemi şöyle tablolastırılabilir:



Anlatıcı, kitabını Evliya Çelebi gittikten sonra oturup yazdığını söyler: “Bu yüzden bir günde seviverdiğim bu ufak tefek ihtiyar, Mekke’ye gitmek için, gün doğarken adamlarını toplayıp, tüy gibi, yola çıkınca hemen oturup kitabımı yazdım. Belki de, geleceğin o korkunç dünyasının insanlarını daha iyi düşleyebilmek için, kitabıma kendimi ve kendimden ayıramadığım O’nu elimden geldiği kadar çok koydum. Ama elimden çok da gelmediğini, on altı yıl önce bir kenara atıverdiğim bu kitabı, bugünlerde yeniden okurken düşündüm. Bunun için, insanın kendisinden - hele duygu taşkınlıklarına kapılarak- söz etmesinden hoşlanmayan okuyucularımın özür dileyerek bu sayfayı kitabıma ekliyorum.” (s. 174)

Daha önce Orhan Pamuk’un Beyaz Kale’yi Hoca-Köle arasındaki gelgitler üzerine kurduğunu daha önce söylemiştik. Aslında ilk 10 bölümde bizde anlatıcının Hoca olduğu izlenimini uyandıracak çok fazla ayrıntıya rastlanmaz. Ancak son bölümde aşağıya aldığımız kısımda anlatıcının Venedikli Köle değil, Hoca olduğu sonucuna ulaşılabilir: “Şimdi en çok bunları özlüyorum işte! Ölümünden yıllar, belki de yüzyıllar sonra bir meraklının bizden çok kendi hayatını düşleyerek okuyacağını sandığım, aslında, kimse okumasa da pek fazla aldırmayacağım ve bunun için de O’nun adını çok da derine olmasa da gizleyerek gömdüğüm gölgemin kitabına bunun için döndüm: Veba gecelerini, Edirne’deki çocukluğumu, Padişah’ın bahçelerinde geçirdiğim güzel saatleri, O’nu o sakalsız hâliyle Paşa’nın kapısında ilk gördüğüm

zaman sırtımda duyduğumu sandığım ürpertiye yeniden düşlemek için.” (s. 174) Çocukluğu Edirne’de geçen kişi Hoca’dır, onu yani Venedikli Köle’yi sakalsız hâliyle Paşa’nın kapısında gören kişi yine Hoca’dır. Venedikli Köle ikinci bölümün başında Hoca’yı ilk defa gördüğü zamanı şöyle anlatır: “Odaya giren inanılmayacak kadar bana benziyordu. Ben oradaymışım! İlk anda böyle düşünmüştüm. Sanki bana oyun etmek isteyen biri, benim girdiğim kapının tam karşısındaki kapıdan içeri beni bir daha sokuyor ve şöyle diyordu: Bak, aslında böyle olmalıydın sen, kapıdan içeri böyle girmeliydin, elini kolunu böyle oynatmalı, odada oturan öteki sene böyle bakmalıydın! Göz göze gelince selamlaştık. Ama o şaşırmaşa benzemiyordu pek. O zaman bana öyle çok benzemediğine karar verdim, sakalı vardı onun; hem kendi yüzümün de, ben, neye benzediğini unutmuştum sanki. O karşımda otururken aklıma bir yıldır aynaya bakmadığım geldi.” (s. 21) bu cümlelerde Venedikli Köle, Hoca ile karşılaşmasını anlatmıştır. Sakalı vardı onun, dediği kişi Hoca’dır, o hâlde “Onu sakalsız hâliyle Padişah’ın kapısında gördüğüm zaman” diyen kişi de Hoca olmalıdır.

Anlatıcı anlatısını onu bitirmeye karar verdiği günü anlatarak bitireceğini söyler. Bir gün bir gezgin, kendisine O’ndan haber vermek için gelir. “O’nun kadar olmasa bile, onun yanlışlarıyla Türkçe konuşuyordu.” (s.176) burada o diye bahsedilen kişi Venedikli Köle olmalıdır. “... ama odama girer girmez İtalyanca’ya çevirdi... benim, biraz olsun İtalyanca bildiğimi sandığını söyledi.” (s. 176) Daha sonra gezgin O’nun hakkında bildiklerini anlatmaya başlar: “Adımı, kim olduğumu O’ndan öğrenmiş. Ülkesine döndükten sonra O, Türkler arasında geçirdiği inanılmaz serüvenleri üzerine, Türklerin hayvanları seven en son Padişah’ı ve rüyaları üzerine, Türkler ve veba üzerine, saray ve savaş kurallarımız üzerine bir yığın kitap yazmış. Aristokratlar ve özellikle kibar hanımefendiler arasında yeni yeni yaygınlaşan o büyüdü Doğu merakı yüzünden, yazdıkları ilgiyle karşılanmış, kitapları çok okunmuş, akademilerde dersler vermiş, zengin olmuş. Dahası, yazdıklarının heyecanına kapılan eski nişanlısı, yaşına bakmadan kocasından ayrılmış; evlenmişler, dağılıp satılan eski aile evini yeniden alıp yerleşmişler, evi, bahçeyi, eski hâline sokmuşlar. Bütün bunları biliyormuş konuşum, çünkü kitaplarına hayran olduğu için O’nu evinde ziyaret etmiş.” (s. 177)

Gezgin, karşısındaki kişinin Hoca olduğunu düşündüğü için yukarıdaki olayları anlatmıştır. Ancak anlatıcı gezgin için “budala” sözcüğünü kullanır. Bu

durumda gezginin yanıldığını, yani karşısındaki kişinin Venedikli Köle olduğu, İtalya'daki kişinin ise Hoca olduğu anlaşılır. Aşağıdaki cümleler bu düşünceyi desteklemektedir: “Daha fazla uzamasın diye, ‘Ama o bizleri kurtarmak istiyordu,’ deyiverdim, hemen söyledi: Evet, bunun için bir de silah yapmış, ama anlamamışız biz O’nu; araç sisli bir sabah, tıpkı fırtınada kayalara oturan korkunç bir korsan gemisinin leşi gibi, saplandığı iğrenç bir bataklıkta kalıvermiş.” (s. 178) Anlatıda silah yapan kişi Hoca’dır, o hâlde anlatıcı Venedikli Köle’dir. Gezgin daha sonra karşısındaki kişinin Hoca olduğunu düşünerek yorganları görmek istediğini söyler. Anlatıcı cevap verir: “Hangi yorganları?” Bunun üzerine on altı yıldır eline almadığı kitabı gezgine göstermeye karar verir: “Çok heyecanlandı, Türkçe okuyabildiğini, O’nunla ilgili bir kitabı, tabii ki, çok merak ettiğini belirtti. Yukarıya, arka bahçeye bakan çalışma odama çıktık. Masamıza oturdu, on altı yıl sonra, kitabımı onu dün bırakmışım gibi tıktığım yerde buldum; önüne açıp koydum. Türkçeyi, ağır da olsa okuyabiliyordu. Bütün gezginlerde gördüğüm ve beni öfkeliendiren, kendi sağlam ve güvenli dünyasından ayrılmadan şaşırılmak isteğiyle, kitabıma gömüldü. Onu yalnız bıraktım, bahçeye çıktım, açık pencereden onu görebileceğim bir yere, hasır sedire oturdum. Önce neşeliydi, pencereden bana seslendi: “İtalya’ya adımınızı atmadığınız nasıl da belli oluyor!” Sonra ama, unuttu beni; arada bir gözümün ucuyla onu süzerek, orada üç saat bahçenin içinde oturup kitabı bitirmesini bekledim. Bitirirken anlamıştı; yüzü allak bullaktı; bir iki kere, silahımızı yutan bataklığın arkasındaki beyaz kalenin adını söyledi bağırarak; benimle boş yere İtalyanca konuşmaya bile kalktı. Sonra, okuduklarını, şaşkınlığını hazmetmek, dinlenmek için dönüp pencereden dışarı dalgın dalgın baktı. Keyifle görüyordum, ilk başta, böyle durumlarda insanların hep yaptıkları gibi, boşlukta sonsuz bir noktaya, olmayan bir odağa bakıyordu, ama sonra sonra, beklediğim gibi gördü de: Pencerenin çerçevesi içinden gördüklerine bakıyordu bu sefer. Hayır, akıllı okuyucularım anlamışlardır, sandığım kadar aptal değilmiş. Beklediğim gibi, hırsla kitabımın sayfalarını çevirmeye başladı, arıyordu, ben de keyifle bulmasını bekliyordum, sonunda aradığını bulup okudu. Sonra yeniden, evimin arka bahçesine bakan o pencereden görebileceklerine baktı. Ne gördüğünü, tabii ki çok iyi biliyordum:

Bir masanın üstündeki sedef kakmalı tepsinin içinde şeftaliler ve kirazlar duruyordu, masanın arkasında hasırdan örülmüş bir sedir vardı, üzerinde pencerenin

yeşil çerçevesiyle aynı renkte kuş tüyü yastıklar konmuştu; yetmişine merdiven dayamış ben orada oturuyordum; daha arkada kenarına bir serçenin konuştuğu kuyuyla zeytin ağaçlarını görüyordu. Onların arkasındaki ceviz ağacının yüksekçe bir dalına uzun iplerle bağlanmış bir salıncak, belli belirsiz bir rüzgârda, hafif hafif kıpırdanıyordu.” (s. 179-180)

Yukarıdaki metnin bize ilk düşündürmesi gereken şey Gezgin’in kitabı okuduktan sonra karşısındaki kişinin Venedikli Köle olduğunu anlamasıdır. Çünkü şu anda karşısında gördüğü manzara ile Venedikli Köle’nin idam edilmek üzereyken evinin arka bahçesine bakan pencereden gördüğü manzara aynıdır. Ancak bir yazarın şu anki manzarayı yazdığı bir romanın bir sahnesinde kullanması daha kuvvetle muhtemeldir. Fakat anlatıcının bu romanı gezginin gelmesinden on altı yıl önce yazdığını düşünecek olursak bu sahnenin bu şekilde kullanılması anlatıcının kim olduğuna dair bizi bir açmaza sürüklemektedir.

Sonuç olarak Venedikli Köle’nin, Korkmaz’ın (2009) ifadesiyle Hoca’nın “gölge arketipi yani öbür yüzü” olduğu, bu nedenle de Köle ile Hoca’nın aynı kişi olduğu söylenebilir. “*Dünyayı esrarlı yapan bir şey varsa, o da, insanın kendi içinde barındırdığı, ikiz kardeşi gibi birlikte yaşadığı bir ikinci kişinin varlığıydı*” (Pamuk, 2009: 328). Bu durum daha da genel ifade edilecek olursa aslında bütün insanlar birbirlerinin yerine geçebilecek kadar birbirlerine benzemektedir, sonucuna ulaşılır. Ancak Köle ile Hoca’nın Paşa’nın huzurundaki ilk karşılaşmaları ve Paşa’nın, Köle ile Hoca’nın benzerliklerini fark eden ilk kişi olması sahnelerinin de okurun kafasını tekrar tekrar karıştırdığı unutulmamalıdır.

## **1. 2. Roman Okuyan/Yazan Bir İnsanı Anlatan Bir Kurmaca Olması**

Anlatının ilk sayfalarında üstkurmacayı anımsatan ilk özelliği yani anlatının roman yazan bir insanı anlattığı bir anlatı olmasıdır. Anlatıcının “Benim de öyle bir dönemim oldu: Şimdi, sisin içinde hayalet gibi beliren Türk gemilerinin renklerini düşleyip, eski bir masanın üzerinde **kitabımı yazmaya** çalışırken, öyle bir dönemin, bir **hikâyeye** başlayıp onu bitirmek için en uygun zaman olduğunu düşünüyorum.” (s. 12) sözleri bu konudaki düşüncemizde bizi haklı çıkarır. Anlatıcı kendisi bir zamanlar bu olayları yaşar ve üzerinden epey bir zaman geçtikten sonra kaleme alır.

Yukarıdaki örnek dışında roman yazan bir insanı anlatan kurmaca özelliğine şu örnekleri verebiliriz:

“Ona bir yığın hayâl anlatırdım. Tekrarlaya tekrarlaya bugün çoğuna inandığım bu hayâllerin, gençliğimde gerçekten yaşadığım şeyler mi olduğunu, yoksa **kitabımı yazmak** için her masaya oturuşumda kalemimin ucuna geliveren düşsel hikâyeler mi olduğunu çıkaramıyorum şimdi.” (s. 137)

“Belki olup biteni bir türlü unutamadığım için, belki yeni hayatıma ve hâlâ sabırla okuduğunuz bu **kitaba hazırlık** olsun diye iki hafta sonra, bir sabah erkenden gene aynı yere gittim.” (s. 144)

“Hoca, köylüye, adsız bir günahkârın kötülüklerini anlatır gibi anlatırken, ben, bu **kitabı yazarken** özlemle andığım o veba günlerimizi tiksinti ve utançla hatırlıyordum.” (s. 148)

“**Kitabımın sonuna** geldim artık. Belki de akıllı okuyucularım aslında hikâyemin çoktan bittiğine karar vererek onu ellerinden atmışlardır bile. Bir zamanlar ben de aynı şeyi düşünüyordum, yıllar önce yazdığım bu sayfaları bir daha okumamak üzere bir köşeye tıkmıştım.” (s. 163)

“... bu kitabı, bu hikâyeyi unutmak istiyordum.” (s. 163)

“Bitirmekte olduğunuz **bu hikâyeyi** ilk o zaman düşledim! Anlattığım, sanki uydurulmuş değil de, yaşanmış bir hikâyeymiş gibi, sanki bütün bu kelimeleri bana başka birisi usulca fısıldıyormuş gibi, cümleler birbiri ardından ağır ağır diziliyordu.” (s. 172)

“Mekke'ye gitmek için, gün doğarken adamlarını toplayıp, tüy gibi, yola çıkınca, hemen oturup **kitabımı yazdım**. Belki de, geleceğin o korkunç dünyasının insanlarını daha iyi düşleyebilmek için, kitabıma kendimi ve kendimden ayıramadığım O'nu elimden geldiği kadar çok koydum. Ama elimden çok da gelmediğini, on altı yıl önce bir kenara atıverdiğim bu kitabı, bu günlerde yeniden okurken düşündüm.” (s. 174)

“Kaybettiğimiz hayatı ve düşleri yeniden ele geçirmek için, onları yeniden düşlemek gerektiğini herkes bilir: Ben **hikâyeme** inandım!

**Kitabımı**, onu bitirmeye karar verdiğim günü anlatarak bitireceğim.” (s. 176)

### 1. 3. Anlatıcının Okura Seslendiği Bir Kurmaca Olması

Beyaz Kale’yi üstkurmaca yapan özelliklerden biri de anlatıcının zaman zaman okura doğrudan veya dolaylı olarak seslenmesi veya sezdirme yolu ile anlatıda okurun varlığını kabul etmesidir. “Hoca beni öyle bir zorlamıştı ki, tıpkı şimdi yaptığım gibi, ayrıntıları sevdirmeye çalışarak, **okuyucuyu** inandıracığım bir şeyleri hayâl edip yazmak zorundaydım.” (s. 66) bu kısımda anlatıcı açıkça okura seslenerek yazdığı şeylerin bir kurmaca olduğunu söyler.

“Belki olup biteni bir türlü unutamadığım için, belki yeni hayatıma ve hâlâ sabırla **okuduğunuz** bu kitaba hazırlık olsun diye iki hafta sonra, bir sabah erkenden gene aynı yere gittim.” (s. 144)

“Kitabımın sonuna geldim artık. Belki de akıllı **okuyucularım** aslında hikâyemin çoktan bittiğine karar vererek onu ellerinden atmışlardır bile. Bir zamanlar ben de aynı şeyi düşünüyordum, yıllar önce yazdığım bu sayfaları bir daha okumamak üzere bir köşeye tıkmıştım.” (s. 163)

“Bitirmekte **olduğunuz** bu hikâyeyi ilk o zaman düşledim! Anlattığım, sanki uydurulmuş değil de, yaşanmış bir hikâyeymiş gibi, sanki bütün bu kelimeleri bana başka birisi usulca fısıldıyormuş gibi, cümleler birbiri ardından ağır ağır diziliyordu.” (s. 172)

“Pencerenin çerçevesi içinden gördüklerine bakıyordu bu sefer. Hayır, akıllı **okuyucularım** anlamışlardır, sandığım kadar aptal değilmiş.” (s. 180)

### 1. 4. Bir Kurmaca Karakterin Başka Bir Kurmacanın Karakteri Olarak Karşımıza Çıkması

Anlatının hemen başında yer alan ve Beyaz Kale’yi “Yorgancının Üvey Evladı” adlı bir elyazmasından hareketle yazdığını söyleyen Faruk Darvinoğlu’nun aynı zamanda Sessiz Ev’in bir karakteri olması. Yani bir kurmaca karakterin başka bir kurmacanın karakteri olarak karşımıza çıkması.

Beyaz Kale’de 1. bölümün anlatıcısı olarak karşımıza çıkan Faruk Darvinoğlu, aynı zamanda “Sessiz Ev” romanında yer alan bir karakterdir. Orhan Pamuk “Beyaz Kale Üzerine” adlı yazısında Faruk Darvinoğlu’nu Beyaz Kale’ye

almasının nedenini şöyle izah eder: “*Sessiz Ev’in kahramanlarından tarihçi Faruk’a duyduğum yakınlığı, Beyaz Kale’yi yazarken karşıma çıkan bazı teknik zorluklardan (okuyucu için gerekli bazı açıklamalar, zorunlu bazı tarihsel bilgileri aktarmak vb.) sakınmak için kullanmaya karar verdim. Onun aracılığıyla çözdüğüm bir üslup ve teknik sorunu....*” (Pamuk, 2002: 189).

### **1. 5. Yazının/Kurgunun, Yaşamın Kendisi Olması**

Beyaz Kale’de yer alan üstkurmaca özelliklerinden biri de yazının/kurgunun yaşamın kendisi olmasıdır. Bunun en güzel örneği Venedikli Köle’nin gördüğü bir rüyayı Hoca’ya anlatması ve bu anlattıklarının gerçek olmasıdır. “Benim yerime geçip ülkeme gidiyor, nişanlımla evleniyor, düğünde kimse onun ben olmadığını fark etmiyordu, bense bir Türk kıyafetiyle bir köşeden seyrettiğim eğlencenin ortasında annem ve mutlu nişanlımla karşılaşıyor, beni uykumdan uyandıran gözyaşlarıma rağmen ikisi de kim olduğumu anlamadan bana sırtını dönüp uzaklaşıyorlardı.” (s. 46-47) “Bir ara, her şeye benim kaldığım yerden devam etmek istediğini söyledi. Hâlâ yarı çıplaktık ve aynanın karşısından çekilmemiştik. O benim yerime geçecekmiş, ben de onun, kıyafetlerimizi değiştirmemiz ve o sakalını keserken benim de koyuvermem yeterliymiş bunun için. Bu düşünce, aynadaki benzerliğimizi daha da korkunç yaptı, sınırlarım iyice gerildi, dinledim: O zaman, ben onu azat edecekmişim: Benim yerime geçen onun, ülkeme dönünce yapacaklarını keyifle anlattı.” (s. 93)

## 2. KARA KİTAP

Orhan Pamuk Kara Kitap adlı romanında derin (iç tabaka) anlamda yitip giden “ulusal kimlik”e vurgu yapar. Bedii Usta’nın çarpık Batılılaşmayı göstermek ve ulusal kimliği korumak için kendi ürettiği doğal malzemelerden yaptığı ve tıpkı bize benzeyen, bizi andıran mankenleri, bizim ulusal kimliğimizi korumak için verdiği zorlu mücadelenin en güzel kanıtıdır.

Aynı zamanda Kara Kitap’ın derin anlamında Orhan Pamuk’un önceki romanlarında olduğu gibi “insanın kendisi olabilmesi/olamaması” durumu görülür. Bu tabakada Orhan Pamuk’un öne çıkan en önemli özelliklerinden biri, “roman karakterlerinin okuyarak ya da yazarak kendilerini bulmaları, kendileri olmaları”dır.

Burada Orhan Pamuk’un romanlarında iç tabakada yani derin anlamda yer alan “başkasına benzeme ve onun yerine geçme” motifi daha genel olarak verilir ve “bir milletin başka bir millet olma arzusu” ortaya konur.

Orhan Pamuk, romanın “Gecenin Aşk Hikâyeleri” adlı bölümü üzerinden bir yazarın yazma sıkıntılarını ve dertlerini dile getirir. Romanda “*Her şeyin her şeyi taklit ettiği, bütün hikâyelerin ve insanların kendilerinden başka şeylerin taklidi ve aslı olduğu ve bütün hikâyelerin başka hikâyelere açıldığı*” (s. 164) bir roman dünyası oluşturulur. Bu nedenle Hüsn ü Aşk hikâyesi başta olmak üzere daha birçok hikâye aracılığıyla Galip’in Rüya’yı araması tasvir edilir. Böylece hikâyelerdeki arayışlar aynadaki görüntü gibi iç içe geçerek kurmaca içinde kurmacaları oluşturur. Kara Kitap’ta “*yazın ne kadar göstergesel ve kurmacaysa o kadar da gerçek ve aslolandır; yaşam ne kadar gerçek ve aslolansa o kadar da kurmaca ve göstergeseldir*” (Akerson, 1996: 63).

“...kendisi bir kurmaca yapıt olan Kara Kitap, anlatının dokusuna ikinci bir kurmacayı, köşe yazılarını yerleştirerek bu ilişkiyi daha karmaşık bir hale getirir; buradaki karmaşıklık bir öykünün anlatılmasından kaynaklanmaktadır. Karmaşıklık Kara Kitap’ta kurmaca metinler olarak sunulan köşe yazılarından, gerçek yaşam olarak sunulan Galip’in yaşamına yapılan göndermeler, Galip’in yaşamından bu yazılara aktarılan yansımalarıdır, kısacası köşe yazıları ile Galip’in yaşadığı deneyimlerin bir noktadan sonra bir kâğıdın iki yüzü gibi, birbirinden ayrılması olanaksız iki gerçekliğe dönüşmesidir” (Atakay, 1990: 66).

Orhan Pamuk bu romanında “*hikâyenin kendisinden çok, hikâye anlatmanın üzerinde*” (KK, 164) durur ve aynı zamanda gerçek ile kurmaca ilişkisini kitabın bütününe yayar. Roman boyunca romanın yazılma sürecini çeşitli biçimlerde tekrarlayan Pamuk “ ... *aslında, insanın artık hiçbir zaman hikâyenin aslı hangisidir, hayatın aslı hangisidir anlayamayacağı*” (KK, 48) ifadesi ile üstkurmaca düzleme işaret eder.

Kara Kitabı üstkurmaca yapan özellikleri şöyle sıralayabiliriz:

1. Kurmaca içinde kurmaca anlatan bir kurmaca olması,
2. Anlatıcının roman tekniğine ya da edebiyata dair sorunları tartışarak romanın yazımına yönelmesi,
3. Roman okuyan/yazan bir insanı anlatan bir kurmaca olması,
4. Yazının/kurgunun, yaşamın kendisi olması,
5. Anlatıcının okura seslendiği bir kurmaca olması,
6. Bir kurmaca karakterin başka bir kurmacanın karakteri olarak karşımıza çıkması,
7. Okurun dikkatinin kurgusal öğelerin üzerine çekilmesini sağlama,
8. Metnin anlatıcısının satır aralarında okura bilgi vermesi,
9. Montaj/Kolaj,
10. Kahramanın kurmaca bir karakter olduğunun bilincinde olması.

Şimdi yazarın Kara Kitap'ta kullandığı üstkurmaca kullanımlarını başlıklar hâlinde değerlendirelim.

### **2. 1. Kurmaca İçinde Kurmaca Anlatan Bir Kurmaca Olması**

Kara Kitap'ta Orhan Pamuk'un kullandığı en önemli üstkurmaca ögesi anlatının kurmaca içinde kurmaca anlatan bir roman olmasıdır. Pamuk diğer romanlarında da kullandığı bu üstkurmaca yöntemini, bu romanda çok daha belirgin ve başarılı bir şekilde kullanmış ve aynı zamanda okura roman içinde roman kavramını açıklamaya çalışmıştır.

“Yapı kavramı anlatıcının iç içe geçmesiyle her bireysel kutu gerçekliğine karşı koyan Çin kutusu yapısını içermektedir” (Waugh, 1996: 30). Anlatıcı, romanda kurmaca içinde kurmaca, hikâye içinde hikâye tasarlar ve anlatının birkaç yerinde bu durumu okura açıklama ihtiyacı hisseder. Anlatıda bunun en güzel örneği 12. bölümde yer alan Galip’in Rüya’ya seslendiği köşe yazısıdır. Köşe yazısına Galip gördüğü bir rüyayı anlatarak başlar, bu durum da aslında üstkurmacaya işaret etmektedir: kurmaca içinde kurmaca, rüya içinde rüya. Daha sonra Galip Rüya’ya hitap eder:

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

Bundan iki yıl sonra, Hayvan Dostları Kulübü’ne resimlerini yollayan tanıdıklarla alay ederek ve ‘Büyük Mucitler’ köşesini de sessizlikle okuduğumuz Çocuk Haftası’nın son sayısının kapağında, **elimizde tuttuğumuz dergiye okuyan bir kızın resmedildiğini farkedince, o kızın elinde tuttuğu dergiye dikkatle bakmış ve resimlerin içiçe geçerek çoğaldığını anlamıştık**: Bizim tuttuğumuz derginin kapağındaki kızın tuttuğu derginin kapağındaki kızın tuttuğu derginin kapağındaki kızın tuttuğu derginin kapağındaki kız da giderek küçülen aynı kırmızı saçlı kızla aynı Çocuk Haftası’ymış.

Tıpkı, daha da boy attığımız ve birbirimizden uzaklaştığımız yıllarda, piyasaya çıkan ve bizim katta yenmediği için yalnızca pazar sabahları sizin kahvaltı masanızda gördüğüm zeytin ezmesi kavanozunda olduğu gibi. Radyoda: ‘Oo, bakıyorum havyar yiyorsun!’ ‘Hayır, Ender Zeytin Ezmesi.’ diye reklamı yapılan kavanozun üzerindeki kâğıtta, anneli babalı, erkek ve kız çocuklu kusursuz ve mutlu bir ailenin kahvaltı sofrası resmedilmişti. Benim sana göstermemle, resmedilen **o kahvaltı masasının üzerinde de aynı kavanozun durduğunu ve ikinci bir kavanoz olduğunu** ve zeytin ezmesi kavanozlarının ve mutlu ailelerin göz onları

farkedemeyene kadar küçüldüklerini gördüğünde, **şu anlatacağım masalın** başını biliyorduk ikimiz, ama sonunu değil.

Kızla oğlan akrabaymışlar. Aynı apartmanda büyümüşler, aynı merdivenleri çıkarlar, aynı aslan şekerleriyle lokumları atıştırırlarmış. Derslerini birlikte çalışır, aynı hastalıklara birlikte yakalanır, birbirlerini korkutmak için birlikte saklanırlarmış. Aynı yaştaymışlar. Birlikte gittikleri okul da aynıymış, sinemalar da, dinledikleri radyo programları da birmiş, plâklar da, okudukları ‘Çocuk Haftası’ dergileri de, kitaplar da, karıştırdıkları dolaplarla içinden fesler, ipek örtüler ve çizmeler çıkan sandıklar da. Bir gün, hikâyelerine bayıldıkları yetişkin amcaoğlunun apartmana yaptığı ziyaretlerin birinde, **elinde gördükleri bir kitabı kapıp okumaya başlamışlar.**

Kızla oğlanın eski kelimelerine, tumturaklı deyişlerine, Farsça deyişlerine önce alayla güldükleri, sıkılıp kenara atıp sonra belki içinde bir işkence sahnesi, çıplak bir vücut ya da bir denizaltı resmi vardır diye merakla sayfalarını çevirip en sonunda okumaya başladıkları kitap pek de uzunmuş. Ama başlarında bir yerde, kitabın kahramanları arasında geçen öyle bir aşk sahnesi varmış ki oğlan, kahramanın yerinde olmak istemiş. Aşk o kadar güzel anlatılmış ki, oğlan kitaptaki gibi âşık olabilmek istemiş. Böylece, daha sonra kitapta anlatılacağını hayâl edeceği aşk belirtilerini (yemek yerken sabırsızlık, kızın yanına gitmek için bahaneler icat etmek, susamış olmaya rağmen bir bardak suyu içmemek) kendisinin de göstermeye başladığını farkettiğinde, oğlan birer ucundan tutarak kitabın sayfalarına birlikte baktıkları o sihirli anda kıza âşık olduğunu anlamış.” (s. 353-355)

Yukarıdaki kısımda üstkurmancanın kurmaca içinde kurmaca gösteren yapısının yanında yine üstkurmancayı gösteren özelliklerden biri olan yazının, yaşamın kendisi olması karşımıza çıkmaktadır. Kahramanın okuduğu kurmaca metindeki olay ve durumların kendi başına gelmesi yazının yaşamın kendisi olması özelliğini göstermektedir.

“Birer ucundan tutarak okudukları kitapta anlatılan hikâyeye neymiş peki? Çok eski zamanlarda geçen hikâyede aynı aşirette doğmuş bir kızla oğlanın hikâyesi anlatılıyormuş. Bir çöl kıyısında yaşayan kızla oğlan, Hüsn ile Aşk, aynı gece doğmuşlar, aynı hocadan ders almışlar, aynı havuzun kenarında gezinmişler ve

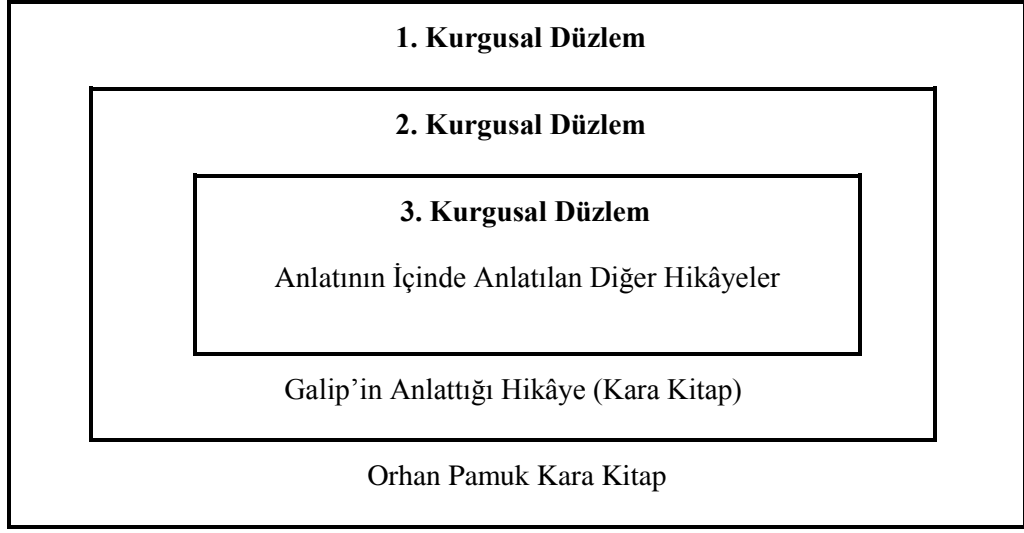
birbirlerine âşık olmuşlar. Yıllar sonra, oğlan kızı istettiğinde kabile büyükleri oğlandan Kalpler Ülkesi'ne gidip oradaki 'kimya'yı getirmesini şart koşmuşlar. Yola çıkan oğlan, ne dertlerle karşılaşmış: Bir kuyuya düşüp boyalı cadının esiri olmuş, bir başka kuyuda gördüğü binlerce suretten ve surattan sarhoş olmuş, sevgilisine benziyor diye Çin padişahının kızına kapılmış, kuyulardan çıkmış, kalelere hapsolmuş, takip edilmiş, takip etmiş, kışla boğuşmuş, yollar almış, izler, işaretler peşinden gitmiş, harflerin sırrına gömülmüş ve hikâyeler anlatmış, hikâyeler dinlemiş. Sonunda, kılık değiştirip hep onun peşinden gelen ve dertlerden kurtaran Sühan ona demiş ki: "Sen sevgilisin, sevgilin de sen; hâlâ anlamadın mı?" O zaman hatırlamış oğlan aynı hocadan ders aldıkları günlerde birlikte bir kitabı okurlarken kıza nasıl âşık olduğunu.

Birlikte okudukları o kitapta ise Hürrem Şah adlı bir padişah ile âşık olduğu Cavid adlı güzel bir delikanlının hikâyesi anlatılıyormuş, ama zavallı şaşkın padişahın önce tabii ki, sen anladın o hikâyede de âşıkların birbirlerine başka bir aşk hikâyesini, üçüncü aşk hikâyesini okurlarken âşık olacağını. O aşk hikâyesindeki âşıklar da bir kitabın içinde bir aşk hikâyesini okuduklarında birbirlerine âşık oluyorlar, o kitaptaki âşıklar da başka bir aşk hikâyesi okurlarken birbirlerine vuruluyorlarmış." (s. 355) Alıntının bu kısmında anlatıcı üstkurmamacanın kurmaca içinde kurmaca anlatan yapısına gönderme yapmaktadır. Buradaki üstkurmamacanın sarmal yapısı şöyle tablolaştırılabilir:



Anlatıcı yukarıda sarmal kurmaca düzleminin sürekli olarak devam ettiğini vurgulamak için her hikâyenin içinde kahramanların bir aşk hikâyesi okuyarak birbirlerine âşık olduklarını söyler.

Üstkurmacanın iç içe geçmiş bu sarmal yapısı romanın içene serpiştirilmiş hikâyeler vasıtası ile sürekli olarak görülür. Romanın genel yapısındaki kurmaca içinde kurmaca şöyle tablolştırılabilir:



“Belleklerimiz bahçeleri gibi bu aşk hikâyelerinin birbirlerine nasıl açıldığını ve bütün kapıları birbirine açılarak bağlanan sonsuz bir hikâyeler dizisi oluşturduğunu, ben elbiseci dükkânına gitmemizden, Çocuk Haftası okumamızdan ve zeytin ezmesi kavanozuna bakmamızdan yıllar sonra keşfettiğimde, sen evimizden kaçmış, ben de kendimi hikâyelere ve kendi hikâyeme vermişim.” (s. 355)

Anlatının daha önceki bölümlerinde de yukarıdaki örnekte olduğu kadar ayrıntılı olmasa da üstkurmacanın bu sarmal görünümüne gönderme vardır: “Karla kaplı Galata Köprüsünden geçerken soğuğu hissetti: Boğaz yönünden sert bir rüzgâr esiyordu. Karaköy’de, mermer masalı bir muhallebicide, **birbirlerini yansıtan aynalara** yan dönerek şehriyeli tavuk çorbası içti, sahandaya yumurta yedi.” (s. 75)

“Annesinin üzeri pudralıklar, Krem Pertev tüpleri, gül suyu ve kolonya şişeleri, pompalı parfümler, törpüler ve saç tokalarıyla kaplı tuvalet masasına oturan Rüya, aynanın kanatlarını açıp kısa saçlı başını arasına sokunca üç, beş, dokuz, on yedi ve otuz üç tane Rüya oluyor... (s. 389)

Romanda hikâye içinde hikâye anlatan veya buna işaret eden pek çok kullanım karşımıza çıkmaktadır. Bütün bu kullanımlar romandaki üstkurmaca yapıya işaret etmektedir. Bu kullanımlar şunlardır:

“Ben ‘pitoreks’ bir yazarım. Sözlüklere baktım ama, pek de çözedim bu kelimenin anlamını; ben yalnızca havasını seviyorum. Hep başka şeyleri anlatmayı düşledim: Atlı silahşörleri, puslu bir sabah karanlık bir ovanın iki ucunda birbirlerine saldırmak üzere hazırlanan üç yüz yıl öncesinin ordularını, kış geceleri meyhanelerde birbirlerine aşk hikâyeleri anlatan mutsuzları, karanlık şehirlerin içinde bir esrarın peşinde kaybolan âşıkların bitip tükenmeyen maceralarını anlatmayı düşledim hep, ama Allah bana başka türlü hikâyeler anlatmam gereken bu köşeyle siz okurlarımı verdi yalnızca.” (s. 46)

“Hayatının tek tutkusu Muhammed’in yedi kat gökte yaptığı gezintiyi yazmak olan, ama yıllar sonra, Dante’nin bunun benzerini yaptığını öğrenince kederlenen bahtsız köşe yazarının gülünç ve acıklı hikâyesi; çocukluğunda bostanlarda kızkardeşiyle birlikte karga kovalayan çılgın ve sapık padişahın hikâyesi; karısı kaçınca düşlerini kaybeden yazarın hikâyesi; kendini hem Albertine hem de Proust sanmaya başlayan okurun hikâyesi; kıyafet değiştirerek Falih Sultan Mehmet olan köşe yazarının hikâyesi, vs. vs.” (s. 94)

Galip’in Celâl’i görmek için Milliyet gazetesine gittiğinde Neşati ve magazin yazarına anlattığı hikâye:

“...Bir hikâye anlatın bana!” “Nasıl bir hikâye?” “Aklınıza ne geliyorsa: Bir hikâye.” “Çok sevdiği güzel karısı kaçmış bir gün bir adamın,” dedi Galip. “O da onu aramaya başlamış. Şehrin neresine gitse karısının izine rastlıyormuş, ama kendisine değil...” “Evet?” “Bu kadar.” “Hayır, hayır, daha devamı olmalı!” dedi ihtiyar köşe yazarı. “Şehirde bulduğu izlerde ne okuyor bu adam? Karısı gerçekten güzel mi? Kime kaçmış?” “Şehirde bulduğu izlerde kendi geçmişini okuyormuş bu adam. Güzel karısıyla kendi geçmişinin izlerini. Kime kaçtığını da bilmiyormuş ya da bilmek istemiyormuş, çünkü gittiği her yerde karısıyla kendi geçmişinin izlerine rastladıkça, karısının kaçtığı adamın ya da yerin, kendi geçmişinde bir yerde olması gerektiğini düşünüyormuş.” “Konu güzel,” dedi ihtiyar köşe yazarı. “Poe’nun dediği gibi, ölen ya da kaybolan güzel kadın! Ama bir hikâyeci daha kararlı olmalı.

Kararsızlıklarını gösteren yazara okuyucu güvenmez çünkü. Celâl'in hileleriyle biz bitirelim hikâyeyi... Hatıralar: Şehir adamın tatlı anılarıyla kaynaşsın. Üslup: Süslü sözlerin içine gömülen bu anılardaki ipuçları boşluğa işaret etsin. Tecahül-ü arif: Adam karısının kaçtığı kişiyi bilemiyormuş gibi yapsın. Paradoks: Böylece, adamın karısının kaçtığı kişi adamın kendisiymiş. Nasıl? Görüyorsunuz ya, siz de yazabilirsiniz o yazıları. Herkes yazabilir.” “Ama yalnızca Celâl yazıyor,” dedi Galip. “Tamam! Bundan böyle siz de yazarsınız!” dedi ihtiyar yazar, konuyu kapatan bir havayla.” (s. 103)

Galip'in pavyonda anlattığı hikâye:

“Bir hikâyeye benzeyen o köşe yazısında ihtiyar köşe yazarı şu dinlediğiniz hikâyedeki gibi anlatıyormuş: Tuhaf bir Batı romanının kahramanına âşık olan ve kendisini hem yazarı hem kahramanı sanan İstanbullu, yalnız ve acıklı bir ihtiyar olarak. Hikâyedeki ihtiyar gazetecinin de, gerçek ihtiyar gazeteci gibi bir tekir kedisi varmış. Köşe yazısındaki ihtiyar gazeteci de, bir köşe yazısında anlatılan hikâyede kendisiyle alay edildiğini görünce sarsılıyormuş. O anlatılan hikâyenin içindeki hikâyede de ihtiyar gazeteci, Proust'un ve Albertine'in adlarını gazetede görünce ölmek istiyormuş. Hikâyenin içindeki hikâyenin içindeki, hikâyenin içindeki yalnız gazeteciler, Proust'lar ve Albertine'ler ihtiyar yazarın hayatının son mutsuz gecelerinin kâbuslarında dipsizlik ve sonsuzluk kuyularından birer birer ortaya çıkmışlar.” (s. 175-176)

Galip'in Belkıs'a anlattığı hikâye:

“Yazıyla ilgili değil,” dedi Galip gazeteyi katlarken. “Kaybolan bir kutup kâşifine ilişkin. Kaybolduğu için onun yerine bir başkası daha kayboluyor. İkinci kaybolan kişinin esrarını derinleştirdiği birinci kaybolan ise, başka bir adla, unutulmuş bir şehirde yaşamaya devam ediyormuş, ama öldürülmüş bir gün. Öldürülen takma adlı bu kişinin...” (s. 209)

Celâl'in “Uyuyamıyor musunuz?” yazısında kaybettiği sevgilisini arayan mutsuz âşık:

“Hâlâ uyuyamamışsam sevgili okurlarım, anılarının izini sürerek kaybettiği sevgilisinin suretini arayan mutsuz âşık olur, şehrin her kapısını açar, afyon içilen her odada, hikâye anlatılan her mecliste, şarkı söylenen her evde kendi geçmişimin ve

sevgilimin izlerini ararım. Bu uzun yolculuklarım sırasında hafızam ve hayâl gücüm ve oradan oraya sürüklenen benim hayâllerim yorgun düşüp pes etmemişse hâlâ, en sonunda, uykuyla uyanıklık arasındaki o mutlu belirsizlik anlarının birinde önüme çıkan ilk tanıdık mekâna, uzak bir dostun evine ya da yakın bir akrabanın boş kalmış konağına girer, belleğimin unutulmuş köşelerini yoklar gibi kapıları açar açar bulduğum odaların sonuncusuna girer, mumu söndürür yatağa yatıp, uzak, yabancı ve tuhaf nesnelere arasında uyurum.” (s. 245)

Mevlana'nın hikâyesi:

“Mevlâna işte böyle Şam'a gitmiş, şehrin sokaklarında sevgilisini böyle aramaya başlamıştı. Şehirdeki her sokağa, her odaya girmiş, her meyhaneye, her köşeye, her taşın altına bakmış, sevgilisinin eski dostlarını, ortak tanıdıklarını, sevdiği mekânları, camileri, tekkeleri, her yeri bir bir yoklamış, öyle ki, bir süre sonra aramak bulmaktan daha önemli bir iş olup çıkmıştı. Köşe yazısının bu noktasında, okuyucu, arananla arayanın birbirleriyle yer değiştirdiği, bulmanın değil hedefe doğru yürümenin, kayıp sevgilinin değil bahanesi olduğu aşkın öne çıktığı mistik ve panteist bir âlemin afyon dumanları, gül suları ve yarasalar arasında buluyordu kendini. Şairin büyük şehrin sokaklarında başından geçen çeşitli maceraların, tarikat yolcusunun gerçekliğe kavuşmak, kemâle ermek için aşması gereken mertebelere denk düştüğü kısaca gösteriliyordu: Sevgilinin kaçtığı anlaşıldığı şaşkınlık sahnesiyle onun peşine düşme, 'nef-i isbat' aşamasına uygun düşüyorsa, sevgilinin eski dostlarının ve düşmanlarının görüldüğü ve ayak bastığı köşelerin ve can yakan anılarla kaynaşan eski eşyalarının incelendiği sahneler 'çile'nin çeşitli aşamalarına denk düşüyordu. Kerhane sahnesi, sevgi içinde erimekse Hallac-ı Mansur'un ölümünden sonra evinde bulunan şifreli mektuplar misali takma adlar, edebi tuzaklar ve kelime oyunları ile bezeli yazıların cennet ve cehennemde kaybolmak Attar'ın da işaret ettiği esrar vadisinde kaybolmak demek oluyordu. Geceyarısı meyhanede her biri bir başka 'aşk hikâyesi' anlatan hikâyeciler, Attar'ın Mantık-üt Tayr'ından çıkmaysa, şehrin esrarla kaynaşan sokakları, dükkânları, pencereleri arasında yürüye yürüye sarhoş olan şairin Kaf Dağı'nda aradığı şeyin kendisi olduğunu anlaması da gene aynı kitaptan alınmış bir fena-i mutlak (mutlak içinde erime) örneği oluyordu vs.” (s. 255)

F. M. Üçüncü'nün kitabında işaretleri takip eden yolcu:

“Hayatın ve yazının ortasında, haritalarla yüzlerin kesiştiği noktada, şehrin ve işaretlerin içinde Mehdi'den gereken işareti alan yolcu (tıpkı tasavvuf yolcusu gibi) elindeki harf anahtarları ve şifrelerle yolunu bulmaya başlayacaktı. Tıpkı sokaklardaki, caddelerdeki işaret levhalarıyla yolunu bulan yolcu gibi, diyordu F.M. Üçüncü, çocuksu bir sevinçle. Demek ki, sorun Mehdi'nin koyacağı işaretleri hayatın ve yazının içinde görebilme sorunuydu.” (s. 309-310)

Galip'in otobüste yanındaki ihtiyara anlattığı hikâye:

“Bu kar neyin işareti?” dedi Galip. “Bu kar neyin habercisi? Ulu Mevlâna'nın anahtar hikâyesini bilir misiniz? Dün gece rüyamda aynısını görmek nasiboldu. Her yer bembeyazdı, kar beyazı, bu karın beyazı. Birden göğsümün üzerinde soğuk, buz gibi soğuk, keskin bir ağrıyla uyandım. Kalbimin üzerinde bir kar topu var sandım, buz topu sandım, billur bir top sandım, değilmiş: Kalbimin üzerinde şair Mevlâna'nın elmas anahtarı varmış. Elime aldım, yatağımdan kalktım, odamın kapısını onunla açayım dedim, açtı; ama başka bir odadaydım ve içerde yatağında uyuyan, bana benzeyen, ama ben olmayan biri vardı. O odanın kapısını uyuyan adamın kalbinin üzerindeki anahtarla açıp, yerine elimdekini bırakıp başka bir odaya girdim: O oda da öyle; bana benzeyen, ama benden güzel suretler, yürekleri yerinde anahtarlar... Öteki oda da, öteki odaya açılan beriki oda da öyle. Üstelik baktım, odalarda benden başkaları da var; benim gibi gölgeler, benim gibi uykudagezer hayaletler, ellerinde anahtarlar. Her odada bir yatak, her yatakta benim gibi rüya gören bir adam! Anladım ki cennetteki çarşıdayım. Burada ne alış var ne de satış, ne para var ne de pul; yalnızca suretler ve suratlar var. Hangisini beğenirsen o surete giriyor, o suratı yüzüne maske gibi geçiriyor yeni hayatına başlıyorsun, ama benim aradığım suret, biliyorum, binbir odanın en sonuncusunda, ki elime geçirdiğim en son anahtar kapısını açmıyor. O zaman anlıyorum ki göğsümün üzerinde kar soğukluğuyla gördüğüm o ilk anahtarla açabilirmişim o kapıyı, ama o anahtar artık nerededir, kimin elindedir, terkettiğim yatak ve oda binbir odadan hangisidir bilemiyorum ve böylece kahredici bir pişmanlıkla, gözyaşlarıyla, öteki umutsuzlarla birlikte kapıdan kapıya, odadan odaya anahtarın birini bırakıp birini alarak, uyuyan suretlerin her birine şaşarak anlıyorum ki ben, sonsuza kadar...” (s. 332-333)

Celal'e (Galip'e) kendisi için, kocasını terk ettiğini söyleyen kadın:

“Hemen eve döndüm, bavulumu yaptım, Mehmet eve dönmeden kaçtım. Canım, Celâlcığım, söyle şimdi seni nasıl bulacağımı. Yedi gündür yollarda, otel odalarında, utancımı gizleyemediğim uzak akrabaların evlerinde sığıntı gibi kalıyorum. Kaç kere gazeteye telefon ettim, “Bilmiyoruz,” dediler. Akrabalarımı aradım, onlar da öyle. Bu telefona ettim, cevap veren yok. Birkaç küçük eşyadan başka hiçbir şey almadım yanıma, almak da istemiyorum. Mehmet deli gibi beni arıyormuş. Ona hiçbir şeyi açıklamadığım kısa bir mektup bıraktım. Evi neden terkettiğimi bilmiyor. Kimse bilmiyor, kimseye söylemedim; hayatımın tek gururu olan sırrımı, aşkımı, aşkımızı kimseye açmadım canım benim. Şimdi ne olacak? Korkuyorum. Artık yalnızım!” (s. 362)

Celal'i arayan kişinin eşinin kendisini terk etmesinden sonra Celal'le görüşmek istemesi:

“Otuz yıllık karım yemek masasına kısacık bir mektup bırakıp hiçbir şey açıklamadan kayıplara karıştığında nereye gittiğini biliyordum; ama bunu bildiğimi bilmiyordum. Bilmediğim için, şehir kazan ben kepece gezerken, seni değil onu arıyordum. Ama onu ararken, gene farkında olmadan seni de arıyordum, çünkü sokak sokak İstanbul'un esrarını çözmeye çalışırken, daha ilk günden aklımda şu korkunç düşünce de vardı: “Acaba durup dururken karımın beni terk ettiğini öğrenseydi Celâl Salik ne derdi bu işe?” Bu durumun ‘tam Celâl Salik’lik bir durum’ olduğuna karar vermiştim. Her şeyi sana anlatmak istiyordum. Bu konunun yıllardır arayıp da bulamadığım, tam seninle konuşulacak konu olduğunu düşünüyordum. Bu heyecana o kadar kapıldım ki, yıllardır ilk defa seni aramaya cesaret ettim, ama bulamıyordum, yoktun, hiçbir yerde yoktun. Biliyordum, ama bilmiyordum.” (s. 373)

Şehzadenin hikâyesindeki Kâtip'in Şehzade'nin hafızasını edinmesi:

“Şehzadenin kendisine yazdırdığı her satırı, her cümleyi sonradan yeniden ve yeniden titizlikle okuduğu için ve altı yıl boyunca yavaş yavaş Şehzadenin bütün hafızasını ve bütün geçmişini bütün ayrıntılarıyla bildiği, sahiplendiği ve edindiği için, Kâtip, başı leylak kokan kadının Leyla Hanım olduğunu, çünkü Şehzadenin bir başka seferinde, başı leylak kokulu bir kadın yüzünden kendisi olamayan ve hiçbir zaman kendi suçluluğunu anlayamayacağı bir kazadan ya da yanlışlıktan sonra kadın

ölünce de bu sefer leylak kokusunu hiç unutamadığı için kendisi olamayan bir âşığın hikâyesini yazdığını hatırlamıştı.” (s. 416-417)

Romanın sonundaki kurmaca içinde kurmacaya gönderme:

“Bugün Rüya’dan bana kalanlar ise yalnızca yazılar; bu kara, kapkara, karanlık sayfalar. Bazen bu sayfalardaki hikâyelerden birini, sözgelimi celladın hikâyesini ya da Rüya ile Galip adlı masalı Celâl’in ağzından ilk duyduğumuz karlı kış gecesini hatırladığımda, insanın kendisi olabilmesinin tek yolunun bir başkası olması ya da bir başkasının hikâyelerinde kaybolması yolundaki bir başka hikâyeyi hatırlıyor, kara bir kitapta yanyana getirmek istediğim bu hikâyeler de bana, tıpkı bizim birbirlerine açılan aşk hikâyelerimiz ve belleklerimiz gibi, bir üçüncü, bir dördüncü masalı, İstanbul’un sokaklarında kaybolunca başka biri olan âşığın hikâyesiyle, yüzündeki kayıp anlamı ve esrarı arayan adamın hikâyesini heyecanla hatırlatıyor ve böylece eski, çok eski, çok çok eski hikâyeleri yeniden kaleme almaktan, ibaret yeni işime daha bir şevkle sarılıp kara kitabımın sonuna geliyorum. O sonda, Galip gazeteye yetiştirmesi gereken ve aslında kimsenin de artık pek aldırış etmediği Celâl’in son yazısını yazıyor. Sonra, sabaha doğru acıyla Rüya’yı hatırlıyor ve masadan kalkıp uyanmakta olan şehrin karanlığına bakıyor. Rüya’yı hatırlıyor ve masamdan kalkıp şehrin karanlığına bakıyorum. Rüya’yı hatırlıyor ve İstanbul’un karanlığına bakıyoruz ve geceyarıları, uykuyla uyanıklık arasında mavi damalı yorganın üzerinde Rüya’nın izine rastladığımı sandığım zaman kapıldığım keder ve heyecana kapılıyoruz.” (s. 442)

## **2. 2. Anlatıcının Roman Tekniğine ya da Edebiyata Dair Sorunları Tartışarak Romanın Yazımına Yönelmesi**

Berna Moran’a (2009: 98) göre Kara Kitap “hikâyenin kendisinden çok hikâye anlatma üzerinde duran bir romandır, başka bir deyişle üstkurmacadır. Romanın pek çok yerinde Orhan Pamuk roman anlayışını ortaya koyar. Bunu bazen doğrudan bazen de dolaylı olarak yapar. Anlatıda roman tekniği ile ilgili bilgilerin verildiği en önemli bölüm “Üç Silahşörler” adlı bölümdür. Bu bölümde Celâl’in önemli yazarlardan aldığı güzel yazı yazma taktiklerinden bahsedilir:

“Çünkü, yılların, yüzyılların ötesinden gelen ayrıntıların buluşması -tıpkı öngördüğü o çamurlu Boğaziçi vadisinde Olempli Bizans paralarıyla, Olimpos

Gazozu'nun kapaklarının buluşması gibi- Celâl'in her fırsatta yazılarında keyifle kullandığı bir izlekti.” (s. 28)

“Eşekle sevişirken ölen kadının hikâyesini Mevlana “Mesnevi'sinin beşinci cildine kıssası için mi almıştı, hissesi için mi?” Bu soruyu kibarca, dikkatlice tartışırken gözleri bana da kaydığı, beyaz kaşları bana soru işaretleri yolladığı için, ben de düşüncemi söyledim: Hikâye oraya, bütün hikâyeler gibi kendisi için konmuş, ama hissenin tül perdesiyle örtülmek istenmişti. Dün cenazesine gittiğim sordu: “Oğlum siz yazılarınızı ahlâkı için mi kaleme alıyorsunuz, eğlencesi için mi?” Her konuda kesin bir düşüncem olduğunu kanıtlamak için, aklıma gelen ilk cevaba sarıldım: “Eğlencesi için, efendim.” dedim.” (s. 89-90)

Aşağıya aldığımız bölümde anlatıcının kendi ifadesi ile ustalarından aldığı öğütlere yer verilmiştir. A Adli, B Bahti, C de Cemali adlı yazarların isimlerinin kısaltması olarak kullanılmıştır:

“İşte ustalarımın öğütleri ve benim acıklı yorumlarım: 1.C: Yalnızca okuma keyfi için yazmak köşe yazarını açık denizde pusulasız bırakır. 2.B: Ama köşe yazarı ne Ezop'tur ne de Mevlâna. Hisse hep kıssadan çıkar, kıssa hisseden değil. 3.C: Okuyucunun zekâsına göre değil, kendi zekâna göre yaz. 4.A: Pusula hikâyedir. (1.C'ye aşikâr gönderme) 5.C: Tarihimizin ve mezarlıklarımızın esrarına girmeden ne bizden sözetmek mümkündür ne de Doğu'dan. 6.B: Doğu-Batı konusunda anahtar Sakallı Arifin şu sözünde gizlidir: “Doğu'ya giden sessiz gemide Batıya bakan ah siz talihsizler!” (Sakallı Arif, gerçek bir kişiyi taklitle B'nin yarattığı bir köşe kahramanıydı.) 7.A-B-C: Kendine atasözü, deyim, fıkra, latife, mısra, özdeyiş güldesteleri edin. 8.C: Konunu seçtikten sonra yazını taçlandırarak uygun özdeyişi aramazsın, özdeyişi seçtikten sonra bu tacın altına gidecek uygun konuyu ararsın. 9.A: İlk cümle bulmadan yazı masasına oturma. 10.C: Samimi bir inancın olsun. 11.A: Samimi bir inancın yoksa da, okuyucunun samimi bir inancın olduğuna inancı olsun. 12.E: Okuyucu dediğin panayıra gitmek isteyen bir çocuktur. 13.C: Okuyucu, Muhammed'e küfredeni affetmez, Allah da felç eder. (11.'in, kendisine bir sataşma olduğunu sezdiği için, A'nın Muhammed'in evlilik ve iş hayatına ilişkin bir yazıyla ağzının kenarındaki belli belirsiz felce telmih yapıyor.) 14.A: Cüceleri sev, okuyucu da sever. (13.C'ye C'nin kısa boyuna imayla cevap.) 15.B: Üsküdar'daki esrarengiz

cüceler evi, mesela, iyi bir konudur. 16.C: Güreş de iyi bir konudur, ama sporu için yapıldığında ve yazıldığında. (15.'in kendisine sataşma olduğunu sanıp güreş merakı ve tefrikacılığı yüzünden B'nin oğlancılığı söylentisine gönderme yapıyor.) 17.A: Okuyucu geçim sıkıntısı içinde, zekâ yaşı on iki olan, evli, dört çocuklu bir aile babasıdır. 18.C: Okuyucu kedi gibi nankördür. 19.B: Akıllı bir hayvan olan kedi nankör değildir; yalnızca köpekleri seven yazarlara güvenilmeyeceğini bilir. 20.A: Kediyle köpekle değil, memleket meseleleriyle ilgilen. 21.B: Konsoloslukların adreslerini öğren. (İkinci Dünya Savaşı sırasında C'nin Alman, A'nın da İngiliz konsolosluğunca beslendiğine ilişkin söylentiye telmih.) 22.B: Polemiğe gir, ama karşındakinin canını yakabileceksen. 23.A: Polemiğe gir, ama patronu yanına çekebileceksen. 24.C: Polemiğe gir, ama paltonu yanına alabileceksen (B'nin Kurtuluş Savaşı'na katılmayıp işgal İstanbul'unda kalmasını açıklayan ünlü "Ankara'nın kışına dayanmam!" sözüne telmih) 25.B: Okuyucu mektuplarını cevaplandır; mektup yazan yoksa kendi kendine yazıp cevaplandır. 26.C: Pirimiz üstadımız Şehrazat'tır; unutma, onun gibi sen de, 'hayat' denen olayların arasına beş on sayfalık hikâyeler sıkıştırıyorsun yalnızca. 27.B: Az oku, ama severek oku, çok ama sıkıntıyla okuyandan daha okumuş gözükürsün. 28.B: Girgin ol, adam tanı ki, hatıran olsun da, adam ölünce arkasından yazı yazarsın. 29.A: Ölüm yazısını rahmetle başlayıp, ölüye hakaretle bitirme. 30.A-B-C: Şu cümlelerden sakınabildiğinince sakın: a) Rahmetli daha önceki gün sağdı. b) Bizim meslek nankördür, yazılarımız ertesi gün unutulur. c) Dün akşam radyoda filanca programı dinlediniz mi? d) Yıllar nasıl da geçiyor! e) Rahmetli sağ olaydı acaba bu rezalete ne derdi? f) Bunu Avrupa'da böyle yapmıyorlar. g) Ekmek filan sene önce şu kadardı. h) Sonra bu olay bana şunu da hatırlattı. 31.C: 'Sonra' kelimesi zaten sanatı bilmeyen acemi yazarlar içindir. 32.B: Bir köşe yazısında sanat olan ne varsa köşe yazısı değildir, köşe yazısı ne varsa sanat değildir. 33.C: Sanat hevesini şiirin ırzına geçmeyle söndürenin aklına iltifat etme. (B'nin şairliğine iğne) 34.C: Kolay yaz, kolay okunursun. 35.C: Zor yaz, kolay okunursun. 30.B: Zor yazarsan ülser olursun. (Burada, birinin ötekine söylediği ilk tatlı sözden sonra hep birlikte güldüler, gülüştüler.) 38.B: Bir an önce ihtiyarla. 39.C: İhtiyarla ki, iyi bir sonbahar yazısı yazabilesin! (Gene birbirlerine sevgiyle gülümsediler) 40.A: Üç büyük tema, tabii ki, ölüm, aşk ve müziktir. 41.A: Ama aşk nedir bu konuda karar vermiş olmak gerekir.

42.B: Aşkı ara. (Okuyucularına bütün bu öğütler arasına uzun sessizlikler, durgunluklar, suskunluklar girdiğini hatırlatayım.) 43.C: Aşkı sakla, çünkü sen yazarsın! 44.B: Aşk aramaktır. 45.C: Saklan ki bir sırrın olduğuna hükmetisler. 46.A: Bir sırrın olduğunu sezdir ki, kadınlar seni sevsinler. 47.C: Her kadın bir aynadır. (Burada yeni şişe açıldığı için bana da rakı ikram ettiler) 48.B: Bizleri iyi hatırla. (Hatırlayacağım, tabii, efendim, dedim ve dikkatli okuyucularımın anlayacağı gibi birçok yazımı onları ve hikâyelerini hatırlayarak yazdım) 49.A: Sokağa çık, yüzlere bak, işte sana bir konu. 50.C: Tarihi sırların olduğunu sezdir; ama ne yazık ki onları yazamıyorsun. (Bu noktada C bir hikâye anlattı; başka bir yazımda nakledeceğim sevgilisine “ben benim” diyen âşıkın hikâyesi ve ben ilk defa, yarım asırdır birbirlerine hakaret eden bu üç yazarı sevgiyle aynı masaya oturtan sırrın varlığını hissettim.) 51.A: Bütün dünyanın bize düşman olduğunu da unutma. 52.B: Bu millet pašalarını, çocukluğunu, annelerini çok sever, sen de sev. 53.A: Epigraf kullanmayın çünkü yazının içindeki esrarı öldürür. 54.B: Böyle ölecekse, öldür o zaman sen de esrarı, esrar satan yalancı peygamberi öldür. 55.C: Epigraf kullanacaksın ne yazarları, ne kahramanları bize benzeyen Batı’nın kitaplarından alma, okumadığın kitaplardan hiç alma, çünkü Deccal’in yaptığı işte tam budur. 56.A: Unutma, sen hem şeytansın hem melek, hem Deccal’sin hem de O. Çünkü okurlar bütünüyle kötü ve bütünüyle iyi birinden sıkılırlar hep. 57.B: Ama okur, Deccal’in kendisine O gibi gözüktüğünü anladığında, kurtarıcı sandığının Deccal olduğunu, kandırıldığını dehşetle fark ettiğinde, seni bir karanlık sokakta vallahi vurur! 58.A: Evet, onun için esrarı sakla; sakın satma meslek sırrını. 59.C: Sırrın aşktır unutma. Aşktır anahtar kelime. 60. B: Hayır, anahtar kelime yüzümüzde yazar. Bak ve dinle. 61.A: Aşktır, aşktır, aşktır, aşk!.. 62.B: İntihalden de korkma; çünkü bizim kıt kanaat okumamızın ve yazmamızın bütün sırrı, bütün sırrımız tasavvufî aynamızda gizlidir. Mevlana’nın Ressamlar Yarışması hikâyesini bilir misin? O da hikâyeyi başkalarından almıştır, ama kendisi... (Bilirim, efendim, demiştim.) 63.C: Bir gün yaşlandığında, insan kendisi olabilir mi diye sorduğunda, bu esrarı anlayıp anlamadığını da soracaksın kendine, unutma! (Unutmadım.) 64.B: Eski otobüsleri, çalاکalem yazılmış kitapları, sabredenleri ve anlayanlar kadar anlayamayanları da unutma!” (s. 91-94)

“İnsanların çoğu,” demişti Celâl, “nesnelerin esas özelliklerini, sırf bu özellikler burunlarının dibinde olduğu için farketmiyorlar da, kenarda köşede kalan, böyle olduğu için dikkatlerini çeken ikincil özellikleri görüp tanıyorlar. Bu yüzden yazılarımda, onlara göstermek istediğim şeyleri apaçık göstermiyor, yazımın bir köşesine sıkıştırır gibi yapıyorum. Anlamı sakladığım bu köşe çok gizli saklı bir köşe değil tabii, benimkisi çocuk kandırır gibi bir saklamaca, ama orada buldukları şeye çocuk gibi hemen inanıverdikleri için böyle yapıyorum. Ve en kötüsü, yazımın geri kalan büyük kısmına yerleşen, burunlarının dibindeki o apaçık anlamla, birazcık sabır ve zekâ isteyen gizli ve rastlantısal anlamlar da farkedilmeden gazete bir kenara atılıveriyor.” (s. 96)

“Birkaç beylik hilesi var, o kadar. Hatıralardan, hep baldan tatlı hoş şeyler gibi sözedilecek. İkide bir paradoks yakalanacak. Divan şairlerinin ‘tecahül-ü arif dediği bilmezlikten gelme oyununa başvurulacak. Olmamış şeyler olmuş gibi, olmuş şeyler olmamış gibi anlatılacak. Bütün bunlar sökmezse yazımın boşluğu hayranlarının güzellik sandığı o tumturaklı cümlelerle gizlenecek. Onun kadar herkesin bir hayatı, anıları, geçmişi var. Herkes onun kadar oyun oynayabilir. Siz de. Bir hikâye anlatın bana!” “Nasıl bir hikâye?” “Aklınıza ne geliyorsa: Bir hikâye.” (s. 102-103)

“Celâl Bey’in taklidi olduğu asıllarından sözetmiş miydiniz size? Az önce saydıklarımın dışında, Dante’den, Dostoyevski’den, Mevlâna’dan, Şeyh Galip’ten de hep birşeyler yürütmüştür.”

“Her hayat benzersizdir!” dedi magazin yazarı. “Her hikâye başka bir eşi olmadığı için hikâyedir. Her yazar, tek başına fakir bir yazardır.”

“Katılmıyorum!” dedi ihtiyar köşe yazarı.” (s. 106)

“Aşktan çok yalnızlığın, hikâyenin kendisinden çok, hikâye anlatmanın üzerinde durduğu için, yazarın hikâyesi sessizlikle karşılandı.” (s. 164)

“Celâl birçok köşe yazısını, belki de hepsini başkalarının yardımıyla yazdığını söyler, önemli olanın yeni bir şey ‘yaratmak’ değil, daha önceden, binlerce zekâ tarafından binlerce yılda yaratılmış olan harikaları bir köşesinden, bir ucundan değiştirerek yepyeni bir şey söyleyebilmek olduğunu ekler, bütün köşe yazılarını başkalarından aldığını ileri sürerdi.” (s. 254)

“Bir düşünceyi geniş bir okur yığına kabul ettirmek isteyen bir köşe yazarı, okuyucularının belleklerinde, her biri Karadeniz’in dibinde yüzyıllardır yatan kayıp kalyon leşleri gibi uyuyan o çürük düşünce ve anı tortularını canlandırıp yüzdürmeyi bilmelidir!” (s. 265)

“Esrar dediğin o şeyden, anlamıyor musun, o belirsizlikten, yazı denen sahtekârlığın oyunundan, harflerin karanlık yüzlerinden korkuyorum.” (s. 373)

### **2. 3. Roman Okuyan/Yazan Bir İnsanı Anlatan Bir Kurmaca Olması**

Kara Kitap’ı üstkurmaca yapan bir diğer özellik, Galip’in okuduğumuz kitabın yazarı olmasıdır. Kara Kitap’tan aşağıya aldığımız örneklerde bu durum açıkça görülmektedir.

“Daha önce hiç takip edilmemiş, daha önce takip edildiği duygusuna da hiç kapılmamış olduğu için, Galip’in bu konudaki bilgisi, gördüğü filmlerle ve Rüya’nın okuduğu polisiye romanların sahneleriyle sınırlıydı. Çok az polisiye roman okumasına rağmen Galip bu romanlar hakkında sık sık atıp tutardı: İlk ve son bölümün birbirinin tıpatıp aynı olduğu bir roman kurulabilmeliydi; gerçek sonu hikâyenin içine gizlendiği için görünen bir ‘son’u olmayan bir **hikâye yazılmalıydı**; körler arasında geçen bir **roman düşünmeliydi** vs. Rüya’nın dudak büktüğü bu tasarıları kurarken Galip belki bir gün başka bir kişi olabileceğini hayâl ederdi.” (s. 108)

“Nasıl sonuçlanacağını hâlâ çıkaramadığım bizim **hikâyemizi** de bir gün birisi, belki de ben, **kaleme alırsam**, benim o aşk hikâyelerini okurken yaptığım gibi, okuyucu kendini hemen kahramanlardan birinin yerine koyabilir mi, ya da hikâyemiz akıllarda kalabilir mi, bilmiyorum, ama böyle kitaplarda kahramanları ve hikâyeleri birbirinden ayıran ve benzersiz kılan şu türden parçalar hep olduğu için ben de bir hazırlık yapmış olayım dedim.” (s. 356)

“Alâaddin’in dükkânının kepenkleri inmişti, ama iç ışıkları açıktı. Bu bir ipucu olabilir mi? Komiser bey, demek istedi Galip, ilk Türk polisiye **romanını yazıyorum**, bakınız bu da ilk ipucu: Işıklar açık kalmış. Yerde sigara izmaritleri, kâğıt parçaları, çöpler. Galip genç bir polisi gözüne kestirdi, yaklaşıp sormaya başladı.” (s. 422)

“Okuyucu, ey okuyucu, baştan beri anlatıcıyla kahramanları, köşe yazılarıyla, olayların anlatıldığı sayfaları pek de başarılı olamadan da olsa, titizlikle birbirinden ayırmaya çalıştığım **kitabımın** bu noktasında, yani senin de belki farkettiğin onca iyi niyetli çabadan sonra, izin ver de şu satırları dizgiciye yollamadan önce bir kere olsun araya gireyim. Hani kimi kitaplarda sayfalar vardır, yazarın hüneri yüzünden değil de, ‘sanki kendiliğinden’ kurulmuş hikâyenin ‘sanki kendiliğinden’ akışı yüzünden içimize öyle bir işlerler ki, bir türlü unutamayız onları. O sayfalar, aklımızda, kalbimizde -ne dersenez deyin işte- meslek erbabı yazarın kalemiyle harikalar yarattığı sayfalar olarak değil, kendi hayatımızdaki kimi cennet saatleri gibi, kimi cehennem saatleri gibi, her ikisi gibi ve daha çok her ikisi dışında, yıllarca hatırlayacağımız dokunaklı, içler acısı ve göz yaşartıcı bir anı gibi içimizde kalır. İşte, sonradan görme bir köşe yazarı değil de, meslek erbabı, hüner sahibi bir yazar olsaydım, şimdi ‘Rüya ile Galip’ adlı eserimin akıllı ve duyarlı okuyucularına yıllarca eşlik edecek o sayfalarından birinde olduğumuzu güvenle düşünürdüm. Ama yeteneklerim ve yazdıklarım konusunda gerçekçi olduğum için, bu güven yok bende. Bu yüzden, hikâyemin bu sayfalarında okuyucuyu kendi anılarıyla başbaşa bırakabilmek isterdim. Bunun için de yapılacak en iyi şey, dizgiciye bu sayfaları kara bir mürekkeple boyamasını önermek olacaktır. Hakkıyla yazamayacağım şeyleri siz hayâl gücünüzle kurun diye. Hikâyemin kaldığım yerinde içine girdiğim kara düşün rengini vermek, ondan sonraki günlerde bir uykudagezer gibi olayların içinde gezinirken aklımın içindeki sessizliği size hep hatırlatmak için. Bundan sonraki sayfaları, kara sayfaları, bir uykudagezerin hatırladıkları olarak görün artık.” (s. 424-425)

“Üslubumdan olup bitenleri gene benim **anlatmaya başladığımı** anlamışsınızdır. O günlerde yeniden yapraklanan kestane ağaçlarıyla birlikte ben de kederli bir kişiden yavaş yavaş öfkeli bir kişiye doğru evriliyordum.” (s. 431-432)

“Artık bana (ve okuyucularıma) çoktan sonuçlanmış gözükten eski bir **oyunda** hangi taşın yerine konmuş olduğuna, hiç de farkına varmadan, çok önceden öngörölmüş hangi hamleleri yaptığımı yeniden dönmek istemediğim için, fotoğraflardaki yüzlerde gördüğüm harflerden sözetmeyecektim hiç. Ama şatodaki (‘kale’ demem daha mı yerinde olurdu acaba?) bitip tükenmeyen gecelerin birinde, bana gösterilen bütün yüzleri aynı kararlılıkla geri çevirdiğimde, sonraları kurmay

albay olduğunu öğreneceğim bir MİT görevlisi, “Harfleri,” diye sordu bana, “harfleri de göremiyor musunuz hiç?” Profesyonel bir olgunlukla ekledi: “İnsanın bu ülkede kendisi olmasının ne kadar zor olduğunu biz de biliyoruz. Ama siz de bize biraz yardım etseniz.” (s. 434)

“Saim, cinayet nedeni olarak gösterilen **yazının başlığına** dikkati çekerek ‘Kendim Olmalıyım’ sözü üzerine akıl yürütürken, ben kendim olmaktan o kadar uzaklaşmıştım ki, bu kara kitaptan da, Galip’ten de uzaklaşıyordum sanki.” (s. 438)

“...çünkü yetmiş üç yaşında artık başka hayatları özlemeyecek bir hale geldiğinde Rüya’nın beni seveceğini biliyordum. İstanbul ise, okuyucularımın farkettiği gibi, aynı sefaletiyle yaşayacaktı.” (s. 441)

“Bugün Rüya’dan bana kalanlar ise yalnızca yazılar; bu kara, kapkara, karanlık sayfalar. Bazan bu **sayfalardaki hikâyelerden birini**, sözgelimi celladın hikâyesini ya da Rüya ile Galip adlı masalı Celâl’in ağzından ilk duyduğumuz karlı kış gecesini hatırladığımda, insanın kendisi olabilmesinin tek yolunun bir başkası olması ya da bir başkasının hikâyelerinde kaybolması yolundaki bir başka hikâyeyi hatırlıyor, kara bir kitapta yanyana getirmek istediğim bu hikâyeler de bana, tıpkı bizim birbirlerine açılan aşk hikâyelerimiz ve belleklerimiz gibi, bir üçüncü, bir dördüncü masalı, İstanbul’un sokaklarında kaybolunca başka biri olan âşğın hikâyesiyle, yüzündeki kayıp anlamı ve esrarı arayan adamın hikâyesini heyecanla hatırlatıyor ve böylece eski, çok eski, çok çok eski **hikâyeleri yeniden kaleme almaktan** ibaret yeni işime daha bir şevkle sarılıp kara kitabımın sonuna geliyorum. O sonda, Galip gazeteye yetiştirmesi gereken ve aslında kimsenin de artık pek aldırmış etmediği Celâl’in son yazısını yazıyor. Sonra, sabaha doğru acıyla Rüya’yı hatırlıyor ve masadan kalkıp uyanmakta olan şehrin karanlığına bakıyor. Rüya’yı hatırlıyor ve masamdan kalkıp şehrin karanlığına bakıyorum. Rüya’yı hatırlıyor ve İstanbul’un karanlığına bakıyoruz ve geceyarıları, uykuyla uyanıklık arasında mavi damalı yorganın üzerinde Rüya’nın izine rastladığımı sandığım zaman kapıldığım keder ve heyecana kapılıyoruz. Çünkü hiçbir şey hayat kadar şaşırtıcı olamaz. Yazı hariç. Yazı hariç. Evet tabii, tek teselli yazı hariç.” (s. 442)

## 2. 4. Yazının/Kurgunun, Yaşamın Kendisi Olması

Orhan Pamuk “yaşamın metinlerden yapılmış olduğu”nu söyler. Orhan Pamuk’a göre “Hayat metinlerle beslenir, sonra tekrar hayata dönüşür ve bu ilişki kabaca şimdi söylediğim gibi, hayat ve metin olarak da birbirinden kopmuş değildir. İç içedir” (Pamuk, 1995). “Ama bunlar sürekli birbirlerini zenginleştirerek, değiştirerek, başkalaştırarak ilerlerler. Yaşam ve metinlerin dünyası birbiriyle bütünleşir Orhan Pamuk’un romanlarında” (Ecevit, 2008: 47).

Anlatıcı Celâl’in ağzından, Alâaddin’in Dükkânı adlı köşe yazısında yazı ile hayatın iç içeliğini, yazının yaşamın kendisi olduğunu şöyle ifade eder: “... aslında, insanın artık hiçbir zaman hikâyenin aslı hangisidir, hayatın aslı hangisidir anlayamayacağını anlattım.” (s. 48)

Anlatıcı Saim’in ağzından ise yaşadıkları hayatın bir başkasının düşü olduğunu ifade eder: “Çünkü, yaşadığımız hayatın bir başkasının düşü olduğunu kanıtlamanın hiçbir şeyi değiştirmeyeceğini biliyordum artık.” (s. 85)

Galip ve İskender gece kulübündeysen yazarm, karısının terk ettiği kişi, hikâyesini bitirirken söyledikleri: “Şimdiye kadar gördükleri, ona ‘şehrimizdeki’ hayatın hayâl edilmiş bir dünya kadar gerçek olduğunu öğretmiş: Bu, âlemin bir kitap olduğunu, tabii ki, doğruluyormuş. Bu hayatı okumaktan, şehrin ona her an sunduğu yeni sayfalar içinde rastladığı yüzlere, işaretlere, hikâyelere baka baka her gün saatlerce yürüyüp köşe köşe sürtmekten o kadar hoşlanıyormuş ki, yatağında uyuyan güzel karısına ve yarıda bıraktığı hikâyesine hiç geri dönememekten korkuyormuş şimdi.” (s. 164)

Kızla oğlanın (Rüya ile Galip’in) amcaoğlunun (Celâl’in) apartmana yaptığı bir ziyarette elinde gördükleri kitapta okudukları hikâye: “Kızla oğlanın eski kelimelerine, tımtırlı deyişlerine, Farsça deyişlerine önce alayla güldükleri, sıkılıp kenara atıp sonra belki içinde bir işkence sahnesi, çıplak bir vücut ya da bir denizaltı resmi vardır diye merakla sayfalarını çevirip en sonunda okumaya başladıkları kitap pek de uzunmuş. Ama başlarında bir yerde, kitabın kahramanları arasında geçen öyle bir aşk sahnesi varmış ki oğlan, kahramanın yerinde olmak istemiş. Aşk o kadar güzel anlatılmış ki, oğlan kitaptaki gibi âşık olabilmek istemiş. Böylece, daha sonra kitapta anlatılacağını hayâl edeceği aşk belirtilerini (yemek yerken sabırsızlık, kızın

yanına gitmek için bahaneler icat etmek, susamış olmaya rağmen bir bardak suyu içememek) kendisinin de göstermeye başladığını farkettiğinde, oğlan birer ucundan tutarak kitabın sayfalarına birlikte baktıkları o sihirli anda kıza âşık olduğunu anlamış.” (s. 354-355) Üstkurmaca metinlerin bir diğer özelliği de yazının/yaşamın kendisi olmasıdır. Bu durumda kurmaca anlatının içinde yer alan kurmacadaki olaylar gerçekleşir. Yukarıdaki alıntıda kahraman bir kitap okumakta ve okuduğu kitapta yer alan olayları yaşamaya başlamaktadır. Böylece yazı, kahraman için yaşamın kendisi olur.

Anlatıda yer alan roman kişilerinin, yazının kendisi olması üstkurmaca özelliğini de bu başlık altında değerlendirebiliriz. Anlatıda Celâl’in kendisinin romanda olmaması buna mukabil yazılarının olması bu durumu örneklemektedir. Nitekim anlatının 104’üncü sayfasında magazin yazarı “Onu arıyorsanız yazılarına bakın,” ... “Yazılarının içinde bir yerdedir o.” diyerek bu duruma işaret eder.

Aynı zamanda Kara Kitap’ta Orhan Pamuk’un önceki romanlarında olduğu gibi birbirlerinin yerine geçme, başkası olma ve insanın kendisi olabilmesi/olamaması durumu görülmektedir. Bu durum roman kişilerini kitabı merkeze alarak birbirine bağlamakta ve “*onların aynı bütünün parçaları olduğu çağrışımına temel hazırlamaktadır*” (Ecevit, 2008: 101). Kara Kitap’ta Galip’in kendisi olma yolunda attığı ilk adım yaşamın anlamını aramasıdır.

Galip bir gece Sirkeci’de İskender’le karşılaşır ve birlikte BBC’den gelen televizyoncuların olduğu gece kulübüne giderler. Burada karısının kendisini terk ettiği yazarın anlattıkları bu durumu örneklemektedir: “Karısının terkettiği kişi, istediği düşleri kuramadığı için yazar, önce kendi eski hâlini düşlüyormuş, yatağını kimseyle paylaşmayan, hayâlleri hiçbir güzel kadının rüyalarıyla karışmayan kendi eski hâlini. Geçmişte bıraktığı o kişiliği kararlılıkla ve o kadar yoğunlukla düşlüyormuş ki, sonunda hayâlini kurduğu o kişinin yerine geçiyor ve böylece onun hayâllerini kurmaya başlayarak huzurla uyuyabiliyormuş. Kısa bir süre sonra da bu ikili hayata alıştığı için, hayâl kurmak ya da yazabilmek amacıyla kendisini zorlamasına bile gerek kalmamış. Aynı sigaralarla küllüğü doldurarak, aynı fincanla kahveler içerek bir başkası olup yazıyor, aynı yatakta, aynı saatlerde, kendi geçmişinin hayaletine bürünerek huzurla uyuyabiliyormuş.” (s. 163)

Romandaki bir diğerkarakter olan Belkıs da kendini Rüya'nın yerine koymakta ve onun yerinde olmayı istemektedir: "Bir değil, on iki kere sinemada, altmış kereden fazla sokakta, üç kere lokantada, altı kere dkknlerde gördüm sizi. Eve döndüğümde, tıpkı ocukluğmda yaptığım gibi, yanındaki kızın Rüya değil, ben olduğm düşünürdüm."

Bir sessizlik oldu. "Ortaokuldayken," diye devam etti kadın, az önce sözünü ettiği Konak Sinemasının nnden arabasını sürerken, "teneffüslerde, saçlarını ıslatarak arka ceplerinden çıkardıkları tarakla tarayan ve anahtarlıklarını pantolonlarındaki kemer halkalarına asan oğlanların hikâyelerine o gülerken, ben, senin sıranın üzerindeki kitaptan başını kaldırmadan, gözucuyla seyrettiğinin Rüya değil ben olduğm düşünürdüm. Kış sabahları, yanında sen olduğn için yolun açık olup olmadığına bakmadan karşıdan karşıya geçerken gördüğüm o neşeli kızın Rüya değil, kendim olduğn düşünürdüm. Bazı Cumartesi oğleden sonraları, yanınızda sizleri gülümseten bir amca, Taksim dolmuşlarına doğru yürüdüğünüzü gördüğümde, seninle birlikte Beyoğlu'na benim de gtrldğm hayâl ederdim ben." (s. 198)

Galip'in telefonda Celal gibi konuşması, Celal'in köşe yazılarını yazmaya başlaması yukarıda söylediğimiz durumu örneklendirmektedir.

Bunun dışında Kara Kitap'ta Türk insanının Batı'ya hayranlığı ve onlara benzeme arzusu da eleştirilmektedir. Anlatıcı bunu "Bedii Usta'nın Evltları" adlı makalede yapar. Bedii Usta kendi evinin mahzeninde imal ettiği mankenleri Beyoğlu'ndaki esnaflara satmak istemiş; ama kendisini hayal kırıklığına uğratan şu cevabı almıştır: "sokakta her gün onbinlercesini gördüğü o bıyıklı, çarpık bacaklı, kara kuru vatandaşlardan birinin sırtındaki paltoyu değil, uzak ve bilinmeyen bir diyardan gelen yeni ve 'güzel' bir insanın giydiği ceketi sırtına geçirmek ister ki, bu ceketle birlikte kendi de değiştiğine, başka biri olabildiğine inanabilirsin." Bu işlerde pişmiş bir vitrinici, Bedii Usta'nın eserlerini hayranlılıkla karşıladıktan sonra, ne yazık ki ekmek parası için vitrinlerine bu "gerçek Türkleri, bu gerçek vatandaşları" koyamayacağını açıklamış: Türkler artık "Türk" değil, başka bir şey olmak istiyorlarmış çünkü. Bu yüzden kılık kıyafet devrimini icat etmişler, sakallarını tıraş etmişler, dillerini ve harflerini değiştirmişler. Daha veciz konuşmayı seven bir dükkân sahibi, müşterilerinin bir elbiseyi değil, aslında bir hayli satın aldıklarını

açıklamış. O elbiseyi giyen “ötekiler” gibi olabilme hayalimiş asıl satın almak istedikleri.” (s. 66) Burada Orhan Pamuk’un romanlarında iç tabakada yani derin yapıda yer alan “başkasına benzeme ve onun yerine geçme” motifi daha genel olarak verilir ve bir milletin başka bir millet olma arzusu ortaya konur.

Orhan Pamuk, insanların kendisi olmaya katlanamamasına ve bir başkası olma eğilimine Mevlana ile ilgili şöyle bir örnek verir: “Celâl’e göre kendileri olmaya uzun süre katlanamayan, ancak bir başkasının kişiliğine büründükleri zaman huzur bulan bütün insanlar gibi Mevlâna da, bir hikâyeye başladığında ancak bir başkasının anlattıklarını söyleyebiliyordu. Zaten bir başkası olmak için yanıp tutuşan bütün mutsuzlar için hikâye anlatmak, kendi sıkıcı gövdeleri ve ruhlarından kurtulabilmeleri için keşfedilen bir hileydi. Bir hikâye anlatabilmek için bir hikâye anlatmak istiyordu.” (s. 253)

Galip, Celâl’in evinde bir süre kalır ve Celâl’e ait bütün köşe yazılarını okur; daha sonra onun yerine yazı yazmaya başlar: “İlk yazıya, ‘Aynaya baktım ve yüzümü okudum,’ sözleriyle başladı. İkinciye ‘Rüyamda en sonunda yıllardır olmak istediğim kişi olduğumu gördüm,’ diyerek üçüncüye eski Beyoğlu hikâyelerinden söz açarak. Bu yazıları ilkinden de kolayca ve daha da derin bir acı ve umutla yazdı. Yazıların Celâl’in köşesine tam istediği ve beklediği gibi yerleşeceğinden emindi. Ortaokul ve lise yıllarında okul defterlerinin son sayfalarında binlerce kere taklit ettiği Celâl’in imzasıyla üç yazıyı imzaladı.” (s. 316)

“Kahvaltısını ettikten sonra, dolmuş kuyruğunda beklerken bir zamanlar olduğu kişi ve o kişinin yakın zamana kadar yaşadığı hayat geldi aklına: Sabahları dolmuşta gazete okurdu, akşam eve döneceği saati düşünürdü, evde, yatakta uyuyan karısını hayal ederdi. Gözlerinin kenarlarında yaşlar birikti.” (s. 317-318)

Orhan Pamuk’un en önemli özelliklerinden biri de roman karakterlerinin okuyarak ya da yazarak kendilerini bulmaları, kendileri olmalarıdır. Beyaz Kale’de Venedikli Köle’nin başından geçenleri yazarak kendisi olması durumu Kara Kitap’ta Galip’in Celâl’in yazılarını yazması ve kendini bulması şeklinde karşımıza çıkmaktadır.

İnsanın yazarak kendisi olması romandaki ana motiftir. Bu motif Galip’in kendini bulmak için Celâl’in yerine yazıları yazmasında karşımıza çıktığı gibi

Galip'in Pera Palas'ta BBC'den gelen İngiliz gazetecilere anlattığı “Şehzade'nin Hikâyesi”nde de karşımıza çıkmaktadır: “Yazdırmak, Şehzade için, kendisi olabilmenin bir yoluydu. Maun bir masada oturan Kâtibine yazdırırken ancak kendisi olabildiğine inanırdı Şehzade. Gün boyunca kulaklarının içinde işittiği başkalarının seslerinin, kasrının odalarında aşağı yukarı yürürken aklına takılan başkalarının hikâyelerinin yüksek duvarlarla çevrili bahçesinde gezinirken bir türlü etkisinden kurtulamadığı başkalarının düşüncelerinin hakkından ancak Kâtibine yazdırırken gelebilirdi. ‘İnsanın kendisi olabilmesi için, içinde yalnızca kendi sesini, kendi hikâyelerini, kendi düşüncesini bulabilmesi gerekir!’ derdi Şehzade ve Kâtip yazardı.” (s. 401-402)

“Şehzade Osman Celâlettin Efendi, bu topraklarda, bu lanetlenmiş topraklarda, insanın kendisinin olabilmesinin en önemli sorun olduğunu, bu sorun gereğince çözülmeyince, hepimizin yıkıntıya, yenilgiye, köleliğe mahkûm olduğumuzu bilirdi. Kendisi olabilmenin bir yolunu bulamamış bütün kavimler köleliğe, bütün soylar soysuzluğa, bütün milletler yokluğa, hiçliğe, hiçliğe mahkûmdur derdi, Osman Celâlettin Efendi.” (s. 402)

Kara Kitap'ta “yazmak eylemi, var olmak” anlamında kullanılmaktadır. Celâl örneğinin yanında anlatıda karşımıza çıkan Şehzade de (16. bölüm) yazarak kendisi olmaktadır. “...tam anlamıyla bir savaş verir kendisi olabilmek için; bu nedenle de, etkilendiği her şeyden-insanlardan, eşyalardan, kitaplardan- soyutlamaya çalışır kendini” (Ecevit, 2008: 50).

## **2. 5. Anlatıcının Okura Seslendiği Bir Kurmaca Olması.**

Üstkurmaca metinlerin bir diğer özelliği de anlatıcının zaman zaman okura seslenmesidir. Anlatıcı bunu doğrudan yapabileceği gibi, yani karşısındakilere okur diyebileceği gibi, dolaylı olarak da yapabilir. Aşağıda, romanda anlatıcının okura seslendiği örneklere yer verilmektedir.

“Atlı silahşörleri, puslu bir sabah karanlık bir ovanın iki ucunda birbirlerine saldırmak üzere hazırlanan üçyüz yıl öncesinin ordularını, kış geceleri meyhanelerde birbirlerine aşk hikâyeleri anlatan mutsuzları, karanlık şehirlerin içinde bir esrarın peşinde kaybolan âşıkların bitip tükenmeyen maceralarını anlatmayı düşledim hep, ama Allah bana başka türlü hikâyeler anlatmam gereken bu köşeyle **siz okurlarımı**

verdi yalnızca. Karşılıklı idare ediyoruz. Hafızamın bahçesi kurumaya başlamasaydı belki hiç de şikâyetçi olmayacaktım bu durumdan, ama elime kalemi her alışımında gözlerimin önünde gene benden birşeyler bekleyen **siz okurlarımın** yüzleri ve çorak bir bahçede hepsi bir bir benden kaçan anılarımın izleri canlanıyor.” (s. 46)

“Çok sonra, evden özür diler gibi bir havayla çıkarken Alâaddin, artık benim daha iyi bileceğimi, artık benim istediğim gibi yazacağımı söyledi: Bir gün belki o bebeklerden ve rüyalarımızdan söz açan iyi bir yazı yazabilirim, **sevgili okurlarım.**” (s. 52)

“Bu uzun pazar sohbetinde, bir yüzünde lokantanın adı basılı bu kâğıtların öteki yüzüne onlardan aldığım mineli bir dolmakalemin yeşil mürekkebiyle yazdığım köşe yazarlığı üzerine öğütleri **siz okurlarımla** paylaşmak istiyorum.” (s. 90)

“**Dikkatli okurlarım** kelimeler arasındaki yer değiştirmelerden çoktan anlamışlardır zaten, ama ben gene de yazayım: ‘O’, tabii ki, ‘göz’dü. Olmak istediğim kişiydi göz. Ben önce ‘göz’ü değil, O’nu yaratmışım, olmak istediğim kişiyi. Olmak istediğim ‘O’ da kendinden bana uzanan o korkunç, boğucu bakışı salıvermişti üzerime.” (s. 117)

Yukarıda anlatıcının okura seslendiği örnekler daha çok Celâl Salik’in köşe yazılarında gazete okurlarına seslenmesi şeklinde gerçekleşmiştir. Anlatıcının gerçek anlamda roman okuruna seslenmesi ise Galip’in Celâl’in yerine yazdığı “Kahramanı Benmişim” adlı köşe yazısında görülmektedir. Bu köşe yazısında Galip, roman okuruna açıkça seslenmektedir: “**Okuyucu, ey okuyucu, aynı damın ve bacanın altındaki akraba kızdaki bahsettiğimi anlayan okuyucu:** Bunu okurken kendini benim yerime koy da işaretlerime dikkat et; çünkü kendimden bahsettiğimde biliyorum senden sözettiğimi ve senin hikâyeni anlattığımda sen de biliyorsun kendi anılarımı dile getirdiğimi.” (s. 324)

“**Okuyucu, ey okuyucu,** sen de izliyor musun harflerimi? Çünkü bilmiyormuşum, hiç haberim yokmuş, ama yüzüm bir haritaymış.” (s. 325)

“Bir an, ben, gene boş, bomboş bakardım **ey okuyucu!**” (s. 326)

“**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 farketmiş onca iyi niyetli çabadan sonra, izin ver de şu satırları dizgiciye yollamadan önce bir kere olsun araya gireyim. Hani kimi kitaplarda sayfalar vardır, yazarın hüneri yüzünden değil de, ‘sanki kendiliğinden’ kurulmuş hikâyenin ‘sanki kendiliğinden’ akışı yüzünden içimize öyle bir işlerler ki, bir türlü unutamayız onları. O sayfalar, aklımızda, kalbimizde -ne dersenez deyin işte- meslek erbabı yazarın kalemiyle harikalar yarattığı sayfalar olarak değil, kendi hayatımızdaki kimi cennet saatleri gibi, kimi cehennem saatleri gibi, her ikisi gibi ve daha çok her ikisi dışında, yıllarca hatırlayacağımız dokunaklı, içler acısı ve göz yaşartıcı bir anı gibi içimizde kalır. İşte, sonradan görme bir köşe yazarı değil de, meslek erbabı, hüner sahibi bir yazar olsaydım, şimdi ‘Rüya ile Galip’ adlı eserimin akıllı ve duyarlı okuyucularına yıllarca eşlik edecek o sayfalarından birinde olduğumuzu güvenle düşünürdüm. Ama yeteneklerim ve yazdıklarım konusunda gerçekçi olduğum için, bu güven yok bende. Bu yüzden, hikâyemin bu sayfalarında **okuyucuyu** kendi anılarıyla başbaşa bırakabilmek isterdim.” (s. 424-425)

“Üslubumdan olup bitenleri gene benim anlatmaya başladığımı **anlamışsınızdır**. O günlerde yeniden yapraklanan kestane ağaçlarıyla birlikte ben de kederli bir kişiden yavaş yavaş öfkeli bir kişiye doğru evriliyordum.” (s. 431-432)

“Artık bana (ve **okuyucularıma**) çoktan sonuçlanmış gözükken eski bir oyunda hangi taşın yerine konmuş olduğuna, hiç de farkına varmadan, çok önceden öngörülmüş hangi hamleleri yaptığıma yeniden dönmek istemediğim için, fotoğraflardaki yüzlerde gördüğüm harflerden sözetmeyecektim hiç.” (s. 434)

“...çünkü yetmiş üç yaşında artık başka hayatları özlemeyecek bir hale geldiğinde Rüya’nın beni seveceğini biliyordum. İstanbul ise, **okuyucularımın** farketmiş gibi, aynı sefaletiyle yaşayacaktı.” (s. 441)

Üstkurmaca anlatıda anlatıcı bazen okura doğrudan seslenmek yerine, satır aralarında ileride olacakları sezdirir. Anlatının aşağıya aldığımız kısmında daha sonra olacaklara dair, Galip’in Celal’in evindeyken gelen bir telefonu sanki Celal’miş gibi cevaplaması ve daha sonra Celal’in yerine köşe yazılarını yazması, okuyucuya ipucu verir. Okur daha sonra asıl olayla karşılaştığında bu olaya gönderimde bulunan ipuçlarını hatırlayacak ve bu durum da okurun anlatı boyunca

sürekli bir dikkat göstermesini gerektirecektir. “Kendi sesinin de, bir başkasının sesi olarak dinlendiği o günlerde Galip, bir telefon hattının iki ucundaki iki kişinin birbirleriyle konuştuğu kendilerinden bambaşka iki kişiye dönüşebileceklerini çok iyi anlayacaktı çünkü.” (s. 30)

## **2. 6. Bir Kurmaca Karakterin Başka Bir Kurmacanın Karakteri Olarak Karşımıza Çıkması**

Kara Kitap'ta, Cevdet Bey ve Oğulları romanında yer alan Cevdet Bey'den bahsedilir: “Birçoğu kurşuni bir tozla kapla bu vatandaş mankenleri (aralarında Beyoğlu gangsterleri de vardı, dikiş diken kızlar da, ünlü zengin Cevdet Bey de vardı ... ” (s. 69)

“Mutfak kapısının karşısında asılı duran ve bir eşinin eski zenginlerden Cevdet Beyin evinde tıkırdayıp saat başlarını aynı neşeli gonguyla duyurduğunu Hâle Hala'nın sık sık gururla tekrarladığı gösterişli duvar saati de...” (s. 238)

“Yarı kalmış anı benzeri hikâyecikleri yazdığı bir defterde Celâl'in kendini sıradan ve sade bir yaz günü içinde sırasıyla Leibniz, 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.” (s. 252)

## **2. 7. Okurun Dikkatinin Kurgusal Ögelerin Üzerine Çekilmesini Sağlama**

Anlatının 10. bölümünde anlatıcı okurun dikkatini kurgusal ögelerin üzerine yöneltir. Postmodernizmin en önemli unsurlarından biri olan kurmaca ve gerçeklik arasındaki ilişkinin belirginleştirilmesi bu bölümde karşımıza çıkmakta ve yazar, anlatıcı ve kahraman arasındaki ilişkiyi şöyle ifade etmektedir: “Başlangıçta, bu ‘göz’ü ben yaratmıştım. Tabii ki, beni görsün ve gözlesin diye. Onun bakışı içinden çıkmak istemiyordum. Kendimi bu bakışın altında, bu bakıştan oluşturmuştum ve bu bakıştan hoşnuttum. Her an gözlendiğim bilincinde olduğum için varoluyordum çünkü. Sanki bu göz beni görmese ben de varolmayacaktım. Bu öyle açık bir gerçektir ki, onu kendimin yarattığını da unutup beni var eden bu göze şükran duyuyordum. Onun buyruklarına uymak istiyordum! Böylece daha hoş bir ‘varoluşun’ içine girecektim, ama zordu bunu yapmak, öte yandan acı veren bir şey değildi bu zorluk,

hayatın biçimiydi, doğal karşılanması gereken rahat bir şeydi. Bu yüzden cami duvarına yaslanırken içine düştüğüm düşünce âlemi, bir kâbus gibi değil, ‘İster İnan İster İnanma’ köşesinde tuhaflıklarını özetlediğim o varolmayan ressamın yaptığı resimler gibi anılar ve tanıdık görüntülerle örülmüş bir tür mutluluktu. Bu mutluluk bahçesinin orta yerinde kendimi gördüm, cami duvarına gece yarısı yaslanmış, kendi düşüncemi seyrediyordum.” (s. 116) Anlatıcının, kurgunun bir ögesi olması nedeni ile yukarıdaki alıntıda yazar, kahramanın ağzından anlatıcı kavramından bahsetmekte ve bu kavramı göze benzetmektedir. Burada “göz” ifadesi ile derin anlamda (iç tabaka) iç ben ile dış ben’in birbirine dışardan bakması ve birbirine benzemesi için verdiği mücadele anlatılır. Burada Galip, kendi içinde derin bir yerde olan öteki ben’ini keşfeder; böylece Galip, Celâl olur ve onun yerine köşe yazıları yazmaya başlar. “Düşüncemin ya da hayalin, yanılsama âleminin -ne dersiniz deyin- ortasında gördüğüm şeyin benim bir benzerim değil, kendim olduğumu da hemen anladım. O zaman bakışımın, az önce gördüğüm o 'göz'ün bakışı olduğunu hissettim. Demek ki şimdi ben, az önceki 'göz' olmuştum ve kendimi dışarıdan seyrediyordum. Ama tuhaf ve yabancı bir duygu değildi bu, korkunç bir şey hiç değildi. Kendimi dışarıdan görür görmez hatırlamış ve anlamıştım zaten kendimi dışarıdan görmeyi alışkanlık edindiğimi.” (s. 116)

Yine kitabın ikinci kısmındaki 11. Bölümde yani “Kardeşim Benim” bölümünde anlatıcı “birisini beni takip ediyor” ifadesiyle okurun dikkatini kurgusal öğelerin üzerine yöneltir. Postmodernizmin en önemli unsurlarından biri olan kurmaca ve gerçeklik arasındaki ilişkinin belirginleştirilmesi bu bölümde karşımıza çıkmakta ve yazar, anlatıcı ve kahraman arasındaki ilişki ifade edilmektedir.

## **2. 8. Metnin Anlatıcısının Satır Aralarında Okura Bilgi Vermesi**

Anlatıcının Hurufilik ve Hurufiliğin kurucusu olan Fazlallah’ın hayatı ile ilgili verdiği bilgileri bu başlık altında değerlendirebiliriz.

“...Hurufiliğin kurucusu ve peygamberi Fazlallah’ın hayatını okudu. Horasan’da, Hazer Denizi yakınlarındaki Esterabad’da 1339’da doğmuştu. On sekiz yaşındayken kendini tasavvufa vermiş, hacca gitmiş, Şeyh Hasan adlı birinin müridi olmuştu. Azerbaycan’da, İran’da şehir şehir gezerek görgüsünü nasıl artırdığını,

Tebriz'deki, Şirvan'daki, Bakü'deki şeyhlerle neler konuştuklarını okurken Galip, ... Fazlallah ilk rüya yorumlarıyla ünlenmişti.” (s. 288)

“Fazlallah'a göre ses, varlık ile yokluk arasındaki ayırım çizgisiydi. Gayb âleminde maddi âleme geçip, elle dokunulabilir olan her şeyin çıkartacağı bir ses vardı çünkü: 'En sessiz' nesnelere bile birbirine çarpıp bunu anlamaya yeterdi. Sesin en gelişmiş şekli ise tabii ki 'söz'dü, 'kelâm' denen yüce şeydi, 'kelime' denen sihirdi ve o da harflerden oluşuyordu. Varlığın özü, anlamı ve Allah'ın yeryüzünde görünüşü demek olan harfleri ise insan yüzünde apaçık seçmek mümkündü. Yüzlerimizde doğuştan gelen iki kaş, dört kirpik ve bir de saç çizgisinden oluşan yedi hat vardı.” (s. 289)

“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.” (s. 342-343)

## **2. 9. Montaj/Kolaj**

Orhan Pamuk, Kara Kitap'ı iki ayrı bölüm hâlinde düzenler; birinci kısım on dokuz, ikinci kısım ise on yedi bölümden oluşur. Bu bölümlerin hemen başında yer alan ve çeşitli yazarların eserlerinden alınan epigraflar romanda üstkurmacanın kolaj tekniği olarak karşımıza çıkmaktadır. Yazar bu epigrafların çoğunu Mevlana, Şeyh Galip, Attar ve diğer mutasavvıf ve düşünürlerden alır. Bunun dışında gazete yazıları, şehzadenin öyküleri, Hurufilik üzerine bilimsel bilgilerin yer aldığı tasavvuf metinlerine de yer vermesi kolaja örnektir.

## **2. 10. Kahramanın Kurmaca Bir Karakter Olduğunun Bilincinde Olması**

Yazar, anlatının on ikinci bölümü olan ve Galip'in kaleme aldığı “Kahramanı Benmişim” adlı bölümde artık okuduğumuz metnin bir üstkurmaca olduğunu açıkça dile getirir. Okuyucu ile diyaloga girmesinin yanında aynı zamanda kendisinin okuduğumuz kurmaca metnin kahramanı olduğunu söyler:

“Okuduğum kitaptaki becerikli ve kederli kahraman bendim; mermer taşlar, iri sütunlar ve karanlık kayalar arasından rehberimle birlikte yeraltındaki kıpır kıpır hayatın mahkûmlarına koşan ve yıldızlarla kaplı yedi kat göğün merdivenlerinden çıkan yolcu bendim; uçurumu aşan köprüünün öteki ucundaki sevgilisine, 'Ben

senim!' diye seslenen ve yazarı onu kayırdığı için sigara küllüğündeki zehir izlerini çözen külyutmaz dedektif bendim..." (s. 325)

### 3. YENİ HAYAT

Orhan Pamuk Yeni Hayat adlı romanında her şeyden önce “metnin yazılış sürecini” konu edinir, bu nedenle roman kahramanlarının pek çoğu “yazı” ile uğraşır. Romanda metnin nasıl yazıldığı, bu süreçte nelerden etkilenildiği, yazının sorunları, eksikliği, sınırsızlığı, kusurları, okuma biçimleri ve okurun metinden beklentileri gibi daha pek çok konu roman boyunca kahramanlar tarafından dile getirilir ve insanların okudukları herhangi bir esere kapılmalarının parodisi sergilenir. Aslında kahramanlar üzerinden dile getirilen bu konular, Orhan Pamuk’un yazma edimi ile ilgili düşünceleridir.

Orhan Pamuk Yeni Hayat’ta üstkurmamacanın birçok özelliğini bilinçli bir biçimde romanın bütününde kullanır. Üstkurgusal oyunların hat safhada kullanılması romanın net olarak anlaşılmasını engeller ve tartışmalara neden olur. Aslında Orhan Pamuk, bu romanında kullandığı postmodern unsurlar ile “nitelikli okur”u hedefler, yapılan kurgu oyunlarını nitelikli okurun çözümlemesini ister.

*“Yeni Hayat romanında ben anlatıcı konumunda bulunan ve yapısı itibariyle içe dönük bir tip olan Osman’ın tanıtılması için ‘gözlemci kahraman’ konumunda bulunan figürlerden yararlanılır. Bu rolle romana sokulan bazı figürlerin verdikleri veya verilmesine vesile oldukları bilgilerle, Osman’ı tanıma imkânı buluruz”* (Tekin, 2009: 45). Yeni Hayat romanında anlatım sorunu ben anlatıcı konumunda olan Osman ile çözümlenir.

*“Orhan Pamuk’un Yeni Hayat romanı ‘otobiyografik’ yönü zayıf düşen bir romandır; ancak tekil bakış açısı uygulanmıştır. Olay, çevre ve kişiler, renkli bir kişilik taşıyan Osman’ın bakış açısından sunulmuştur”* (Tekin, 2009: 54).

Yeni Hayat’ta dış tabakada kahramanın bitmek bilmez otobüs yolculuklarına çıkması, bu yolculuklar sayesinde o arzu ettiği yeni hayata ulaşmak içindir. *“Yolculuk bu bakımdan varoluşsal bir işleve sahiptir”* (Ecevit, 2008: 92). İç tabakada (derin anlamda) ise kahraman bütün bu otobüs yolculuklarına yeni hayatına ulaşmak için yani kendisi olmak/var olmak için çıkar. Aslında bu yolculuk kişinin kendi dünyasında yaptığı başı ve sonu aynı olan bir “öze dönüş yolculuğu”dur.

Bu nedenle roman boyunca anlamlandırılmaya çalışılan “yeni hayat” ifadesinin, derin anlamda kahramanın otobüs yolculukları sırasında bir başkasının

kimliğini alıp onun hayatını yaşaması anlamına değil, **kahramanın ölümü** anlamına geldiği söylenebilir. Buradan hareketle insanın kendisi olmak/var olmak için yaptığı bu yaşam yolculuğunun aslında bir öze dönüş olan **insanın ölümü** olduğu şeklinde yorumlanabilir.

Yeni Hayat'taki üstkurmaca ile ilgili özelliklerin kahramanın kitabı okuduğu, kitabı keşfetme diyebileceğimiz giriş kısmında ve özellikle romanın son bölümlerinde yoğun kullanıldığı görülür. Giriş kısmında karşımıza çıkan roman okuyan/yazan bir insanın anlatılması üstkurmacadaki kurgusal düzlemlerin sarmal görünüşünün ortaya çıkmasını sağlar, son bölümlerde ise anlatıcının okura seslendiği cümleler yer alır.

Yeni Hayat'ı üst kurmaca yapan özellikleri şöyle sıralayabiliriz:

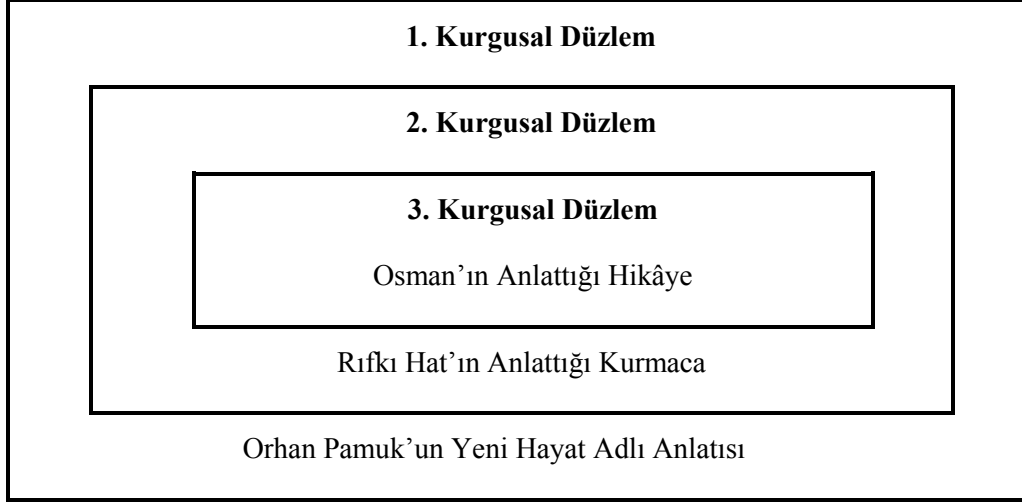
1. Kurmaca içinde kurmaca anlatan bir kurmaca olması,
2. Roman okuyan/yazan bir insanı anlatan bir kurmaca olması,
3. Yazarın da romanın bir karakteri olması,
4. Anlatıcının okura seslendiği bir kurmaca olması,
5. Bir kurmaca karakterin başka bir kurmacanın karakteri olarak karşımıza çıkması,
6. Yazının/kurgunun, yaşamın kendisi olması,
7. Anlatıcının okuru okuduğu metne karşı yabancılaştırması,
8. Metnin anlatıcısının satır aralarında okura bilgi vermesi,
9. Okurun dikkatinin kurgusal öğelerin üzerine çekilmesini sağlama,
10. Montaj/Kolaj,
11. Kahramanın kurmaca bir karakter olduğunun bilincinde olması.

Şimdi Yeni Hayat'ı üst kurmaca yapan yukarıdaki özellikleri başlıklar altında değerlendirelim.

### **3. 1. Kurmaca İçinde Kurmaca Anlatan Bir Kurmaca Olması**

Yeni Hayat'ı üstkurmaca yapan en önemli özellik kurmaca içinde kurmaca (fiction in fiction) anlatan yapısıdır. Kurmacanın ilk halkasını Orhan Pamuk'un Yeni

Hayat adlı anlatısı oluşturur. Sonraki halka kendisi de romanın içinde bir kahraman olan Rıfkı Hat'tır. Rıfkı Hat anlatının ikinci kurmaca düzleminin anlatıcısıdır. Üçüncü kurmaca düzleminin kahramanı ve anlatıcısı ise Osman'dır.



Yeni Hayat romanı, anlatının kahramanı olan Osman'ın kitabı okuması ile başlar: “Bir gün bir kitap okudum ve bütün hayatım değişti. Daha ilk sayfalarındayken bile, kitabın gücünü öyle bir hissettim ki içimde, oturduğum masadan ve sandalyeden gövdemin kopup uzaklaştığını sandım. Ama gövdemin benden kopup uzaklaştığını sanmama rağmen, sanki bütün varlığım ve her şeyimle her zamankinden daha çok sandalyede ve masanın başındaydım ve kitap bütün etkisini yalnız ruhumda değil beni ben yapan her şeyde gösteriyordu.” (s. 7)

Anlatıcı okuduğu kitaptan o kadar etkilenir ki kitabın sayfalarından yüzüne ışık fışkırdığı sanır ve bu ışıkla kendini yeniden yapacağını, bu ışıkla yoldan çıkacağını, bu ışıkla daha sonra tanıyacağı, yaklaşacağı bir hayatın gölgelerini hissettiğini söyler. Kitap kahramana yeni bir hayat sunmaktadır. Daha doğrusu hayatını baştan sona değiştirmektedir. “Masada oturuyor, oturduğumu aklımın bir köşesinde biliyor, sayfaları çeviriyor ve bütün hayatım değişirken ben yeni kelimeleri ve sayfaları okuyordum.” (s. 7)

Anlatıcı artık çevresindeki dünyanın baştan aşağıya değiştiğini fark eder ve yalnızlık duygusuna kapılır. Anlatıcı kitabı içine düştüğü yeni ülkede kendisine yol gösterecek bir rehber gibi okumakta ve okuduğu kitaptan yardım istemektedir. “Yardım et bana, demek geliyordu içimden, yardım et ki kazaya belaya uğramadan

yeni hayatı bulayım. Bu hayatın da, ama, rehberinin kelimeleriyle yapıldığını biliyorum. Kelimeleri tek tek okurken, bir yandan yolumu bulmaya çalışıyor, bir yandan da yolumu büsbütün kaybettirecek hayal harikalarını hayretle tek tek ben kuruyordum.” (s. 8)

Yeni Hayat romanını Rıfkı Hat'ın yazdığı ve bu romanın kahramanının da Osman olduğu izlenimini bizde uyandıran ilk cümleler romanın dokuzuncu sayfasında karşımıza çıkar. Çünkü kahramanın okuduğu anlatıda anlatılanlarla Yeni Hayat romanında anlatılanlar paralellik göstermektedir. “Bu dehşetle birlikte, kitaptan yüzüme fişkıran ışıpta köhnemiş odalar gördüm, çılgın otobüsler, yorgun insanlar, soluk harfler, kayıp kasabalar ve hayatlar, hayaletler gördüm. Bir yolculuk vardı, hep vardı, her şey bir yolculuktu.” (s. 9) Kahramanın okuduğu romanda otobüs yolculuklarından, kasabalardan bahsedildiği görülmektedir. Yeni Hayat romanının sonraki bölümlerinde anlatı devam ettikçe kahramanın okuduğu kitapla aynı olayları ve durumları içerdiğini görmekteyiz. O hâlde bu durum bizi Yeni Hayat ile kahramanın okuduğu kitabın aynı kitap olduğu sonucuna götürebilir. Aşağıdaki alıntıdan kahramanın aynı zamanda okuduğu kitabın da kahramanı olduğu açıkça anlaşılabilir.

“Bu yolculukta beni hep izleyen, en olmadık yerlerde karşıma çıkıverecekmiş gibi yapan, sonra kaybolan, kaybolduğu için de kendini aratan bir bakış gördüm; suçtan günden çoktan arınmış yumuşak bir bakış... Ben o bakış olabilmek isterdim. O bakışın gördüğü dünyada olmak isterdim. O kadar çok istedim ki bunları, o dünyada yaşadığıma inanasım geldi. Hayır, inanmaya bile gerek yoktu; orada yaşıyorum ben. Kitap da, tabii, ben orada yaşadığıma göre, benden söz ediyor olmalıydı. Benim düşündüklerimi, benden önce biri düşünüp yazdığı için böyleydi bu.” (s. 9-10)

Yine anlatıdan aldığımız aşağıdaki bölümde kahramanın okuduğu kitabın da kahramanı olduğu düşüncemizi desteklemektedir: “Kelimelerle onların bana anlattıkları şeylerin birbirlerinden apayrı olması gerektiğini de işte böyle anladım. Çünkü, ta başından itibaren kitabın benim için yazıldığını sezmiştim. Okurken, her kelimenin, her sözün içime işleyişi zaten bu yüzdendi. Onlar olağanüstü sözler, ıslıl ıslıl parlayan kelimeler oldukları için değil, hayır; kitabın benden söz ettiği

duygusuna kapıldığım için. Bu duyguya da nasıl kapıldığımı da çıkaramadım. Çıkardım da unuttum belki; çünkü katiller, kazalar, ölümler ve kayıp işaretler arasında yolumu bulmaya çalışıyordum.” (s. 10)

Anlatıcı kitabı okumasıyla birlikte artık eski hayatından kopar, hayatı dönüşü olmayacak şekilde değişir. Anlatının hemen başındaki cümleler bu fikri desteklemek için kurulur ve okurun, kahramanın kaçınılmaz şekilde yeni bir hayata doğru yol aldığını vurgulamayı amaçlar. “Bir an eski hayatımdan kopmuş olmak bana öylesine korkunç gözükmüş olmalı ki, bir felaket sonucu hayatları dönüşü olmayacak şekilde değişen kişilerin yaptığı gibi, hayatımın eskiden olduğu gibi akmaya devam edeceğini, başıma gelen kazanın, felaketin ya da neyse o korkunç şey, onun olmadığını hayal ederek huzur bulmak istedim. Ama arkamda masada, hâlâ açık olarak duran kitabın varlığını öyle bir şekilde hissediyorum ki içimde, hayatımın eskisi gibi nasıl devam edebileceğini hayal bile edemedim.” (s. 11-12)

Yeni Hayat'ta kahramanın bitmek bilmez otobüs yolculuklarına çıkması, bu yolculuklar sayesinde o arzu ettiği yeni hayata ulaşmak içindir. Bu düşünce romanda Osman'ın ağzından şöyle ifade edilir: “Tren yolunu geçtim, ara sokaklara girdim, dökülüp asfalta yapışmış sarı yaprakları ezdim. Birden içimde derin bir iyimserlik yükseldi: Hep böyle yürürsem, hızla yürürsem, hiç durmaksızın yolculuklara çıkarsam, sanki kitaptaki dünyaya varacaktım. İçimde ışıltısını hissettiğim yeni hayat, uzakta bir yerde, belki erişilmez bir ülkedeydi, ama hareket ettikçe ona yaklaştığımı, en azından eski hayatımı arkada bırakabildiğimi seziyordum.” (s. 14-15) Anlatıcının bütün bu otobüs yolculuklarına çıkmasının nedeni kırık camlar, kan damlacıkları ve ölenler arasında başka bir hayatın görüleceği eşiği aramaktır. Anlatıcı bu eşikten yeni hayatına adım atacaktır. “*Yolculuk bu bakımdan varoluşsal bir işleve sahiptir*” (Ecevit, 2008: 92). Kahraman bütün bu otobüs yolculuklarına yeni hayatına “ulaşmak” için yani kendisi olmak için/var olmak için çıkmıştır. Derin anlamda aslında yapılan bu yolculuk kişinin kendi dünyasında yaptığı başı ve sonu aynı olan bir öze dönüş yolculuğudur. “Bir yolculuk vardı, hep vardı, her şey bir yolculuktu,” (s.9) “Ötede, uzakta bir yerde hiçbir şey yoktu. Yolculuğumuzun başı da sonu da, biz neredeysek orasıydı,” (s. 163) Bununla beraber roman boyunca anlamlandırmaya çalıştığımız yeni hayat, kahramanın otobüs yolculukları sırasında bir başkasının kimliğini alıp onun hayatını yaşaması anlamında değil, **kahramanın**

**ölümünde yatmaktadır.** Osman anlatının sonunda kendisinin bir kazada öldüğü sahneyi şöyle bitirir: “En ön sırada oturan ve yaklaşan kamyonların ışığına, kitaptan fişkırان inanılmaz ışığa kamaşan gözlerle hayret ve korkuyla bakar gibi bakan ben ise, hemen yeni bir dünyaya geçecektim. Bunun hayatımın sonu olduğunu anladım. Oysa ben evime dönmek istiyor, yeni bir hayata geçmeyi, ölmeyi hiç mi hiç istemiyordum.” (s. 274) Kahramanın bu cümlelerinde yeni hayatla kastedilenin **insanın ölmesi** anlamında kullanıldığını söyleyebiliriz.

Aynı zamanda roman kahramanları arasında birbirlerinin yerine geçme ve birbirlerinin ismini alma eğilimi görülmektedir. Bu durum roman kişilerini kitabı merkeze alarak birbirine bağlamakta ve “*onların aynı bütünün parçaları olduğu çağrışımına temel hazırlamaktadır*” (Ecevit, 2008: 101). Bunun en belirgin örneği olarak romanda Mehmet karşımıza çıkmaktadır. Doktor Narin’in oğlu Nahit otobüs yolculukları sırasında ölen bir yolcunun kimliğini alır ve Mehmet olur. Daha sonra ise kendisine Osman ismini alır. Romandaki ana kahraman bu duruma şöyle gönderme yapar: “Ben bir zamanlar başka biriydim, o başka biri de ben olmak isterdi.” (s. 60)

Anlatıcının okuduğu kitaptaki olayların geçek olduğuna olan inancını Rıfki Hat’tan ilk defa bahsettiği bölümde açıkça görmekteyiz. Bu gerçekliği belirginleştirmek için Rıfki Hat’ın yazdığı kurmaca ile kendi okuduğu roman arasında karşılaştırma yapar: “Babamın, kendi yaşlarında kendi gibi Devlet Demiryolları’nda yıllarca çalışıp da müfettişliğe kadar yükselen iyi bir arkadaşı vardı, Demiryol dergisine demiryolculuk ateşi üzerine yazılar yazardı. Ayrıca, kendi yazıp resimlediği çocuk romanları Yenigün Çocuk Maceraları dizisinde yayımlanırdı. Demiryolcu Rıfki Amca’nın bana hediye ettiği Pertev ile Peter ya da Kamber Amerika’da adlı kitapları okuduğum günlerde de koşa koşa eve dönüp bir kitaba gömülmek istediğim çok olmuştu, ama o çocuk kitaplarında hep bir son olurdu. Orada, üç harfle, tıpkı, filmlerdeki gibi ‘son’ diye yazardı ve o üç harfi okuduğum zaman içinde olmak istediğim ülkenin sınırlarını görmekle kalmaz, ayrıca o sihirli diyarın Demiryolcu Rıfki Amca’nın uydurduğu bir yer olduğunu acıyla anlardım. Yeniden okumak için eve koşturduğum kitapta ise, her şeyin gerçek olduğunu biliyordum, kitabı bunun için içimde taşıyordum, bunun için de koşar adım yürüdüğüm ıslak sokaklar gerçek değillermiş de birilerinin beni cezalandırmak için

verdiği sıkıcı bir ev ödevinin parçalarıymış gibi gözüküyordu bana. Çünkü kitap, bana öyle geliyordu ki, benim bu dünyada ne için varolduğumu anlatıyordu.” (s. 16)

Kahramanımız kitabı okuduğu gecenin sabahında bir önceki gün başından geçenleri gözden geçirir ve önünde açılan yeni ülkenin bir anlık hayal değil, gövdesi, kolları ve bacakları kadar gerçek bir şey olduğunu anlar. Bu durumda içine düştüğü yalnızlık âleminden kurtulabilmek için kendine benzeyen ötekileri bulmaya karar verir.

Kitapta Yeni Hayat’ı arayan sadece Osman değildir, Mehmet ve Canan da Yeni Hayat’ı aramaktadır. Mehmet kaybolduktan sonra Canan da ortadan kaybolmuş ve kimse kendisinden haber alamamıştır. Osman Canan’ın ailesine yaptığı bir ziyarette Canan’ın evi terk ettiğini ve anlaşıldığı kadarıyla otobüs yolcularına çıktığını öğrenir. Osman otobüs yolculuklarından birinde Canan’la karşılaşır ve birlikte yolculuk yapmaya başlarlar. Canan bir gün Mehmet’in ortadan kayboluşundan bahseder: “Otele gittim, bir gün Taşkışla’ya şöyle bir uğradım, sevdiği kahveleri gezdim ve evde bir süre boşu boşuna olduğunu bile bile telefonunu bekledim, dedi beni hayran bırakan soğukkanlılık ve açıklıkla. Ama çoktan oraya, o ülkeye, kitaba geri döndüğünü anlamıştım.” (s. 66) Canan’ın bu sözleri Mehmet’in kayboluşuna açıklık getirmekte ve aynı zamanda Yeni Hayat’a bir geçiş olduğunu göstermesi bakımından önemlidir. O hâlde bizim okuduğumuz kurmaca ile Rıfki Amca’nın yazmış olduğu kurmaca arasında bir geçiş vardır, kahramanlarımız bu geçişi otobüs yolculuklarında aramaktadır.

Yine bu otobüs yolculuklarından birinde Osman ve Canan ilk defa kitabın yazarından bahsederler. “...İnsanların çoğu aslında ne yeni bir hayat isterler, ne de yeni bir dünya. Bu yüzden kitabın yazarını öldürdüler. Kitabın yazarından, ya da yazar dediği o ihtiyardan da Canan’a işte böyle, bana yeterince açık olmayan bir dille ve sözlerin kendisi yüzünden değil, onları söyleyişinin esrarlı havası yüzünden beni heyecanlandıran bir üslupla söz etmişti.” (s. 70)

Romanda üstkurmaca düzlemini oluşturan diğer kurmacaları ise Rıfki Amca’nın çocuklar için yazdığı hikâyeler oluşturmaktadır. Osman ve Canan’ın kimlik değiştirerek Doktor Narin’in evine yaptıkları ziyaret sırasında Mehmet’in odasını incelerken Rıfki Amca’nın yazdığı hikâyeleri bulurlar. Bunlar Nebi

Nebreska'da, Mari ile Ali, Pertev ile Peter ve Demiryolu Kahramanları adlı hikâyelerdir. Bu hikâyelerin içeriğinden kısaca da olsa bahsedilmesi anlatıdaki diğer kurmaca düzlemlerini oluşturmaktadır.

Anlatının ikinci kurgusal düzleminin anlatıcısı olan Rıfkı Hat'ın anlatı boyunca zaman zaman kahraman hakkında üçüncü tekil şahıs ifadeleri kullanması anlatıda içeriye doğru bir katman daha olduğu konusundaki düşüncelerimizde bizi haklı çıkarır. Osman'ın Doktor Narin'in odasında ajanları tarafından gönderilen raporları okuduğu sırada anlatının ikinci kurmaca düzeyinin anlatıcısı araya girer: “Benim hayatın kendisi sanarak mutlulukla karşıladığım, aşkla sevdiğim rastlantı bir başkasının kurgusuymuş yalnızca, dedi aldatılmış kahraman ve Dr. Narin'in silahlarını görmek için odadan çıkmaya karar verdi.” (s. 156) Alıntıda anlaşılacağı üzere bu kısmın anlatıcısı olayı üçüncü şahıs ağzıyla anlatmaktadır, romanın kahramanının anlatı boyunca olayları birinci şahıs ağzıyla anlattığı düşünülürse bu kısmın anlatıcısının, kahraman anlatıcı olan Osman değil, ikinci kurgusal düzlemin anlatıcısı Rıfkı Hat olduğu anlaşılır.

Anlatının devamında anlatının ikinci kurgusal düzleminin anlatıcısı Rıfkı Hat'a ait olduğunu düşündüğümüz, kahramanından o diye bahseden üçüncü şahıslı anlatımlar yer almaktadır.

“Melek, biliyorsun işte, zavallı çocuk, sevgilisinin yanına uzanıp gün ışığına kadar soluk alışverişlerini dinledi. Canan'ın düzgün ve kişilikli çenesini, Gülizar'ın verdiği gecelikten çıkan kollarını, saçlarının yastığa yayılışı ve dut ağacının yavaş yavaş aydınlanışını seyretti.” (s. 166)

Aşağıdaki alıntıda bahsettiğimiz durum daha açık görülmektedir. Anlatıya kahraman anlatıcı başlamakta, ilahi anlatıcı bitirmektedir. “Delikanlı! dedi bana. Karım üşütmüş, ağır bir grip geçiriyormuş; daha önemlisi yorgunluk, hâlsizlik, bakımsızlık yüzünden zafiyetin eşiğindeymiş. Ne yapıyor da onu bu kadar yoruyor, ne ediyor da onu o kadar hırpalıyormuşum? Kızlar, anneleri, yeni evli genç kocaya şüpheyle baktılar.” (s. 168)

“Katil kurbanına, bu ücra kasabada unutulup gitmeye karar verdiğinde takma ad olarak niye Osman'ı, kendi adını seçtiğini sordu. Bilmiyorum, dedi sahte Osman

hakiki Osman'ın gözlerindeki kıskançlık bulutlarını görmeden. Sonra tatlı tatlı gülümseyerek ekledi. Seni gördüğümde sevmiştim, belki de ondandır.” (s. 202)

“Böylece gide gide hayatın kalbine değil, ancak kendi sefaletinin sınırlarına varabilen talihsiz yolcu, bu sınırdaki rastladığı bilge şeyhe hayatın, kitabın, zamanın, yazının meleğin, her şeyin anlamını sorma telaşına kapıldı.” (s. 203)

“Ne de kararsızdı bu okuduğunuz kitabın kahramanı Osman... Ne de zavallı... Nefret etmeye çalıştığı adamın ‘haklı’ olduğunu derinden derine biliyordu. Onu hemen öldüremeyeceğini de.” (s. 205)

“Katil aday, maktul adayına, birisinin ölümüne yol açmanın kendisine bir ömür boyu taşınmayacak kadar ağır bir yük olup olmadığını sordu. Maktul aday sustu, ama katil aday onun gözlerindeki kederi görüp kendi geleceğinden korktu. Ağır ağır, efendi efendi rakı içiyorlardı ve duvarlardaki tren resimleri, yurt manzaraları, artist fotoğrafları arasındaki çerçeveli fotoğrafından Atatürk kendini içkiye vermiş meyhane kalabalığına Cumhuriyet’i emanet etmiş olmanın güveniyle gülümsüyordu.” (s. 211)

“Aşk için katil olmaya kararlı gözü dönmüş genç, ıslak üzümle dolu plastik torbayı ve dergileri kompartımanın bir köşesine savuruyor ve tren daha fazla hızlanmadan peronun taa ucundan vagona atlıyor. Görülmediğine emin olduktan sonra, kurbanını ve komisyoncusunu uzaktan dikkatle izliyor. İkisi bir süre konuştuktan, boş ve hüznü sokaklarda sallandıktan sonra postanenin önünde birbirlerinden ayrılıyorlar. Katil kurbanının Yeni Dünya sinemasına girdiğini görüyor ve bir sigara yakıyor.” (s. 214-215)

“Evli, çocuklu, iyi aile babası ve katil kahramanınız, belediye imar müdürlüğündeki işinden akşam vakti evine dönerken ve elinde çanta, çantanın içinde çocuk için Çokomel, yüreğinde kasvet bulutları, yüzünde donuk yorgunluk bakışı Kadıköy vapurunda kalabalıkla dikilirken, birden üniversiteden çaçeron bir sınıf arkadaşıyla karşılaşmıştı. “Canan da,” demişti çaçeron kadın, sınıf arkadaşı kızların yaptığı evlilikleri bir bir saydıktan sonra, “Samsunlu bir doktorla evlenip Almanya’ya yerleşmiş.” Daha da kötü haberler vermesin diye gözlerimi kadından kaçırıp vapurun pencerelerinden dışarı çevirince, akşamüstleri İstanbul’a ve Boğaz’a

pek seyrek yerleşen bir sis gördüm dışarıda. Ve “bu sis mi?” dedi katil, kendi kendine, “yoksa mutsuz ruhumun sessizliği mi?” (s. 224)

“Bir de, dedi dikkatli hafiye işte tam o anda. Rıfkı Amca yetişkinler için Yeni Hayat diye bir kitap yazmış da başka bir adla galiba yayımlamış.” (s. 237)

“Ve babası trenin sonra sonra gittiği istasyonları bir bir hatırlarken, bir bir hatırlayamazken, hatırladıklarının içinde kendi çocukluğunu gördü.” (s. 246)

“Yirmiüç yıl sonra kucağında güzel kızı, Güney Ekspresi’nin son vagonunun arkasındaki kırmızı ışıklara bakarken de aynı istasyonun adını gene hatırlayamadı bizim sersem Osman.” (s. 248)

“Katilin, yıllar sonra da olsa, cinayet yerine dönmeye niyeti yoktu...” (s. 258)

“Peki ya melek? Diye sordu bir kere daha bahtsız yolcu, sabırlı sigortacı, biçare kahraman.” (s. 263)

### **3. 2. Roman Okuyan/Yazan Bir İnsanı Anlatan Bir Kurmaca Olması**

Yeni Hayat, roman okuyan/yazan bir insanı anlatması bakımından da üstkurmaca bir anlatı olarak değerlendirilebilir. Kahramanımız Osman anlatıya şöyle başlar: “Bir gün bir **kitap okudum** ve bütün hayatım değişti. Daha ilk sayfalarındayken bile, kitabın gücünü öyle bir hissettim ki içimde, oturduğum masadan ve sandalyeden gövdemin kopup uzaklaştığını sandım. Ama gövdemin benden kopup uzaklaştığını sanmama rağmen, sanki bütün varlığım ve her şeyimle her zamankinden daha çok sandalyede ve masanın başındaydım ve kitap bütün etkisini yalnız ruhumda değil beni ben yapan her şeyde gösteriyordu. Öyle güçlü bir etkiydi ki bu, okuduğum kitabın sayfalarından yüzüme ışık fışkırıyor sandım.” (s. 7) Kitabı okuyan ve ondan etkilenen roman kahramanının bundan sonraki amacı kitabın sırrını çözmek ve kitapta var olduğu söylenen yeni hayata adım atacağı eşiği bulmaktır.

Osman bir süre sonra çekmecesinden çıkardığı bir deftere kitabın ona söylediklerini cümle cümle yazmaya başlar. “Kitabın söylediği bir cümleyi **deftere yazdıktan** sonra öteki cümleye geçiyor, o cümleyi de bir öncekinden sonra yazıyordum. Kitap bir paragraf başı yaptığında, ben de yeni bir paragrafa başladım ve bir süre sonra o paragrafın sözlerini olduğu gibi defterime yazmış olduğumu da

gördüm. Böylece, bir paragrafı, ardından diğerini yazarak kitabın bana söylediği şeyleri yeniden canlandırdım. Bir süre sonra, başımı yazdığım sayfalardan kaldırdım ve bir kitaba, bir de deftere baktım. Deftere ben yazmışım, ama yazdıklarım kitapta yazılanların aynısıydı.” (s. 41) Anlatıcının bahsettiği bu hadise bize üstkurmancanın bir özelliğini daha göstermektedir. Bu özellik roman yazan bir insanı anlatan roman olmasıdır. Anlatıcı kitabın kendisine söylediği şeyleri yeniden canlandırır. Burada canlandırmak ifadesi önemlidir; çünkü anlatıcı kitabı okuyup okuduğu cümleleri aynen yazmamış, bir bakıma kitabın ilham ettiği şeyleri canlandırmıştır. Dolayısı ile burada anlatıcı (Orhan Pamuk) Osman’ın anlatının kahramanı mı yoksa bizzat yazarı mı sorusunun ikilemi içerisinde okurun aklını karıştırmakta ve bir paradoks yaratmaktadır. “... üstkurmaca yazarları, gerçek ve kurmaca ilişkisini irdelerken iki problem üzerinde yoğunlaşırlar: Kurmaca karakterlerin kimliği ile alakalı paradoks ve edebî kurmaca söyleminin durumu” (Waugh, 1996: 90). Anlatıcı daha önce 1. bölümde kitapta anlatılan bazı şeyleri kendisinin kurduğunu söylemiştir, ancak buradaki ifade kitapta anlatılan şeylerle kitabın ilhamı ile anlatıcının yazdığı şeylerin aynı olması bakımından oldukça farklıdır.

Yukarıda bahsettiğimiz paradoks sonraki sayfalarda karşımıza şöyle çıkmaktadır: “Böylece kitabın bana anlattıklarını **yazarken** gideceğim yerlerin bilinci ağır ağır içime işledi ve yavaş yavaş başka bir insana dönüştüğümü mutlulukla hissettim. Çok sonra, aldığı yoldan memnun olan bir yolcu gibi doldurduğum sayfalara göz atarken dönüşmekte olduğum yeni insanın kim olduğunu apaçık gördüm. Masada oturup **kitabı cümle cümle defterine yazan** ve yazdıkça aradığı hayata çıkan yolun yönünü sezen o kişi bendim. Bir kitap okuyup bütün hayatı değişen, âşık olan, yeni bir hayata doğru yol alacağını hisseden o kişi bendim. Yatmadan önce annesinin, kapısını tıkladıp “sabahlara kadar yazıyordun, bari sigara içme,” dediği kişi bendim. Gecenin sesleri kesilince, mahallede yalnızca uzaktan uzağa havlayan köpek sürülerinin ulumalarının duyulduğu saatte masasından kalkıp haftalardır okuduğu kitaba, o kitabın ilhamıyla doldurduğu defterin sayfalarına son bir kere daha bakan bendim.” (s. 45) Anlatıcı kitabı hem cümle cümle yazdığını söylemekte hem de kitabın ilhamıyla defterini doldurduğunu söylemektedir. Dolayısıyla bu durum kendi içerisinde bir tezat oluşturmaktadır; ancak burada asıl

anlatılmak istenenin anlatıcının kitabın ilhamıyla yazdığı şeylerin kitapta yazarlarla bire bir aynı olması olduğunu söyleyebiliriz.

Kahraman yukarıdaki anlatılanları daha sonraki kısımda tekrarlar ve yazdığı kitabın kahramanı olduğunu söyler. O hâlde bu durumda anlatıda bir başka kurmaca düzleminin olması gerekir. Bu kurmaca düzlemi de kahramanın yani Osman'ın yazdığı romandır. Ancak burada dikkat edilmesi gereken husus, kurmaca düzlemlerinin hepsinin asıl kahramanının Osman olmasıdır. “Anlatıcı Osman, Kahraman Osman ve Yazar Osman” bu kurmaca düzlemlerinde kahramanımızın üstlendiği görevler olarak karşımıza çıkmaktadır.

Orhan Pamuk'un en önemli özelliklerinden biri de roman karakterlerinin okuyarak ya da yazarak kendilerini bulmaları, kendileri olmalarıdır. Beyaz Kale ve Kara Kitap'ta şahit olduğumuz bu durum Yeni Hayat'ta da karşımıza çıkmaktadır. “*Bu üç romanın ana kişileri sonuçta bir diğerine dönüşür*” (Ecevit, 2008: 50).

“*Ontolojik içerikli grubun bir uzantısı olan anlam arayışı motifi, Pamuk'un tüm romanlarında yer alan içerik öğelerinden biridir*” (Ecevit, 2008: 51). Yeni Hayat romanında da bu anlam arayışı zaman zaman kahramanın ağzından dile getirilmektedir: “... iyi bir kitap bize bütün dünyayı hatırlatan bir şeydir... Belki her kitap öyledir, öyle olmalıdır... Kitabın kendi içinde olmayan, ama varlığını ve sürekliliğini kitabın anlattıklarıyla hissettiğim bir şeyin parçasıdır kitap... Dünyanın sessizliğinden ya da gürültüsünden çıkarılmış bir şey belki, ama o suskunluğun da gürültünün de kendisi değil... İyi bir kitap, olmayan şeylerin, bir çeşit yokluğun, bir çeşit ölümün anlatıldığı bir yazı parçasıdır...” (s. 208) Roman karakterinin bu cümleleri kurması Orhan Pamuk'a göre “gizli kalmış bir anlama, yazardan da gizlenmiş bir gerçeğe ulaşma çabası”dır. (Ecevit, 2008: 51)

### **3. 3. Yazarın da Romanın Bir Karakteri Olması**

Yeni Hayat'ta iki roman yazarı ve dolayısı ile iki ayrı şahsın, yazdığı romanın karakteri olmasından bahsedilebilir. Bunlardan ilki Rıfki Hat'ın kendi yazdığı romanın aynı zamanda bir karakteri olarak karşımıza çıkması, ikincisi ise Osman'ın yazdığı romanın karakteri olmasıdır.

Osman'ın uzun süren yolculuklardan sonra Mehmet'i bulduğu ve onunla konuştuğu sahnede kendisinin, Rıfki Amca'nın yazdığı romanın bir karakteri olduğu

açıkça görülür. “Nefret etmeye çalıştığı adamın ‘haklı olduğunu derinden derine biliyordu. Onu hemen öldüremeyeceğini de. Kahvenin kırık dökük sandalyesinde iki saate yakın bacaklarını sallayıp kös kös oturarak Rıfkı Amca’nın yeni hayatımda bana daha ne tuzaklar hazırlamış olabileceğimi düşündüm.” (s. 204) Kahramanın bu cümleleri bize Osman’ın yeni hayatına başlamış olduğu ilhamını vermektedir. Çünkü kahraman Rıfkı Amca’nın kitabını okuduktan sonra yeni hayatını aramaya başlar ve otobüs kazalarından birinde bir başkasının kimliğini alarak yeni bir hayata başlamış olur. Bu yeni hayat daha sonra Doktor Narin’le onu karşılaştırır. Bu bakımdan Osman’ın anılarının hemen başında okuduğu kitapta anlatılanlarla daha sonra yaşadıklarının aynı olaylar olduğunu söyleyebiliriz. Burada aynı zamanda üçüncü kurgusal düzlemdeki kahraman anlatıcı, ikinci kurgusal düzlemin anlatıcısı olan Rıfkı Amca’ya göndermede bulunmakta ve kendisinin onun yazdığı bir romanın kurmaca karakteri olduğuna vurgu yapmaktadır.

Anlatıcı 205’inci sayfada okura seslenerek bir kitap okuduğumuzu ve kendisinin de bu kitabın kahramanı olduğunu söyler: “Ne de kararsızdı bu okuduğunuz kitabın kahramanı Osman... Ne de zavallı... Nefret etmeye çalıştığı adamın ‘haklı’ olduğunu derinden derine biliyordu. Onu hemen öldüremeyeceğini de.” (s. 205)

Anlatıda Rıfkı Hat’ın Yeni Hayat adlı bir roman yazdığı söylenir ve Osman, Rıfkı Hat’tan büyük tasarımcı diye bahseder, dolayısıyla Rıfkı Hat anlatıda karşımıza hem bir yazar hem de anlatının karakterlerinden biri olarak karşımıza çıkar. “Hayat bir zırdelinin anlattığı saçma sapan bir hikâye değilse, hayat üç yaşındaki küçük kızımın yaptığı gibi eline kalem geçirmiş bir çocuğun kâğıdın üzerine yaptığı gelişigüzel bir karalama değilse, hiçbir mantığı olmayan acımasız bir saçmalıklar zinciri değilse hayat, o zaman Rıfkı Amca Yeni Hayat’ı yazarken rastlantısal görünümlü bütün o şakaların arkasına bir mantık yerleştirmiş olmalıydı. O zaman meleği yıllardır oradan buradan, benim karşıma çıkarıveren büyük tasarımcının bir niyeti olmalıydı,” (s. 251) Anlatıcının (Osman’ın), Rıfkı Hat’tan büyük tasarımcı diye bahsetmesi aynı zamanda onun kendisinin bir romanın kurmaca karakteri olduğunun farkında olması şeklinde yorumlanabilir.

### 3. 4. Anlatıcının Okura Seslendiği Bir Kurmaca Olması

Yani Hayat'ı üstkurmaca yapan bir diğer özellik anlatıcının zaman zaman okura doğrudan ya da dolaylı olarak seslenmesidir. Burada amaç okurla iletişime girip okurun dikkatini anlatı üzerinde yoğunlaştırmaktır. Anlatıcı, okuru roman okuma sürecinde pasif olarak yalnızca yüzeysel bir okuma yapmaması, romanı etkin ve bilinçli bir şekilde okuması konusunda uyarır. “Özellikle ‘Yeni Hayat’ romanı yazarın okurla iletişimi birinci plana aldığı romanıdır Pamuk’un. Metin, okura çözüm yolu gösteren imgesel ve metaforik öğelerle doludur” (Ecevit, 2008: 70).

Anlatıcı okura ilk olarak 111’inci sayfada seslenir. Osman Canan’la birlikte yaptığı otobüs seferlerinden birinde kaza geçiren bir otobüsteki Ali ve Efsun Kara’nın kimliklerini alırlar ve onların yerine geçerler. Daha sonra Güdül kasabasındaki bayi toplantısına katılırlar ve orada tanıştığı insanlar Osman ve Canan’ı Doktor Narin’e götürürler. Osman, Doktor Narin’in Mehmet’in babası olduğunu ve önceki adının Nahit olduğunu öğrenir. Otobüs yolculuklarının kendisini Mehmet’in evine getirmesine şaşırır ve biraz da kızan kahramanımız şunları söyler: “Bu inanç aslında Canan’da benden çok daha kuvvetle yaşamasına rağmen, ondan kuşku da kederli güzelimin ruhunda fırtınalar estirdiği için, uzun uzun nasıl da doğru yolda olduğunu anlatmam gerekti. Bak, nasıl bayiler toplantısından başımızı belaya sokmadan sıvışıp kaçmış, bak nasıl da, kendini rastlantı olarak gösteren gizli bir mantığın hükmünce aradığımız kişinin çocukluğunu geçirdiği konağa, buraya, onun izleriyle kaynaşan bu odaya varmıştık. Dilimdeki öfkeli alaycılığı sezen **okurlar**, gözlerimin önündeki perdenin kalktığını, ruhumu ışıkla dolduran ve her yerimi saran bendeki o büyülenmenin, nasıl söylesem, bir çeşit yön değiştirdiğini de belki fark ediyorlardır. Mehmet Nahit’ine ölü muamelesi yapılması Canan’ı o kadar kederlendirirken, beni artık otobüs yolculuklarımızın eski otobüs yolculukları olmayacağını anlamak hüznlendiriyordu.” (s. 110-111)

Aşağıda anlatıcının okura doğrudan okurlar diye seslendiği cümleler aynen verilmiştir:

Anlatıcı 205’inci sayfada okura seslenerek bir kitap okuduğumuzu ve kendisinin de bu kitabın kahramanı olduğunu söyler: “Ne de kararsızdı bu **okuduğunuz kitabın** kahramanı Osman... Ne de zavallı... Nefret etmeye çalıştığı

adamın ‘haklı’ olduğunu derinden derine biliyordu. Onu hemen öldüremeyeceğini de.” (s. 205)

“O gecelerden sonra ruhumdan, aklımdan, kalbimden geriye kalanlarla idare etmeye çalıştığımı anlayan **bazı okurlarımın** kaşlarını çatarak kederlendiğini görür gibi oluyorum. **Sabırlı okur, anlayışlı okur, duyarlı okur**, ağla benim hâlîme, ağlayabilirsen eğer, ama gözyaşı döktüğün kişinin de bir katil olduğunu sakın unutma. Yok eğer, sıradan katiller için de, tıpkı ceza kanunundaki indirimlerin gerekçeleri gibi bir şefkat, bir anlayış, bir sevgi duyabilmek için bazı nedenler sayılabilir deniliyorsa, artık içine iyice karışmış olduğum bu kitaba onlar da eklensin isterim.” (s. 223)

“Maceralarımı izleyen duyarlı **okurlarım**, benim de hayatımın çoktan “paf” olduğuna ve geceyarıları kendimi içkiye verişime bakıp da kendimi koyverdiğimi sanmasınlar sakın. Dünyanın bu ucundaki erkeklerin çoğu gibi ben de, daha otuzbeşime varmadan kırık bir adam olmuştum, ama gene de kendimi toparlamayı, okuyarak kafama bir çekidüzen vermeyi başardım.” (s. 226)

“**Okur**, işte bu yüzden, senden hiç de fazla hassas olmayan bana değil, anlattığım hikâyenin şiddetine, benim acılarıma değil de dünyanın acımasızlığına inan! Hem zaten, roman denen modern oyuncak, Batı medeniyetinin bu en büyük buluşu, bizim işimiz değil. Bu sayfaların içinde okurun benim sesimi kart kart duyması da, artık kitaplarla kirlenmiş, iri düşüncelerle bayağılaşmış bir düzlemden konuştuğum için değil, bu yabancı oyuncağın içinde nasıl gezineceğimi hâlâ bir türlü çıkaramadığım için.” (s. 227)

“Genç yaşta, bütün hayatım aşk yüzünden -görüyorsun **okur**, kitap yüzünden demeyecek kadar aklım başımda- kaydığı için bu konuda gazetelerin, kitapların, dergilerin, radyonun, televizyonun, reklamların, köşe yazarlarının, magazin köşelerinin ve romanların dedikleri aklımda hiç çıkmayacak bir şekilde kalmış.” (s. 228)

“Elimdeki şekerliğe bakıyordum, suçluluk ve yetersizlik duygusuyla kıvranıyordum, demeyeyim, **okur** belki de inanmayacaktır. Hatırlıyordum, diyeyim neyi hatırladığımı bilemeden.” (s. 238)

“Aklımın bir yarısı başka bir yerdeydi **okur**, diğer yarısı başka bir şeyde takılmıştı. **Size** de hiç olur mu: Bir şey **hatırlayacaktınız** da, hatırlamayı, neden çıkaramadan bir başka zamana **bıraktınız**.” (s. 238)

“Hayat denilen o çalkantıya bir dönem kendini hevesle atmış ve umduğunu bulamamış nice kırık adam gibi, okuduklarımdan, birbirleriyle karşılaştırdığım bazı hayallerden, ifadelerden yazıların kendi aralarındaki gizli fısıldaşmaları keşfediyor, bunlardan sırlar çıkarıyor, bu sırları sıralıyor, aralarında yeni ilişkiler kuruyor ve iğneyle kuyu kazar gibi sabırla oluşturduğum bu ilişkiler ağının karmaşıklığıyla övünerek hayatta ıskaladığım şeylerin intikamını almaya çalışıyordum.” (s. 242)

Burada anlatıcı okura dolaylı olarak seslenerek elindeki kitabı nasıl okuması ve nasıl aktif olması gerektiği konusunda okuru uyarır.

“Bir bahar akşamı kazalardan uzak, çok uzak bir kesişme noktasında geçmişimin ve geleceğimin bu buluşmasından ve hafızamın tikanıp uyuşmasından öyle haz aldım ki **sevgili okur**, istasyonun adını hatırlamak için olduğum yerde dikilip kaldım.” (s. 248)

Aşağıdaki alıntıda Rıfki Amca'nın yirmi üç yıl önce Osman henüz çocukken bir kitap yazacağını ve kahramanın adını Osman koyacağını söylediği sahne vardır. Bu durum bize Yeni Hayat romanının kahramanının Osman olduğu konusundaki düşüncelerimizi kuvvetlendirmektedir. Ancak anlatıcı daha sonra “Bu sahne gerçek miydi, yoksa ben kırık adamı teselli için iyi yürekli, iyi niyetli hafızamın o anda uydurduğu bir kurgu mu, çıkaramadım.” diyerek bizim bu konudaki düşüncelerimizi tereddütte bırakır.

“Rastlantı ve kazaya inanan **okurların** ve Rıfki Amca'nın işi rastlantı ve kazaya bırakmayacağına inanan okurların hep birlikte tahmin edecekleri gibi Viranbağ idi istasyonun adı. Daha da hatırladım. Çünkü yirmiüç yıl önce ağzımda karamela, gümüş şekerliğe bakarak “Viranbağ” deyince ben, “Aferin,” demişti Rıfki Amca. Arkasından bir şeş beş atıp, babamın iki pulunu birden kırıp demişti ki: “Akif, çok akıllı bu senin oğlan! Biliyor musun, bir gün ne yapacağım?” Kırılan pullara, önündeki kapılara bakan babam onu dinlemiyordu ama. “Bir gün bir kitap yazacağım,” demişti Rıfki Amca bana, “kahramanına da senin adını vereceğim.” “Pertev ile Peter gibi bir kitap mı?” diye sormuştum kalbim küt küt atarak. “Hayır,

resimsiz bir kitap. Ama senin hikâyeni anlatacağım.” Ben susmuştum, inanamayarak. O kitabın nasıl bir şey olacağını düşünemiyordum. “Rıfkı, kandırma gene çocukları” diye seslenmişti Ratibe Teyze o ara. Bu sahne gerçek miydi, yoksa ben kırık adamı teselli için iyi yürekli, iyi niyetli hafızamın o anda uydurduğu bir kurgu mu, çıkaramadım. Hemen koşup, Ratibe Teyze’ye gidip sormak geliyordu içimden.” (s. 249) Yukarıdaki alıntıda Orhan Pamuk’un Yeni Hayat’ı ile Rıfkı Amca’nın yazdığı Yeni Hayat romanlarının kahramanlarının Osman olması romandaki kesişme noktalarıdır ve bunlar anlatının kurgusunu gerçeküstü bir düzleme taşımaktadır.

“Kendi içlerine kapanmış ve yüzyıllar boyunca tanık oldukları acımasızlıklar karşısında sağırlaşmış dağlara hayranlık içinde baktım da baktım. Suçlarını başarıyla gizleyen katillerin de bu türden bayağı cümleler yazmaya hakkı vardır, diyeyim de bu son cümleye kaşlarını kaldıran **okuyucu** sonuna sabırla geldiği kitabı ayıplayarak bir kenara atmasın.” (s. 258)

“Bu üçüncüsüne kaşlarını kaldırıp, altı saatte bir adamın kör olduğunu farkedemeyen benim dikkatimden, benim zekâmdan kuşkuya düşen saldırgan ve alaycı **okura** ben de saldırgan bir şekilde elinde tuttuğu kitabın her köşesinde yeterince dikkat ve zekâ gösterip göstermediğini sorayım mı? Mesela, melekten ilk sözedildiği sahnenin renklerini şimdi **hatırlayabilir misiniz** bakalım? Ya da Demiryolu Kahramanları adlı eserinde Rıfkı Amca’nın şirket adlarını saymasının Yeni Hayat’a nasıl bir ilham verdiğini hemen **söyleyebilir misiniz?** Ben Mehmet’i sinemada vururken, onun Canan’ı düşünmekte olduğunu, daha sonra hangi ipucundan çıkarabileceğimi **fark ettiniz mi?**” (s. 265) Bu alıntıda anlatıcı, açıkça, okurun anlatı karşısında pasif bir tutum almasını eleştirmekte ve aktif olarak anlatıya katılmasını istemektedir. Bir başka ifade ile okuru anlatının içine çekmeye çalışmakta ve okurun dikkatini sürekli olarak okuduğu metne vermesi gerektiğini söylemektedir. “*Kendisinden bazı beklentileri olduğunu, ondan metne dikkatle yaklaşmasını istediğini, ip uçlarını gözden kaçırmaması gerektiğini... açık açık söyler Pamuk okuruna*” (Ecevit, 2008: 70).

Postmodern romanda kimi ipuçları yalnızca akıl düzleminde çözülmek üzere kurgulanır. Örneğin anlatının 34. sayfasında anlatıcı Mehmet’in vurulmasından sonra olay yerini gezerken Mehmet’i vuran adamın izlerini bulur. “İzlerin varlığından iyice

emin olmak için aşağı yola kadar sürdüm onları, yoldan döndüm, tekrar yukarı yürürken plastik torbasız adamın ayak izleriyle benim ayak izlerimin çoktan birbirlerine karıştıklarım gördüm.” (s. 34) Kahramanın bahsettiği bu durum aslında daha sonra Osman’ın Mehmet’i öldüreceğine bir göndermedir ve anlatıcı Mehmet’i vuran adamla Osman’ın ayak izlerinin birbirine karışmasını yüzey yapıdan derin yapıya doğru okunması gereken bir ipucu olarak kullanır. Okur daha sonra Mehmet’in öldürüldüğünde bu sahneyi hatırlayarak bu sahneye yapılan göndermenin farkına varacaktır. Bu bakımdan postmodern bir anlatıda okur dikkatini sürekli olarak anlatı üzerinde yoğunlaştıracak ve anlatıdaki ilişkiler ağını sebep sonuç ilişkisi içerisinde değerlendirebilecektir.

“Çok karamsar olduğumu düşünecek **okuyucularım** için, çardaklı bir kahvenin serinliğinde oturup onları seyretmenin bunu hiç yapmamaktan daha iyi olduğunu hissettiğimi belirteyim.” (s. 267)

Anlatı boyunca anlatıcının, zaman zaman okur sözcüğünü kullanmadan da okura seslendiği cümleler vardır, bunlar aşağıda verilmiştir.

“**Anlıyorsunuz değil mi**, daha askerliğimi bitirmeden yaşlı bir adama dönmüştüm ben.” (s. 222)

“**Biliyor musunuz**, ben bir zamanlar bir kitap okumuştum, bir kıza âşık olmuştum, derin bir şeyler yaşamıştım.” (s. 225)

“Kitabımızın şerh kısmına geldiğimiz **anlaşılmıştır** sanıyorum. Masamın üzerinde duran otuzüç kitabı aylar boyunca yeniden yeniden okudum.” (s. 242)

“Müslüman şehirlerindeki kütüphane raflarının başka kitaplara yazılmış elyazması yorumlar ve şerhlerle nasıl da tıkış tıkış dolu olduğunu görenler, şaşacaklarına sokaklardaki o kırık adam kalabalıklarına bir **göz atsınlar** yeter.” (s. 242)

“Hareketimde iddialı bir Belediye Tiyatrosu sanatçısının, Yorick’in kafatasını taklit eden zavallı bir yörük kafatasını gösterişle tutuşunu hatırlatan bir yan vardı, ama yapmacıklı harekete değil, sonucuna bakın **siz**.” (s.248-249)

“**Anlıyorsunuz değil mi**: Hayat bir zırdelinin anlattığı saçma sapan bir hikâye değilse, hayat üç yaşındaki küçük kızımın yaptığı gibi eline kalem geçirmiş

bir çocuğun kâğıdın üzerine yaptığı gelişi güzel bir karalama değilse, hiçbir mantığı olmayan acımasız bir saçmalıklar zinciri değilse hayat, o zaman Rıfkı Amca Yeni Hayat'ı yazarken rastlantısal görünümlü bütün o şakaların arkasına bir mantık yerleştirmiş olmalıydı. O zaman meleği yıllardır oradan buradan, benim karşıma çıkarıveren büyük tasarımcının bir niyeti olmalıydı ve o zaman benim gibi sıradan ve kırık bir kahraman çocukluğunda sevdiği bir karamelanın kâğıdına neden bir melek resmi konduğunu bu işe karar veren karamelacı amcanın kendi ağzından öğrenirse, hayatının geri kalan sonbaharında akşamüstleri efkâr bastırıldığında rastlantıların acımasızlığından söz edeceğine, hayatın anlamından dem vurup bir teselli bulabilirdi.” (s. 251)

“Yolculuğumun Eskişehir’de sonuçlanmadığı **tahmin edilmiştir** sanıyorum.” (s. 252-253)

“Konu açılmışken. Dr. Narin’in ülkenin kalbine yerleştirmek istediği ücra Çatık kasabasına da, son hedefim Sonpazar’dan önce şöyle bir uğradığımı söylemeliyim. Ama orada da savaşlardan, göçlerden tuhaf bir hafıza kaybından ve kalabalıklardan, korkulardan ve kokulardan ve üslubumdan **çıkartıyorsunuzdur**, anlayamıyordum nelerden, kasabayı öyle bir değişmiş buldum ki sokaklardaki amaçsız kalabalıklar arasında yerini yönünü şaşırın aklım gibi, Canan’dan bana kalmış hatıralar da zedelenir diye telaşa kapıldım.” (s. 256-257)

“**Anlaşılmıştır** sanıyorum: Her zaman oturmayı tercih ettiğim 37 numarayı geçmişimle ilgili herşeyle birlikte arkada bırakmak istiyordum. Uyuyakalmışım.” (s. 271)

Anlatıcı bazen okura okuduğumuz şeyin bir kitap olduğunu söyler.

“Yok eğer, sıradan katiller için de, tıpkı ceza kanunundaki indirimlerin gerekçeleri gibi bir şefkat, bir anlayış, bir sevgi duyabilmek için bazı nedenler sayılabilir deniliyorsa, artık içine iyice karışmış olduğum bu kitaba onlar da eklensin isterim.” (s. 223)

“...roman denen modern oyuncak, Batı medeniyetinin bu en büyük buluşu, bizim işimiz değil. Bu sayfaların içinde okurun benim sesimi kart kart duyması da, artık kitaplarla kirlenmiş, iri düşüncelerle bayağılaşmış bir düzlemde konuştuğum

için değil, bu yabancı oyuncağın içinde nasıl gezineceğimi hâlâ bir türlü çıkaramadığım için.” (s. 227)

“Suçlarını başarıyla gizleyen katillerin de bu türden bayağı cümleler yazmaya hakkı vardır, diyeyim de bu son cümleye kaşlarını kaldıran okuyucu sonuna sabırla geldiği kitabı ayıplayarak bir kenara atmasın.” (s. 258)

Anlatıcı birkaç yerden kendisinden yazar diye de bahseder:

“Bırakın, Çehov taklitçisi yazarların yapacağı gibi acımdan bütün okurların paylaşacağı bir insan olma gururu çıkarmayayım da, Doğulu, geleneksel bir yazarın yapacağı gibi, onu bir ibret vesilesi olarak göstereyim. Kısaca: Kendimi başkalarından ayırmak, herkesinkinden daha başka bir amacı olan özel biri olarak görmek istemiştim. Bu da buralarda affedilecek bir suç değildir. Bu imkânsız hayali, Rıfki Amca'nın çocukluğumda okuduğum resimli romanlarından edindiğimi söyledim kendime, ibret çıkarmaya meraklı okuyucunun çoktan düşündüğü şeyi, yani Yeni Hayat'tan da zaten, çocukluğumun kitapları beni ona hazırladığı için öylesine etkilendiğimi de, böylece bir daha düşündüm. Ama tıpkı eski mesel ustaları gibi, çıkardığım ibrete kendim de inanmadığımı için, hayat hikâyem tek başına benim hikâyem olarak kalıyor, bu da acımı hiç hafifletmiyordu. Kafama yavaş yavaş dank eden bu acımasız sonucu, kalbim çoktan çıkarmıştı zaten: Radyodaki müziğin eşliğinde hüngür hüngür ağlamaya başlamıştım. (s. 269-270)

Üstkurmacanın en belirgin özelliklerinden biri de anlatıcının okura doğrudan hitap etmesi ve onunla iletişime girmesidir. Çünkü postmodern bir anlatıda en önemli unsur okur olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısı ile yukarıdaki örneklerde olduğu gibi postmodern bir anlatıda anlatıcının okura hitap ettiği pek çok cümle karşımıza çıkmaktadır. Bu durum aynı zamanda kurmaca ile geçeklik arasındaki ilişkiyi belirginleştirmektedir; çünkü anlatıcı yazdıklarının gerçek olduğu iddiasında değildir, aksine her fırsatta anlatısının bir kurmaca olduğu düşüncesini okurda uyandırmak ister.

### **3. 5. Bir Kurmaca Karakterin Başka Bir Kurmacanın Karakteri Olarak Karşımıza Çıkması**

Yeni Hayat'ta yer alan bazı kurmaca karakterler, yazarın daha önce yazdığı Kara Kitap adlı romanın da karakterleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Kara Kitap'ta

yer alan karakterler Celal Salik ve Neşati bu romanda da karşımıza çıkmaktadır. Bu durum da Yeni Hayat'ı üstkurmaca yapan bir başka özellik olarak karşımıza çıkmaktadır.

“Ama gene de, her sabahki gibi annemle kahvaltı etmeyi, kızarmış ekmek kokusunu koklayıp Milliyet gazetesini karıştırmayı, Celal Salik'in yazısına bir göz atmayı başardım.” (s. 20)

“Bunu ünlü köşe yazarı Celal Salik bile anlamış ve intihar etmiştir. Yazılarını onun yerine başkası yazıyor.” (s. 93)

“OPA tıraş sabununun uçucu ve sarmalayıcı kokusuna buram buram gömülmüş bir adamı, ölmüş gazeteci Celal Salik'in yeni ele geçirilmiş köşe yazılarını hecelerken gördüm.” (s.256)

“Raporlara göre, ekim ayında Mehmet Babıali'de bir zamanlar çocuk dergisi çıkarmış ya da hâlâ çıkaran yayınevlerini ve bu dergilerde kalem oynatmış Neşati türünden kaşarlanmış yazarları ziyaret ediyordu.” (s. 136)

“Biz can yoldaşı, yol arkadaşlarıydık, biz birbirimize koşulsuz destekтік.” Neşati Akkalem, Dahiler de Çocuktu (s. 240)

### **3. 6. Yazının/Kurgunun, Yaşamın Kendisi Olması**

*“Yeni Hayat'ın başında yer alan ‘Bir gün bir kitap okudum ve bütün hayatım değişti.’ tümcesi, romanın ana motiflerinden birini, kurmaca dünya ile somut dünya düzlemlerinin ilişkisini ön plana çıkarır. Yazar, romanının hemen başında ve sonunda verdiği ipuçlarında (YH,12; YH, 249) ana kişinin okuduğu kitabın, özde onun kendi yaşam öyküsü olduğunu bildirir. Dolayısı ile romanın kişilerinden biri olan Rıfkı Hat'ın yazdığı kitabın içeriği ile Orhan Pamuk'un yazmış olduğu ‘Yeni Hayat’ romanı birbirinin içinde, iç içe bakan aynalar örneğinde olduğu gibi sonsuza dek yansıyor gider” (Ecevit, 2008: 86).*

Kurmaca ve yaşam arasındaki bu ilişki, anlatının içerisine büyük bir ustalıkla işlenir. “Masada oturup kitabı cümle cümle defterine yazan ve yazdıkça aradığı hayata çıkan yolun yönünü sezen o kişi bendim. Bir kitap okuyup bütün hayatı değişen, âşık olan, yeni bir hayata doğru yol alacağını hisseden o kişi bendim. Yatmadan önce annesinin, kapısını tıkladığı, “sabahlara kadar yazıyorsun, bari sigara

içme,” dediği kişi bendim.” (s. 45) Kahraman yazdıkça kendi yaşamını şekillendirmekte ve kendi yaşamının yolunu bulmaktadır. Kahraman, masada oturmakta, oturduğunu aklının bir köşesiyle bilmekte, sayfaları çevirmekte ve bütün hayatı değişirken o yeni kelimeleri ve sayfaları okumakta”dır (s. 7). Kahraman, “ruhum sanki açık bir defterin tertemiz sayfasıydı” (s. 41) der. Kahraman kurmaca dünyayı adım adım gösterirken içinde yaşadığı gerçek dünyanın da gün gün nasıl benzer biçimde yazılı olana dönüştüğünü göstermektedir.

Mehmet’in durumu da yukarıda söylediklerimizi desteklemekte, yazının yaşamın kendisi olduğu düşüncesini doğrulamaktadır. “bu hayatla Mehmet kitapta karşılaşmıştır.” (s. 64), Mehmet “kitabı içinde taşır.” (s. 69)

Romanda kurmaca gerçek ile somut gerçek düzlemleri arasındaki ilişkiyi en iyi gösteren örnek “bir otobüsün matbaa mürekkebi yüklü bir tankere arkadan çarpma”sıdır. (s. 144) Böylece kurmaca dünyanın yazı malzemesi olan mürekkep gerçek yaşama dökülür.

Yazının dolayısı ile kurmacanın yaşamın kendisi olmasına Osman ve Mehmet’in Demiryol Lokantası’na gidip kitapla ilgili konuşmalarını da örnek olarak verebiliriz. Anlatıcı burada Mehmet’in ağzından yazının aslında hayatın kendisi olduğunu ifade eder: “İyi bir kitap bize bütün dünyayı hatırlatan bir şeydir... Belki her kitap öyledir, öyle olmalıdır... Kitabın kendi içinde olmayan, ama varlığını ve sürekliliğini kitabın anlattıklarıyla hissettiğim bir şeyin parçasıdır kitap... Dünyanın sessizliğinden ya da gürültüsünden çıkarılmış bir şey belki, ama o suskunluğun da gürültünün de kendisi değil... İyi bir kitap, olmayan şeylerin, bir çeşit yokluğun, bir çeşit ölümün anlatıldığı bir yazı parçasıdır... Ama kelimelerin ötesinde yeralan ülkeyi yazının ve kitabın dışında aramak boşuna.” (s. 208)

Roman kişilerinin yazının kendisi olması da üstkurmacanın bir özelliği olarak değerlendirilebilir. Anlatıda Osman’ın okuduğu kitapta daha sonra yapacağı yolculukları ve kendi somut yaşamını görür. “Masada oturuyor, oturduğumu aklımın bir köşesiyle biliyor, sayfaları çeviriyor ve bütün hayatım değişirken ben yeni kelimeleri ve sayfaları okuyordum.” (s. 8) “Bu dehşetle birlikte, kitaptan yüzüme fıskıran ışıktaki köhnemiş odalar gördüm, çılgın otobüsler, yorgun insanlar, soluk harfler, kayıp kasabalar ve hayatlar, hayaletler gördüm. Bir yolculuk vardı, hep vardı,

her şey bir yolculuktu.” (s. 9) “...o dünyada yaşadığıma inanasım geldi. Hayır, inanmaya bile gerek yoktu; orada yaşıyordum ben. Kitap da, tabii, ben orada yaşadığıma göre, benden söz ediyor olmalıydı. Benim düşündüklerimi, benden önce biri düşünüp yazdığı için böyleydi bu.” (s. 10) “Çünkü, ta başından itibaren kitabın benim için yazıldığını sezmiştim. Okurken, her kelimenin, her sözün içime işleyişi zaten bu yüzdendi. Onlar olağanüstü sözler, ıslıl ıslıl parıldayan kelimeler oldukları için değil, hayır; kitabın benden sözettği duygusuna kapıldığım için. Bu duyguya nasıl kapıldığımı da çıkaramadım. Çıkardım da unuttum belki; çünkü katiller, kazalar, ölümler ve kayıp işaretler arasında yolumu bulmaya çalışıyordum.” (s. 10) *“Buradan da kurmaca dünya ile somut dünyanın aynı olduğunu, gidererek de, nasıl yazı/kitap/kurmaca yaşamın kendisi ise, yaşam da kurmacadır sonucunu çıkarabiliriz”* (Ecevit, 2008: 87).

“Oturdüğüm yerden uzanıp çekmecemden bir defter çıkardım. Kareli bir Harita ve Metod defteriydi bu, kitapla karşılaşmamdan birkaç hafta önce statik dersi için satın almış, ama kullanmamıştım, ilk sayfasını açtım, temiz ve beyaz sayfanın kokusunu içime çektim, tükenmez kalemimi alıp kitabın bana söylediklerini cümle cümle deftere yazmaya başladım.” (s. 41) Anlatının birçok yerinde karşımıza çıkan yeniden yazmak, yazılanı yaşamak, yazarak, okuyarak yaşamak gibi ifadeler anlatıdaki hayatın, kahramanların yaşamının kendisi olması şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Yine roman kişilerinden biri olan Nahit/Mehmet/Osman’ın “temiz okul defterlerine kitabı elyazısıyla yeniden yaz(ması)” (s. 200) yine yazının kendisi olması üstkurmaca başlığı altında değerlendirilebilir.

### **3. 7. Anlatıcının, Okuru Okuduğu Metne Karşı Yabancılaştırması**

Anlatıcı, anlatısında yabancılaştırma etmenini kullanarak anlatısının gerçek değil, bir kurmaca olduğunu vurgulamak ister, bununla okurun metin karşısında özgür, özgün ve sağlıklı bir eleştiri yapmasını sağlama amacı güder. *“Metnin okura yönelen anlatıcısı, çağdaş tiyatrunun, oyunun ortasında birden izleyiciye yönelip onlarla konuşmaya başlayan anlatıcı-oyuncusu gibidir; içeriği yabancılaştırır; okurun konunun büyüüne kapılmasını, duygusal bir ortama girmesini, edilginleşmesini önler”* (Ecevit, 2008: 147).

Aşağıdaki örneklerde anlatıcı okurun, anlatıya kendini kaptırmasını önlemek için üstkurmaca boyuta geçerek okuru metinden uzaklaştırmıştır.

“Bir ilhamla, “kitabı senin okumuş olman,” demek isterdim, melek.” (s. 23) dedikten sonra anlatıcı, **“Bu melek de nereden çıktı.”** (s. 23) diyerek okuyucuyu metindeki anlamdan uzaklaştırarak üstkurmaca düzlemine geçer. “Bize bu sınırlı dünyanın duvarları içinde cennetin sihri ve huzurunu bulacağımızı söyleyen kitaplarmış ki, onları Büyük Kumpas’ın piyonları **-bir tarla faresi, kaşla göz arasında kaçtı gitti-** bize hayatımızın şiirini ve inceliğini unutturmak için matbaalarda basıp basıp yayarlarmış.” (s. 126) Bu örnekte anlatıcı soyut düzlemde somut düzleme dış dünyaya ait bir örnekle geçer. Osman’ın aşk acısını dile getirdiği bir esnada anlatıcı araya girerek **“Sabırlı okur, anlayışlı okur, duyarlı okur, ağla benim halime, ağlayabilirsen eğer, ama gözyaşı döktüğün kişinin de bir katil olduğunu sakın unutma.”** (s. 223) der ve okuru metinden uzaklaştırır.

Aşağıda okurun anlatıya karşı yabancılaştırıldığı örnekler verilmiştir:

“Benimle evlenir misin? Bu sözlerin ışıltısıyla canlanan çok sahne görmüştük: Sarmaşdolaş sevgililer ağaçlar altında yürürken ve gece bir elektrik direğinin altında ve arabanın içinde, arkada da tabii, Boğaz Köprüsü görülürken ve yabancı filmlerin etkisiyle yağmur yağarken ve sevimli amcalarla iyiniyetli arkadaşlar kızla oğlanı birdenbire yalnız bıraktığında ve zengin oğlan fettan kıza bunu sorup cup havuza düşerken: Benimle evlenir misin? Güzel boyunlu kıza hasta odasında bu sorunun sorulduğu bir sahneyi görmediğim için, sözlerimin Canan’da filmlerde olduğu cinsten sihirli bir şeyler uyandırabileceğime inanmadım. **Üstelik odadaki pervasız bir sivrisineğe takılmıştı aklım.**” (s. 165-166)

“Mesela, Alacaelli’den ayrıldıktan tam otuz altı saat sonra gerçekliğin kendisinden çok hayallerden çıkmış gibi gözükken tozlu ve dumanlı bir köyden bozma kasabanın garajında bir geceyarısı otobüsümü bekler, bir türlü geçmeyen vakti öldürmek ve kazınan midemin ağrısını dindirmek için peynirli bir pideyi çiğnerken, kötü niyetli bir gölgenin bana yaklaşmakta olduğunu hissettim. Eldivensever tuhafiyecim miydi bu? Hayır. Onun ruhu! Hayır, kırık kalpli ve öfkeli bir bayi! Hayır. Seiko olmalı, **diye ben düşünürken, birden çat, bir kenef kapısı vurdu,**

görüntü bütünüyle değişti ve yağmurluklu Seiko hayali, yağmurluktan kendi halinde bir amcaya dönüştü.” (s. 178)

“Canan’ın kokusunu taşıyan yatağa uzanıp ağlaya ağlaya uyumak olduğunu söyledi, içimden başka bir ses karşı çıktı ona, katiller katil gibi davranmalıydı, soğukkanlı olmalıydı, telaşa kapılmamalıydı: Canan annesiyle babasının evinde, Nişantaşı’nda beni bekliyordu mutlaka. Odadan çıkmadan önce, **evet en sonunda o hain sivrisineği, camın kenarında gördüm ve bir darbeye avucumun içiyle ezdim.** Sivrisineğin karnından, avucumun içindeki aşk çizgisine bulaşan kanım, Canan’ın tatlı kanı olduğuna emindim.” (s. 217)

### 3. 8. Metnin Anlatıcısının Satır Aralarında Okura Bilgi Vermesi

Üstkurmaca bir anlatı zaman zaman satır aralarında okura bilgi vererek bir konunun nasıl kaleme alındığını gösterir. “*Romanda üstkurmaca ögesinin en yoğun biçimde bulunduğu 14. Bölümün sonlarında ‘Aşk Nedir?’ başlığıyla yer alan kısa metin kesiti, bir konunun nasıl kaleme alınabileceğini örneklemek için romana monte edilmiş gibidir*” (Ecevit, 2008: 145).

#### Aşk Nedir?

“Aşk teslim olmaktır. Aşk, aşkın sebebidir. Aşk anlamaktır. Aşk bir müziktir. Aşk ve soylu yürek aynı şeydir. Aşk hüznün şiiiridir. Aşk kırılğan ruhun aynaya bakmasıdır. Aşk geçicidir. Aşk hiçbir zaman pişmanım dememektir. Aşk bir kristalleşmedir. Aşk vermektir. Aşk bir çikleti paylaşmaktır. Aşk hiç belli olmaz. Aşk boş bir laftır. Aşk Allah’a kavuşmaktır. Aşk bir acıdır. Aşk melekle gözgöze gelmektir. Aşk gözyaşlarıdır. Aşk telefon çalacak diye beklemektir. Aşk bütün bir dünyadır. Aşk sinemada elele tutuşmaktır. Aşk bir sarhoşluktur. Aşk bir canavardır. Aşk körlüktür. Aşk yüreğin sesini dinlemektir. Aşk kutsal bir sessizliktir. Aşk şarkılarda konu edilir. Aşk cilde iyi gelir.” (s. 208-209)

Yine anlatıcı (Orhan Pamuk) roman teorisi ile ilgili düşüncelerini Osman ağzından dile getirir: “...roman denen modern oyuncak, Batı medeniyetinin bu en büyük buluşu, bizim işimiz değil. Bu sayfaların içinde okurun benim sesimi kart kart duyması da, artık kitaplarla kirlenmiş, iri düşüncelerle bayağılaşmış bir düzlemden konuştuğum için değil, bu yabancı oyuncağın içinde nasıl gezineceğimi hâlâ bir türlü çıkaramadığım için.” (s. 227)

Bunların dışında anlatıcı kitap ile ilgili düşüncelerini de bu anlatım tekniği vasıtasıyla Mehmet'in ağzından okura aktarır: "iyi bir kitap bize bütün dünyayı hatırlatan bir şeydir... Belki her kitap öyledir, öyle olmalıdır... Kitabın kendi içinde olmayan, ama varlığını ve sürekliliğini kitabın anlattıklarıyla hissettiğim bir şeyin parçasıdır kitap... Dünyanın sessizliğinden ya da gürültüsünden çıkarılmış bir şey belki, ama o suskunluğun da gürültünün de kendisi değil... İyi bir kitap, olmayan şeylerin, bir çeşit yokluğun, bir çeşit ölümün anlatıldığı bir yazı parçasıdır..." (s. 208)

### **3. 9. Okurun Dikkatinin Kurgusal Ögelerin Üzerine Çekilmesini Sağlama**

Anlatıcı zaman zaman okuru anlatının kurmaca düzlemi ile ilgili soruları ve sorunları üzerine düşündürmeye çalışır. Burada anlatıcı okura okuduğu şeyin kurmaca bir kitap olduğunu vurgular.

"...elinde tuttuğu kitabın her köşesinde yeterince dikkat ve zekâ gösterip göstermediğini sorayım mı? Mesela, melekten ilk sözedildiği sahnenin renklerini şimdi hatırlayabilir misiniz bakalım? Ya da Demiryolu Kahramanları adlı eserinde Rıfkı Amca'nın şirket adlarını saymasının Yeni Hayat'a nasıl bir ilham verdiğini hemen söyleyebilir misiniz? Ben Mehmet'i sinemada vururken, onun Canan'ı düşünmekte olduğunu, daha sonra hangi ipucundan çıkarabileceğimi fark ettiniz mi?" (s. 165)

### **3. 10. Montaj/Kolaj**

Montaj/kolaj kimi zaman gerçek kimi zaman kurmaca yaşamdan alınan deneme, öykü, masal, tiyatro kesitine veya bunların parodisine ya da geçmiş ve gelecekte bir ana, bir düşe metin içinde yer verilmesidir. Kolaj, metni oluşturan anlatı parçalarının kurgulanmasını sağlayan bir araçtır. "*Anlatıcının metindeki varlığının en aza indirildiği bölümlerdir bunlar. Tek bir biçime sadık kalınarak yazılmayan, dokusunda avangard biçim denemelerine yer veren tüm kurmaca metinlerde olduğu gibi, anlatıcının, egemen, kişisel ve nesnel anlatıcı tutumları arasında gidip geldiği bir metindir*" (Ecevit, 2008: 151).

Anlatıdaki kolaj örnekleri Erenköy'de Cinayet başlıklı gazete kesiti örneği ile 16. bölümdeki kitap alıntılarıdır:

“ERENKÖY’DE CİNAYET. (A.A.): Devlet Demiryolları emekli başmüfettişlerinden Rıfkı Hat dün akşam dokuz civarında kimliği belirsiz bir kişinin kurşunlarıyla öldürüldü. Dün akşam evinden kahveye çıkarken Telli Kavak Sokak’ta Hat’ın yolunu kesen bir şahıs üzerine üç el ateş etti. Kimliği belirlenemeyen saldırgan olay yerinden derhal kaçtı. Aldığı yaralarla hemen can veren Hat (67) Devlet Demiryollarında çeşitli kademelerde faal olarak görev yaptıktan sonra en son başmüfettişken emekliye ayrılmıştı. Çevrede sevilen Hat’ın ölümü üzüntü yarattı. (s. 140)

“Melekler insan denen halifenin yaratılışındaki sırta eremediler.” İbni Arabi, Fususü’l Hikem

“Biz can yoldaşı, yol arkadaşlarıydık, biz birbirimize koşulsuz desteklik.” Neşati Akkalem, Dahiler de Çocuktu

“Böylece odamın yalnızlığına döndüm ve o zarif kızı düşünmeye başladım. Onu düşünürken uyuyakaldım ve gözlerimin önünde bir hayal harikası belirirdi.” Dante, Yeni Hayat

“Belki de şöyle şeyler demek için biz bu dünyadayız: Ev köprü, çeşme, kapı, testi, meyva ağacı, pencere,-Bir de belki: Sütun, kule... Ama demek için, unutmama, ah, öyle bir demek için ki, bu şeylerin kendileri bile hiçbir zaman hayal bile edememişlerdi böylesine yoğun bir varolmayı.” Rilke, Duino Ağıtları

“Ama bu yörede hiç ev yoktu, yıkıntılardan başka bir şey görülmüyordu. Bu harabeler zamandan değil de birtakım felaketler yüzünden oluşmuş gibi görünüyordu.” Jules Verne, İsimsiz Aile

“Elime bir kitap geçti. Okursan ciltli bir kitap gibi görünüyordu, okumazsan da yeşil ipekten bir top kumaş şekline giriyordu... Derken kitabın rakkamlarına, harflerine bakarken buldum kendimi ve elyazısından Haleb Kadısı Şeyh Abdurrahman’ın oğlunun yazdığını anladım. Kendime geldiğimde ise şimdi okumakta olduğunuz faslı yazarken buldum kendimi. Ve birden anladım ki şeyhin oğlunun yazdığı ve rüyamda okuduğum fasılla, şimdi benim yazmakta olduğum kitaptaki fasıl birbirinin aynıdır.” İbni Arabi, Fütuhâtü’l Mekkiyye

“Aşk’ın etkisi öyleydi ki üzerimde, bütünüyle onun buyruğuna giren gövdem çoğunlukla ağır ve cansız bir nesne gibi hareket ederdi.” Dante, Yeni Hayat

“Geri dönmek isteyeninin ötesine geçmemesi gereken bölgesine ayak bastım hayatın.” Dante, Yeni Hayat

### **3. 11. Kahramanın Kurmaca Bir Karakter Olduğunun Bilincinde Olması**

Kahramanımızın Canan’la tanışması kitabı okuduğu günün ertesinde gerçekleşir. Kitabı Canan’ın elinde görür ve onunla kitap hakkında konuşmaya karar verir. Canan’ın Osman’a ilk sorusu “Seni kitaba bağlayan şey nedir?” olur. Osman’ın cevabı kahramanın hem Rıfki Amca’nın anlattığı hikâyedeki hem de Osman’ın kendi başından geçenleri anlattığı hikâyedeki yerini belirlememiz bakımından önemlidir. “Kitabı okuduktan sonra bütün hayatım değişti, dedim. İçinde yaşadığım oda, ev, dünya benim odam, evim, dünyam olmaktan çıktı da yabancı bir dünyada yersiz yurtsuz hissettim kendimi. Kitabı ilk senin elinde gördüm, kitabı sen de okumuş olmalısın. Bana gittiğin yeri ve geri döndüğün dünyayı anlat. Bana o dünyaya ayak basabilmek için yapmam gerekenleri söyle. Bana neden şimdi, hâlâ burada olduğumuzu açıkla. Bu dünya nasıl kendi evim gibi tanıdık olabilir, kendi evim nasıl bütün dünya gibi yabancı, anlat bana.” (s. 24) Alıntıda anlatılanlar aslında Osman’ın iki kurmaca dünya arasında kaldığı izlenimi vermektedir. Bunlardan ilki Osman’ın ilk başta var olduğu anlatı diğeri ise Rıfki Amca’nın yazmış olduğu kitaptır. Osman, Yeni Hayat’ı okuyarak içinde bulunduğu dünyaya yani anlatıya yabancılaşmış ve kendini ait hissettiği ikinci anlatıya nasıl gidebileceğini merak etmektedir. Burada aynı zamanda kurmaca içindeki kurmacanın sarmal yapısına bir gönderme vardır. Bunun yanında Osman’ın bir kurmaca karakter olduğunun farkında olduğunu da söyleyebiliriz. Bizde bu düşüncüyü uyandıran başka unsurlar olmakla birlikte, anlatıcının zaman zaman okura seslenmesi gibi, asıl unsur Osman’ın içinde bulunduğu kurmacadan diğer kurmacaya geçmenin yollarını aramasıdır.

“Nefret etmeye çalıştığı adamın ‘haklı’ olduğunu derinden derine biliyordu. Onu hemen öldüremeyeceğini de. Kahvenin kırık dökük sandalyesinde iki saate yakın bacaklarını sallayıp kös kös oturarak Rıfki Amca’nın yeni hayatımda bana daha ne tuzaklar hazırlamış olabileceğini düşündüm.” (s. 204) Burada üçüncü kurgusal düzlemdeki kahraman anlatıcı, ikinci kurgusal düzlemin anlatıcısı olan

Rıfki Amca'ya göndermede bulunmakta ve kendisinin, onun yazdığı bir romanın kurmaca karakteri olduğuna vurgu yapmaktadır.

Anlatıda Rıfki Hat'ın Yeni Hayat adlı bir roman yazdığı söylenir ve Osman Rıfki Hat'tan büyük tasarımcı diye bahseder: “Hayat bir zırdelinin anlattığı saçma sapan bir hikâye değilse, hayat üç yaşındaki küçük kızımın yaptığı gibi eline kalem geçirmiş bir çocuğun kâğıdın üzerine yaptığı gelişigüzel bir karalama değilse, hiçbir mantığı olmayan acımasız bir saçmalıklar zinciri değilse hayat, o zaman Rıfki Amca Yeni Hayat'ı yazarken rastlantısal görünümlü bütün o şakaların arkasına bir mantık yerleştirmiş olmalıydı. O zaman meleği yıllardır oradan buradan, benim karşıma çıkarıveren büyük tasarımcının bir niyeti olmalıydı,” (s. 251) Anlatıcının (Osman'ın), Rıfki Hat'tan büyük tasarımcı diye bahsetmesi aynı zamanda onun kendisinin bir romanın kurmaca karakteri olduğunun farkında olması şeklinde yorumlanabilir.

Yukarıdaki örneklerin dışında anlatı boyunca anlatıcının okura seslendiği pek çok örnek yer almaktadır. Bu örneklerin bazılarında, aşağıdaki alıntılarda olduğu gibi, okura seslenerek okuduğumuz şeyin bir kurmaca olduğunu ve kendisinin de bu kurmacanın kahramanı olduğunu ifade eder: “O gecelerden sonra ruhumdan, aklımdan, kalbimden geriye kalanlarla idare etmeye çalıştığımı anlayan bazı okurlarımın kaşlarını çatarak kederlendiğini görür gibi oluyorum. Sabırlı okur, anlayışlı okur, duyarlı okur, ağla benim hâlime, ağlayabilirsen eğer, ama gözyaşı döktüğün kişinin de bir katil olduğunu sakın unutma. Yok eğer, sıradan katiller için de, tıpkı ceza kanunundaki indirimlerin gerekçeleri gibi bir şefkat, bir anlayış, bir sevgi duyabilmek için bazı nedenler sayılabilir deniliyorsa, artık içine iyice karışmış olduğum bu kitaba onlar da eklensin isterim.” (s. 223)

“Maceralarımı izleyen duyarlı okurlarım, benim de hayatımın çoktan “paf” olduğuna ve geceyarıları kendimi içkiye verişime bakıp da kendimi koyverdiğimi sanmasınlar sakın. Dünyanın bu ucundaki erkeklerin çoğu gibi ben de, daha otuzbeşime varmadan kırık bir adam olmuştum, ama gene de kendimi toparlamayı, okuyarak kafama bir çekidüzen vermeyi başardım.” (s. 226)

#### 4. BENİM ADIM KIRMIZI

Benim Adım Kırmızı, Orhan Pamuk'un minyatür sanatı, meddahlık geleneği ve halk bilimi unsurlarını ön plana çıkardığı bir romanıdır. *"...bu romanda yeni olan, metnin üstkurmaca yapısının; yalnızca kurmaca-yaşam karşıtlığı/birlikteliği ya da metinlerarası ilişkilerden yola çıkarak değil de, sanatlararası bir doğa üzerinde de kurulmuş olmasıdır: Yazma ve resim yapma edimlerinin birlikteliği ilkesi Benim Adım Kırmızı'nın biçimsel düzlemdeki ana yapı/kurgu özelliğidir"* (Ecevit; 2011: 144). Üstkurmaca düzleminde öykülemek ve resim yapmak sürekli iç içe geçen bir görünüm oluşturmaktadır.

Orhan Pamuk'a göre romanlar okura sunulan görsel edebî kurmacalardır. *"Her edebî metin elbette hem görsel hem de sözel zekânıza seslenir"* (Pamuk, 2011: 70). Orhan Pamuk hikâyesini anlatmaya başlamadan önce okurun kafasında kelimelerle bir resim yapmayı amaçlar. Bu nedenle ayrıntılı bir plan yaptığını, kitabını büyük bir titizlikle bölümlere ayırdığını, yazıyı bir tabloya, bir manzara resmine bakar gibi zihninde canlandırıldığını ifade eder. *"Yazacağım sahneyi bir film parçası gibi, yazacağım cümleyi bir resim gibi gözlerimin önünde canlandırmaya çalışırım"* (Pamuk, 2011: 73).

*"Resimle yazının birlikteliği, son derece yaratıcı bir kurguya sahip olan bu metnin en çarpıcı kurgu ögesidir. Çeşitli düzlemlerde bu iki sanat dalını bir araya getirmeye çalışır Pamuk; aynı anda resimleri öyküleyen bir Meddah, metni renklendirmeye çalışan bir ressam olmak ister. Metnin çok sesliliğinin en şiirsel yönüdür bu"* (Ecevit, 2011: 153). Anlatıdaki hikâyeler nakkaşlar tarafından resmedilen minyatürler tarafından anlatılmaktadır. Bu durum da anlatıyı oldukça ilginç hâle getirmektedir. Orhan Pamuk hikâyeyi on sekiz ayrı anlatıcıya anlattırır. Asıl hikâyenin anlatıcısı Şeküre'den tutun da Meddah'ın hikâyesindeki köpeğe kadar pek çok varlık ve kişi anlatıcı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu anlatıcılar hem bir resim olarak minyatürün içindedir hem de anlatıcı olarak okurla iletişim hâlinindedir. *"Benim Adım Kırmızı epik bir resim kitabıdır. Bu kitapta resimler anlatılır, anlatı ise resme dönüştürülmeye çalışılır"* (Ecevit, 2011: 144). Anlatıyı minyatürlerdeki resimlerin anlattığı düşüncesini bize ilham eden varlık Meddah'ın hikâyesindeki ölümdür. Bunun Ölüm'ün şu cümlelerinde rahatlıkla anlayabiliriz: **"Gördüğünüz**

gibi Ölüm'üm ben, ama **korkmanız** gerekmez, çünkü resimim de. Yine de benden **korktuğunuzu gözlerinizden** okuyorum. Oynadıkları oyuna kendilerini kaptıran çocuklar gibi, benim gerçek olmadığımı bile bile, ölümün kendisiyle karşılaşmış gibi dehşete **kapılmanız** hoşuma gidiyor. Bana baktıkça, o kaçınılmaz son vakit gelip çatinca korkudan nasıl **altınıza** dolduracağınızı **seziyorsunuz.**" (s. 147) "İlk defa bir ölüm resmi gördüğünüzü biliyorum." (s. 147) Aynı zamanda Meddah "tek bir resim, kaba kâğıda aceleyle, ama hünerle yapılmış bir köpek resmi açıp asmış, arada bir resimdeki köpeği işaret ede ede hikâyesini o köpeğin ağzından" (s. 17) anlatmaktadır. Anlatıcının meddah olduğu bölümde bir resmin gösterilerek kendi hikâyesini anlatması durumu anlatıda da minyatürlerde yer alan resimlerin kendi hikâyelerini anlatması düşüncesini bizde uyandırmaktadır.

Yukarıda söylediğimiz gibi Orhan Pamuk anlatısını bir minyatürdeki kişi ve varlıkların olayları kendi bakış açıları ile hikâye etmesi üzerine kurmuştur. Bu kişi ve varlıkların resimleri minyatürdeki bütünlüğü oluşturmaktadır. "*Romanın figürleri genelde, minyatürde olduğu gibi aynı boydadır. Ama yine de minyatürün Hüsrev ile Şirin'i olan, romanın Kara ile Şeküre'sine metninde daha çok bölüm ayırmış, onları biraz daha büyük çizmiştir Pamuk*" (Ecevit, 2011: 146).

Orhan Pamuk, minyatürde yer alan resimlerin sadece bir yüzünün görünmesinden hareketle sanatlar arası bir bağ yakalar bunu kahramanların ağzından şöyle ifade eder: "Görüyorsun, başları nisbeten birbirlerine dönük, ama vücutlarının yarısı da bize dönük. Çünkü içinde durdukları şeyin bir resim olduğunu, bize gördüklerini de biliyorlar. Bu yüzden, bizlerin her zaman gördüğümüz şeylere tıpatıp benzemeye çalışmıyorlar hiç. Tam tersi, Allah'ın hatıralarından çıktıklarını ima ediyorlar. Bunun için orada, o resmin içinde zaman durmuş. Resimle anlattıkları hikâye ne kadar acele de etse, onlar iyi terbiye edilmiş mahcup ve kibar genç kızlar gibi, ellerine kollarına, narin gövdelerine, hatta gözlerine aşırı hiçbir hareket yaptırmadan sonsuza kadar duracaklar." (s. 385)

Anlatıda minyatürlerin kendi hikâyelerini anlattıklarını söylemiştik. Enişte şu cümleleriyle bizim bu konudaki kanaatimizi destekler: "Her resim bir hikâye anlatır," dedim. "Okuduğumuz kitabı güzelleştirmek için nakkaş, hikâyenin en güzel meclisini resmeder. Âşıkların birbirini ilk defa görüşü; kahraman Rüstem'in şeytani

canavarın kafasını kesişi; öldürdüğü yabancıyı kendi oğlu olduğunu anlayan Rüstem'in kederi; aşkından aklını kaçıran Mecnun ıssız ve vahşi tabiatın içinde aslanlar, kaplanlar, geyikler, çakallar arasında; İskender savaştan önce kuşlardan geleceği okumak için gittiği ormanda kendi çulluğunun koca bir kartal tarafından paralandığını görünce dertleniyor... Bu hikâyeleri okurken yorulan gözümüz resme bakarak dinlenir. Eğer hikâyede aklımızın ve hayal gücümüzün canlandırmakta zorlandığı bir şey varsa, resim hemen imdada yetişir. Resim hikâyenin renklerle çiçeklenişidir. Kimse hikâyesi olmayan bir resim düşünemez.” (s. 35) Ecevit de (2011: 145) romanın, Enişte'nin gizli minyatürlerinin öykülendirilmiş biçimi olduğunu, resmin yazıya dönüştürülmesiyle oluşturulduğunu söyler.

Orhan Pamuk, Benim Adım Kırmızı romanında üstkurmamacanın kurmaca içinde kurmaca olması özelliğini uygulayış şekli ile diğer üstkurmaca romanlarından ayrılır. Çünkü Şeküre'nin hikâyelerinde yer alan kahramanların anlattığı hikâyeler ve Meddah'ın anlattığı hikâyedeki varlıkların anlattığı hikâyeler çokkatmanlılığı oluşturur ve anlatılan her hikâyeye aslında yeni bir kurmaca halkası/çerçevesidir. Böylece oluşturulan her çerçeve anlatının iç içe geçmesini sağlar. Bu durum Benim Adım Kırmızı romanını üstkurmaca uygulaması yönünden diğer romanlara göre daha zengin ve daha çeşitli hâle getirmektedir. Benim Adım Kırmızı romanının derin tabakası, birbiri içine geçmiş çok boyutlu olan bu kurmaca yapının okuyucu cephesinde çözümlenmesi sırasında ortaya çıkar. Benim Adım Kırmızı'da “*Orhan Pamuk'un birçok romanında karşımıza çıkan 'romanın içinde bahsedilen kitap elimizdeki kitap mıdır?' düşüncesini oluşturan -ki bu, her zaman kaçınılmaz bir paradoksu da beraberinde getirmiştir- Padişah'ın resimletmek istediği kitaptaki anlatıcıların hepsinin aynı zamanda elimizdeki kitapta da yer alması, dolayısıyla elimizdeki kitabın Padişah'ın resimletmek istediği kitap olduğu iması vardır*” (Yaprak, 2012: 321). Yıldız Ecevit (2011: 145) bu durumu şöyle ifade eder: “*...Enişte, roman kişisi Kara'ya, resimlere öykü bulma görevi verir. Romanın, Enişte'nin minyatürlerindeki figürlerle örtüşen roman kişileri -atlar/ köpekler/ ağaçlar- ve metnin minyatür bir tabloyu andıran yapısı, bu görevi yazar Orhan Pamuk'un üstlendiğini ve 'Benim Adım Minyatür' anlamını çağrıştıran 'Benim Adım Kırmızı' başlıklı bir roman yazdığı düşüncesini akla getiriyor. Bu açıdan bakıldığında roman, Enişte'nin gizli minyatürlerinin öykülendirilmiş biçimidir,*

*resmin yazıya dönüştürülmesiyle oluşmuştur.*” Pamuk’un Benim Adım Kırmızı romanı, minyatürlerin hikâyeleştirildiği yazı ile resmin iç içe geçtiği döngüsel bir roman dünyası kurar.

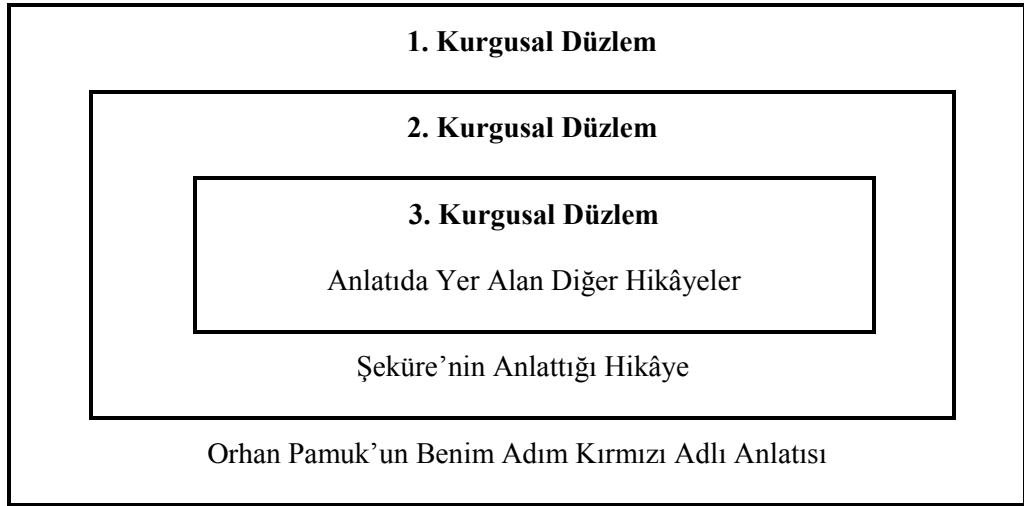
Benim Adım Kırmızı’yı üstkurmaca yapan özellikleri şöyle sıralayabiliriz:

1. Kurmaca içinde kurmaca anlatan bir kurmaca olması,
2. Anlatıcının okura seslendiği bir kurmaca olması,
3. Kahramanın kurmaca bir karakter olduğunun bilincinde olması,
4. Yazının/kurgunun, yaşamın kendisi olması.

Şimdi bu özellikleri başlıklar hâlinde inceleyelim.

#### **4. 1. Kurmaca İçinde Kurmaca Anlatan Bir Kurmaca Olması**

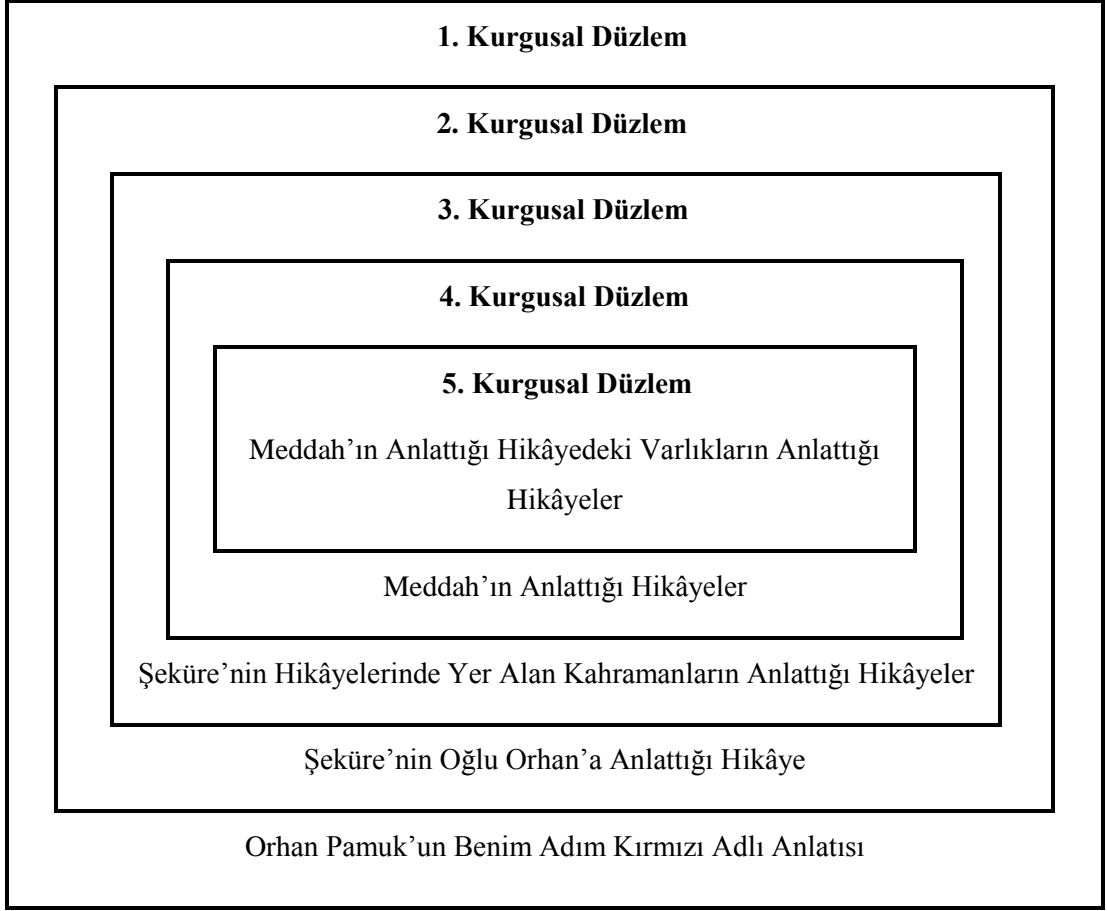
Orhan Pamuk’un Benim Adım Kırmızı adlı romanında birçok kurmaca içinde kurmaca düzlemi bulunmakla birlikte ilk etapta üç ana katmandan bahsedilebilir. İlk katman Orhan Pamuk’un Benim Adım Kırmızı adlı anlatısıdır. İkinci katmanı Şeküre’nin anlattığı hikâye oluşturmaktadır. Üçüncü katmanı ise anlatı boyunca anlatılan hikâyeler oluşturmaktadır. Bu sarmal görünüşü şu şekilde tablolaştırabiliriz:



Anlatıda asıl hikâye Şeküre’nin anlattığı hikâyedir ve bu hikâye romanın ana kurgusunu oluşturmaktadır. Şeküre romanın sonunda okuduklarımızın bir hikâye olduğunu belirterek belki yazar diye oğlu Orhan’a anlattığını söyler: “Resmedilemeyecek bu hikâyeyi, belki yazar diye, bu yüzden anlattım oğlum Orhan’a. Hasan’ın ve Kara’nın bana yolladığı mektupları, zavallı Zarif Efendi’nin

üzerinden çıkan mürekkebi dağılmış at resimlerini çekinmeden verdim. Her zaman asabi, huysuz ve mutsuzdur ve sevmediklerine haksızlık etmekten hiç korkmaz. Bu yüzden Kara'yı olduğundan şaşkın, hayatlarımızı olduğundan zor, Şevket'i kötü ve beni olduğumdan güzel ve edepsiz anlatmışsa sakın inanmayın Orhan'a. Çünkü hikâyesi güzel olsun da inanalım diye kıvırmayacağı yalan yoktur." (s. 470) Şeküre okuru uyarmayı da ihmal etmez. Orhan'ın hikâyede yer alan şahısları olduğundan daha iyi ya da daha kötü anlatabileceği konusunda okuru uyarır. Bütün bu cümleler de romandaki üstkurmamacanın nasıl kurulduğuna işaret eder.

Şeküre'nin anlattığı hikâyenin içindeki hikâyeler anlatıdaki üstkurmaca düzlemine oluşturmaktadır. Bu üstkurmaca düzlemine oluşturan hikâye örnekleri içeriye doğru birer üstkurmaca katmanı daha oluşturmaktadır. Böylece hikâye içinde, hikâye içinde, hikâyeler yer almaktadır. Meddah'ın anlattığı hikâyelerin de birer kurmaca düzlemi oluşturduğunu göz önüne alacak olursak anlatıdaki sarmal görünüşün şöyle olduğunu söyleyebiliriz: Orhan Pamuk Benim Adım Kırmızı, Şeküre'nin Oğlu Orhan'a anlattığı hikâye, Şeküre'nin hikâyelerinde yer alan kahramanların anlattığı hikâye, Meddah'ın anlattığı hikâyeler, Meddah'ın anlattığı hikâyedeki varlıkların anlattığı hikâyeler. Bu hikâyeler ve bu hikâyelerin oluşturduğu katmanlar şöyle tablolaştırılabilir:



Romanda kurmaca içine kurmacaya Kara'nın Şeküre ile evlenmek için yaptıklarını anlattığı meclisler de örnek olarak gösterilebilir. Kara, başından geçen olayları bir minyatüre nakşeder gibi anlatmaktadır. Bu durum da anlatıdaki bir kahramanın başından geçenleri anlattığı bir üstkurmaca düzlemi oluşturmaktadır. “Ben ise gün boyunca maceramızı aklımın sayfalarına dört meclis ile toparlayıp, nakşedip, resimledim.

BİRİNCİ MECLİSTE Unkapanı'ndan binip Üsküdar'a gittiğimiz dört kürekli kırmızı sandalın içinde, Boğaz'ın sularının ortasında palabıyıklı, iri pazılı kürekçiler arasında resmetmeli bizleri nakkaş. İmam ile karanlık suratlı sıska kardeşi, hiç hesapta olmayan gezintiden memnun, kürekçilerle yarenlik ederken, ben fakir, sandalın burnunda gözlerimin önünde bitip tükenmeyen mutlu evlilik hayalleri, güneşli kış sabahında her zamankinden daha berrak gözüken Boğaz'ın akıntılı sularının dibinde bir uğursuzluk işareti, mesela bir korsan gemisinin leşini görürüm diye korkuyla dibe bakıyordum. Demek ki nakkaş denizi ve bulutları ne kadar neşeli renklerle çizerse çizsin, benim mutluluk hayallerim kadar şiddetli korkularına denk

olacak kadar karanlık bir şey, mesela dehşetengiz bir balık çizip koymalı Boğaz'ın dibine ki, maceramızın okuru, o anda her şeyi pespembe aydınlık sanmasın.” (s. 226)

“İKİNCİ resmimiz padişahların saraylarını, Divan toplantılarını, Frenk elçilerinin kabulünü, kalabalık ev içlerini gösterir ayrıntılı ve iyi düzenlenmiş resimlerin Behzat'a layık inceliklerini, yani resim içi şakalaşma ve istihzayı hesaba katmalı. Yani, bir köşede Kadı Efendi, dur der gibi açtığı eliyle bana ve uzattığım rüşvete asla ve hayır işareti yaparken, öteki eliyle mahcup bir şekilde benim Venedik altınlarını cebine indirmeli ve bu rüşvetin daha sonra sonucu olacak şey de aynı anda resimde gözükererek, Üsküdar kadısının yerine Şafii naibi Şahap Efendi oturuyor olarak çizilmeli. Birbirlerini bir zaman sırasıyla izleyen olayları, bir resimde aynı anda resmedebilmek, ancak zeki nakkaşların sayfanın istifinde gözetecekleri bir kurnazlıkla halledilebilir. Böylece, mesela, benim verdiğim rüşveti gören göz, resmin başka bir yerinde minderinde bağdaş kurup oturanın naip olduğunu görünce, hikâyemizi okumasa bile, hemen iki Venedik altınını cebine indiren, Kadı Efendi'nin yerini Şeküre'yi boşasın diye Şafii naibine yaktığını anlayacaktır.” (s. 226-227)

“ÜÇÜNCÜ resim de aynı meclisi göstermeli, ama bu sefer, duvarlar nakşedilirken, kıvrım kıvrım dalları daha az geçit veren Çin usulü süslemeler kullanılmalı ve bunlar daha karanlık bir renge boyanmalı ve kadı naibinin üzerine meraklı ve renkli bulutlar oturtulmalı ki, hikâyemizde bir oyun olduğu anlaşılsın.” (s. 227)

“Bundan sonraki resim, yani DÖRDÜNCÜSÜ naibin kara mürekkeple hareketlendirdiği itaatkâr harf ordularıyla boşanmayı sicile geçirişini ve arkasından Şeküreciğimin artık dul olduğunu ve hemen yeniden evlenmesinde bir sakınca olmadığını beyan eden kâğıdı mühürleyip bana verişini göstermeli. O anda hissettiğim mutluluğun iç ışıltısı ne mahkemenin duvarlarını kırmızıya boyayarak, ne de resme kan kırmızısı çerçeveler çizerek ifade edilebilir.” (s. 228)

#### **4. 2. Anlatıcının Okura Seslendiği Bir Kurmaca Olması**

Anlatı boyunca anlatıcı farklı karakterlerin ağzından okura seslenir. Bu seslenmelerde aynı zamanda, okuduğunuz şey kurmaca bir metindir, ben de bu kurmaca içinde yer alan bir karakterim vurgusu vardır. Dolayısı ile aşağıya aldığımız örneklerde anlatıcı hem okura seslenerek hem de kendisinin kurmaca bir karakter

olduğunun farkında olduğunu söyleyerek anlatıda üstkurmaca düzlemi oluşturmaktadır. “Romandaki karşıt gerçeklik düzlemlerinin bir başka birlikteliği ise, roman içeriğinin, içinde yaşadığımız dünya ile kurduğu diyalogdur. Metnin anlatıcıları baştan sona -izleyiciye öykü anlatan bir Meddah tutumu içinde- romanın dışındaki dünyada yaşayan okura yönelirler. Gerçeklik katmanları arasındaki sınırları yok ederek bütüncül bir gerçeğe ulaşmak isteyen romantiklerin eskiden beri kullandıkları bu tekniği, postmodernist sanatçı okurunu metnin içine çekmek için kullanır” (Ecevit: 2011: 159). Anlatıda yer alan okura seslenmeleri iki ayrı başlık altında değerlendirebiliriz: a) Şeküre'nin anlattığı hikâyelerde yer alan okura seslenmeler. b) Meddah'ın anlattığı hikâyelerde yer alan okura seslenme örnekleri.

### a) Şeküre'nin anlattığı hikâyedeki üstkurmaca örnekleri

#### 1. Şeküre

“Kara, beyaz atının üzerinde, tam karşımdan geçerken ben niye orada penceredeydim? Tam o anda, bir sezgiyle niye kepengi açmıştım da karlı nar dallarının arasından onu görünce öyle uzun uzun bakmıştım? Bunları **size** tam söyleyemem.” (s. 50)

“Bunları övünmek için değil, hikâyemi **anlayın** da kederimi **paylaşın** diye söylüyorum.” (s. 51)

“Ondan sonraki günlerde babam neler yaptı, ben Kara'dan nasıl uzak durdum, önce evimizden, sonra bütün bütün semtimizden; ayağı nasıl kesildi, bütün bunları kederle hatırlıyorum, ama **size** anlatmak istemiyorum: Babamı ve beni **sevmezsiz** diye. **İnanın** bana, başka çaremiz yoktu.” (s. 52)

“Bugün ona o resmi geri yolladığıma göre, **aranızda** pencerede onun karşısına çıkıvermiş olmamı benim aleyhime yorumlamaya çalışanlar varsa, belki biraz utanır, belki biraz düşünürler.” (s. 52)

“Babamın eve çağırdığı ve hepsini tek tek dikizlediğimi **sizden** saklamayacağım nakkaşlardan zavallı Zarf Efendi'nin kocam gibi kayıp olmasına üzuldüm. En çirkin ve fakir ruhluları da oydu.” (s. 53)

“**Biliyor musunuz**, hısım akrabalar, hamamda gördüğüm kadınlar, beni gören herkes yirmi dört yaşında iki çocuklu geçkin bir kadın değil de, on altı yaşında bir

genç kız gibi olduğumu söylerler. Onlara **inanmanızı, sizin de inanmanızı** istiyorum, **anladınız** mı, yoksa hiç anlatmayacağım.” (s. 54)

“**Sizinle** konuşmamı yadırgamayın. Babamın kitaplarındaki resimlere yıllardır bakar, içlerinde hep kadınları, güzelleri ararım. Seyrek de olsa vardılar ve hep mahcup, utangaç, önlerine, en fazla özür diler gibi birbirlerine bakarlar. Erkekler, savaşçılar ve padişahlar gibi başlarını kaldırıp dimdik dünyaya baktıkları hiç olmaz. Ama aceleyle nakışlanmış ucuz kitaplarda, ressamın dikkatsizliği yüzünden bazı kadınların gözleri yere, hatta resmin içinde başka bir şeye, ne bileyim bir kadehe ya da sevgiliye bakmaz da, doğrudan okuyucuya bakar. Kimdir baktıkları o okuyucu, diye düşünürüm hep.” (s. 54)

“Tâ Timur zamanından kalma iki yüz yıllık kitaplarla, meraklı gâvurların altınları verip tâ memleketlerine götürdükleri ciltler aklıma gelince ürperirim: Belki de benim şu **hikâyemi** öyle tâ uzaklardan biri, bir gün dinleyecektir. Kitaplara geçme isteği bu değil mi, bütün padişahlar, vezirler, kendilerini anlatan, kendilerine adanmış kitapları yazanlara keseler dolusu altını bu ürperti için vermiyorlar mı? Bu ürpertiyi içimde duyduğumda, ben de, tıpkı bir gözü kitabın içindeki hayata, bir gözü de kitabın dışına bakan o güzel kadınlar gibi, beni kimbilir tâ hangi yerden ve zamandan seyretmekte olan **sizlerle** de konuşmak isterim. Ben güzelim, akıllıyım ve beni seyrediyor **olmanız** da hoşuma gidiyor. Arada bir bir iki yalan söylesem de, bu benim hakkımda yanlış bir fikir **edinmeyesiniz** diyedir.” (s. 54-55)

“Belki **sezmişsinizdir**, babam beni çok sever.” (s. 55)

“Hasan’la aynı çatı altında yaşarken farkedemediğim zengin hayal âlemini gösteren bu mektupları son zamanlarda yeniden yeniden okumaya başladığımı **sizden** saklamayacağım.” (s. 58)

“Peki, demin Ester’in son getirdiği mektupları bir daha okumadım dedim ya, **size** yalan söylemişim. Yine okuyordum.” (s. 104)

“Bir tek ben seviyorum kendimi ve bu yalnızlık o kadar acıklı ki, kendi yalnızlığıma ağlarken benim hıçkırıklarımı ve çığlıklarımı duyan **sizler** yardımınıza **geliyorsunuz**.” (s. 107)

“İnce kemikli Orhanımın narin gövdesine sarılıp uyuyakalmadan önce, şimdi, bir tek derdim var, onu söyleyeyim **size**. Demin babam ve Hayriye hakkında öfkeyle **size** söylediğim şeyden şimdi pişmanım. Hayır, dediğim yalan değildi, ama yine de bunu söylemiş olmaktan öyle utanıyorum ki, **siz** o dediğimi unutun, hiç söylenmemiş, babam da Hayriye ile öyle yapmıyormuş gibi **bakın** bizlere olmaz mı?” (s. 107)

“Hayriye, Ester’in geldiğini söylediği vakit, dün yıkanıp kurumuş çamaşırları sandığa diziordum... diyecektim. Niye **size** yalan söyleyeyim ki? Peki, Ester geldiğinde dolaptaki delikten babamla Kara’yı seyrediyordum...” (s. 158)

“Belki **bilmiyorsunuzdur**: Kara uzun boylu, ince ve yakışıklıdır.” (s. 160)

“Ondan hiç korkmadığımı **sanmayın** sakın. İşin doğrusu, beni ondan koruması için Kara’ya güveniyorum. Ama şu yüreğimden geçen şeyi söyleyeyim **size**: Galiba Hasan’dan öyle fazla korkmuyorum; çünkü ben onu da seviyorum.” (s. 163)

“Sevmek de ne demekmiş, **derseniz size** kızmaz hak veririm.” (s. 163)

“**Siz** bilirsiniz şüphelerimin doğru olup olmadığını.” (s. 163)

“Her şey şöyle başladı: Laf arasında önceki gün babama kocamın öldüğünü rüyamda gördüğümü söylediğimi **biliyorsunuz**.” (s. 164)

“Gece gördükleri gerçek rüyaları olduğu gibi ancak aptallar anlatır. O zaman ya seninle alay ederler, ya her seferinde olduğu gibi rüyayı kötüye yorarlar. Gerçek rüyaları ise, görenler dahil kimse almaz ciddiye. Yoksa **siz alıyor musunuz?**” (s. 165)

“Şu benim zavallı **hikâyem**, bir gün bir kitapta anlatılsa ve Heratlı efsanevi nakkaşlarca nakşedilse, Kara ile birbirimize sarılmamız nasıl resmedilir, onu söyleyeceğim şimdi.” (s. 171)

“Biliyorum, ne düşündüğümü merak **ettiğinizi**. Kara’ya ne kadar güveniyorum? Açıkça bir şey söyleyeyim o zaman **size**. Ben de çok merak ediyorum ne düşündüğümü. **Anlıyorsunuz** değil mi, aklım karmakarışık.” (s. 205)

“Bir şey var ki, eve bile dönmeden hemen **sizlerle** paylaşmak istiyorum.” (s. 205)

“**Biliyor musunuz**, o beceriksizliğe, o mahzun çocuk bakışlarına âşık olduğumu hissediyorum ben.” (s. 205-206)

“Bakın, **sessizliğinizden**, soğukkanlı **halinizden sizin** zaten bu odada olan her şeyi çoktan **bildiğinizi** anlıyorum. Her şeyi değilse de pek çok şeyi. Şimdi merak **ettiğiniz**, benim gördüklerime tepkim, neler hissettiğim. Bir resme bakarken kimi zaman yaptıkları gibi resimdeki kahramanın acısını, hikâyenin o acı noktaya kadar gelişini düşünerek çıkaracak, sonra benim yaptıklarına bakarak da, benim yerimde **siz** olsaydınız, **sizin** babanız böyle öldürülseydi ne hissederdiniz, bunu zevkle anlamaya çalışacaksınız, benim acımı değil.” (s. 206-207)

“**Siz biliyorsunuz** babam katledilirken nerede olduğumu. Hayriye ile çocukları benim evden uzaklaştırdığımı, ama bunu başka bir niyetle yaptığımı, tesadüflerin üstüste geldiğini **biliyorsunuz...**” (s. 211)

“Bu akli yalnız Hayriye yürütse o kadar suçluluk duymazdım, ama biliyorum, **siz** de öyle **düşünüyorsunuz**. Hatta, itiraf **edin**, **sizden** birşeyler sakladığımı da **sanıyorsunuz**. Ne kadar zavallıyım! Ne kadar bahtsız! Böylece, ben ağlamaya başlayınca Hayriye de ağladı ve birbirimize sarıldık.” (s. 211)

“**Biliyorsunuz**, karanlıkta kelimeler kanatlanır.” (s. 212)

“Beni vicdansız, hatta suçlu **bulanlar** için, iki kere daha ağladığımı söyleyiveririm.” (s. 213)

“Son iki yıl boyunca, Hayriye babamdan çocuk sahibi olur da cariye olduğunu unutup hanımlık taslar diye endişelendiğimi şimdi **size** itiraf edeyim.” (s. 218)

“Kara'nın tepkisinden çok, benim niye böyle yukarıdan bakan ve içtenlikten biraz uzak bir edayla konuştuğumu merak **ediyorsunuzdur**. Cevabını ben de tam bilmiyorum.” (s. 219)

“Bütün bu arsızlık rahmetli babamın yatağına girdiği için. Artık **sizden** ne saklayacağım; bunu yapıyordu tabii.” (s. 244)

“O zaman **size** bir sır vereyim.” (s. 465)

“Resmedilemeyecek bu hikâyeyi, belki yazar diye, bu yüzden anlattım oğlum Orhan’a. Hasan’ın ve Kara’nın bana yolladığı mektupları, zavallı Zarif Efendi’nin üzerinden çıkan mürekkebi dağılmış at resimlerini çekinmeden verdim. Her zaman asabi, huysuz ve mutsuzdur ve sevmediklerine haksızlık etmekten hiç korkmaz. Bu yüzden Kara’yı olduğundan şaşkın, hayatlarımızı olduğundan zor, Şevket’i kötü ve beni olduğumdan güzel ve edepsiz anlatmışsa sakın **inanmayın** Orhan’a. Çünkü hikâyesi güzel olsun da inanalım diyse kıvırmayacağı yalan yoktur.” (s. 470)

## 2. Zarif Efendi

“Şimdi bu durumumda benim sesimi **işitiyor olmanıza**, bu mucizeye bakıp şöyle **düşüneceğinizi** biliyorum: Bırak şimdi yaşarken kaç para kazandığını. **Bize** orada gördüklerini anlat. Ölümden sonra ne var, ruhun nerede, Cennet ve Cehennem nasıl, orada neler görüyorsun? Ölüm nasıl bir şey, canın yanıyor mu? **Haklısınız**. Yaşarken insanın öte tarafta neler olup bittiğini çok merak ettiğini biliyorum.” (s. 10)

“...dinsiz kâfirlerin, zındıkların ve Şeytan’a uyan küfürbazların iddialarının tersine bir öbür dünya da, şükür var. Oradan **size** sesleniyor olmam bunun kanıtı. Öldüm, ama **gördüğünüz** gibi yok olmadım.” (s. 10)

“Hayata parmaklarım, tırnaklarım ve onu ısırduğım dişlerimle tutkuyla sarıldım. Başıma yediğim diğer darbelerin acısıyla **sizlerin** canını sıkmayayım.” (s. 11)

“O alçak bulunmadıkça, istiyorlarsa en muhteşem mezara gömsünler beni, huzursuzluk içinde mezarımda döne döne bekleyeceğimi, **hepinize** inançsızlık aşılacağımla bilmenizi isterim. Katilim olacak orospu çocuğunu **bulun**, ben de **size** öte dünyada göreceklerimi tek tek anlatayım! Ama katilimi bulduktan sonra ona mengene aletiyle işkence edip kemiklerinden sekiz onunu, tercihan göğüs kemiklerini, yavaş yavaş çıtırdatarak **kırmanız**, sonra da o iğrenç ve yağlı saçlarını, işkencecilerin bu iş için yapılmış şişleriyle kafatasının derisini delerek, tek tek ve bağırarak **yolmanız** gerekir.” (s. 12)

“Onca öfke duyduğum katilim kim, hiç beklenmedik bir şekilde beni niye öldürdü? Merak **edin** bunları. Âlem beş para etmez alçak katillerle dolu, ha biri, ha

diğeri mi **diyorsunuz**? O zaman **sizi** şimdiden uyarıyorum: Ölümümün arkasında dinimize, geleneklerimize, âlemi görüş şeklimize karşı iğrenç bir kumpas var. Açın **gözlerinizi, inandığınız ve yaşadığınız** hayatın, İslam'ın düşmanları beni neden öldürdü, bir gün **sizi** neden öldürebilir **öğrenin.**” (s. 12)

“Başımıza gelenlerin, hikâye edilip bir kitapta yazılsa bile, en usta nakkaşlarca bile asla resimlenemeyeceğini de söyleyeyim **size**. Tıpkı Kuran-ı Kerim gibi, -yanlış anlaşılmasın, hâşa!- bu kitabın sarsıcı gücü asla resimlenemez oluşundan da gelir. Bunu **anlayabildiğinizden** kuşkuluyum.” (s. 12)

“**Bakin**, ben de çiraklığında derinlerdeki gerçekten, ötelere gelen sestem korkar da dikkatimi vermez, alay ederdim böyle şeylerle. Sonum bu rezil kuyunun dibi oldu! **Sizin** de **başınıza** gelebilir bu; **gözünüzü** dört açın.” (s. 12)

### 3. Kara

“**Size** şimdi bunları anlatmayayım da eski bahçedeki ıhlamur ağacının dallarından küçük parmağım büyüklüğünde buz parçacıkları sarktığını, sıcak, yemyeşil ve güneşli yaz günlerini hatırladığım bahçenin kederden, kardan ve bakımsızlıktan insanın aklına ölümü getirdiğini söyleyeyim.” (s. 15)

“Mutluluk ve resim. Bunları **hikâyeme** ve kederime dikkat gösterecek sevgili **okurlarımın** benim âlemimin başlangıç noktası olarak hep akıllarında tutmalarını isterim. Bir zamanlar burada kitaplar, kalemler ve resimler arasında çok mutluydum.” (s. 42)

“...mor ağızlı bir Kazvin güzeline duyduğum başdöndürücü bir istekten hiçbir farkı olmamasına bakıp hayal kırıklığına uğrayan **hanımefendiler** için söylüyorum bunları. (s. 177)

“Önce Venedik aslanlarının beşini sürekli gülümseyen bir Yahudi sarrafa bozdurdum. Sonra, adını sevemediğim için şimdiye kadar **size** söylemediğim mahalleye (şimdi söyleyeyim: Yakutlar) ölü Eniştemin ve Şeküre'nin çocuklarıyla beni beklediği evin sokaklarına düşünceler içinde döndüm.” (s. 224)

“Kedi yalanmayı bıraktı da bir an sihirli gözleriyle göz göze geldik. Ahalisi şımarttığı için küstah olur bu İstanbul'un kedisi, **bilirsiniz.**” (s. 225)

“O ara sezgiyle alelacele hareket ettiğimi **anlamışsınızdır.**” (s. 229)

“Şimdi anlıyorum ki, Şevket ile beraber **sizler** de, Eniştemin ölümü (Şevket başka şeylerden şüpheleniyor tabii) yüzünden benden **kuşkulaniyorsunuz**. Yazık!” (s. 232)

“Umarım kimse artık Eniştemin katlinde parmağım olduğunu düşünmüyordur.” (s. 236)

“Ama bunları söyledikçe, tıpkı şimdi **sizin hissettiğiniz** gibi, Hazinedarbaşı’nın da bir şekilde benden kuşkulandığını telaşla seziyordum.” (s. 261)

“Belki şimdiye kadar **anlamışsınızdır**: Benim gibi adamlar için, yani aşkı ve acıyı, mutluluk ve sefaleti eninde sonunda ezeli bir yalnızlığın bahanesi haline getiren...” (s. 283)

“Ama hayır, **inanım** değildi böyle; gerçekten üzölmek istiyor da üzöleliyordum.” (s. 283)

“Bu yüzden ağlayamam kötüye yorulacak diye üzölmek istiyordum; taş kalpli bulunmak korkusu, en içten duygu budur, **bilirsiniz**.” (s. 283-284)

“Dilimdeki şen şakrak alaycılığa bakıp hiç de işkenceye çekilmek üzere olan biri gibi konuşmadığımı **düşüneniniz** vardır mutlaka. Allah’ın talihli bir kulu olduğuma inandığımı söylememiş miydiniz **size**.” (s. 285)

#### 4. Katil

“Bunu **size** övünmek için değil beni anlayın diye söylüyorum. Kıskançlık, zamanla usta nakkaşın hayatında boya kadar vazgeçilmez bir malzeme olur.” (s. 25)

“Bütün bunları durumumla ilişkili olduğu için anlattığımı **anlıyorsunuzdur**. Bir şeyi aklımdan bile geçirirsem her şeyi **anlarsınız**. Bu da **aranızda** bir hayalet gibi gezinen adsız, hüviyetsiz bir katil olmaktan çıkarır da beni, yakayı ele vermiş, yüzü belirgin, kafası vurulacak sıradan bir suçlu durumuna düşürür. İzin **verin** de her şeyi düşünmeyeyim; kendime bir şeyler saklayayım: **Sizin** gibi ince kişiler de ayak izlerine bakarak hırsız bulur gibi, kelimelerimden ve renklerimden benim kim olduğumu keşfe **çalışsınlar**. Bu da bizi şimdi çok revaçta olan üslup konusuna getiriyor: Nakkaşın kendi şahsi usulü, kendine mahsus bir rengi, sesi, var mıdır, olmalı mıdır?” (s. 25)

“Hüsrev ile Şirin’in sonunu **bilirsiniz**; Firdevsi’nin değil de Nizami’nin anlattığını diyorum.” (s. 26)

“Gece yarısı karanlıkta uyanıp, göz gözü görmez odada tıkırtılar çıkaran başka birisi olduğunu farketmenin dehşeti! O başka birisinin bir elinde bir hançer olduğunu, öbür eliyle de **sizin** boğazınıza sarıldığını **düşünün.**” (s. 26)

“Kafasını ve ellerini bir üstadın, gövdesi ve kıyafetlerini başka bir ustanın çizip boyadığı o insanlar gibi kendimi iyice ikiye bölünmüş gibi hissettiğimi **görüyorsunuz.**” (s. 115)

“Katil olmasaydım konuşacağım o bildik tanıdık eski sesimi de zaman zaman **dinleyeceksiniz** tabii...” (s. 115)

“Ama benim özel durumumda bunun bir sorun yarattığını da kabul ediyorum. Çünkü Üstat Osman’ın bize aşkla verdiği ve Enişte Efendi’nin de sevip kullandığı takma adlarımızla söylersek benim Kelebek mi, Zeytin mi, Leylek mi olduğumu **anlamanızı** istemiyorum hiç. **Anlarsanız**, büyük ihtimal hemen koş koş beni Bostancıbaşı’nın işkencecilerine **teslim edersiniz.**” (s. 116)

“Bu yüzden her şeyi düşünüp söyleyemem. Kendi kendime düşünürken bile **sizin** beni izlemekte olduğunuzun farkındayım aslında. Hayatımın beni ele verecek teferruatını, öfkelerimi düşüncesizce aklımdan geçiremem. Elif, Be, Cim deyip üç tane mesel anlatırken, aklımın bir köşesiyle **sizin** bakışınızı da kolluyordum.

On binlerce kere nakşettiğim savaşçılar, âşıklar, şehzadeler ve efsane kahramanları bir yanlarıyla resmedilen şeye, orada, o efsane zamanda savaştıkları düşmanlara, boğuştukları ejderhalara, gözyaşları döktükleri güzelim kızlara dönüktürler. Ama bir yanlarıyla ve gövdelerinin bir kısmıyla da o harika resmi seyretmekte olan nakışseverlere dönüktürler. Varsa bir üslubum ve kişiliğim, yalnız nakışında değil, benim cinayetimde ve kelimelerimde de gizlidir. **Bulun** bakalım benim kim olduğumu kelimelerimin renginden” (s. 116)

“Beni **yakalamanızın** zavallı Zarif Efendi’nin mutsuz ruhuna biraz huzur vereceğini de düşünüyorum.” (s. 116)

“Onun yerinde **siz** olsaydınız iki haftada bir geceleri **evinize** bir katili nakış yapmaya **çağırır mıydınız**? Yoksa gerçek katil kim, en iyi nakkaş hangisi ona mı **karar verirdiniz** önce?” (s. 118)

“Ama ne kadar yürüsem arkada bırakamadığım bir düşünce var, kurt gibi kemiriyor içimi, **size** söylersem belki yükü hafifler.” (s. 143)

“Eminim **sizlere** de oluyordur şu söyleyeceğim şey.” (s. 179)

“Şimdi ölümden söz ettim diye, buraya böyle bir şey yapmak niyetiyle geldiğimi **sananız** varsa, okuduğu **kitabı** yanlış anlıyor. Böyle bir niyeti olan kapıyı mı vurur, ayakkabılarını mı çıkarır, bıçaksız mı gelir?” (s. 180-181)

“İsfahanlı Musavvir Şeyh Muhammed’in hikâyesini belki **siz** de duymuşsunuzdur.” (s. 181)

“Yine de düşündüğümün doğru olduğunu **siz** de **biliyorsunuz**.” (s. 187)

“Neden bunu umutla söylediğimi **anlıyorsunuz**, değil mi? Enişte’nin beni anlayacağını ve bağışlayacağını umut ediyordum. Benden korkacağını da ve bana yardım edeceğini de.” (s. 190)

“Atı çizişimden kim olduğumu **anlayabildiniz** mi?” (s. 321)

“Peki, **size** doğruyu söyleyeyim.” (s. 326)

“**Sizce** bir üslubum var mı, yoksa şarap yüzünden mi?” (s. 329)

“Beni **unutmuşsunuz**, değil mi? Burada olduğumu bari **sizden** saklamayayım artık. Çünkü içimde gittikçe büyüyen bu sesle konuşmak benim için dayanılmaz bir ihtiyaç. Bazen kendimi çok zorluyorum ve bu yüzden sesimdeki çatlak anlaşılacak sanıyorum. Bazen kendimi iyice koyuveriyorum, o zaman da öteki kişiliğime işaret eden ve belki **sizlerin farkedeceğiniz** kelimeler dökülüyor ağızımdan. Ellerimi titretiyor, alnıma ter basıyor ve bunların da yeni işaretler olduğunu anlıyorum hemen.” (s. 437)

“Biri, hangisi bu rezilliği yaptı **bilmenizi** istemiyorum...” (s. 443)

“Çoktan anlamışsınızdır sözümona saklamaya çalıştığım kimliğimi. Yine de, Heratlı eski üstatlar gibi davranmama **şaşmayın** hiç.” (s. 452)

## 5. Enişte

“İkinci kat, derken tuhaf bir utanç duyuyordum, ama şunu **bilmenizi** de isterim: Benden çok az serveti olanlar, küçük bir tımarı olan basit sipahiler bile yakında iki katlı ev yaptırabiliyor olacaklar.” (s. 34)

“Şimdi **sizlere** ölümümü anlatacağım. Şunu belki artık çoktan **anladınız**: Ölüm her şeyin sonu değil; bu kesin.” (s. 200)

“Katilime öfkelendiğimi, intikam peşinde olduğumu, hatta haince ve acımasızca öldürülmüş olmaktan ruhumun huzursuz olduğunu **sanmayın** sakın. Şimdi bambaşka bir düzlemdeyim ve bu dünya üzerinde yıllarca ıstırap çektikten sonra kendini bulduğu için ruhum çok da huzurlu.” (s. 265)

## 6. Ester

“Kara’ya verdiğim mektupta neler yazdığımı **hepinizin** merak ettiğini biliyorum. Bu bende de bir merak olduğu için hepsini öğrendim. **İstiyorsanız hikâyenizin** sayfalarını geri geri çeviriyormuş gibi yapın da **bakın** ben ona o mektubu vermeden daha önce neler oldu, bir anlatayım.” (s. 46)

“**Bakmayın** şimdi kendime ihtiyar deyivermeme,” (s. 46)

“**Sizlerle** de öyle fazla tanışmıyoruz. Açıkçası, birden bir utanma sıkılma geldi üzerime. Mektubu nasıl okudum **size** söylemeyeceğim Belki benim merakımı - **siz** de en azından berberler kadar meraklı **değil misiniz** sanki- ayıplar, hor **görürsünüz** beni. Ben **size** yalnızca mektubu bana okurlarken işittiğimi söyleyiveririm.” (s. 47)

“Şöyle izah edeyim ki en kalın **kafalınız** da **anlasın**.” (s. 47)

“**Dinleyin** bakalım Şeküre başka ne demiş,” (s. 48)

“**Siz** okuryazar talihlilerin sık sık başına gelir: Okuması olmayan biri yalvarır da ona gelmiş bir mektubu okursunuz. Yazılanlar el kadar sarsıcı, heyecan verici, huzursuz edicidir ki, mektup sahibi kendi mahremiyetine ortak olmanızdan da mahcup, utana sıkıla yazıyı bir daha okumanızı rica eder. Yine okursunuz. Sonunda mektup o kadar çok okunur ki ikiniz de ezberlersiniz.” (s. 48)

“Bir de şu uğursuzlar vardır, sakın **benzemeyin** onlara: Kız mektubunu eline alıp ona yeniden dokunmak, nerede hangi sözün dendiğini anlamadan bakmak istediğinde ona, “Ne yapacaksın, okuman yok, daha neye bakacaksın,” diyen bu hayvanların, kimisi sanki kendisininmiş gibi kızın mektubunu geri bile vermezler de onlarla kavga edip mektubu geri almak bazen bana, Ester’e düşer. Böyle iyi bir karıymdır işte ben Ester, seversem **sizi, size** de yardım ederim.” (s. 49)

“**Tahminlerinizin** aksine, benim ilgilenmemi istedikten sonra, bu yalanı atıvermesine hiç kızmadım, hatta bunun beni rahatlattığını söylemeliyim.” (s. 101)

“İşte bu zayıf noktadan başlayarak öfkesinin nedenlerine, olup bitenlere girmeye çalıştı **sizin** akıllı **Esteriniz**.” (s. 281)

“Hızla çizilmiş, ama suda dağılmış atlara bakıyordu da pek bir şey anlayamıyordu **sizin** ihtiyar **Esteriniz**.” (s. 282)

“O yeri öğrenebilseydim **size** şimdi, Hasan’a da ertesi sabah söyledim. Kötülüğümden değil, Şeküre’nin Hasan’ın ilgisini yeniden isteyeceğinden emindim de ondan.” (s. 399)

“Aklım Kara’daydı, ama hareketin dışında kalırsa bu Ester **size** hikâyenin devamını anlatamaz ki.” (s. 400)

## 7. Kelebek

“Üslup, imza ve şahsiyet heveslerinin tâ yakınımıza kadar geldiğini bildiğim için **sizlere** bu konuda kısaca olacak üç hikâye anlatayım. “ (s. 76)

“Onun bakışı ve idraki ile sınırlanarak beni anlamaya **çalışmayın** ve **size** doğrudan ben söyleyiveriyim kim olduğumu.” (s. 81)

“Biliyorum, **hepinizi** şaşırtacak bu gurur, ama en çok parayı kazanan ve demek ki en iyi olan nakkaş benim! Çünkü Allah nakşın bir şenlik olmasını istemiştir ki, âlemin de bir şenlik olduğunu bakmasını bilene göstereyim.” (s. 83)

“**Size** söylediğim şeyleri, aslında kahveye pek az gittiğimi, oradan tesadüfen geçmekte olduğumu söylemekten başka, duvara asılan resimlerden ikisini yaptığımı, ama kahvede olup bitenlerden aslında hoşlanmadığımı da söyledim.” (s. 409)

## 8. Leylek

“...has nakkaşı ötekilerden ayıracak şey, demiş Üstat Osman, zamandır: Nakşın zamanı. Ne mi düşünüyorum? **Dinleyin.**” (s. 84)

“Sonra bir şey oldu ve bütün nakış âlemimiz değişiverdi. Oradan başlayarak **size** anlatıvereyim.” (s. 84)

“Resme hayretle bakarken, ben onun hayret nedeni önemsizmiş gibi davrandım, ama size doğrudan söyleyivereyim.” (s. 89)

## 9. Zeytin

“Şu anlatacaklarımı **kitabın** içinden işiten **sizler**, Allah’a bizlerin şu kirli ve sefil dünyasından ve Padişahımızın alçak kullarından çok daha yakın olduğunuz için, **sizden** saklamayacağım.” (s. 91)

“Nakkaşın hası körlükten ve hafızadan söz ederken anlaşılır demiş. **Anlayın** o zaman.” (s. 91)

“Herat’ın eski büyük üstatlarının bulduğu bu karanlığı hatırlamak ne demektir, anlayın diye **size** anlatayım.” (s. 92)

“Bir at resmedildiğinden bile haberim yoktu, **inanın** bana.” (s. 428)

“**Sizlerin**, hepinizin **bildiğinizi** sandığım şeyleri anlatmaya başlamıştı.” (s. 428)

“Bu son cümleyi söylemem yanlıştı, ama yine de rahatladıklarımı, tekkenin karanlık bir köşesinde onları gırtlaklarım diye artık benden korkmayacaklarını seziyordum. **Sizler** de **inandınız** mı bana?” (s. 432)

## 10. Üstat Osman

“Hayatlarını bir sanata cömertçe vererek yaşlanmış aksi ihtiyarları **bilirsiniz.**” (s. 269)

“O zamanlar nakkaşhaneleri yönetmiş bu efsane üstatlara arkalarından yöneltilecek eleştiriler oklarının, şimdi de benim sırtıma sıkça saplandığını bildiğim için hakkımızda söylenen basmakalıp bazı lafların aslı esası yoktur, **bilesiniz** istiyorum.” (s. 269)

“Enişte Efendi’nin kitabı için yapılmış ve Kara’nın kendini temize çıkarmak için Hazinedarbaşı Hazım Ağa’ya getirip teslim ettiği resimleri ilk gördüğümde ne kadar tiksindiğimi **biliyorsunuz.**” (s. 288)

“...ama daha derinlerde duyduğum acı, **sizinle** paylaşmakta zorlanacağım keder ve utanç, çiraklıklarında pek çoğu ustalarınca hırpalanmış...” (s. 361)

### **b) Meddah’ın anlattığı hikâyelerdeki üstkurmaca örnekleri**

*“Romanın bölümleri, tek tek bir minyatür figürleri olarak ele alınabileceği gibi; kendi içinde bütünlüğü olan birer meddah öyküsü olarak da düşünülebilir”* (Ecevit, 2011: 147). Bölümlerdeki anlatıcılar olayları birinci tekil şahıs ağzıyla anlatırken okuyucudan çok, sanki karşısında bir minyatüre bakan insanlara hitap etmektedir. Anlatıda nakkaşların gittikleri bir kahvehanede Meddah tarafından anlatılan hikâyeler romanın içerisinde ayrı bir üstkurmaca düzlemi oluşturmaktadır. Meddah’ın, nakkaşların devam ettiği kahvede dilbazlık etmeye başladığının ikinci günü bir nakkaş latife diye duvara bir resim asıverir, bunu fark eden Meddah da buna karşılık latife olarak sanki kendisi resimde gösterilen köpekmiş gibi hikâye anlatmaya başlar. Bu çok hoşta gidince de Meddah, her akşam üstat nakkaşlarca çizilen resimlerle ilgili hikâyeler anlatır. Bu üstkurmaca düzlemi Kara’nın kahvehaneye gitmesi ile başlar:

“İçerisi kalabalık ve sıcaktı. Tebriz’de, Acem şehirlerinde pek çok benzerlerini gördüğüm ve orada meddah değil de perdedar denen hikâyeci arkada ocağın yanında bir yükseltiye yerleşmiş, tek bir resim, kaba kâğıda aceleyle, ama hünerle yapılmış bir köpek resmi açıp asmış, arada bir resimdeki köpeği işaret ede ede hikâyesini o köpeğin ağzından anlatıyordu.” (s. 17)

Kara’nın bu sözlerinden sonra Meddah köpeğin ağzından hikâyesini anlatmaya başlar. Bu da içeriye doğru bir üstkurmaca katmanı daha oluşturur. Meddah’ın hikâyesinde köpek dinleyicilerine siz diye seslenir; ancak Meddah’ın seslendiği kişiler hikâyesini anlattığı nakkaşlardan ziyade okurlardır. Aşağıdaki örnekte bu durum açıkça görülmektedir.

“Bir köpeğim ben ve **sizler** benim kadar makul yaratıklar **olmadığınız** için hiç köpek konuşur mu diyorsunuz. Ama öte yandan da ölülerin konuştuğu, kahramanların bilmedikleri kelimeleri kullandığı bir hikâyeye inanır

**gözüküyorsunuz.** Köpekler konuşur, ama dinlemesini bilene.” (s. 18) Alıntıda ölülerin konuştuğu hikâye Benim Adım Kırmızı’dır, dolayısı ile köpeğin siz diye hitap ettiği kişiler bu hikâyenin okuyucularıdır.

Meddah anlattığı hikâyelerde kendi kimliğini açıkça söyler: “Meddah efendi, sen her şeyin taklidini yapabilirsin, ama kadın olamazsın! diyorlarmış. Bunun tam tersini iddia ediyorum. Evet, şehir şehir gezip gece yarlarına kadar düğünlerde, eğlencelerde, kahvehanelerde sesimiz kısılana kadar her şeyi taklit edip hikâye anlattığımız için evlenmek hiç nasip olmadı. Ama bu kadın milletini tanımayız anlamına hiç gelmez.” (s. 401) Meddah aynı zamanda anlattığı hikâyeleri dinleyenlere isimleri ile hitap eder: “Şimdi siz nakkaş ve hattat kardeşlerime, onlar gidince, rahmetli annemin ve teyzemin iç çamaşırlarını ve elbiselerini tek tek giyerken neler hissettiğimi, kadın olmanın o gün anladığım sırlarını anlatacağım.” (s. 402)

Meddah anlattığı hikâyelerde yukarıdaki örnekler dışında kendi kimliğini açıkça belli etmez. Örneklerden anlaşılacağı üzere Meddah’ın hikâyelerindeki anlatıcı bazen dinleyicilerine (hattat ve nakkaşlara) bazen de okura seslenmektedir. Bu hikâyelerde anlatıcı hangi kitleyi kastederse kastetsin bu seslenmeler içeriye doğru bir üstkurmaca düzlemi daha oluşturmaktadır. Meddah’ın hikâyelerinde yer alan üstkurmaca örnekleri şunlardır:

### 1. Köpek

“**Gördüğünüz** gibi, azı dişlerim o kadar sivri ve uzundur ki ağzıma zorlukla sığarlar.” (s. 18)

“...dişlerim sanki sızlayarak kamaşır ve farkına varmadan gırtlığımdan **sizleri** korkutan hırlamalar çıkarmaya başlarım.” (s. 18)

“Bir köpeğim ben ve **sizler** benim kadar makul yaratıklar olmadığınız için hiç köpek konuşur mu **diyorsunuz**. Ama öte yandan da ölülerin konuştuğu, kahramanların bilmedikleri kelimeleri kullandığı bir hikâyeye inanır **gözüküyorsunuz**. Köpekler konuşur, ama dinlemesini bilene.” (s. 18)

“**Müsaadenizle**, bu vaiz efendinin son sözünü cevaplamak istiyorum. Hacı-hoca-vaiz-imam takımının, biz köpekleri hiç sevmemeleri **malumunuzdur** elbette.” (s. 20)

“**Sizlere** Kuran-ı Kerim’in en güzel surelerinden Kehf suresini hatırlatmak isterim.” (s. 20)

“İnsanoğlunun Allah’a bağlılığını, onun mucizelerini, zamanın geçiciliğini, derin bir uykunun tatlılığını anlatan surenin haddim olmayarak **sizlere** hatırlatacağım on sekizinci ayetinde...” (s. 20)

“Kendi dertlerimle şu akşam vakti biraz kısza, biraz hisse almak isteyen **siz** dostlarımı üzmem, benim kızgınlığım vaiz efendinin kahvehanelerimize atıp tutmasına.” (s. 21)

“Ben kahvehanelerimizi çok severim. **Bilir misiniz** ki resmim böyle ucuz bir kâğıt üzerine nakşolunduğu için ya da bir köpek olduğum için üzülüyorum da, ben **sizlerle** birlikte adam gibi oturup kahve içemediğime hayıflanıyorum. Bizler kahvemiz ve kahvehanelerimiz için ölürüz... Ama o da ne... Ustam, bak bana cezveden kahve veriyor. Hiç resim kahve içer mi? **demeyin**; bakın bakın, köpek lıkır lıkır kahve içiyor.” (s. 21)

“Venedik Doçu, Padişahımız Hazretleri’nin kızları Nurhayat Sultan’a hediye olarak Çin ipeğinden top top kumaşlardan, üzeri mavi çiçekli Çin çömleklerinden başka ne yollamış **biliyor musunuz?**” (s. 21)

## 2. Ağaç

“Allah rızası için **kulak verin** şu anlatacaklarıma. **Kahvelerinizi için, uykunuz** kaçsın, **gözleriniz** açılsın, bana cin gibi **bakın** da **size** niye bu kadar yalnız olduğumu anlatayım.” (s. 59)

“Bu yüzden ben de bilmiyorum hangi sahifeden düştüğümü. **Sizden** ricam bana bakıp bunu **söylemeniz**.” (s. 61)

“**Bakın** ne yalanlar, ne iftiralar, ne pervasız yakıştırmalar daha var:” (s. 62)

“**Size** anlatayım, ama kimseye **söylemeyeceğinize yemin edin**, çünkü Allah kuru iftiradan saklasın.” (s. 62)

### 3. Para

“Burada, cenaze sonrası kederli bu güzel kahvehanede, Padişahımızın büyük üstatlarından Leylek şimdi, gece yarısı resmimi çiziverdiği için, üzerime altının suyu sürülemedi, ama onu **siz kafanızdan** tamamlarsınız artık. Suretim burada, ama kendim büyük üstat, nakkaş Leylek kardeşinizin kesesindeyim. Şimdi ayağa kalkıyor, beni keseden çıkarıyor ve **sizlere** gösteriyor. Merhaba, merhaba, selam olsun usta sanatçılara ve misafirlere. Benim parlaklığımın gözleriniz büyüyor, kandilin alevinin üzerimde yansıyışıyla heyecanlanıyor ve en son sahibim üstat Leylek’i kıskanıyorsunuz. Haklısınız, çünkü nakkaşın hünerinin ölçüsü olarak benden başka hiçbir şey yoktur.” (s. 120)

“Kendi **aramızdayız**, biz bizyiz, kimseye **söylemeyecekseniz** ve Leylek Efendim de alınmayacaksa **size** bir sır vereceğim. Yemin ediyor **musunuz?**

Peki. İtiraf ediyorum. Ben Çemberlitaş Darphanesinden çıkma yirmi iki ayar hakiki Osmanlı Sultani altını değilim. Ben kalp parayım. Beni Venedik’te düşük altınla yaptılar da buraya getirip Osmanlı altını diye sürdürdüler. Anlayış **gösterdiğiniz** için teşekkür ederim.” (s. 121)

“Ondan da daha iyi **nakkaşsanız** elde edin beni.” (s. 124)

### 4. Ölüm

“**Gördüğünüz** gibi Ölüm’üm ben, ama **korkmanız** gerekmez, çünkü resimim de. Yine de benden **korktuğunuzu gözlerinizden** okuyorum. Oynadıkları oyuna kendilerini kaptıran çocuklar gibi, benim gerçek olmadığımı bile bile, ölümün kendisiyle karşılaşmış gibi dehşete **kapılmanız** hoşuma gidiyor. Bana baktıkça, o kaçınılmaz son vakit gelip çatınca korkudan nasıl **altınıza** dolduracağınızı **seziyorsunuz.**” (s. 147)

“İlk defa bir ölüm resmi **gördüğünüzü** biliyorum.” (s. 147)

“Böylece, **sizlerin** korkarak **seyrettiğiniz** benim bu resmimi yaparken mucize elli üstat nakkaş,” (s. 149)

“**Gördüğünüz** gibi, ne Venedikli büyük üstatların çizdiği şeyler kadar mükemmelim, ne de Heratlı eski üstatların. Beni çizen büyük üstadın, ölümün vakarına yakıştıramadığı bu kırık dökük halimden ben de utanıyorum.” (s. 150)

“Burada bana alışıp gülümsemeye başlayan **bazı avanakların** da kafasına dank etmesi gerektiği gibi: Ölümle şaka olmaz.” (s. 150)

## 5. Kırmızı

“Duyuyorum **sorduğunuzu**: ‘Nedir bir renk olmak?’” (s. 215)

“**Kırmızı** olmaktan ne de mutluyum! İçim yanıyor; kuvvetliyim; farkedildiğimi biliyorum; bana karşı **koyamadığınızı** da.” (s. 215)

“**Bakin** bana; ne kadar güzel şey yaşamak! **Seyredin** beni; ne güzeldir görmek. Yaşamak görmektir. Her yerde görünürüm. Hayat benimle başlar, her şey bana döner, **inanın** bana.” (s. 215)

“**Susun** da **dinleyin** nasıl da böyle harika bir kırmızı olduğumu.” (s. 215)

## 6. At

“Şimdi huzurlu ve sakin durduğuma **bakmayın**, aslında asırlardır koşuyorum.” (s. 251)

## 7. Şeytan

“Elbette, ben söyledim diye tam tersine inanmaya hazır **olduğunuzu** biliyorum. Ama benim söylediğimin tam tersinin her zaman doğru olmadığını sezecek kadar da akıllı ve **kanmasanız** da söylediğim her şeye ilgi duyacak kadar da **hassassınız**” (s. 330)

“Bunları karşılıklı yapmaya devam ettiğimizi **biliyorsunuz**.” (s. 331)

“Anlamasınlar, sen de onları daha kolay kandırırsın, **diyebilirsiniz**.” (s. 332)

“İstanbul sokaklarını dolduran ve **sizleri** daha sonra üzmesin diye adını anmayacağım bir vaizin kışkırttığı bir kalabalık, makam ile ezan okumanın, tekkelere toplanıp kucak kucağa zikredip çalgı eşliğinde kendinden geçmenin ve kahve içmenin Allah’ın sözüne aykırı olduğunu söylüyormuş.” (s. 332)

“İNSANA SECDE ET demesi **sizce** yerinde mi? **Vicdanınızla söyleyin** kardeşlerim? Peki, biliyorum, burada hiçbir şeyin aramızda kalmayacağını, O’nun her şeyi işiteceğini ve birgün de **sizden** hesabını soracağını düşünüp **korkuyorsunuz**. O zaman **size** o vicdanı niye verdi diye sormuyorum, korkmakta **hakkımanız**, diyorum ve bu sorumu ve ateş-çamur ayrıntısını unutuyorum.” (s. 333)

### 4. 3. Kahramanın Kurmaca Bir Karakter Olduğunun Bilincinde Olması

Katil'in okura seslenerek yaptığı açıklamalar aynı zamanda bize Kara'nın kurmaca bir karakter olduğunun farkında olduğunu gösterir: "Kendi kendime düşünürken bile sizin beni izlemekte olduğunuzun farkındayım aslında. Hayatımın beni ele verecek teferruatını, öfkelerimi düşüncesizce aklımdan geçiremem. Elif, Be, Cim deyip üç tane mesel anlatırken, aklımın bir köşesiyle sizin bakışınızı da kolluyordum.

On binlerce kere nakşettiğim savaşılar, âşıklar, şehzadeler ve efsane kahramanları bir yanlarıyla resmedilen şeye, orada, o efsane zamanda savaştıkları düşmanlara, boğuştukları ejderhalara, gözyaşları döktükleri güzelim kızlara dönüktürler. Ama bir yanlarıyla ve gövdelerinin bir kısmıyla da o harika resmi seyretmekte olan nakışseverlere dönüktürler. Varsa bir üslubum ve kişiliğim, yalnız nakışında değil, benim cinayetimde ve kelimelerimde de gizlidir. Bulun bakalım benim kim olduğumu kelimelerimin renginden" (s. 116)

Yukarıdaki alıntıda anlatıcının, minyatür sanatı ile roman sanatı arasında bir benzerlik kurduğunu söyleyebiliriz. Ecevit bu benzerliği sanatlararasılık diye adlandırmanın daha uygun olacağını söyler ve şunları ilave eder: "...yazar, kendi metniyle başka metinler arasında doku oluşturmak yerine; bunu, bir yazarın ürünü olan metniyle farklı bir sanat disiplininin arasında yapar. Romantizmin ana özelliklerinden biri olan farklı disiplinler arasındaki bu birliktelik, Pamuk'ta, resim ve edebiyat sanatları arasında sıra dışı bir yaratıcılıkla gerçekleşir. Bir yandan görsel bir sanat türünü -minyatür resimleri- anlatı sanatının olanaklarıyla edebiyat düzlemine taşır Pamuk; onları anlatır. Öte yandan ise, bir edebiyat ürününün koşullarını zorlayarak ondan bir resim kitabı oluşturmaya çalışır, kimi yerde yazıyı sözcüklerle boyar" (Ecevit, 2008: 49). Yaprak (2012: 323) Orhan Pamuk'un karakterlerinin bir minyatürdeki gibi hem olayın içinde hem de okurla konuşma hâlinde olduğunu söyler. Bu da bize roman kişilerinin kurmaca bir dünyanın içinde olduklarını bildiklerini gösterir.

Anlatıda Üstat Osman'ın Kara ile girdiği bir kütüphanede bir nakkaşın nakşettiği minyatür ile ilgili yaptığı açıklama, kahramanın bir kurmaca karakter olduğunun bilincinde olduğuna dair bir imadır. "Görüyorsun, başları nisbeten

birbirlerine dönük, ama vücutlarının yarısı da bize dönük. Çünkü içinde durdukları şeyin bir resim olduğunu, bize göründüklerini de biliyorlar. Bu yüzden, bizlerin her zaman gördüğümüz şeylere tıpatıp benzemeye çalışmıyorlar hiç. Tam tersi, Allah'ın hatıralarından çıktıklarını ima ediyorlar. Bunun için orada, o resmin içinde zaman durmuş. Resimle anlattıkları hikâye ne kadar acele de etse, onlar iyi terbiye edilmiş mahcup ve kibar genç kızlar gibi, ellerine kollarına, narin gövdelerine, hatta gözlerine aşırı hiçbir hareket yaptırmadan sonsuza kadar duracaklar.” (s. 385)

Anlatıcı, minyatürdeki kişiler nasıl içinde durdukları şeyin bir resim olduğunu biliyorlarsa anlatıda yer alan kahramanlar da kurmaca bir dünya içinde yaşayan kahramanlar olduklarını öyle bilmektedirler vurgusu vardır.

#### **4. 4. Yazının/Kurgunun, Yaşamın Kendisi Olması**

Benim Adım Kırmızı'da kurmaca düzlemlerinin minyatür resimleriyle gerçekleştirildiği düşünüldüğünde kurmaca içindeki kurmacada bir minyatürde resmedilen bir olayın bir üst kurmacada gerçekleşmesi yazının, yaşamın kendisi olması başlığı altında değerlendirilebilir. Aşağıdaki alıntı bu durumu örneklemektedir.

“Dahası, aşkını içine gömmek zorunda kaldığı için gururu kırık olan oğul, güzel ve genç üvey anasının verdiği bu akıla, Şeytan'ın da teşvikiyle kanıp bir resmin köşesine, duvarla otların arasında, hiç görülmez sandığı bir köşeye imzasını atmış. İmzaladığı ilk resim ise Hüsrev ile Şirin'den bir meclismiş. Hani bilirsiniz: Hüsrev, Şirinle evlendikten sonra ilk evliliğinden olan oğlu Şiruye, Şirin'e âşık olur ve bir gece camdan girip hançerini Şirin'in yanında yatan babasının ciğerine daldırır. İşte, ihtiyar padişah oğlunun yaptığı bu meclisi gösteren resme bakarken, birden resimde bir kusur sezmiş; imzayı gördüğü, ama pek çoğumuzun yaptığı gibi, gördüğünü farketmediği için resimden ona yalnızca “bu bir kusurlu resim,” duygusu geçmiş. Bu eski ustaların yapacağı bir şey olmadığı için ihtiyar padişah telaşa kapılmış. Çünkü bu, okuduğu cilt bir hikâyeyi, bir efsaneyi değil, bir kitaba en yakışmaz şeyi, bir hakikati anlatıyor demekmiş. İhtiyar bunu sezince korkmuş. Aynı anda da, nakkaş oğlu tıpkı yaptığı resimdeki gibi, pencereden içeri girmiş ve resimdeki kadar iri hançerini babasının korkudan büyüyen gözlerine bakmadan göğsüne daldırılmış.” (s. 78-79)

## 5. KAR

Orhan Pamuk, “Kar” adlı romanında Türkiye’nin siyasi atmosferini Kars örneklemeden yola çıkarak tahlil etmeye ve bu roman üzerinden görüşlerini açıklamaya çalışır.

Orhan Pamuk Kar adlı romanında dinî, siyasi ve evrensel konuları, toplumsal ve düşünce çatışmalarını, bireysel duyguları gibi pek çok konuyu kendi yazar olma tutkusuyla birleştirerek ortaya postmodern bir çalışma koyar. Kar’da Frankfurt’ta on iki yıl siyasî mülteci olarak yaşayan şair Ka’nın (Kerim Alakuşoğlu) intihar eden genç kızları ve belediye seçimlerini araştırmak için gittiği Kars’ta, üç günlük zaman dilimi içerisinde gerçekleşen olaylar anlatılır. Bu çalışmada üst anlatıcı olarak metne dâhil olan Orhan Pamuk, Ka’nın Kars hatıralarından ve onun geride bıraktıklarından hareketle tüm yaşananları üstkurmaca düzlemde yeniden kurgulayan/yazan bir arkadaş olarak okurun karşısına çıkar. *“Yazar, romanı, Ka’nın bir kar kristalinin altıgen geometrisi üzerinde konumlandığı; mantık, hafıza ve hayal eksenini bağlamında işaretlenen 19 şiirinden yola çıkarak kurgular. Bir nevi kurgunun sembolleştirildiği bir harita olan altıgen kar şekli, hayatın gizli simetrisi olarak okura bir şeyler anlatmak ister ve okuru, çoklu okumaya açık bu metni yorumlamaya çağırır”* (Ertekin, 2002: 23).

Birçok tiyatro eserinin sergilendiği ve gazete haberlerinin yayınlandığı romanda, olaylar iç içe geçerek gerçek ile kurmaca arasındaki sınırlar belirsizleştirilir. *“Sonunda kurmaca bir gerçeklik yaratılarak, gerçekle imgenin iç içe geçtiği, yazarın da kendini romanın içinde bulduğu bir atmosfer meydana getirilir”* (Akten, 2002: 32).

Romanda üçüncü şahıs anlatımından, birinci şahıs anlatımına geçilerek anlatıcının kimliğine dair ipuçları verilir. Anlatıcının varlığının net bir şekilde ortaya çıktığı bölüm, 29. Bölümdür. “Frankfurt’ta” başlıklı bu bölümde birinci şahıs anlatımına geçilerek anlatıcının “Orhan Bey” (K, 250) olduğu gösterilir.

Kar romanında yer alan üstkurmaca özellikler şöyle sıralanabilir:

1. Metnin yazılış sürecini metnin konusu hâline getirme,
2. Yazarın da romanın bir karakteri olması,

3. Roman okuyan/yazan bir insanı anlatan bir kurmaca olması,
4. Montaj/kolaj,
5. Yazarın, anlatısında metne müdahil olması,
6. Yazının/kurgunun, yaşamın kendisi olması.
7. Anlatıcının okura seslendiği bir kurmaca olması.

### 5. 1. Metnin Yazılış Sürecini Metnin Konusu Hâline Getirme

Kar romanında, anlatının en dikkat çeken yönü anlatıcının roman yazma işini romana özne olarak seçmesidir. Bu formda yazar romanın başından sonuna kadar bir romanın nasıl oluşturulduğunun, kurmacanın nasıl gerçekleştiğinin hikâyesini anlatır. Yazar, seçtiği anlatıcının ağzından “okur” a tahkiye etmenin nasıl gerçekleştiğini anlatır. Bu üstkurmaca tekniğinin ortaya çıkma şekli, anlatının üçüncü şahıs ağzıyla anlatılmasına karşın yazarın zaman zaman araya girerek birinci şahıs ağzıyla kahraman ya da olaylarla ilgili düşüncelerini belirtmesidir.

“Kars’ta geçireceği günlerde bu yumuşacık tüylü, güzel paltonun kendisi için hem utanç ve huzursuzluk, hem de güven kaynağı olacağını şimdiden **söyleyelim.**” (s. 9) “Uyumasından yararlanıp onun hakkında sessizce biraz bilgi **verelim.**” (s. 10) “Keder konusuna daha sonra çok **döneceğiz.** Bu rahatsız oturuşu ile daha fazla uyuyamayacağını **anladığım** yolcunun adının Kerim Alakuşoğlu olduğunu, ama bundan hiç hoşlanmadığı için kendisine adının ilk harfleriyle Ka denmesini tercih ettiğini, bu **kitapta** da öyle **yapacağımı** hemen **söyleyeyim. Kahramanımız** daha okul yıllarındayken ödev ve sınav kâğıtlarına adını inatla Ka diye yazar...” (s. 11)

“Şimdi, Erzurum garajından ayrıldıktan sonra yolculara iyi seyahatler dileyen şoför gibi **ben** de **ekleyeyim:** Yolun açık olsun sevgili Ka... Ama sizi kandırmak istemem: Ka’nın eski bir **arkadaşyım** ve Kars’ta başına gelecekleri daha bu hikâyeyi anlatmaya başlamadan **biliorum ben.**” (s. 11)

Yukarıdaki alıntılarda anlatıcı romandaki varlığını hissettirerek kimi zaman kahramana kimi zaman da okura seslenerek üstkurmaca düzlemine geçiş yapar. Zaten romandaki en önemli üstkurmaca özelliği de bu durumdur. Bunun dışında anlatıcı romanı nasıl yazdığını, roman yazma fikrini nasıl edindiğini ve romanı hangi malzemeleri kullanarak yazdığını okura izah eder. “(Yazar), romanında bazı belgeler

*kullanarak gerçeği çeşitli işaretler yoluyla sezdirmeye, başka bir anlatımla gerçekle oynamaya çalışır... Romanda gerçeklik olarak görülenlerle kurmaca olarak görülenler arasındaki etkileşimler, ilgi çekici tablolar oluştururlar. Romanın gerçekliği, kurmacanın, yani içöykünün yazılması için olanaklar sunarken, yazılan içöykünün gerçekliğinin de gerçek yaşamı etkilediği saptanır” (Uyanık, 2011: 101).*

Yazar, Ka ile ilgili bir roman yazma fikrini ilk olarak Kars Belediye Başkanı'nın verdiği akşam yemeğinde İpek'le karşılaşınca verir:

“O günden dört yıl sonra, Kars belediye başkanının verdiği bir akşam yemeğinde İpek tam karşımda otururken, boynundaki siyah saten kordonda bu iri yeşim taşı asılıydı dersem konu dışına çıktığım sanılmasın. Tam tersi, konunun kalbine asıl şimdi giriyoruz: İpek o ana kadar ne benim, ne de benim aracılığım ile bu hikâyeyi izleyen sizlerin hayal edemeyeceği kadar güzeldi. Onu ilk defa o yemekte karşımda gördüm ve içimi bir kıskançlık, şaşkınlık sardı, aklım karıştı. Sevgili arkadaşımın kayıp şiir kitabının bölük pörçük hikâyesi bir anda gözümde derin bir tutkuyla ışıldayan bambaşka bir hikâyeye dönüştü. Elinizdeki bu kitabı yazmaya o sarsıcı anda karar vermiş olmalıyım.” (s. 342)

Anlatıcının yazdığı romanda kullandığı malzemelerden de bahsetmesi metnin yazılış süreci ile ilgilidir. Bu malzemeler eğitim enstitü müdürünün üzerinden çıkan bant kaydı, Ka'nın defteri/tuttuğu notlar, Serhat Kars Televizyonu'nun arşivinden çıkan video bantları, Müfettiş Binbaşının raporu, Ka'nın yazara gönderdiği mektup, Ka'nın İpek'e gönderdiği mektup, Ka'nın İpek'e yazdığı ama göndermediği mektuplar, görgü tanıklarının anlattıkları ve Serhat Gazetesi haberleridir. Yazar, bu malzemeleri anlatıda kullanarak Ka'nın ölümünden sonra bu malzemelere ulaştığı ve bunları kullanarak Ka ile ilgili bir roman yazdığı izlenimini okuyucuda uyandırmak ister. Aynı zamanda yazar, romanın yazılış sürecinin nasıl gerçekleştiğini okura anlatmak istemektedir. Yazarın romanda kullandığı malzemeler şunlardır:

#### **Eğitim Enstitü müdürünün üzerinden çıkan bant kaydı**

Yazar, bu bant kaydını nasıl aldığını söyler: “Üzerine isabet eden iki kurşuna rağmen müdürün hayatını kurtaramayan cihazdan zarar görmeden çıkarılan banttaki konuşmaların dökümünü rahmetli müdürün gözleri yıllar sonra hâlâ yaşlı dul eşiyile ünlü bir manken olan kızından aldım.” (s. 43) Anlatıcı, Ka ile İpek'in konuştukları

pastanede gerçekleşen eğitim enstitü müdürünün vurulması olayını anlattıktan sonra müdür ile katil arasında geçen konuşmaları bu bant kaydından verir: “Merhaba hocam, beni tanıdınız mı?” / “Hayır, çıkaramadım.” / “Ben de öyle düşünmüştüm hocam. Hiç tanışmadık çünkü. Dün akşam ve bu sabah sizinle görüşebilmek için birer teşebbüste bulunmuştum. Dün okulun kapısından polisler geri çevirdiler. Bu sabah içeri girmeyi başardıysam da sekreteriniz beni sizinle görüştürmedi... “Evladım, beni vurup son otobüsle Kars’tan kaçmayı düşünüyorsan, yollar kardan kapandı, altı otobüsü kalkmayacak, sonra pişman olma “ / “Tam dönüyordum ki, Allah seni şu Yeni Hayat Pastanesi’ne yolladı. Yani seni Allah affetmiyor, ben mi edeceğim. Son sözünü söyle, tekbir getir.” / “Otur sandalyene oğlum, bu devlet hepinizi yakalar, hepinizi asar.” / “Tekbir getir.” / “Sakin ol evladım dur otur, bir daha düşün. Çekme onu, dur.” (Silah sesi, bir sandalyenin gürültüsü.) “Yapma evladım!” (İki el silah sesi daha. Sessizlik bir inilti, televizyonun sesi. Bir silah sesi daha. Sessizlik.)” (s. 43-51)

### **Ka’nın defteri/tuttuğu notlar**

“O anda hissettiği geniş, sınır tanımaz mutluluğu daha sonra defterine ayrıntılarıyla yazdığı için ne hissettiğini tamı tamına biliyorum: Kolları bacakları mutlu çocuklar gibi durmadan oynuyor, az sonra İpek ile onu Frankfurt’a götürecek trene yetişmek zorundaymışlar gibi sabırsızlıkla kıpırdanıyordu. Turgut Bey’in kitaplar, gazeteler, otel defterleri ve faturalarla karmakarışık çalışma masasının üzerindeki abajurdan vuran ışığın bir benzerinin, çok yakın gelecekte İpek’in yüzüne Frankfurt’ta birlikte mutlulukla oturacakları küçük dairedeki kendi çalışma masasının üzerindeki abajurdan vuracağını hayal etti.” (s. 120)

“Daha sonra tuttuğu bir defterde olup bitenleri değerlendirirken Ka, odadaki bekleyiş gerginliğini çocukluğumuzda tanık olduğumuz ruh çağırma seanslarında görülen o korkulu bekleyiş anlarına benzetecekti.” (s. 126)

“Daha sonra Ka’nın Kars’ta kendisine “gelen” şiirleri anlamak, sınıflandırmak ve bir düzene sokmak için tuttuğu notlara göre, şiirdeki kutunun içinden İpek’in çocukluğundan kaldığını iki gün sonra öğreneceği bir oyuncak saat çıkmıştı ilk. Ka bu saatten yola çıkarak çocukluğun zamanı ve hayatın zamanı üzerine birşeyler söylediğini düşünecekti...” (s. 127-128)

“Arkadaşımın daha sonra tuttuğu defterlerde yaptığı gibi, o odalarda gördüklerinden çok söz etmemeye çalışacağım.” (s. 184)

“Ka ve odadakiler kendilerine verilen hayatın dibine ulaşmış bir mum gibi tükenmekte oluşunu derinden hissediyorlardı. Bu odaya defterinde Ka sarı oda diyecekti.” (s. 184)

“Oysa Ka’nın daha sonra bu şiiri hakkında tuttuğu notların çoğu İpek ile hatıralarından, ona duyduğu özlemde, onun kıyafetleri ve hareketlerinin küçük yan anlamlarından söz ediyordu. Onu ilk görüşümde İpek’ten bu kadar etkilenmemin bir nedeni de bu notları defalarca okumuş olmamdır.” (s. 331)

“Sunay böylece Funda Eser’in Kadife ile hemen provalara başlama isteğini fazla ciddiye almadan Lacivert’in serbest bırakılmasının yollarını Ka ile tartışmaya başladı. Bu noktada, Ka’nın notlarından Sunay’ın samimiyetine bir ölçüde inandığını çıkarıyorum.” (s. 338)

“Dünyanın Bittiği Yer Ka’ya Kars’ta gelen on dokuzuncu ve son şiirdi. Ka’nın bu şiirlerin on sekizini -bazı eksiklerle de olsa- yanında hep taşıdığı yeşil bir deftere aklına gelir gelmez yazdığını biliyoruz. İhtilal gecesini sahnede okuduğu şiiri yazamamıştı bir tek.” (s. 376)

“Notlarını dikkatli okuyunca anlaşıldığı gibi, Kars’ta kendisine gelen şiirleri Ka bütünüyle kendi yazmış gibi hissetmiyordu. Bu şiirlerin kendi dışında bir yerden “geldiğini”, kendisinin onların yazılması -bir örnekte olduğu gibi söylenmesi için- yalnızca bir araç olduğuna inanıyordu.” (s. 378)

### **Görgü tanıklarının anlattıkları**

“Yıllar sonra gazeteci Serdar Bey bana, o an Ka’nın yüzünün kireç gibi olduğunu, ama korkudan ya da baş dönmesinden fenalık geçiren birinin ifadesi yerine yüzünde derin bir mutluluk belirmediğini söyleyecekti. Hizmetçi kadın daha da ileri giderek odaya bir ışık doğduğunu, her şeyin nura battığını bana ısrarla anlattı. Ka onun gözünde, daha o günden bir aziz mertebesindeydi.” (s. 126)

“Güzel Kars’ımızı nasıl buldunuz?” diye sordu daha sonra sunucu. Bir kararsızlıktan sonra “Çok güzel, çok fakir, çok kederli,” dedi Ka... Daha sonra

Kars'a gittiğimde Turgut Bey bana otelde televizyon başında Hande'nin bu söz üzerine ağlamaya başladığını anlattı." (s. 146)

"Çarşafli kadını oynayan Funda Eser, yıllar sonra İstanbul'da onu bulduğum bir seslendirme stüdyosunda bana annesinin de aynı rolü 1948 yılında Kütahya Lisesi'nde oynamasından gurur duyduğunu, daha sonra çıkan olaylar yüzünden kendisinin aynı haklı mutluluğu Kars'ta ne yazık ki yeniden yaşayamadığını anlattı bana." (s. 148)

"Ön sıralardaki devlet memurları kadar salonun çoğu da bu demode, Jakoben ve kışkırtıcı siyasal oyunun bir tatsızlığa varmadan geçirtilmesini istiyordu. Yıllar sonra konuştuğum pek çok kişi de aynı duyguları taşıdığını söyledi bana." (s. 150)

"Olaylardan dört yıl sonra İstanbul'da doksan iki yaşında ve hâlâ zinde bulduğum Vatan yahut Çarşafın yazarı bir yandan üzerine sıçrayan yaramaz torunlarını (aslında torunlarının oğullarını) azarlarken bir yandan da bana, bütün eserleri (Atatürk Geliyor, Liseler için Atatürk Piyesleri, O'ndan Hatıralar vs.) içerisinde ne yazık ki şimdi unutulmuş olan (Kars'taki sahnelemeden ve olaylardan haberi yoktu hiç) bu oyunun bu noktasına gelindiğinde 1930'larda liseli kızların ve memurların ayağa kalkıp gözyaşlarıyla alkışladıklarını anlattı bana." (s. 152)

"Salondaki kalabalık bu sürede çileden çıktığı için, daha sonra konuştuğum pek çok Karşı bana o üçünün çok daha uzun bir süre öyle kıpırdamadan kaldıklarını söyledi." (s. 153-154)

"Biz arka sıralarda oturanlar, korkunç bir şey olduğunu anlamıştık," dedi yıllar sonra adının açıklanmasına hâlâ izin vermeyen bir mandıra sahibi. "Yerimizden kıpırdar, dikkati çekersek, kötülüğün bizi de bulacağından korktuğumuz için olup bitenleri hiç ses çıkarmadan seyrediyorduk!" (s. 159)

"Yıllar sonra Kars'a gittiğimde, yarısı yıkılan yarısı da Arçelik bayiinin deposuna dönüştürülen Millet Tiyatrosu'nu bana gezdiren dükkân sahibi Muhtar Bey, o gece ve sonraki günlerin dehşeti hakkındaki sorularımı geçiştirmek için, ta Ermeniler zamanından bugüne Kars'ta pek çok cinayetler işlendiğini, kötülükler ve kıyımlar yapıldığını söyledi." (s. 161)

“Aşk adlı bu şiiri Ka daha sonra Almanya’da yaptığı okumalarda altı kere okumuştur. Dinleyenler, bana şiirde anlatılan aşkın sevgiden çok huzur ve yalnızlık ya da güven ve korku arasındaki gerilimlerden, bir kadına duyulan özel ilgi kadar (bu kadının kim olduğunu daha sonra yalnızca bir kişi sordu bana) Ka’nın hayatının anlayamadığı karanlıklarından kaynaklandığını söylediler.” (s. 331)

“Daha sonra Sunay’ı görenler terzihanedeki küçük ve tozlu bir odada kumaş kırpıntıları, paket kâğıtları ve boş karton kutular üzerine serilip sızdığına tanık olmuşlar.” (s. 344)

“Ya da Ka’dan söz etmek istediğimi ona açtığımı sanıyordum. Bizden başka kimsenin oturmadığı pastanede aynı siyah beyaz televizyon Boğaz Köprüsü’ne karşı kucaklaşan iki âşığı gösterirken, İpek bana Ka’dan söz etmesinin hiç de kolay olmadığını anlattı. İçindeki acıyı ve hayal kırıklığını ancak onu sabırla dinleyecek birisine açabilirdi ve bu kişinin Ka’nın şiirleri için ta Kars’a gelecek kadar yakın bir dostu olması içini rahatlatıyordu. Çünkü Ka’ya haksızlık etmediğine beni ikna ederse içindeki huzursuzluktan biraz olsun kurtulacaktı. Ama benim anlayışsızlığımın onu üzeceğini de ihtiyatla söyledi. Üzerinde “ihtilal” sabahı Ka’ya kahvaltı verirken giydiği kahverengi uzun etek ve yine kazağın üstünden takılmış eski moda kalın kemer (Ka’nın şiir notlarında okuduğum için onları hemen tanıyordum), yüzünde ise Melinda’yı hatırlatan yarı hırçın, yarı kederli bir ifade vardı. Onu dikkatle, uzun uzun dinledim.” (s. 382)

“İpek dört yıl sonra, Yeni Hayat Pastanesi’nde bana o an ikisinin de Ka’yı değil, Lacivert’i düşündüklerini, birbirlerinin bakışlarından bunu anlayıp korktuklarını, babalarına ise hiç mi hiç aldırmadıklarını söyledi. İpek’in bu itiraflarını bana gösterilmiş bir yakınlık olarak yorumluyor, hikâyemin sonunu artık kaçınılmaz olarak onun bakış açısından göreceğimi hissediyordum.” (s. 385-386)

“Askerî kamyonlarla zorla Millet Tiyatrosu’na götürülen imam hatipli öğrencilerden Mesut (ateistlerin müminlerle aynı mezarlığa gömülmesine karşı olan) da yıllar sonra bana Sunay’dan gelen bu çekimi hissettiğini söyledi.” (s. 393)

“Dört yıl sonra Kars’ta o akşam olup bitenleri konuşabildiğim herkesten dinler, elimde saat, olayları dakika dakika sıralamaya çalışırken Kadife’nin bunu söylediği sahnede Lacivert’in onu son defa gördüğünü hesaplamıştım. Çünkü baskını

bana anlatan komşuların ve hâlâ Kars'ta görev yapan emniyet görevlilerinin söylediğine göre evin kapısı çalındığında Lacivert ile Hande televizyon seyrediyorlardı.” (s. 395)

“Türbancı kız Kadife kimliği tamamen unutulmamasına rağmen o gece sahnede canlandığı yeni kişiliğin de Karşılıkların yüreğinde kabul gördüğünü sonradan konuştuğum, yıllarca Kadife için üzölmüş pek çok kişiden dinledim.” (s. 396)

### **Serhat Kars Televizyonu'nun arşivinden çıkan video bantları**

“O gece Ka'nın sahnede gördüklerini ben yıllar sonra Serhat Kars Televizyonu'nun arşivlerinden çıkarttığım video bantlarından seyrettim. Bir banka reklamıyla alay eden küçük bir “vinyet” oynanıyordu sahnede, ama Ka yıllardır Türkiye’de televizyon seyretmediği için neyin hiciv, neyin taklit olduğunu anlayamıyordu.” (s. 140)

“Video kasedi her seyredişimde unutmak istediğim bu kısa, zoraki konuşmanın sonunda salondakiler şiir yazmanın zor olup olmadığını değil, Ka'nın Almanya'dan geldiğini anlamışlardı.” (s. 146)

“Bir an bir şaşkınlık ve bağrıışmadan sonra Ka şiirini okumaya başladı. Yıllar sonra o gecenin video kaydını elime geçirince arkadaşımı hayranlık ve sevgiyle izledim. Onu ilk defa bir kalabalık önünde şiir okurken görüyordum. Dikkatle ve sakın sakın yürüyen biri gibi, kafası meşgul ilerliyordu. Yapmacıklıktan ne kadar uzaktı! İki kere bir şey hatırlar gibi duraklamasının dışında, şiirini hiç kesintisiz ve zorlanmadan okudu.” (s. 146)

“Video bandını defalarca seyrettiğim için, kimi öğrencilerin sloganlar, küfürler atarken bile güldüklerini, onları cesaretlendiren alkışların, yuhalamaların da anlaşılmaz bir “tiyatro” gecesinin sonunda biraz eğlenmek, biraz da sıkıldıklarını duyurmak isteyen sıradan vatandaşlardan geldiğini gördüm.” (s. 154)

“İlk ve son oynanışından dört yıl sonra Serhat Kars Televizyonu'nun video arşivinden çıkartıp seyrettiğim Kars'ta Trajedi'nin ilk yarısının konusunu özetlemek güç.” (s. 392)

“Yıllar sonra Serhat Kars Televizyonu’nda o gecenin video kaydını izlerken ben de salonda baba ile oğul, iktidar ile suçlu arasındaki gerilimin unutulup herkesin derin bir sessizlik içinde kendi korkulu anılarına ve hayallerine gömüldüğünü ve ancak baskı dolu aşırı milliyetçi ülkelerde yaşayanların anlayabileceği o büyüleyici “biz” duygusunun varlığını hissettim.” (s. 394)

“Müdürün odasına girip duvarlardaki raflarda kanun gereğince saklanan video kasetlerin üzerlerindeki tarihlerden Millet Tiyatrosu’ndan yapılan ilk iki canlı yayının kaydını bulup çıkardık. Küçük, havasız bir odadaki eski bir televizyonun karşısına geçip, çay içerek önce Kadife’nin sahneye çıktığı Kars’ta Trajedi’yi izledim.” (s. 417)

### **Müfettiş Binbaşının raporu**

“Aynı yere üçüncü atışlarda saplanan bir kurşunun varlığı akşam üstü seçilen keskin nişancı erlerden birinin Kuran üzerine ettiği yemine bağlı kalmadığını, birini öldürmekten kaçındığını müfettiş binbaşısıya kanıtlamıştı. Binbaşı raporunda benzer bir mesele olarak da, üçüncü atışlarda öldürülen ateşli İslamcı bir başka öğrencinin, aynı zamanda MİT Kars şubesine bağlı çalışkan ve görev-sever bir ajan olmasını ele almış, devleti dava eden ailesine tazminat verilmesinin ise hukuki bir gerekçesi olmadığını bir parantez içinde belirtmişti.” (s. 158-159)

“Dördüncü atışlarda sıkılan kurşunlardan birinin nereye isabet ettiğini müfettiş binbaşı da saptayamamıştı.” (s. 159)

“Olaylardan sonra Ankara’dan yollanan müfettiş binbaşının sonradan yaptığı araştırmalara göre, Ka’nın az önce telsizden sesini işittiği Sunay’ın askerî liseden arkadaşı Albay Osman Nuri Çolak -ya da Sunay’ın deyişiyle, Çolak- bu tuhaf askerî darbe fikrine önce yalnızca bir şaka, rakı masasında kurulmuş hayali bir eğlence olarak katılmış, hatta iki tankla işin biteceğini bir gırgır havasıyla ilk o söylemişti.” (s. 196)

“Hayatın normale dönmesinden sonra Kars’taki “tiyatro darbesini soruşturmak için Ankara’dan yollanan müfettiş binbaşının ayrıntılı raporu, kitabımın pek çok yerinde olduğu gibi, elçabukluğu değil gözbağcılık gibi gözükken bu konuda da bana yardımcı oldu. O gecedan sonra Kadife olayları ne kendisini ziyarete gelen ablası ve babasıyla, ne savcılarla, ne de -mahkemede kendisini savunmak için bile

olsa- avukatıyla tartışmayı reddettiğinden müfettiş binbaşı gerçeği bulabilmek için tıpkı dört yıl sonra benim de yapacağım gibi pek çok kişiyle konuşmuş (daha doğru bir deyişle ifadesini almış), böylece bütün ihtimalleri ve söylentileri gözden geçirmişti.

Müfettiş binbaşı, Kadife'nin Sunay Zaim'i, Sunay Zaim'e rağmen, bilerek ve isteyerek öldürdüğü yolundaki görüşleri çürütmek için ilk olarak genç kadının kaşla göz arasında cebinden çıkardığı başka bir silahla, ya da silaha yerleştirdiği dolu bir şarjörle ateş ettiği yolundaki söylentilerin gerçeğe uymadığını göstermişti. Her ne kadar vurulunca Sunay'ın yüzünde bir hayret ifadesi belirmişse de, daha sonra emniyet güçlerince yapılan aramalar, Kadife'nin üzerinden çıkanlar ve gecenin video kaydı olay sırasında tek bir silah ve şarjör kullanıldığını doğruluyordu.” (s. 408)

“Genelkurmay'ın yolladığı çalışkan müfettiş binbaşının ayrıntılı raporunu Kars'taki askerî savcı ve hakimler de aşırı saygıyla değerlendirdiler.” (s. 409-410)

“Müfettiş binbaşının raporunda olaylardaki payı belirtildiği için askerî hakim -haklı olarak- Ka'yı da tanık olarak davaya çağırmış, gelmediği ilk iki celseden sonra ifadesinin alınabilmesi için hakkında bir tutuklama kararı çıkarılmıştı.” (s. 410)

### **Serhat Gazetesi haberleri**

“Sunay'ın manşetlerle birlikte haberin tamamını yazdırabilmesi kararsızlık ve rakı aralarıyla birlikte bir saate yakın zaman aldı. Yıllar sonra gittiğim Kars'ta haberin tamamını Serhat Şehir Gazetesi'nin sahibi Serdar Bey'den aldım:

SAHNEDE ÖLÜM ÜNLÜ OYUNCU SUNAY ZAİM DÜN GECEKİ GÖSTERİ ESNASINDA VURULARAK ÖLDÜRÜLDÜ

Dün Gece Millet Tiyatrosu'ndaki Tarihî Gösteri Sırasında Türbancı Kız Kadife Aydınlanma Ateşiyle Önce Başını Açtı, Sonra da Kötü Adamı Canlandıran Sunay Zaim'e Doğrulttuğu Silahını Ateşledi. TV'deki Canlı Yayından Olayı İzleyen Karşılıklar Dehşet İçinde Kaldılar.” (s. 336)

### **Ka'nın İpek'e yazdığı ama göndermediği mektuplar**

“Ka daha sonra Frankfurt'tan İpek'e yazdığı ve hiçbirini postalamadığı mektupların ikisinde “Allah'ın Olmadığı Yer” adını verdiği bu şiirini bir türlü hatırlayamadığını, kitabını bitirebilmek için bu şiiri mutlaka bulması gerektiğini,

bunun için İpek Serhat Kars Televizyonu'ndaki video kayıtlarına bir bakarsa çok mutlu olacağını yazmıştı.” (s. 376)

“Kalpten ilk siz söz ettiniz,” dedim ve özür diler gibi, kendisine yollamadığı ama benim kitabım için okumak zorunda kaldığım mektuplarında Ka'nın onu düşünmekten uyuyamadığı için Almanya'da ilk bir yıl boyunca her gece iki uyku hapi aldığını, zil-zurna oluncaya kadar içtiğini, Frankfurt sokaklarında yürürken her beş on dakikada bir, uzaktaki bir kadını İpek sandığını, onunla yaşadığı mutluluk anlarını hayatının sonuna kadar her gün saatlerce ağır çekim bir film izler gibi gözünün önünde yeniden canlandırdığını, onu beş dakikacık olsun untabildiği zamanlarda kendini çok mutlu hissettiğini, ölümüne kadar başka hiçbir kadınla ilişki kurmadığını...” (s. 415)

### **Ka'nın İpek'e gönderdiği mektup**

“İpek dört yıl sonra hem kendini savunmak hem de benim Ka hakkında yazacaklarımın gerçeği yansıtmamasını dürüstçe istediği için bu mektubu bana verdi.

Perşembe, saat sekiz

Turgut Bey, bu anahtarla İpek'i odamdan çıkarıp bu mektubu ona lütfen verirseniz hepimiz için çok iyi olacak, efendim. Kusuruma bakmayın. Saygıyla.

Canım. Kadife'yi ikna edemedim. Askerler beni korumak için buraya istasyona getirdiler. Erzurum yolu açılmış, beni dokuz buçuktaki ilk trenle buradan zorla uzaklaştırıyorlar. Senin de, benim çantamı yapıp, kendi bavulunu alıp gelmen lazım. Askerî araba dokuzu çeyrek geçe seni alacak. Sokaklara sakın çıkma. Gel. Seni çok seviyorum. Mutlu olacağız.” (s. 388)

### **5. 2. Yazarın da Romanın Bir Karakteri Olması**

Kar romanında anlatıcı, Ka'nın arkadaşıdır. Anlatıda Orhan Pamuk'un daha önceki romanlarında görmediğimiz bu anlatım tarzı romandaki bir başka üstkurmaca kullanımı olarak karşımıza çıkmaktadır: Anlatıcının da romanın bir karakteri olması. Orhan Pamuk okuyucuyu bu duruma inandırmak için anlatı boyunca Ka'nın arkadaşı olduğunu kanıtlamak için geçmişe dair pek çok örnek verir.

“Çocukluğunda, Nişantaşı'ndaki güvenli evlerinin penceresinden ona bir masalın parçasıymış gibi gelen karlı sokak görüntüleri...” (s. 15) “Çocukluğunda

Nişantaşı'nda çok kibar bir cüce vardı, her akşamüstü Nişantaşı meydanındaki ingenelerden bir demet menekşe ya da tek bir karanfil alırdı.” (s. 102) Orhan Pamuk'un, Ka'nın ocukluğunun Nişantaşı'nda geçtiğini söylemesi Ka'yı çocukluğundan beri tanıdığı izlenimini okuyucuda uyandırmaya yöneliktir. Çünkü çok iyi biliyoruz ki Orhan Pamuk'un çocukluğu da Nişantaşı'nda geçer.

“Akşam televizyon seyretmekten, kimyacının kerizliğinden söz ediyor, tıpkı o yaşta Ka ve benim yaptığımız gibi birbirlerini gaddarca iğneliyorlardı.” (s. 104)

“Daha sonra tuttuğu bir defterde olup bitenleri değerlendirirken Ka, odadaki bekleyiş gerginliğini çocukluğumuzda tanık olduğumuz ruh çağırma seanslarında görülen o korkulu bekleyiş anlarına benzetecekti. Yirmi beş yıl önce, Nişantaşı'nın bir arka sokağındaki evinde bir arkadaşımızın genç yaşta dul kalmış iyice şişman annesinin düzenlediği bu gecelere diğer mutsuz ev kadınları, parmakları felç olmuş bir piyanist, bizim, “o da geliyor mu?” diye sorduğumuz orta yaşlı ve asabi bir film yıldızı ve onun ikide bir bayılan kızkardeşi, geçkin film yıldızına “kur yapan” emekli bir paşa ve bizi arka odadan sessizce salona alan arkadaşımızla birlikte Ka ile ben de katılırdık. Gerilimli bekleyiş anlarında, “ey ruh geldiysen ses ver!” derdi birisi ve uzun bir sessizlik olur, sonra belli belirsiz bir tıkırtı, sandalye gıcirtısı, bir inilti ya da bazan masanın bacağına atılan kaba bir tekme duyulur ve birisi “ruh geldi” derdi korkuyla.” (s. 126-127)

“Porlock'tan gelen adam! Lisenin son yıllarında Ka ile gece yarlarına kadar edebiyattan konuştuğumuz günlerde çok sevdiğimiz bir konuydu bu.” (s. 145)

“şiirin mısralarına mı cevap veriyorlardı, canları mı sıkılmıştı anlaşılmıyordu. Az sonra yeşil bir fon üzerine düşecek silueti sayılmazsa bu benim yirmi yedi yıllık arkadaşımın tanık olabildiğim son görüntüleri olacaktı.” (s. 146)

“Yıllar sonra Nişantaşı'ndaki evlerine gidip, her zaman huzursuz ve kuşkulu babasıyla yaşlı gözlerle uzun uzun ondan bahsettiğimiz bir gün, evdeki eski kütüphaneyi görmek için izin istemiştim. Ka'nın odasındaki çocukluk ve gençlik kütüphanesi değil, oturma odasının karanlık köşesindeki babasının kütüphanesiydi aklımdaki.” (s. 213-214)

“İyi bir şairin, doğru bulduğu ama şiirini bozar diye inanmaktan korktuğu kuvvetli gerçeklerin yalnızca çevresinde dönmesi gerektiğini ve bu dönüşün gizli müziğinin onun sanatı olacağını Ka bana çok daha önceleri söylemişti.” (s. 226)

“Ka’nın Frankfurt’ta hayatının son sekiz yılını geçirdiği küçük daireye Kars’a gelişinden dört yıl, ölümünden kırk iki gün sonra gittim. Şubat ayında karlı, yağmurlu, rüzgârlı bir gündü. Sabah İstanbul’dan uçakla gittiğim Frankfurt, Ka’nın bana on altı yıldır yolladığı kartpostallarda görüldüğünden de tatsız bir şehirdi. Hızlı hızlı geçen karanlık arabalarla, hayalet gibi bir belirip bir yok olan tramvaylar ve ellerinde şemsiyeler, aceleyle yürüyen ev kadınları dışında sokaklar bomboştu. Hava o kadar kapalı ve karanlıktı ki öğle vakti sokak lambalarının ölü sarı ışıkları yanıyordu.” (s. 250)

“Daha sonra, ileride istasyon kalabalığı içerisinde gülüşe konuşa yerleri paspaslayan iki yaşlı Türk’ü seyrederek kahvelerimizi içerken “Orhan Bey,” dedi bana, “arkadaşınız Ka Bey yalnız bir adamdı. (s. 251)

“Hayatının sekiz yılını geçirdiği karanlık, basık ve küçük daireye girip Ka’nın çocukluğumdan beri bildiğim o benzersiz kokusunu duyunca gözlerim doldu. Annesinin elde ördüğü yün kazaklarından, okul çantasından ve evlerine gittiğimde odasından çıkan kokuydu bu; markasını bilmediğim ve sormayı akıl edemediğim bir Türk sabunundan geldiğini sanırdım.” (s. 256)

“İlk başta ev sahibesinin sıkboğaz etmesine de sinirlendiğim için arkadaşımın bütün eşyalarını, saçlarının kokusunu taşıyan yastığı, lisede de taktığını hatırladığım kemerle kravatı, burnu tırnaklarıyla delinmesine rağmen “evde terlik gibi giydiğini” bana bir mektubunda yazdığı Bally ayakkabılarını, diş fırçasını ve fırçanın içinde durduğu kirli bardağı, üçyüz elli civarındaki kitabı, eski bir televizyon ile bana hiç bahsetmediği videoyu, yıpranmış ceketini ve gömleklerini, Türkiye’den getirdiği on sekiz yıllık pijamalarını odadaki eski bavula ve torbalara doldurup götürmeyi düşünüyordum.” (s. 256-257)

“Frankfurt’tan bana yolladığı son mektuplarında Ka dört yıllık bir çabadan sonra yeni şiir kitabını bitirdiğini sevinçle yazmıştı.” (s. 257)

“Bana yolladığı son mektupta bütün bu çabanın nihayet sonuçlandığını, şiirleri kimi Alman şehirlerinde okuyarak deneyeceğini, her şeyin en sonunda

gerektiği gibi yerli yerine oturduğuna karar verince de tek bir defterde taşıdığı kitabı daktilo edip bir kopyasını bana, bir kopyasını da İstanbul'daki yayımcısına yollayacağını yazmıştı. Kitabın arka kapağı için bir iki söz yazar, kitabın yayımcısı ortak dostumuz Fahir'e yollar mıydım?" (s. 257)

"Ka bir şiir kitabını bütünüyle bitirmeden hiçbir şiirin kopyasını çıkarmaz, bunun uğursuzluk olduğunu söylerdi, ama bana yazdığı gibi bitmişti artık kitap." (s. 258)

"İstanbul'daki son görüşmelerimizden birinde Ka bana, bundan sonra yazacağım romanı sormuş, ben de Masumiyet Müzesi'nin herkesten dikkatle sakladığım hikâyesini anlatmıştım." (s. 258)

"Kars'ta yaşadığı bütün bu dehşeti ve aşkı Ka benden niye saklamıştı? Bunun cevabını çekmecelerde bulup torbaya attığım bir dosyadan çıkan kırka yakın aşk mektubundan aldım." (s. 258)

"Romancı Orhan, şair arkadaşının zor ve acı hayatındaki karanlığı ne kadar görebilir?" (s. 259)

"Şair arkadaşları ve Cumhuriyet gazetesindekiler sonradan olayın siyasi boyutunu ortaya çıkarmaya çalışsalar bile, bu, ya şiirleri hakkında çıkacak genel bir değerlendirme yazısının (kim yazardı bu yazıyı? Fahir? Orhan?) önemini azaltır, ya da ölümünü kimsenin bakmadığı sanat sayfasına tıkarı." (s. 296)

"Sevgili arkadaşımın daha sonra mutluluğun vaadiyle mutlu olduğunu düşündüğü bu bir saati yeni bir bölümün başında ele almak istiyorum." (s. 339)

"Öyleyse arkadaşımın perşembe günü otel odasında saat üç civarında yazdığı şiirden söz ederken bu iki ruh halini gözönünde bulundurmalıyım." (s. 340)

"Karpalas'ın resepsiyonundaki Cavit de anahtarımı "tıpkı Ka Bey gibi" aceleyle aldığımı söylemişti bana. Ara sokaklardan birinde yürürken "İstanbul'dan gelen yazar siz misiniz?" diye beni içeri çağıran bakkal, kızı Teslime'nin dört yıl önceki intiharı ile ilgili gazetelerde çıkan haberlerin hepsinin yanlış olduğunu yazmamı isterken benimle Ka ile konuştuğu gibi konuşmuş, bir Coca-Cola da bana ikram etmişti." (s. 413)

“Eski belediye başkanının, tıpkı Ka’ya yaptığı gibi bana da anlattığı cumhuriyetçi bir Kars tarihini dinledikten sonra hanın karanlık ve kasvetli koridorlarında yürürken Hayvanseverler Derneği’nin kapısındaki zengin bir mandıra sahibi, “Orhan Bey,” diyerek beni içeri aldı ve şaşkıncu hafızasıyla dört yıl önce eğitim enstitüsü müdürünün vurulduğu sıralarda Ka’nın nasıl buraya girdiğini, horoz dövüşü salonunda nasıl bir köşede oturup düşüncelere daldığını anlattı.” (s. 414)

“Ama bu da bana başka bir zayıf yanıma, Ka’nın içinden geldiği gibi, kendi olarak yaşayabilen gerçek bir şair olmasına karşılık, benim her sabah, her gece belirli saatlerde bir katip gibi çalışan daha basit ruhlu bir romancı olduğumu acıyla hatırlatıyordu.” (s. 414-415)

“Şair arkadaşımın düşüşünden ben “katip yazar” gizli, çok gizli bir zevk alıyorum diye kendime kızıp bu konulan düşünmemeye çalıştım.” (s. 421)

“Kara Kitap’ta sözünü ettiğim erken cumhuriyet yapısı, taştan güzelim istasyon binası yıkılmış, yerine çirkin ve beton bir şey yapılmıştı.” (s. 427)

“Kadife bir an istasyonun giriş kapısına baktığımı görünce sokuldu. “Rüya adında küçük, güzel bir kızınız varmış,” dedi. “Ablam gelemedi, ama kızınıza selam söylememi istedi.” (s. 428)

Yukarıda verdiğimiz örnekler anlatıcının Ka’nın arkadaşı olduğunu ve çocukluğundan beri onu tanıdığını göstermeye yönelik alıntılardır. Aynı zamanda anlatıcının, Orhan Pamuk’un, gerçek kişiliğine atıfta bulunmaktadır. Yazar böylece kendisini de romanın bir kahramanı olarak anlatısına dâhil etmiş olur. Bu durum da romanda bir üstkurmaca düzlemi oluşturmaktadır.

### **5. 3. Roman Okuyan/Yazan Bir İnsanı Anlatan Bir Kurmaca Olması**

Kar’da Orhan Pamuk her ne kadar anlatının kahramanı Ka’nın arkadaşı olduğunu söylese de “roman, kitap, hikâye ve okuyucular” sözleriyle anlatının bir kurmaca olduğunu ifade eder. Dolayısı ile kendisi de bu kurmacanın anlatıcısı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durum da anlatıyı roman yazan bir insanı anlatan üstkurmaca düzlemine taşımaktadır. Bu kullanıma yönelik anlatıda yer alan örnekler şunlardır:

“Lacivert’in bu konularda ne düşündüğünü merak edenler **kitabımızın** “BEN KİMSENİN AJANI DEĞİLİM” başlıklı “Ka ile Lacivert Hücrede” alt başlıklı otuz beşinci bölümünün beşinci sayfasında “idamımın” kelimesiyle başlayan kendi kısa hayat hikâyesine de bakabilirler, ama **kahramanımızın** orada söylediklerinin de hepsinin doğru olduğundan emin değilim.” (s. 73)

“...Lacivert’in hak verdiği şeklinde de yorumlanabilir, ama **hikâyemizde** göreceğiniz gibi, Lacivert aslında medyaya konuşmaktan hoşlanıyordu da.” (s. 73)

“Aylar sonra karlar iyice eridiğinde bulunan diğer cesetlerden o gece başka bazı cinayetlerin de işlendiği anlaşılıyordu, ama ihtiyatlı Kars basınının yaptığı gibi, ben de **okuyucularımı** daha fazla üzmemek için bu olaylardan hiç bahsetmemeye çalışacağım.” (s. 172)

“Belki de **hikâyemizin** kalbine geldik. Başkasının acısını, aşkını anlamak ne kadar mümkündür? Bizden daha derin acılar, yokluklar, eziklikler içinde yaşayanları ne kadar anlayabiliriz? Anlamak eğer kendimizi bizden farklı olanın yerine koyabilmekse dünyanın zenginleri, hakimleri, kenarlardaki milyarlarca garibanı hiç anlayabildiler mi? **Romancı Orhan**, şair arkadaşının zor ve acı hayatındaki karanlığı ne kadar görebilir?” (s. 259)

“Arkadaşımın hayatının son dört yılında pek çok vaktini işte bu türden kasetler izleyerek geçirdiğini söylememin yoksullara özgü bir hayalperestlik ve menkıbe düşkünlüğüyle Ka’da kusursuz ve aziz bir şair görmek **isteyenlerde** öfke uyandıracığını biliyorum.” (s. 260)

“Şiirde de yer aldığını sandığım bu adresin kar tanesi üzerinde mantık aksında, yukarılarda, hayal gücünün çekiminde bir yerde bulunacağını dikkatli **okurlar** tahmin edeceklerdir.” (s. 284)

“Ama bugün bu ayrıntıların **hikâyemizin** sonucunda çok önemli bir etkisi olmadığını düşünüyorum. Bu yüzden Lacivert’in serbest bırakılması planının uygulamadaki ayrıntılarına uzun uzun girmeyeceğim.” (s. 338)

“Sevgili arkadaşımın daha sonra mutluluğun vaadiyle mutlu olduğunu düşündüğü bu bir saati yeni bir **bölümün** başında ele almak istiyorum.” (s. 339)

“Tam tersi, konunun kalbine asıl şimdi giriyoruz: İpek o ana kadar ne benim, ne de benim aracılığım la bu **hikâyeyi** izleyen **sizlerin** hayal edemeyeceği kadar güzeldi. Onu ilk defa o yemekte karşımda gördüm ve içimi bir kıskançlık, şaşkınlık sardı, aklım karıştı. Sevgili arkadaşımın kayıp şiir kitabının bölük pörçük hikâyesi bir anda gözümde derin bir tutkuyla ışıldayan bambaşka bir hikâyeye dönüştü. Elinizdeki bu **kitabı** yazmaya o sarsıcı anda karar vermiş olmalıyım.” (s. 342)

“Bir an az ötede oturan Kadife’nin hırslı bakışlarının üzerimde olduğunu gördüm. **Hikâyeme** dönmeliyim.” (s. 343)

“Bu girişle, **okuyucuları** Ka’nın çıktığı araba yolculuğunun bütün hayatını geri dönüşsüz bir şekilde değiştireceğine, Lacivert’in çağrısını kabul etmesinin onun için bir dönüm noktası olduğuna hazırladığım sanılsın.” (s. 347)

“Daha sonra tuttuğu notlarda bu dayanın Ka’yı çok üzmediğini gösteren beş önemli neden bulduğumu dürüstçe yazmam umarım **okurlarımı** öfkelenmez.” (s. 354)

“Bu noktada **hikâyemizin** daha iyi anlaşılabilmesi için bu **bölümü** bitirip bir yenisine başlamalıyım. Ama bu, Ka’nın bu **bölümde** anlatılması gereken başka şeyler yapmadığı anlamına gelmiyor.” (s. 375)

“Aynı gece elimde Melinda kasetleriyle döndüğüm odamda hafifçe kafayı bulduktan sonra gelişigüzel açtığım bir defterde gördüğüm kar tanesini bu **romanın** yirmi dokuzuncu **bölümünün** sonuna koydum.” (s. 376)

“Ka’nın şiir kitabının ve kendi kar yıldızının yapısı hakkında tuttuğu sayfalar dolusu (“Çikolata Kutusu” adlı şiirin hayal dalında olmasının anlamı neydi? “Bütün İnsanlık ve Yıldızlar” şiiri Ka’nın yıldızını nasıl biçimlendirmişti? vs.) not hakkında **romanımızın** gerektirdiğinden fazla söz söylemeyeceğim.” (s. 377-378)

“...Ka’nın dört yıl önce yürüdüğü karlı kaldırımlarda onun gibi uzun uzun yürüdüğümü (dört yılda Yeşilyurt Lokantası sefil bir birahaneye çevrilmişti) söylemem, bu **kitabın okurlarına** benim de ağır ağır onun bir gölgesi olmaya doğru gittiğimi düşündürmesin.” (s. 381)

“İpek dört yıl sonra, Yeni Hayat Pastanesi’nde bana o an ikisinin de Ka’yı değil, Lacivert’i düşündüklerini, birbirlerinin bakışlarından bunu anlayıp

korktuklarını, babalarına ise hiç mi hiç aldırmadıklarını söyledi. İpek'in bu itiraflarını bana gösterilmiş bir yakınlık olarak yorumluyor, **hikâyemin** sonunu artık kaçınılmaz olarak onun bakış açısından göreceğimi hissediyordum.” (s. 385-386)

“Hayatın normale dönmesinden sonra Kars'taki “tiyatro darbesini soruşturmak için Ankara'dan yollanan müfettiş binbaşının ayrıntılı raporu, **kitabımın** pek çok yerinde olduğu gibi, elçabukluğu değil gözbağcılık gibi gözükken bu konuda da bana yardımcı oldu.” (s. 408)

“Bir **roman** yazmak istiyorsan benden de bahsedebilirsin. **Okurlarına** benim de doğrudan bir şey söylemem şartıyla.” (s. 413)

“Ama şimdi Ka'nın ne kadar hoş bir insan olduğunu hatırlamak bana zor geliyor,” dedi. “Oysa, dostluğunuza saygı duyduğum için yazacağınız **kitaba** yardım da etmek istiyorum.” (s. 415)

“Kalpten ilk siz söz ettiniz,” dedim ve özür diler gibi, kendisine yollamadığı ama benim **kitabım** için okumak zorunda kaldığım mektuplarında...” (s. 415)

“Banda alınan beş dakikalık çekim sırasında benimle röportaj yapan gençlik programları sunucusu Hakan Özge, belki de Fazıl bunu ona söylediği için, “Kars'ta geçen bir **roman** yazıyormuşsunuz!” deyiverince şaşırıp birşeyler geveledim.” (s. 417)

“Şair arkadaşımın düşüşünden ben “katip yazar” gizli, çok gizli bir zevk alıyorum diye kendime kızıp bu konulan düşünmemeye çalıştım.” (s. 421)

“Ben de peşlerinden gitmek istedim ama “sanatçılar gibi çok içtiği” söylenen **yazarımız** ayakta duramayacak kadar sarhoştı.” (s. 421)

“**Orhan Bey,**” dedi İpek. “Muhtar'ı sevmeyi çok istedim, olmadı; Lacivert'i çok sevdim, olmadı; Ka'yı sevebileceğime inandım, olmadı; bir çocuğum olsun çok istedim, olmadı. Bundan sonra kimseyi aşkla sevebileceğimi sanmıyorum. Artık yeğenim Ömercan'a bakmak istiyorum yalnızca. Teşekkür ederim, ama zaten siz de ciddi değilsiniz.” (s. 422)

“Trenin kalkmasına on dakika kala gazeteci Serdar Bey de geldi ve Serhat Şehir Gazetesi'nin Ka'nın haber olduğu eski sayılarını verip benden **kitabımda**

Kars'tan ve dertlerinden, şehri ve insanlarını kötülemeden bahsetmemi rica etti.” (s. 427)

“Karısının güzel gözlerinin içine daha fazla bakmaktan korktuğum için Fazıl'a dönüp bir gün Kars'ta geçen bir **roman** yazarsam okura ne demek isteyeceğini sordum.” (s. 427)

“Bir şey var aklımda ama beğenmezsiniz...” dedi. “Beni Kars'ta geçen bir **romana** koyarsanız, benim hakkımda, bizler hakkında söylediklerinize **okuyucunun** hiç inanmamasını söylemek isterdim onlara. Kimse uzaktan bizi anlayamaz.” (s. 427)

“Kimse de öyle bir **romana** inanmaz zaten.” (s. 427)

“Sözlerini **romanıma** koymaya söz verdim.” (s. 428)

Anlatıcı yukarıdaki kullanımların dışında Kar adlı romanı nasıl yazmaya karar verdiğini de söyler:

“O günden dört yıl sonra, Kars belediye başkanının verdiği bir akşam yemeğinde İpek tam karşımda otururken, boynundaki siyah saten kordonda bu iri yeşim taşı asılıydı dersem konu dışına çıktığım sanılmasın. Tam tersi, konunun kalbine asıl şimdi giriyoruz: İpek o ana kadar ne benim, ne de benim aracılığım bu hikâyeyi izleyen sizlerin hayal edemeyeceği kadar güzeldi. Onu ilk defa o yemekte karşımda gördüm ve içimi bir kıskançlık, şaşkınlık sardı, aklım karıştı. Sevgili arkadaşımın kayıp şiir kitabının bölük pörçük hikâyesi bir anda gözümde derin bir tutkuyla ışıldayan bambaşka bir hikâyeye dönüştü. Elinizdeki bu kitabı yazmaya o sarsıcı anda karar vermiş olmalıyım.” (s. 342)

“Bir içgüdüyle ve o günlerde içimden sık sık geçen ifadeyle “tıpkı Ka gibi”, çıkardığım bir deftere yazdıklarım okuduğunuz kitabın başlangıcı olabilir: Ka'dan ve onun İpek'e duyduğu aşktan kendi hikâyemmiş gibi söz etmeye çalıştığımı hatırlıyorum.” (s. 382)

“Ben kaleye ve Kars çayına büyük tanelerle ağır ağır yağın kara bakarken Fazıl iyiniyetle Kars'a niye geldiğimi sorunca belediye başkanının dün akşam verdiği yemekte başımı döndüren İpek konusunu açtığını zannederek telaşlanıp, ona Ka'nın Kars'ta yazdığı şiirleri ve belki bu şiirler hakkında bir **kitap yazmak** istediğimi abartarak anlattım.” (s. 411)

#### 5. 4. Montaj/Kolaj

Ka'nın, Serhat Şehir Gazetesi'ni ziyaretinde okuduğu “Ünlü Şairimiz Ka Kars'ta”, “Millet Tiyatrosu'nda Sunay Zaim'in Zafer Gecesi” ve “Kar Yolları Kesti” adlı gazete haberleri kolaj örneği olarak karşımıza çıkmaktadır.

Anlatıdaki diğer kolaj örnekleri şunlardır:

“Aynı cildin (İS-MA) 324. sayfasındaki bir maddeyi de dikkatle okudu.

KAR. Suyun atmosferin içinde düşerken, gezinirken ya da yükselirken aldığı katı şekildir. Genellikle altıgen bir biçimi olan güzel kristal yıldızcıklar halindedir. Her kristal tanesinin kendine özgü altıgen yapısı vardır. Karın sırları eski çağlardan beri insanoğlunun ilgisini ve hayranlığını çekmiştir, ilk olarak İsveç'in Uppsala kentinde 1555 yılında papaz Olaus Magnus her kar tanesinin kendine özgü altıgen bir yapısı olduğunu ve şekilde görüldüğü gibi...” (s. 213)

#### 5. 5. Yazarın, Anlatısında Metne Müdahil Olması

Romanda yazar anlatısını üçüncü şahıslı anlatıcıya anlattırmasına karşın bazen araya girmekte ve birinci şahıslı anlatımla anlatıdaki varlığını hissettirmektedir. Bu durum da romanda yer alan bir başka üstkurmaca düzlemi olarak karşımıza çıkmaktadır. “*Mirjam Sprenger, okuyucu ile gerçekleştirilen bir iletişim düzleminin, öykünün düzlemini terk edip okuyucu ile bir konuşmaya dönüşmesi, metnin alımlanmasının ve yazılma sürecinin tematize edilmesi, yazınsal bir etkinlik üzerine yapılan bir yorumun kurmaca dünyaya sıkışıp kalmaması, tersine kurmacanın sınırlarını aşması durumunda üstkurmacadan söz edilebileceğini belirtir*” (Sprenger, 1999: 107; Akt. Uyanık, 2011: 89).

Anlatıda yazarın varlığını hissettirdiği alıntılara aşağıda yer verilmiştir.

“Yetiştirdiği Magirus marka eski otobüsün muavini, kapattığı bagajı yeniden açmak istemediği için “Acelelerimiz var,” demişti. Bu yüzden şimdi bacaklarının arasında duran koyu vişne rengi Bally marka büyük el çantasını yanına almıştı. Pencere kenarında oturan yolcunun üzerinde beş yıl önce Frankfurt'ta bir Kaufhof'tan aldığı kül rengi kalın bir palto vardı. **Kars'ta geçireceği günlerde bu yumuşacık tüylü, güzel paltonun kendisi için hem utanç ve huzursuzluk, hem de güven kaynağı olacağını şimdiden söyleyelim.** “ (s. 9)

“Uyumasından yararlanıp onun hakkında sessizce biraz bilgi verelim. On iki yıldır Almanya’da siyasi sürgün hayatı yaşıyordu, ama hiçbir zaman siyasetle fazla ilgilenmiş değildi. Asıl tutkusu, bütün düşüncesi şiirdi. Kırk iki yaşındaydı, bekârdı ve hiç evlenmemişti. Kıvrıldığı koltukta fark edilmiyordu ama Türkler için uzunca sayılabilecek bir boyu, yolculukta daha da solan açık bir teni, kumral saçları vardı.” (s. 10)

“Çehov kahramanları gibi kederliydi hep. **Keder konusuna daha sonra çok döneceğiz.** Bu rahatsız oturuşu ile daha fazla uyuyamayacağını anladığım yolcunun adının Kerim Alakuşoğlu olduğunu, ama bundan hiç hoşlanmadığı için kendisine adının ilk harfleriyle Ka denmesini tercih ettiğini, **bu kitapta da öyle yapacağımı hemen söyleyeyim. Kahramanımız** daha okul yıllarındayken ödev ve sınav kâğıtlarına adını inatla Ka diye yazar, üniversitede yoklama kâğıdını Ka diye imzalar, bu konuda öğretmenleri ve devlet memurlarıyla her seferinde kavga çıkarmayı göze alırdı. Annesine, ailesine, dostlarına kabul ettirdiği bu adla şiir kitaplarını da yayımladığı için Ka adının Türkiye’de ve Almanya’daki Türkler arasında küçük ve esrarlı bir ünü vardı. **Şimdi, Erzurum garajından ayrıldıktan sonra yolculara iyi seyahatler dileyen şoför gibi ben de ekleyeyim: Yolun açık olsun sevgili Ka... Ama sizi kandırmak istemem: Ka’nın eski bir arkadaşım ve Kars’ta başına gelecekleri daha bu hikâyeyi anlatmaya başlamadan biliyorum ben.**” (s. 11)

“Gazeteciyim,” diye fısıldadı Ka... **Bu doğru değildi.** “Belediye seçimleri ve intihar eden kadınlar için gidiyorum.” **Bu doğrudu.**” (s. 12)

“Karpalas Oteli Baltık mimarisiyle yapılmış zarif Rus yapılarından biriydi. İki katlı, ince, uzun yüksek pencereci binaya bir avluya açılan bir kemerin altından geçilerek giriliyordu. Yüz on yıl önce at arabaları rahatça geçsin diye yüksek yapılan bu kemerin altından geçerken Ka belli belirsiz bir heyecan duydu, ama o kadar yorgundu ki üzerinde durmadı bunun. **Gene de bu heyecanın Ka’nın Kars’a geliş nedenlerinden biriyle ilgili olduğunu söyleyeyim.**” (s. 13-14)

“**Ka’nın yerleştiği Karpalas Oteli’nin eski sahipleri konusunda ise ben daha sonra çok hikâyeye dinledim:** Çarın Sibiryaya yerine daha hafif bir sürgüne

yolladığı Batı hayranı bir üniversite profesörü, sığır ticareti yapan bir Ermeni, Rumlar için yetimler evi... (s. 27)

“Bitip tükenmez sorunlarından, ilkelliğinden yorulup küçümseyerek terk ettiği ülkesini Avrupa’dan özlemle ve sevgiyle düşleyen Turgenyev’i ve zarif romanlarını Ka severdi, **ama doğruyu söyleyelim**: İpek’in hayalini Turgenyev’in romanında olduğu gibi yıllarca kurmamıştı.” (s. 36)

“Lacivert’in bu konularda ne düşündüğünü merak edenler kitabımızın “BEN KİMSENİN AJANI DEĞİLİM” başlıklı “Ka ile Lacivert Hücrede” alt başlıklı otuz beşinci bölümünün beşinci sayfasında “idamımın” kelimesiyle başlayan kendi kısa hayat hikâyesine de bakabilirler, **ama kahramanımızın orada söylediklerinin de hepsinin doğru olduğundan emin değilim.**” (s. 73)

“**Ama bugün bu ayrıntıların hikâyemizin sonucunda çok önemli bir etkisi olmadığını düşünüyorum. Bu yüzden Lacivert’in serbest bırakılması planının uygulamadaki ayrıntılarına uzun uzun girmeyeceğim.**” (s. 338)

“**Ka’nın daha sonra acı çekebilirim diye mutluluktan korkan insanlardan olduğuna değinmişim. Bu yüzden mutluluğu yaşadığı anda değil kaybolmayacağına inandığı zamanlarda daha çok hissettiğini biliyoruz.** Sunay’ın rakı masasından kalkıp arkasında iki koruma eriyle yürüyerek Karpalas Oteli’ne geri dönerken Ka hâlâ her şeyin yolunda gittiğine inandığı ve İpek’i yeniden göreceği için mutluydu ama içinde bu mutluluğu kaybetme korkusu da güçle kıpırdanıyordu.” (s. 340)

“Daha sonraki dört yıl boyunca Ka’nın tıpkı bir sinema filmini geri saran makinist gibi, hayatını geri geri akıtıp, bundan sonrası başka türlü olsaydı dediği noktaya **geldik** şimdi.” (s. 356)

## **5. 6. Yazının/Kurgunun, Yaşamın Kendisi Olması**

Kar’da yazının yaşamın kendisi olmasına iki örnek vardır. Her iki örnek de Serhat Şehir Gazetesi’nde çıkan haberlerin daha sonra gerçekleşmesi şeklinde gerçekleşir. Gazetenin sahibi bu durumu “Pek çok olay sırf biz önceden haberini yaptığımız için gerçekleşmiştir.” (s. 34) şeklinde ifade eder.

Üstkurmacanın bu örneği ilk olarak Ka'nın Serhat Şehir Gazetesi'ni ilk ziyaretinde gerçekleşir. Ka'nın okuması için kendisine uzatılan gazetede "MİLLET TİYATROSU'NDA SUNAY ZAİM GRUBUNUN ZAFER GECESİ" başlıklı haberde Ka'nın "Kar" adlı en son şiirini okuyacağı söylenir. Ka'nın böyle bir şiiri olmamasına rağmen Ka, tiyatro gösterisinden önce şiirini yazar ve Vatan yahut Türban adlı oyundan önce okur.

Yine Serhat Şehir Gazetesi'nde Sunay Zaim ertesi gün yayımlanmak üzere kendisi ile ilgili şöyle bir gazete haberi yazdırır: "SAHNEDE ÖLÜM ÜNLÜ OYUNCU SUNAY ZAİM DÜN GECEKİ GÖSTERİ ESNASINDA VURULARAK ÖLDÜRÜLDÜ"

Dün Gece Millet Tiyatrosu'ndaki Tarihî Gösteri Sırasında Türbancı Kız Kadife Aydınlanma Ateşiyle Önce Başını Açtı, Sonra da Kötü Adamı Canlandıran Sunay Zaim'e Doğrulttuğu Silahını Ateşledi. TV'deki Canlı Yayından Olayı İzleyen Karşılar Dehşet İçinde Kaldılar." (s. 336) Tiyatro oyunun sonunda gazetede ki haber gerçekleşir. Kadife, Sunay Zaim'in kendisine verdiği ve boş sandığı silahla Sunay Zaim'i vurarak öldürür.

### 5. 7. Anlatıcının Okura Seslendiği Bir Kurmaca Olması

Kar'da yer alan bir diğer üstkurmaca özellik anlatıcının okura seslenmesidir. Bu seslenme doğrudan "okur" sözcüğünün kullanılması ile gerçekleştirildiği gibi şahıs ekleriyle sezdirme şeklinde de karşımıza çıkmaktadır. Bu özelliğin karşımıza çıktığı cümleler şunlardır:

"Lacivert'in bu konularda ne düşündüğünü **merak edenler** kitabımızın "BEN KİMSENİN AJANI DEĞİLİM" başlıklı "Ka ile Lacivert Hücrede" alt başlıklı otuz beşinci bölümünün beşinci sayfasında "idamımın" kelimesiyle başlayan kendi kısa hayat hikâyesine de bakabilirler, ama kahramanımızın orada söylediklerinin de hepsinin doğru olduğundan emin değilim." (s. 73)

"...Lacivert'in hak verdiği şeklinde de yorumlanabilir, ama hikâyemizde **göreceğiniz** gibi, Lacivert aslında medyaya konuşmaktan hoşlanıyordu da." (s. 73)

"Aylar sonra karlar iyice eridiğinde bulunan diğer cesetlerden o gece başka bazı cinayetlerin de işlendiği anlaşılıyordu, ama ihtiyatlı Kars basınının yaptığı gibi,

ben de **okuyucularımı** daha fazla üzmemek için bu olaylardan hiç bahsetmemeye çalışacağım.” (s. 172)

“Arkadaşımın hayatının son dört yılında pek çok vaktini işte bu türden kasetler izleyerek geçirdiğini söylememin yoksullara özgü bir hayalperestlik ve menkıbe düşkünlüğüyle Ka’da kusursuz ve aziz bir şair görmek **isteyenlerde** öfke uyandıracaklarını biliyorum.” (s. 260)

“Şiirde de yer aldığını sandığım bu adresin kar tanesi üzerinde mantık aksında, yukarılarda, hayal gücünün çekiminde bir yerde bulunacağını dikkatli **okurlar** tahmin edeceklerdir.” (s. 284)

“Bu girişle, **okuyucuları** Ka’nın çıktığı araba yolculuğunun bütün hayatını geri dönüşsüz bir şekilde değiştireceğine, Lacivert’in çağrısını kabul etmesinin onun için bir dönüm noktası olduğuna hazırladığım **sanılmasın.**” (s. 347)

“Daha sonra tuttuğu notlarda bu dayanın Ka’yı çok üzmediğini gösteren beş önemli neden bulduğumu dürüstçe yazmam umarım **okurlarımı** öfkelenmez.” (s. 354)

“...Ka’nın dört yıl önce yürüdüğü karlı kaldırımlarda onun gibi uzun uzun yürüdüğümü (dört yılda Yeşilyurt Lokantası sefil bir birahaneye çevrilmişti) söylemem, bu kitabın **okurlarına** benim de ağır ağır onun bir gölgesi olmaya doğru gittiğimi düşündürmesin.” (s. 381)

“Bir roman yazmak istiyorsan benden de bahsedebilirsin. **Okurlarına** benim de doğrudan bir şey söylemem şartıyla.” (s. 413)

“Karısının güzel gözlerinin içine daha fazla bakmaktan korktuğum için Fazıl’a dönüp bir gün Kars’ta geçen bir roman yazarsam **okura** ne demek isteyeceğini sordum.” (s. 427)

“Bir şey var aklımda ama beğenmezsiniz...” dedi. “Beni Kars’ta geçen bir romana koyarsanız, benim hakkımda, bizler hakkında söylediklerinize **okuyucunun** hiç inanmamasını söylemek isterdim onlara. Kimse uzaktan bizi anlayamaz.” (s. 427)

“O günden dört yıl sonra, Kars belediye başkanının verdiği bir akşam yemeğinde İpek tam karşımda otururken, boynundaki siyah saten kordonda bu iri yeşim taşı asılıydı dersem konu dışına çıktığım sanılmasın. Tam tersi, konunun

kalbine asıl şimdi giriyoruz: İpek o ana kadar ne benim, ne de benim aracılığım ile bu hikâyeyi izleyen **sizlerin** hayal edemeyeceği kadar güzeldi. Onu ilk defa o yemekte karşımda gördüm ve içimi bir kıskançlık, şaşkınlık sardı, aklım karıştı. Sevgili arkadaşımın kayıp şiir kitabının bölük pörçük hikâyesi bir anda gözümde derin bir tutkuyla ışıldayan bambaşka bir hikâyeye dönüştü. **Elinizdeki** bu kitabı yazmaya o sarsıcı anda karar vermiş olmalıyım.” (s. 342)

“Bir içgüdüyle ve o günlerde içimden sık sık geçen ifadeyle “tıpkı Ka gibi”, çıkardığım bir deftere yazdıklarım **okuduğunuz** kitabın başlangıcı olabilir: Ka’dan ve onun İpek’e duyduğu aşktan kendi hikâyemmiş gibi söz etmeye çalıştığımı hatırlıyorum.” (s. 382)

## 6. MASUMİYET MÜZESİ

Orhan Pamuk, “Masumiyet Müzesi” adlı romanında biri zengin diğeri orta hâlli iki aile üzerinden geçmişe dönüşler ve hatıralarla birlikte iki gencin aşkını ve İstanbul hayatını anlatır. Romanı ilginç kılan Pamuk’un, Masumiyet Müzesini yazmaya başlamadan önce romanda anlatılan kahramanların kullandığı, giydiği, gördüğü, biriktirdiği eşyaları ve hayal ettiği şeyleri âdetâ bir müze gibi derlemesi ve bu eşyalardan ilham alması ile romanını oluşturmasıdır.

Kar’da olduğu gibi Masumiyet Müzesi adlı romanda da üst anlatıcı olarak romana dâhil olan Orhan Pamuk, olayları Kemal Basmacı’nın ağzından ve onun onayıyla anlatma işlevi üstlenir. Masumiyet Müzesi’nde anlatıcı Orhan Pamuk, Kemal Bey’in biriktirdiği eşyaların hikâyesini dinleyerek üstkurmaca düzlemde yeniden kurgular. Ayrıca Pamuk, romanını yazarken okura romanını daha gerçekçi ve fonksiyonel sunmak adına dünyanın birçok müzesini gezer ve müzecilik tarihini araştırır.

Masumiyet Müzesi, Orhan Pamuk’un geride bıraktığı yoğun romanlarından sonra “Postmodern oyunların” nispeten daha az olduğu bir romandır. Orhan Pamuk bu durumu şöyle ifade eder: “*Masumiyet Müzesi’nin yalnızca ele aldığı ve hikâyesini anlattığı çevrenin benzerliği yüzünden değil, ‘geleneksel roman’ ya da ‘19. yüzyıl romanı’ dediğimiz biçimi kullanışı yüzünden de ilk romanım Cevdet Bey ve Oğulları’nın dünyasına bir geri dönüş olduğunu hissediyordum. Sanki otuz beş yıllık romancılık serüvenim birbirinden farklı, çeşit çeşit duraklara uğrayarak kocaman bir daire çizmiş; başladığım yere geri dönmüştüm. Ama hepimizin bildiği gibi, geri döndüğümüz yer asla başladığımız yer değildir. Bu anlamda romancılığım bir daire değil, bir spiralin ilk halkasını çizmişti sanki*” (Pamuk, 2011:137-138).

Masumiyet Müzesi’nde yer alan üstkurmaca özelliklerini şöyle sıralayabiliriz:

1. Anlatıcının okura seslendiği bir kurmaca olması,
2. Yazarın da romanın bir karakteri olması,
3. Roman okuyan/yazan bir insanı anlatan bir kurmaca olması,
4. Metnin yazılış sürecini metnin konusu hâline getirme,

5. Bir kurmaca karakterin başka bir kurmacanın karakteri olarak karşımıza çıkması.

### 6. 1. Anlatıcının Okura Seslendiği Bir Kurmaca Olması

Masumiyet Müzesi'nde yer alan en önemli üstkurmaca özelliği Orhan Pamuk'un hemen hemen tüm romanlarında olduğu gibi anlatıcının okura seslenmesidir. Anlatıcı, hikâyeyi birinci şahıslı bir anlatımla tahkiye etmektedir. Anlatıcı okura ilk kez 72. sayfada seslenerek kurmaca-gerçeklik ilişkisine atıfta bulunur ve üstkurmaca düzlemine geçer. Anlatıcının bu tutumu romantik yazarlarda olduğu gibi basitçe okura bilgi vermek değil kurmaca-gerçeklik ilişkisini belirginleştirmektir.

“Sahip olmak” ifadesinden söz ettiğime göre, hikâyeme bir alt zemin oluşturan ve bazı **okurlarımız** ve bazı ziyaretçilerimiz tarafından da zaten çok iyi bilinen bir konuya yeniden döneyim.” (s. 72)

“Gelecek mutlu yüzyılların **okurunun** beni ayıplamasına aldırmiyorum şimdi.” (s. 75)

“Bu antropolojik bilgiyi buraya, Füsün'un aşk hikâyelerinin içimde uyandırdığı kıskançlıkla aramda bir uzaklık olsun diye koyduğumu **dikkatli okurlar** hissetmişlerdir.” (s. 76)

“Kafamın bir kısmının sürekli olarak Füsün'a takılmış olduğunu, Berrin ile konuşurken sırtım yönünde, arkalarda bir yerde Füsün'un oturduğunu içimde hep hissettiğimi, hep onu düşündüğümü, yalnız **okurlardan** değil, kendimden de utançla saklamaya çalıştım, ama yeter! Zaten görüyorsunuz, başaramadım. Bari bundan sonra **okura** dürüst olayım.” (s. 129)

“Müzemizi göremeyen **okur** için acının en yoğun olduğu başlangıç noktasının, midemin sol yanının yukarı kısmında olduğunu belirteyim.” (s. 166)

“Ama **okur** da ziyaretçi de, acımı bir an olsun untabildiğimi sanmasın sakın.” (s. 171)

“**Siz okurlara** itiraf ediyorum: Kan dinmesin diye yarayı ona göstermeden gizlice açıyordum.” (s. 173)

“Arabayı çalıştırırken yan gözle baktığım nişanlının yüzündeki içten endişeyi ve kederi ise anlatmayayım da, **okur** beni kalpsiz sanmasın.” (s. 173)

“Saçlarının, boynunun, bana kendimi bütünüyle evde hissettiren kokusunun, o bildik güven verici yakınlığının beni ne kadar rahatlattığını anlatmayayım, çünkü **makul okur** ve meraklı müzegezer, ondan sonra mutlulukla seviştiğimizi zannedip hayal kırıklığına uğrayabilir.” (s. 194)

“**Dikkatli okurun** aşk hakkındaki incilerini hatırlayacağı psikanalizci ünlü Türk ruh doktoru o sırada Amerika’dan yeni dönmüş, İstanbul’da dar bir sosyete çevresine mesleğinin ciddiyetini papyonu ve piposuyla kabul ettirmeye çalışıyordu.” (s. 197)

“Bu kitabın **okuru** ya da müzegezer mektubu okuyabilseydi, Füsun’a düpedüz yalvardığımı görecekti.” (s. 201)

“Belki önemsiz bulduğum için, belki de **okurların** ve müzegezerlerin beni daha fazla küçümsemesini istemediğim için, o sıralarda alışkanlık edindiğim bir-iki şeyi sizlerden saklamıştım, ama hikâyemizin anlaşılabilmesi için şimdi onlardan birini kısaca itiraf edeceğim.” (s. 204)

“Canım nişanlım, konunun sahte çanta değil, hakiki ve dolayısıyla daha vahim bir şey olduğunu hemen anlayarak korkuyla gözlerini açınca, ona **okurların** ve müze ziyaretçilerinin ta ilk eşyadan beri bildiği hikâyeyi anlatmaya başladım.” (s. 212)

“Eylül ayında sadece Sibel’den değil, kendimden de gizleyerek Merhamet Apartmanı’na üç kere daha gitmiş, yatağa yatıp Füsun’un dokunduğu eşyaları elime alıp **okuyucunun** bildiği şekilde kendimi teselliye çalışmıştım.” (s. 220)

“O gün babam için mi yoksa Füsun cenazeye gelmediği için mi acı çektiğimi soran **okurlara** ve müzegezerlere, aşk acısının bir bütün olduğunu söylemek isterim.” (s. 253)

“Sekiz yıl Füsunlara (Keskinlere diyemiyorum bir türlü) akşam ziyaretine gitmeme hayret eden, bu büyük zaman parçasından, binlerce günden rahatlıkla söz etmeme şaşan **okurlar** için, zamanın ne kadar yanıltıcı bir şey olduğunu biraz anlatabilmek, bir kendi zamanımız, bir de herkesle paylaştığımız “resmî” zaman

olduğunu gösterebilmek isterim. Bu, hem Füsunların kapısını sekiz yıl Füsun'un aşkı için aşındırmış olduğum için bana tuhaf, takıntılı, korkulacak bir kişi gibi bakan **okurların** saygısını kazanmam için önemli, hem de Füsunların evindeki hayatı anlamak için.” (s. 312)

“Füsun'a aşkımanın bana öğrettiklerine ve Çukurcuma'daki evde sekiz yılda yaşadıklarına dayanan bu gözlemlerime dudak büken **okurlar**, Zaman'ı unutmak ile saati ya da takvimi unutmayı birbirlerine karıştırmaları, lütfen.” (s. 317)

“Oturma” tabirinin, Türk **okurlarımın** çok iyi bildiği, ama müzemin yabancı ziyaretçilerinin hemen anlayamayacağı “misafirlğe gelmek”, “geçerken uğramak”, “birlikte vakit geçirmek” gibi, sözlüklerde vurgulanmayan ama çok yaygın anlamını, özellikle Nesibe Hala sık sık kullanırdı.” (s. 326)

“Füsun'a duyduğum aşkın bana yaptırdıklarını şimdi zaman zaman alaycılığa yaklaşan bir istihza ile anlattığıma bakan **okurlarım** ve müzemin ziyaretçileri, o anları, o durumları yaşarken bütünüyle içten ve her zaman masum olduğumu **hatırlasınlar** lütfen.” (s. 359)

“**Okurlarımın Hilton'daki nişandan hatırlayacakları** dedikodu yazarı Beyaz Karanfil'in Füsun hakkında “bir yıldız doğuyor” konulu bir yazı yazmak istediğini öğrenmiş, bu adamın güvenilmez olduğunu Füsun'a anlatmıştım.” (s. 375)

“Bu gezintilerimizi, yemekleri, müzemize gelen herkesin benim hatırladığım mutlulukla hatırlamasını istediğim için ayrıntılara gireceğim. Zaten romanın ve müzenin amacı, hatıralarımızı içtenlikle anlatıp mutluluğumuzu başkalarının mutluluğu haline getirmek değil midir?” (s. 376)

“**Okurun** tahmin edeceği gibi bir küskünlüğe kapıldım. Ama çok fazla sürmedi.” (s. 389)

“Açılıp saçılmadan kastedilen -gelecek yüzyılların **okurları** ve müzeseverler yanılmasın- bacakların alt kısmıyla omuzların çıplak gözükmesinden fazlası değildi.” (s. 433)

“Müzemi gezen **okurlar**, bu sekiz yılda biriktirdiğim 4213 izmaritin her birinin altında onu hangi tarihte aldığıma ilişkin nota bakıp vitrinleri lüzumsuz

bilgilerle donattığını düşünmesin: Her sigara izmaritinin biçimi, Füsün'un onu söndürürken hissettiği yoğun bir duygunun dışavurumudur.” (s. 441)

“Ama **okurlar** bizim cıvıl cıvıl mutlu âşıklar olduğumuzu da sanmamalı.” (s. 482)

“Dokuz sene önce geçirdiğimiz o iki aydan (aslı bir buçuk aydan iki gün azdı, **sayın okurlar**) kimseye söz etmemize gerek yok. Sanki seninle yeni tanışıyoruz.” (s. 506)

“Onları devlet dairelerinin işkencesinden ve kuyruklarda beklemenin eziyetinden koruyabilmek için Satsat'ta bu işlere bakan komiser Selami'yi devreye sokmuştum. (**Dikkatli okurlar**, sekiz yıl önce emekli komiseri kayıp Füsün'un ve Keskin ailesinin izini bulsun diye görevlendirdiğimi **hatırlayacaklardır**.)” (s. 515)

“Utangaçlar ise, toplamak için toplarlar. Mağrur toplayıcılar gibi, başlangıçta onlar için de eşyaları biriktirme, **-okurun benim durumumdan da çıkaracağı gibi-** hayattaki bir acıya, bir derde, karanlık bir dürtüye bir cevap, bir tesellidir, hatta bir ilaçtır.” (s. 557)

“**Okurun gereksiz bulmayacağını** umduğum bir tuhaf ayrıntıyı da, o günlerde kafamda Füsün ile ilgili her şeyi aynı anda düşünebilmeye borçluyum.” (s.560)

“Koleksiyoncu olarak bazılarının adlarını önceden işittiğim dernek üyelerinin (aralarında kibrit kutucusu Soğuk Suphi de olan ve **okurun çoğunun tanıdığı** yedi kişi) bana İstanbullu bir toplayıcıya ve birbirlerine yaptıklarından daha da aşağılayıcı davranmışlardı.” (s. 562)

## 6. 2. Yazarın da Romanın Bir Karakteri Olması

Orhan Pamuk, Masumiyet Müzesi romanında Kar'da olduğu gibi kahramanın arkadaşı izlenimini okurda uyandırmak ister. Anlatının son bölümü olan “Mutluluk” adlı bölümde anlatıcı, Orhan Pamuk'a ulaşır ve başından geçenleri kendisinin onayıyla Orhan Pamuk'un anlattığını söyler. Bir başka ifadeyle Masumiyet Müzesi, kahramanın başından geçen hikâyenin Orhan Pamuk tarafından romanlaştırılması üzerine kurulur: “Bu kitabı, benim ağzımdan ve benim onayım ile anlatan Orhan Pamuk beyefendiyi böyle aradım. Babası ve amcası, babamla, bizimkilerle bir

zamanlar iş yapmışlardı. Servetlerini kaybetmiş eski Nişantaşlı bir ailedendi ve hikâyemin arka planını da iyi kavrar diye düşünmüştüm. Hikâye anlatmayı ciddi bir şekilde seven, işine bağlı bir adammış diye de duymuştum.” (s. 565) Bu durum Orhan Pamuk’un anlatıda bir karakter olarak karşımıza çıkmasını sağlamakta ve anlatıyı, yazarın da romanın bir karakteri olduğu üstkurmaca hâline getirmektedir. Anlatıda Orhan Pamuk’un, romanın bir karakteri olarak karşımıza çıktığı bölümler şunlardır:

“Güzel annesi, babası, ağabeyi, amcası ve kuzenleriyle oturan, durmadan sigara içen yirmi üç yaşındaki Orhan’da, sinirli ve sabırsız olmasından ve alaycılıkla gülümsemeye çalışmasından başka kayda değer bir şey göremedim.” (s. 132)

“Ben dans edenlere hiç bakmıyordum. Ama müzemizin kuruluşu sırasında, yıllar sonra görüştüğüm Orhan Pamuk Bey, aşağı yukarı o dakikalarda Füsun’un iki kişiyle dans ettiğini söyledi bana.” (s. 140)

“Füsun’u dansa kaldıran ikinci kişi ise, gururla söylediğine göre, Pamukların masasında az önce göz göze geldiğim Orhan Bey’in kendisiymiş. Kitabımızın yazarı, yirmi beş yıl sonra o danstan bana gözleri parlayarak söz etti. Orhan Bey’in, Füsun ile dans ederken hissettiği şeyleri kendi ağzından okumak isteyenler, lütfen “Mutluluk” başlıklı son bölüme baksınlar.” (s. 140)

“Orhan Bey yıllar sonra içtenlikle anlattığına emin olduğum o dansı ederken, bizim masadaki aşk, evlilik, görücü usulü ve “modern hayat” hakkındaki çift anlamlı konuşmalara ve Nurcihan’ın kıkırdamalarına dayanamayan Mehmet, kalkıp bizi terk etti.” (s. 140)

“Orhan Bey’le ilk görüşmemize hazırlıklı gittim. Füsun’dan söz etmeden önce, ona son on beş yılda dünyada bin yedi yüz kırk üç müze gezdiğimi, biletlerini de biriktirdiğimi, ilgisini çeker diye sevdiği yazarların müzelerini anlattım.” (s. 566)

“Orhan Bey’e, hayatta gördüğüm en mükemmel yazar müzesinin Roma’da Giulia Sokağı’ndaki Mario Praz Müzesi olduğunu da anlattım.” (s. 566-567)

“Flaubert’in *Madame Bovary*’yi yazarken kendisine ilham veren ve tıpkı romandaki gibi kasaba otellerinde, at arabalarında seviştiği sevgilisi Louise Colet’nin saçlarından bir tutamı, mendilini, terliğini bir çekmeceye sakladığımı, arada onları

çıkartıp sevip okşadığını, terliklere bakıp nasıl yürüdüğünü düşlediğini mektuplarından mutlaka biliyorsunuzdur, Orhan Bey.”

“Hayır, bilmiyordum,” dedi. “Ama çok hoşuma gitti.”

“Ben de bir kadını saçlarını, mendillerini, tokalarını, bütün eşyalarını saklayacak, onlarla yıllarca teselli arayacak kadar çok sevdim Orhan Bey. Hikâyemi size bütün içtenliğimle anlatabilir miyim?”

“Tabii, buyrun.” (s. 567)

“Ben Füsün’u tanıyordum,” dedi Orhan Bey. “Hilton’daki nişandan da hatırlıyorum. Ölümüne çok üzüldüm. Şuradaki butikte çalışıyordu. Nişanınızda da onunla dans etmiştik.”

“Hakikaten mi? Ne kadar olağanüstü bir insandı, değil mi... Güzelliğinden değil, ruhundan bahsediyorum Orhan Bey, dans ederken ne konuşmuştunuz?”

“Sizde gerçekten Füsün’un bütün eşyaları varsa, onları görmek isterim.” (s. 567)

“Bitirin artık şu romanı da, meraklılar ellerinde kitap müzeme gelsinler. Onlar Füsün’a olan aşkı yakından hissetmek için vitrin vitrin müzeyi gezerlerken, ben çatıdaki odamdan pijamalarımınla çıkıp aralarına karışacağım.”

“Ama siz de bitiremiyorsunuz müzenizi Kemal Bey,” diye cevap verirdi bana Orhan Bey.

“Dünyada daha görmediğim çok müze var,” derdim gülümseyerek.” (s. 568)

“Kitabı birinci tekil şahısla yazıyorum,” dedi Orhan Bey.

“Nasıl yani?”

“Hikâyeyi kitapta siz ‘ben’ diyerek anlatıyorsunuz, Kemal Bey. Ben sizin ağzınızdan konuşuyorum. Şu günlerde kendimi sizin yerinize koymak, siz olmak için çok uğraşıyorum.”

“Anlıyorum,” dedim. “Peki siz hiç böyle bir aşk yaşadınız mı Orhan Bey?”

“Hm... Konumuz ben değilim,” dedi, sustu.” (s. 568-569)

“Orhan Bey, o gece benim nişanımda Füsun ile dans etmenizi bana anlatabilir misiniz lütfen.”

Bir süre direndi, sanırım utanmıştı. Ama birer kadeh daha içince, Orhan Bey çeyrek yüzyıl önce Füsun ile nasıl dans ettiklerini öyle bir içtenlikle anlattı ki, ona hemen güvendim, hikâyemi benim ağzımdan müzeseverlere en iyi onun anlatabileceğini anladım.” (s. 569)

### **6. 3. Roman Okuyan/Yazan Bir İnsanı Anlatan Bir Kurmaca Olması**

Masumiyet Müzesi romanında Orhan Pamuk, Kar’da olduğu gibi anlatılan metnin yazarı olduğunu açıkça söyler. Yine ortada romanlaştırılması gereken bir hikâye vardır. Bu sefer anlatıcının ricası ile romanı yazdığını söyleyen Orhan Pamuk romanda gerçek kişiliği ile karşımıza çıkar. Ancak anlatıda ilginç olan anlatıcının 569. sayfaya kadar anlatıyı kendisinin anlattığını bundan sonraki kısmın anlatılma işini Orhan Pamuk’a kendisinin verdiğini söylemesidir.

“**Kitabı** birinci tekil şahısla **yazıyorum**,” dedi Orhan Bey.

“Nasıl yani?”

“Hikâyenizi kitapta siz ‘ben’ diyerek anlatıyorsunuz, Kemal Bey. Ben sizin ağzınızdan konuşuyorum. Şu günlerde kendimi sizin yerinize koymak, siz olmak için çok uğraşıyorum.”

“Anlıyorum,” dedim. “Peki siz hiç böyle bir aşk yaşadınız mı Orhan Bey?”

“Hm... Konumuz ben değilim,” dedi, sustu.” (s. 568-569)

“Kendi sesimin çok çıktığını, **hikâyemi bitirme** işini artık ona bırakmamın daha yerinde olacağına da hemen o sırada karar verdim. Bundan sonraki paragraftan kitabın sonuna kadar, hikâyemi anlatan artık Orhan Bey’dir. Füsun’a o dans sırasında gösterdiği içten dikkati, bu son sayfalara da göstereceğinden eminim. Allahaismarladık!” (s. 569-570)

“Teşvikiye Camii’ndeki cenazeye, **kitabımızın** dizininde tek tek adlarıyla sıraladığım kalabalığın çoğu katıldı. Kemal’in annesi Vecihe Hanım ise, her zaman cenaze seyrettiği balkondaydı; bir başörtüsü takmıştı. Oğlunu hüngür hüngür ağlayarak uğurlayışını, biz avludakiler de yaşlı gözlerle seyrettik...” (s. 580)

“**Kitabımızın yazarı**, yirmi beş yıl sonra o danstan bana gözleri parlayarak söz etti. Orhan Bey’in, Füsun ile dans ederken hissettiği şeyleri kendi ağzından okumak isteyenler, lütfen “Mutluluk” başlıklı son bölüme baksınlar.” (s. 140)

#### **6. 4. Metnin Yazılış Sürecini Metnin Konusu Hâline Getirme**

Masumiyet Müzesi, Kar’da olduğu gibi kahramanın başından geçen hikâyenin Orhan Pamuk tarafından romanlaştırılması üzerine kurulur. Romanda kurmacanın hikâyeleştirildiği, metnin yazılış sürecinden bahsedildiği bölüm “Mutluluk” adlı bölümdür. Anlatıcı, Kemal Bey, başından geçen olayların romanlaştırıldığı süreci şöyle ifade eder:

“Müzemin, içindeki bütün eşyaların hikâyelerinin tek tek ayrıntılı bir şekilde anlatıldığı bir kataloğu olması gerektiğini o gece anladım. Bu da, elbette benim Füsun’a olan aşkımin ve ona hayranlığımın hikâyesi olacaktı.” (s. 565)

“Ay ışığında gölgeler içinde ve sanki boşluktaymış gibi gözükten eşyaların her biri, tıpkı Aristo’nun bölünemez atomları gibi, bölünemez bir ana işaret ediyordu. Aristo’ya göre anları birleştiren çizginin Zaman olması gibi, eşyaları birleştiren çizginin de bir hikâye olacağını anlıyordum. Demek ki bir yazar, müzemin kataloğunu tıpkı bir roman yazar gibi kaleme alabilirdi. Böyle bir kitabı kendim yazmayı denemek bile istemiyordum. Bunu benim için kim yapabilirdi?” (s. 565)

“Bu kitabı, benim ağzımdan ve benim onayım ile anlatan Orhan Pamuk beyefendiyi böyle aradım. Babası ve amcası, babamla, bizimkilerle bir zamanlar iş yapmışlardı. Servetlerini kaybetmiş eski Nişantaşlı bir ailedendi ve hikâyemin arka planını da iyi kavrar diye düşünmüştüm. Hikâye anlatmayı ciddi bir şekilde seven, işine bağlı bir adammış diye de duymuştum.” (s. 565)

Anlatıcı Orhan Pamuk’la buluştuktan sonra bütün hikâyesini ona anlatır:

“Ben de bir kadını saçlarını, mendillerini, tokalarını, bütün eşyalarını saklayacak, onlarla yıllarca teselli arayacak kadar çok sevdim Orhan Bey. Hikâyemi size bütün içtenliğimle anlatabilir miyim?”

“Tabii, buyrun.”

Kapanan Fuaye’nin yerine açılan Hünkârdaki o ilk buluşmamızda, içimden geldiği gibi, ama düzensiz bir şekilde, daldan dala atlayarak bütün hikâyemi üç saatte

ona anlattım. Aşırı bir heyecana kapılmış, üç duble rakı içmiş, sanırım başımdan geçenleri de coşkuyla sıradanlaştırmıştım.” (s. 567)

“Müzemin mantığının, sergi alanının her noktasından bütün koleksiyonun, diğer vitrinlerin, her şeyin gözükmesi olduğunu sakın unutmayın, Orhan Bey,” derdi Kemal Bey “Her yerden aynı anda bütün eşyalar, yani bütün hikâyem görülebildiği için, müzegezer zaman duygusunu unutacaktır. Hayatta en büyük teselli budur. Kalpten gelen dürtülerle yapılmış ve iyi kurulmuş şiirsel müzelerde, sevdiğimiz eski eşyalarla karşılaştığımız için değil, Zaman kaybolduğu için teselli oluruz. Bunu da kitabınıza yazın lütfen. Bu kitabı size nasıl yazdırdığımı, sizin de onu nasıl yazdığınızı da saklamayalım... Kitabımızın müsveddelerini, defterlerinizi de lütfen işleri bitince verin, sergileyelim. Daha ne kadar sürer? Kitabı okuyanlar elbette Füsun’un saçlarını, elbiselerini, her şeyi görebilmek için buraya -sizin gibi- gelmek isteyeceklerdir. Romanın sonuna lütfen bir harita koyun ki, meraklılar müzemizin yolunu İstanbul sokaklarında yürüye yürüye kendileri bulabilsinler. Füsun ile hikâyemizi bilenler, sokaklarda yürürken, İstanbul’un manzaralarına baktıkça, benim her zaman yaptığım gibi elbette onu hatırlayacaklardır. Kitabımızı okuyanlara müzemize giriş bir seferlik bedava olsun. Bunun için kitaba bir de bilet koymak en iyisi. Kapıdaki görevli, elinde kitapla gelen meraklının biletini Masumiyet Müzesi’nin özel damgasıyla damgalayarak ziyaretçiyi içeri alsın.” (s. 573-574)

“Şık yazıhanesinden çıkarken, aynı dikkatli ve nazik bir edayla “Kemal Bey’e” selam söyledi ve kaşlarını çatarak beni uyardı: “Füsun hakkında kötü herhangi bir şey yazarsanız iki elim yakanızda olur Orhan Bey, bilirsiniz,” dedi bana. Sonra kendisine çok yakışan rahat, hafif bir hava takındı. Çok büyük bir gazoz şirketinin, yıllardır çalıştığı Meltemcilerin yeni ürünü Bora’nın kampanyasını almışlardı; benim *Yeni Hayat* kitabının ilk cümlesini reklamlarda kullanabilir miydi?” (s. 577)

#### **6. 5. Bir Kurmaca Karakterin Başka Bir Kurmacanın Karakteri Olarak Karşımıza Çıkması**

Anlatıda Orhan Pamuk’un daha önceki romanlarında karşımıza çıkan karakterler de görülmektedir. Kara Kitap’ta ünlü bir köşe yazarı olarak karşımıza

çıkan Celâl Salik, Cevdet Bey ve Oğulları'ndaki Cevdet Bey ve Kar'daki Şair Ka bu romanda da karşımıza birer kurmaca karakter olarak çıkmaktadır.

“O günlerde Türkiye'nin en sevilen, en tuhaf ve en cesur köşe yazarı Celâl Salik'in (burada bir köşe yazısını sergiliyorum) yumuşacık elini içten bir saygıyla sıktım. Bir masada İstanbul'un ilk Müslüman zengin tüccarlarından merhum Cevdet Beyin oğulları, kızı ve torunlarıyla oturup fotoğraf çektirdim.” (s. 145)

“Bir ara günün sevilen köşe yazarıyla omuz omuza geldik, hoş ve esmer bir kadınla dans ediyordu: “Celâl Bey, aşk gazete yazısına benzemez değil mi?” dedim ona.” (s. 156)

“Az önce şakalaştığım gazeteci Celâl Salik ile iki şarkı arasındaki sessizlikte gene yan yana geldik. “İyi bir köşe yazısı ile aşkı birleştiren şeyi buldum Kemal Bey,” dedi bana. “Nedir?” “Aşk da köşe yazısı da, tabii ki bizi şimdi mutlu etmelidir. Ama ikisinin de güzelliği ve gücü, akıldan hiç çıkmamasıyla ölçülür.” “Üstat, bunu bir gün lütfen yazın,” dedim ben, ama o beni değil, dans ettiği esmer hanımı dinliyordu.” (s. 156-157)

“Ünlü köşe yazarı Celâl Salik, Milliyet gazetesindeki köşesinde şehir sokaklarında yürüyen öfkeli erkeklerimizi uyarmış, pek çok kereler “Güzel bir kadın görünce dik dik gözlerinin içine onu öldürecekmiş gibi bakmayın, diye yazmıştı. Füsun'un benim yoğun bakışlarımı, ben Celâl Salik'in anlattığı o erkeklerden biriymişim gibi yorumlaması beni çileden çıkarırdı.” (s. 388)

“Elvis Presley'in Memphis'teki evinde öldüğü; Kızıl Tugayların eski İtalya Başbakanı Aldo Moro'yu kaçırıp öldürdüğü; gazeteci Celâl Salik'in Nişantaşı'nda Alaaddin'in dükkânının hemen önünde kızkardeşiyle birlikte vurularak öldürüldüğü gibi haberleri hep bu kadın spikerin ağzından işittik.” (s. 398)

“Yalnız annemi, ağabeyimi, amcamı ve bütün ailesini değil, başka pek çok saygın Nişantaşlıyı, mesela ünlü Cevdet Bey'i, oğullarını ve ailesini, şair dostum Ka'yı, hatta hayranı olduğum öldürülen ünlü köşe yazarımız Celâl Salik'i ünlü dükkâncı Alaaddin'i ve pek çok devlet ve din büyüğünü, paşayı kötü gösterdiğim yolundaki dedikodular, suçlamalar, ne yazık ki çok yaygındı.” (s. 580-581)

## SONUÇ

Kendini sürekli yenileyen ve gelişen çağımız dünyasında roman da kendine bir pay biçmiş, modernizmin ve akabinde postmodernizmin getirdiği karışık mekanizma ile birlikte artık romanın; iyimserlikle, saflıkla ve basitlikle ifade edilemeyeceği görülür. Çünkü mevcut anlatım olanaklarının, oluşturulacak yeni roman formuna yetersiz kalacağı düşünülmekteydi. Bütün bunlardan hareketle romanın, çağa uygun bir şekilde oluşturulan anlamlı bir bütün olduğu görülmekteydi. Böylece yazar, artık romanın/anlatının belkemiği olmaktan çıkmış; kahramanın ve okurun betimlediği, tanımladığı bir form hâlini alır. Bunun yanında zaman içinde sıçramalar yapılması (yazarın on yıl belki yirmi yıl geriye ya da ileriye gitmesi gibi), bilinçakışı tekniğinin kullanılması, yeni ve çokkatmanlı kurgu tekniklerinin kullanılmasıyla beraber gerçek dünyanın/hayatın anlamının keşfedilmesi amaçlanır.

Bu nedenle romanın her şekilde hayatta kalmaya ve yaşamaya devam ettiği söylenebilir. Kimi zaman çehresini değiştirip yeni bir maske takar, kimi zaman yeni yeni kimliklere bürünür. Bütün bunları yeni yöntem ve tekniklerle, kurmaca tiplerle, karakterlerle bazen gündelik yaşama girerek bazen de tarif edilemeyen bireysel konuları işleyerek yapar; ama neticede roman hayatımızı anlamlandırmaya devam eder.

Romanlar çoğu zaman okuru, içinde bulunduğumuz somut dünyadan/gerçeklerden çeker alır ve hayalî bir dünyada ve hayalî kişilerin arasında dolaştırır; böylece okura ikinci bir dünya/hayat sunar. Aslında bu ikinci dünya algısı okurun hoşlandığı ve sürüp gitmesini istediği bir durumdur. Bu nedenle elindeki romanın hayalî hikâyeler ve kurmaca dünya olduğunu bilmesine rağmen, bütün bunların gerçek olduğu algısı devam etmezse okurun keyfi kaçır. Çünkü okur kurmaca dünyanın gerçekliğine kendini bile bile teslim etmektedir. Tabi ki kurmaca dünyanın gerçekliğine inanmakla birlikte okur, zihninin bir başka noktasında bütün bunların kurmaca olduğunu bilir; ancak kurmacanın gerçekliğine de inanmayı ihmal etmez. Nitekim bu kurmaca dünyanın kimi zaman gerçek dünyadan daha gerçek gelmesi bu yüzdendir.

Postmodern dönem olarak ifade edilen bilimsel ve sosyo-kültürel alandaki değişmez gerçekliklerin, geleneklerin ve değerlerin sorgulandığı günümüz

dünyasında edebiyat ve onun bir türü olan roman da kendine bir pay biçer; kendini bu değişime ve oluşan yeni okur kitlesine göre uyarlar. Böylece roman, geleneksel anlayışın aksine her türlü ayrıma karşı çıkararak çoğulculuk, kurgu, oyun ve yapaylık gibi unsurları benimser ve içselleştirdiği sorunların üstesinden gelmeyi başarır. Bu unsurlarla metafiksiyonalistler kurgusal biçimleri yeniden ele alarak okura/insana kendisini çepeçevre saran bu maddi ve manevi dünyayı nasıl oluşturması ve oluşan bu dünya ile ilişkisini nasıl düzenlemesi gerektiğini model sunarak öğretir.

Bu dönem edebiyat dünyasında romanlar postmodernizmin unsurları olan üstkurmaca, metinlerarasılık, parodi-pastiş, ironi, taklit; çoğulculuk, parçalılık, kopukluk, farklılık, oyunsuluk gibi göstergeler ile anlam kayganlığı gösterilmeye çalışılır. Geleneksel anlatım tarzının dışına çıkılarak cümleler arasına afişler, gazete haberleri, tabela yazıları ilave edilir ve kolaj yapılır. Yazının kendisi, metnin yazılış süreci ve roman yazma sorunsalı anlatılarak, roman yazma işi romana merkez seçilir, böylece üstkurmaca anlatım gerçekleşmiş olur. Metnin kurmaca bir anlatı olduğuna vurgu yapan bu yöntemler, metnin kendi gerçeklikleri dışına çıkamadığına ve kurmacanın kendi gerçekliğine dikkat çeker.

Tabi ki üstkurmaca yalnızca yazarın yazma eylemini yazıya özne/merkez seçmesi şeklinde tanımlanmamalıdır. Çünkü üstkurmaca, insanı saran maddi ve manevi doku içerisindeki her türlü kurgu sistemini oluşturarak gerçek yaşam ile kurmaca yaşam arasındaki benzer sürece vurgu yapar. Üstkurmaca anlatılar, gerçek yaşamın daha kolay anlaşılabilmesi ve somut dünya ile ilişkilerin en iyi şekilde düzenlenmesi için bir paradigma sağlar. *“Üstkurmaca romanlarının ortak özelliği kurgu yaratarak yanlışlığı oluşturmaları, sonra da romanın kurgusallığını göstermek için okurun dikkatini bu yanlışlığa çekmeleridir”* (Karabostan, 2006: 13-14).

Aslında üstkurmaca anlatılar, gerçek hayatın da roman gibi çerçevelerden/halkalardan oluştuğu, insanın çerçevenin neresinde olduğu ve bu çerçevenin nerede başlayıp nerede bittiğini bilmesinin mümkün olmadığı mesajını verir. *“Üstkurmaca kitapları paradoks tanımlamaları övgüyle ortaya koyarak ve bünyesinde hazmedip iyice kabullenerek alternatif düşünce inancını ortaya koyar ve bu yüzden üstkurmaca kitapları, durumların yapısının nasıl olduğunu ve aynı zamanda farklı söylem evrenlerinin inşasını ortaya koyar”* (Waugh, 1996: 90).

Üstkurmaca romanlarda önemli olan, romanın merkezine işlenen hayatın gizli anlamını ve ne olduğu bilgisini, dünyada var olmayı, varlık bilgisini ve kendi olabilmeyi yalnızca romanın merkezinde değil, romanın bütününde hatta somut dünyanın objelerinde görebilmektir.

Üstkurmaca anlatıda geleneksel anlatım ve yazma biçimleri, parodik bir biçimde yeniden sunulurken gerçeklikleri hem yazar hem de okur tarafında sorgulanır. Bu anlatım şekliyle beraber okur bilinçli bir şekilde metne dâhil edilir; böylece yazarın anlatının bel kemiği olduğu düşüncesi önemini yitirir. Artık anlatının başı ve sonu yazar tarafından okura açıklanmaz, tam tersi okurun bütün zekâsını kullanarak ve dikkatini toplayarak yazarın bütün kurgu oyunlarını keşfetmesi beklenir. Bu sayede okur merkezli bir anlatının benimsendiği görülür. Bünyesinde birçok paradoksu bulunduran üstkurmaca anlatıda değişmez tek gerçek anlatının/metnin kendi kurgusal gerçekliğidir.

Pamuk, geleneksel anlatım unsurlarını farklı açılardan ele alır, zamanı, mekânı, kurguyu ve anlatım tekniklerini çokkatmanlı, çokanlamlı ve eşzamanlı olarak çoğulculuk ve oyunsuluk unsurları ile iç içe geçmiş şekilde üstkurgusal düzlemde yeniden oluşturur.

Orhan Pamuk romanlarında genellikle somut yaşamı/dünyayı anlatmaktan ziyade, kelimelerle oluşturulmuş kurmaca bir yaşamı anlatır. Hayatı oyuna dönüştürerek anlatmak istediği her şeyi düşünce düzlemine taşır. Onun romanlarında düş ile gerçek aynı şey olarak telakki edilir.

1980 sonrası Türk romanında önemli bir yere sahip olan Pamuk'un romancılık serüveni boyunca çağdaş anlatım teknikleri ve kuramlarını başarılı bir şekilde çözümleyerek bu teknik ve kuramları geleneksel anlatım şekilleriyle de süslediği görülür. Bu nedenle Orhan Pamuk yalnızca Türk edebiyatında değil, dünya edebiyatında da önemli bir yere sahip olur. Dünya standartlarında bir yere sahip olan sanatçı birçok değerli ödüle lâyık görülür ve 2006 yılında aldığı Nobel Edebiyat Ödülü ile başarısını perçinleştirir.

Orhan Pamuk'un ilk iki romanı Cevdet Bey ve Oğulları ile Sessiz Ev'in üstkurmaca özellikler taşımadığı ve daha çok geleneksel romana yakın oldukları;

Kara Kitap, Yeni Hayat ve Benim Adım Kırmızı romanlarında ise üstkurmaca özelliklerinin yoğun bir şekilde kullanıldığı görülmektedir.

Cevdet Bey ve Oğulları Orhan Pamuk'un ilk romanıdır. Üç neslin kaleme alındığı romanda Cevdet Bey'in Osmanlı zamanında başlayan hikâyesi 1970'li yıllarda torununun ressamlık yıllarıyla sonlanır. Aslında Orhan Pamuk'un roman çizgisi gözden geçirildiğinde bu romanın, geleneksel bir roman olduğu görülür; ancak üç nesli anlatmak için yapılan zamansal sıçramalar dikkat çekicidir.

Cevdet Bey ve Oğulları romanından sonra modern kalıplardan çıkmaya çalışan Orhan Pamuk'un Sessiz Ev adlı ikinci romanında tek bir anlatıcı yerine, çoğul bakış açısını kullandığı, her bireyin dünyasını yine o bireyin ağzından aktardığı görülür. Bu anlatım şekli ile romandaki her karakter kendi dünyasını yaşar.

Orhan Pamuk'un romanlarında üzerinde durduğu önemli bir konu ise insanlardaki tüketim çılgınlığı, teknoloji ve görselliğin ön plana çıkarılması ile son birkaç yüzyılda insanların çevreye, tabiata bilinçsizce zarar vermesidir. Orhan Pamuk, Sessiz Ev adlı romanını bu çevreci bakışı ve duyarlılığı yansıtır, âdeta okura bir mesaj verir. Sanatçı, sadece çevresel kirlenmeyi değil, aynı zamanda tüketime dayalı olan çok görselli kirlenmeyi de Sessiz Ev ve Yeni Hayat'ta roman dokusuna büyük bir titizlik ve ustalıkla işler.

İlk iki romanında klasik ve modern teknikleri kullanan Orhan Pamuk, Beyaz Kale romanı ile birlikte postmodern teknikleri de kullanır. Kimi eleştirmenler tarafından edebiyatımızda ilk postmodern roman olarak kabul edilen Beyaz Kale romanının yapısal olarak üç ayrı bölüm hâlinde düzenlendiğini söyleyebiliriz: Giriş mahiyetinde olan ve Faruk Darvınoğlu'nun Beyaz Kale'nin elyazmasını bulduğu bölüm, asıl anlatının anlatıldığı 1. ve 10. bölümler ve anlatıcının asıl anlatıdan çok sonra kaleme aldığı ve okurun kafasını karıştırmak için kullandığı ve aslında oyunun bir parçası olan 11. bölüm.

Orhan Pamuk'un Beyaz Kale adlı romanında üstkurmacanın; kurmaca içinde kurmaca anlatan bir kurmaca olması, roman yazan/okuyan bir insanı anlatan bir kurmaca olması, anlatıcının okura seslendiği bir kurmaca olması, bir kurmaca karakterin başka bir kurmacanın karakteri olarak karşımıza çıkması ve yazının/kurgunun, yaşamın kendisi olması özellikleri görülür.

Beyaz Kale, çokkatmanlı bir yapıya sahiptir; bu nedenle romanın dış tabakada Doğu-Batı ve Efendi-Köle karşıtlığı üzerine kurulduğu görülür. Romanın kahramanı Hoca sürekli “bizlerden ve onlardan” (BK, 95) diye bahseder ve Batılı insanların bizden farkını, dünya görüşünü ve onların yaşam şekillerini anlamaya çalışır. Bunu belirlemek için de girişimlerde bulunur ve Hristiyan köylerinde araştırmalar yaptırır. İç tabakada ise Orhan Pamuk’un romanlarının çoğunda görülen “başkası olma isteği ve insanın kendisi olabilmesi/olamaması durumu” roman kahramanı Hoca’nın, İtalyan Köle’ye dönüşmesiyle yani Batılılaşmasıyla noktalanır. Bu noktada romanın iç tabakasında anlatılan şey insanın şuurlu olarak kendi kendine yaptığı mücadele ve hayatı hakkında yaşadığı çatışmalardır. “Dünyayı esrarlı yapan bir şey varsa, o da, insanın kendi içinde barındırdığı, ikiz kardeşi gibi birlikte yaşadığı bir ikinci kişinin varlığıydı” (Pamuk, 2009: 328). İç ben ve dış ben arasındaki bu çatışmaların anlatı ilerledikçe ortadan kalktığı ve anlatıcının gitgide kendisini gerçekleştirdiği görülür. Bu bakımdan ister Batılı ister Doğulu olsun, ister köle ister efendi olsun aslında bütün insanlar birbirlerinin yerine geçebilecek kadar birbirlerine benzemektedir. Aslında dünya Batılıların Doğululaşırken Doğuluların da Batılılaştığı mantıksal bir süreci ve mekânı kapsar. Belki de Doğu ve Batı ayrımı yalnızca insanların zihninde olan ve maddede olmayan bir olgudur.

Aynı şekilde Kara Kitap romanında yitip giden ulusal kimlik incelenir. Bedii Usta’nın çarpık Batılılaşmayı göstermek ve ulusal kimliği korumak için kendi ürettiği doğal malzemelerden yaptığı ve tıpkı bize benzeyen, bizi andıran mankenleri, bizim ulusal kimliğimizi korumak için vermiş olduğu zorlu mücadelenin en güzel kanıtıdır. Bütün bu konuların arkasında derin (iç tabaka) anlamda yitip giden “ulusal kimliğimizi korumak için verilen zorlu mücadele, bir milletin başka bir millet olma arzusu, birbirlerinin yerine geçme, başkası olma, başkasına benzeme ve insanın kendisi olabilmesi/olamaması durumu ve roman karakterlerinin okuyarak ya da yazarak kendilerini bulmaları, kendileri olmaları” anlamları görülür.

Orhan Pamuk’un Kara Kitap adlı romanında üstkurmacanın; kurmaca içinde kurmaca anlatan bir kurmaca olması, anlatıcının roman tekniğine ya da edebiyata dair sorunları tartışarak romanın yazımına yönelmesi, roman okuyan/yazan bir insanı anlatan bir kurmaca olması, yazının/kurgunun, yaşamın kendisi olması, anlatıcının okura seslendiği bir kurmaca olması, bir kurmaca karakterin başka bir kurmacanın

karakteri olarak karşımıza çıkması, okurun dikkatinin kurgusal öğelerin üzerine çekilmesini sağlama, metnin anlatıcısının satır aralarında okura bilgi vermesi, montaj/kolaj ve kahramanın kurmaca bir karakter olduğunun bilincinde olması özellikleri görülür.

Orhan Pamuk, Yeni Hayat adlı romanında modernleşmenin başarısızlığı, Türk toplumunun geçirdiği evreleri, Doğu-Batı sorunu, çevrenin ve doğanın tahribi, hızla tüketim toplumuna geçilmesi, taşranın modernleşmesi, Batıcılık, Cumhuriyet dönemindeki demiryolu projeleri, dönemin siyasi olayları, insanın yeni hayat umuduyla kendisi olabilmesi/olamaması, zaman kavramı (Serkisof, Omega, Hamilton, Zenith, Movado gibi) ve taşra örgütlenmesi gibi temaları ele alır. Aynı zamanda Orhan Pamuk, Yeni Hayat kitabı ile bize tarihselliğin kurmaca içinde kalarak nasıl yorumlanabileceğini sunmaktadır. Kitap doğrudan bir tarihî dönemi ele almasa bile bir edebiyat metni üzerinden yakın dönemin sorunlarını okura sunmaktadır.

Yeni Hayat'ta dış tabakada kahramanın bitmek bilmez otobüs yolculuklarına çıkması, iç tabakada (derin anlamda) insanın yeni hayatına ulaşmak için yani kendisi olmak/var olmak için verdiği mücadeledir. Aslında kahramanın yaptığı bu yolculuk kişinin kendi dünyasında yaptığı başı ve sonu aynı olan bir “öze dönüş yolculuğu” bir başka ifade ile “insanın ölümü” şeklinde yorumlanabilir.

Orhan Pamuk'un Yeni Hayat adlı romanında üstkurmacanın; kurmaca içinde kurmaca anlatan bir kurmaca olması, roman okuyan/yazan bir insanı anlatan bir kurmaca olması, yazarın da romanın bir karakteri olması, anlatıcının okura seslendiği bir kurmaca olması, bir kurmaca karakterin başka bir kurmacanın karakteri olarak karşımıza çıkması, yazının/kurgunun, yaşamın kendisi olması, anlatıcının okuru okuduğu metne karşı yabancılaştırması, metnin anlatıcısının satır aralarında okura bilgi vermesi, okurun dikkatinin kurgusal öğelerin üzerine çekilmesini sağlama, montaj/kolaj ve kahramanın kurmaca bir karakter olduğunun bilincinde olması özellikleri görülür.

Benim Adım Kırmızı, Orhan Pamuk'un minyatür sanatı, meddahlık geleneği ve halk bilimi unsurlarını ön plana çıkardığı bir romandır. Orhan Pamuk, Benim Adım Kırmızı romanında üstkurmacanın kurmaca içinde kurmaca olması özelliğini

uygulayış şekli ile diğer üstkurmaca romanlarından ayrılır. Çünkü Şeküre'nin hikâyelerinde yer alan kahramanların anlattığı hikâyeler ve Meddah'ın anlattığı hikâyedeki varlıkların anlattığı hikâyeler çokkatmanlılığı oluşturur ve anlatılan her hikâyeye aslında yeni bir kurmaca halkası/çerçevesidir. Böylece oluşturulan her çerçeve anlatının iç içe geçmesini sağlar. Bu durum Benim Adım Kırmızı romanını üstkurmaca uygulaması yönünden diğer romanlara göre daha zengin ve daha çeşitli hâle getirmektedir. Aynı zamanda anlatıdaki hikâyelerin nakkaşlar tarafından resmedilen minyatürler tarafından anlatılması anlatıyı oldukça ilginç hâle getirmektedir. Bu anlatıcılar, hem bir resim olarak minyatürün içindedir hem de anlatıcı olarak okurla iletişim hâlinindedir. Pamuk'un Benim Adım Kırmızı romanı, minyatürlerin hikâyeleştirildiği, yazı ile resmin iç içe geçtiği döngüsel bir roman dünyası kurar. Orhan Pamuk, Benim Adım Kırmızı adlı romanında çoklu bakış açısı ve çoklu anlatıcı kullanarak bir üst anlatıcının varlığına işaret eder. Bunu, romandaki köpek, ağaç, para, ölüm, kırmızı ve at gibi unsurların hikâyelerini Meddah'ın ağzından anlattırarak gösterir. Aslında Meddah konumundaki bu anlatıcı, romanın bütününe yön veren yazarın yansımasıdır.

Orhan Pamuk'un Benim Adım Kırmızı adlı romanında üstkurmacanın; kurmaca içinde kurmaca anlatan bir kurmaca olması, anlatıcının okura seslendiği bir kurmaca olması, kahramanın kurmaca bir karakter olduğunun bilincinde olması ve yazının/kurgunun, yaşamın kendisi olması özellikleri görülür.

Orhan Pamuk'un Kar adlı romanında üstkurmacanın; metnin yazılış sürecini metnin konusu hâline getirme, yazarın da romanın bir karakteri olması, roman okuyan/yazan bir insanı anlatan bir kurmaca olması, montaj/kolaj, yazarın, anlatısında metne müdahil olması ve yazının/kurgunun, yaşamın kendisi olması özellikleri görülür.

Orhan Pamuk'un Masumiyet Müzesi adlı romanında üstkurmacanın; anlatıcının okura seslendiği bir kurmaca olması, yazarın da romanın bir karakteri olması, roman okuyan/yazan bir insanı anlatan bir roman olması, metnin yazılış sürecini metnin konusu hâline getirme ve bir kurmaca karakterin başka bir kurmacanın karakteri olarak karşımıza çıkması özellikleri görülür.

Orhan Pamuk'un romanları üstkurmacanın kullanımı bakımından oldukça zengindir. Bu romanlarda üstkurmacayı gösteren özelliklerden ilki **kurmaca içinde kurmaca anlatan bir kurmaca olmasıdır**. Kurmaca içinde kurmaca özelliği, romanın içine serpiştirilmiş hikâyelerin iç içe anlatılması ile yapılır. Anlatılan bu hikâyeler çokkatmanlı bir yapı oluşturarak üstkurmaca düzlemlerinin sarmal yapısını oluşturur. Bu özellik Orhan Pamuk'un Kar ve Masumiyet Müzesi adlı romanları dışında hemen her romanında yer almaktadır. Beyaz Kale'de kurmaca içinde kurmaca yapısının en dıştaki kurmaca halkasını/düzlemini Orhan Pamuk'un Beyaz Kale'si oluşturur. Orhan Pamuk romanın hemen girişinde Faruk Darvinoğlu'na Beyaz Kale'nin elyazma nüshasını nasıl bulduğunu anlattırır. İkinci kurmaca düzleminin anlatıcısı Faruk Darvinoğlu'dur, böylece yazar asıl anlatıya bir giriş kısmı ekler ve Faruk Darvinoğlu'nun "Yorgancının Üvey Evladı" adlı anlatısı ikinci bir kurmaca düzlemini oluşturur. Beyaz Kale'de anlatıcının Venedikli Köle mi yoksa Hoca mı olduğuna dair okurun kafasını karıştıracak ifadeler bulunmakla birlikte ilk on bölümün anlatıcısının Venedikli Köle olduğu açıktır. Bu durum da Venedikli Köle'nin anlattığı hikâye anlatının üçüncü kurmaca düzlemini oluşturur.

Kara Kitap'ta kurmaca içinde kurmaca yapısının en dıştaki kurmaca halkasını/düzlemini Orhan Pamuk'un Kara Kitap'ı oluşturur. Bir içteki ikinci kurmaca düzlemini Galip'in anlattığı hikâye (Kara Kitap) oluşturur. İçteki üçüncü kurmaca düzlemini ise Hüsn ile Aşk ve Hürrem Şah ile Cavidan başta olmak üzere elbiseci dükkânına gitmelerinin hikâyesi, Çocuk Haftası dergilerini okumalarının hikâyesi, zeytin ezmesi kavanozuna bakmalarının hikâyesi, şehriyeli tavuk çorbası içmelerinin hikâyesi ve çocukluğunda tuvalet masasına oturan Rüya'nın aynadaki görüntülerinin hikâyesi gibi daha pek çok hikâyenin iç içe geçmesiyle oluşturulmuş kurmaca düzlemleri oluşturur. Anlatıcı, bu sarmal kurmaca düzlemlerinin sürekli olarak devam ettiğini vurgulamak için her hikâyenin içinde kahramanların bir aşk hikâyesi okuyarak birbirlerine âşık olduklarını söyler. Üstkurmacanın iç içe geçmiş bu sarmal yapısı romanın içine serpiştirilmiş hikâyeler vasıtası ile sürekli olarak görülür. Bu nedenle Orhan Pamuk'un Kara Kitap adlı romanının, kurmaca içinde kurmaca anlatılması noktasında oldukça zengin ve çokkatmanlı bir yapıya sahip olduğu sonucuna ulaşılabilir.

Yeni Hayat'ta kurmaca içinde kurmaca yapısının en dıştaki kurmaca halkasını/düzlemini Orhan Pamuk'un Yeni Hayat'ı oluşturur. Bir içteki ikinci kurmaca düzlemi kendisi de romanın içinde bir kahraman olan Rıfkı Hat'ın anlattığı kurmaca anlatıdır. Rıfkı Hat anlatının ikinci kurmaca düzleminin anlatıcısıdır. Üçüncü kurmaca düzlemini ise Osman'ın anlattığı hikâye oluşturur. Bu kurmaca düzleminin kahramanı ve anlatıcısı ise Osman'dır.

Benim Adım Kırmızı'da kurmaca içinde kurmaca yapısının en dıştaki kurmaca halkasını/düzlemini Orhan Pamuk'un Benim Adım Kırmızı adlı romanı oluşturur. Bir içteki ikinci kurmaca düzlemini Şeküre'nin Oğlu Orhan'a anlattığı hikâye oluşturur. Üçüncü kurmaca düzlemini Şeküre'nin hikâyelerinde yer alan kahramanların anlattığı hikâyeler oluşturur. Anlatıdaki dördüncü kurmaca düzlemini Meddah'ın anlattığı hikâyeler oluşturur. Beşinci kurmaca düzlemini ise Meddah'ın anlattığı hikâyedeki varlıkların anlattığı hikâyeler oluşturur. Aslında Şeküre'nin anlattığı hikâyenin içindeki her bir varlığın anlattığı hikâyeler ve Meddah'ın anlattığı hikâyedeki her bir varlığın anlattığı hikâye örnekleri anlatıda içeriye doğru sarmal görünüş oluşturarak birer üstkurmaca katmanı daha oluşturmaktadır. Böylece hikâye içinde, hikâye içinde, hikâyeler yer almaktadır.

Orhan Pamuk'un romanları kurmaca içinde kurmaca anlatması yönünden karşılaştırıldığında bu kullanımın en yoğun olduğu romanın Benim Adım Kırmızı olduğu görülür. İkinci en yoğun kullanıldığı roman Kara Kitap'tır, bu sıralamayı Beyaz Kale romanı takip eder. Yeni Hayat romanında ise kurmaca içinde kurmaca kullanımının daha sade olduğu görülür. Pamuk'un son romanlarından olan Kar ve Masumiyet Müzesi adlı romanlarında ise üstkurmacanın kurmaca içinde kurmaca anlatması özelliğine rastlanmamıştır.

Orhan Pamuk'un romanlarında görülen bir diğer üstkurmaca özellik, **roman okuyan/yazan bir insanın anlatılmasıdır**. Yazmak ve okumak bireyin kendini ve var oluş gayesini keşfetmek için yapılan bir yolculuktur. Orhan Pamuk'a (1999) göre yazmak, hakikate yapılan bir arayış yolculuğudur. Örneğin Beyaz Kale'de hikâyenin büyük bir kısmını Venedikli Köle kaleme alır. Kara Kitap'ta okurun elinde tuttuğu kitabı Galip yazar. Yeni Hayat'ta ise Osman "Bir gün bir kitap okudum ve bütün hayatım değişti" (YH, 7) diyerek kitap okuma ve yazma serüvenini başlatır. Bu

yöntemle yazar hikâyesini kahramanlara yazdırarak veya okutarak “kendisi olmak/var olmak” düşüncesini gerçekleştirir. Bu kullanım Pamuk’un Benim Adım Kırmızı romanı dışında bütün romanlarında görülür. Roman okuyan/yazan bir insanın anlatılması özelliğinin en yoğun şekilde kullanıldığı roman Kar’dır. Bunun dışında yazarın Beyaz Kale ve Kara Kitap adlı romanlarında da bu özelliği yoğun bir şekilde kullandığı görülürken Yeni Hayat ve Masumiyet Müzesi adlı romanlarında daha sade kullandığı dikkat çeker.

Postmodern bir yazar olan Orhan Pamuk romanlarında genellikle kişinin yazar olma süreci içerisinde yaşadığı sıkıntıları ve değişimleri öyküleme esasına dayanan “yazıya ulaşma/yazar olma/kendi olma” teması görülür. Aslında yazıya ulaşmak ve yazar olmak temalarından yola çıkarak Orhan Pamuk, kendi yazarlık tutkusunu ve serüvenini geleneksel Türk edebiyatındaki zengin birikimi ve postmodern anlayışı ile harmanlayarak gözler önüne serer. Böylece yazmak ve yaşamak ilişkisi romanda sorgulanmaya başlanır.

Orhan Pamuk, Türk edebiyatında postmodern romanın avangard örneklerini oluşturur. Bu anlatım şekliyle romanlarının merkezine yazıyı ve edebiyatı yerleştirir; böylece yazma sorunsalını çok boyutlu olarak örneklendirir. Bütün bu sebeplerden dolayı Orhan Pamuk’un hemen bütün romanlarında yazıyla, edebiyatla derinden ilgilenen roman kişilerinin sayısı bir hayli fazladır.

Orhan Pamuk’un romanlarında görülen bir diğer üstkurmaca özellik, **yazarın da romanın bir karakteri olmasıdır**. Kitabın gerçek yazarının kurmaca içinde bir karakter olması ya da kurmacanın içindeki kurmaca yazarın, anlattığı kurmacanın bir karakteri olarak karşımıza çıkması. “*Üstkurmaca anlatıda yazar metnin içine girer ve kendisinden karakter listesinde bahseder*” (Waugh, 1996: 74). Örneğin Yeni Hayat’ta iki roman yazarı ve dolayısı ile iki ayrı şahsın, yazdığı romanın karakteri olmasından bahsedilebilir. Bunlardan ilki Rıfkı Hat’ın kendi yazdığı romanın aynı zamanda bir karakteri olarak karşımıza çıkması, ikincisi ise Osman’ın yazdığı romanın karakteri olmasıdır. Masumiyet Müzesi’nde ve Kar’da Orhan Pamuk kahramanın arkadaşı izlenimini okurda uyandırmak ister. Bu nedenle Orhan Pamuk, Kar romanında okuyucuya Ka’nın arkadaşı olduğunu kanıtlamak için anlatı boyunca geçmişe dair pek çok örnek vererek kendisini de romana karakter olarak dâhil eder.

Masumiyet Müzesi'nde, kahramanın başından geçen hikâyenin Orhan Pamuk tarafından romanlaştırılması Orhan Pamuk'un anlatıda bir karakter olarak karşımıza çıkmasını sağlamakta ve anlatıyı yazarın da romanın bir karakteri olduğu üstkurmaca hâline getirmektedir. Üstkurmacanın yazarın da romanın bir karakteri olması özelliğine Orhan Pamuk'un Yeni Hayat, Kar ve Masumiyet Müzesi adlı romanlarında rastlanır. Pamuk'un bu özelliği ilk olarak Yeni Hayat'ta kullandığı görülürken Kar'da ise kullanımının yoğun bir şekilde olduğu görülür.

Orhan Pamuk'un romanlarında görülen bir diğer üstkurmaca özellik ise **anlatıcının okura seslendiği bir kurmaca olmasıdır**. Anlatıcının okura doğrudan veya dolaylı olarak hitap etmesi ve onunla iletişime girmesi, üstkurmacanın en belirgin özelliklerinden biridir. Çünkü postmodern bir anlatıda en önemli unsur; okur olarak karşımıza çıkmakta ve okur merkezli bir anlatım benimsenmektedir. Aynı zamanda anlatıcı, okura seslenerek kurmaca ile gerçeklik arasındaki ilişkiyi belirginleştirir; çünkü anlatıcı yazdıklarının gerçek olduğu iddiasında değildir, aksine her fırsatta anlatısının bir kurmaca olduğu düşüncesini okurda uyandırmak ister.

Anlatıcının okura seslenmesi de denilen "*araya girmeler*" okuyucuyu aktif hâle getirir, onu zaman zaman anlatının hayalî dünyasından çekip alarak düşünmeye çağırır; ancak istediği zaman onun dikkatini yine o kurmaca dünyaya çevirme gücüne sahip olur. Böylece okuyucu artık anlatının bir parçası hâline gelir. Anlatıcı zaman zaman okura seslenerek anlatıda okurun varlığını kabul eder; bunu, okura doğrudan seslenerek yapabileceği gibi satır aralarında ileride olacakları sezdirerek de yapabilir.

Burada anlatıcının amacı okurla iletişime girip okurun dikkatini anlatı üzerinde yoğunlaştırmaktır. Anlatıcı, okuru roman okuma sürecinde pasif olarak yalnızca yüzeysel bir okuma yapmaması, romanı etkin ve bilinçli bir şekilde okuması konusunda uyarır. Bu bakımdan postmodern bir anlatıda okur, metin içindeki yol gösteren imgesel ipuçlarını kaçırmayacak, anlatıdaki ilişkiler ağının sebep sonuç ilişkisi içerisinde değerlendirebilecek ve böylece eleştirel düşünme becerisi kazanabilecektir.

Anlatıcının okura seslenmesi romanlardan hareketle şu şekilde örneklendirilebilir:

“Bitirmekte **olduğunuz** bu hikâyeyi ilk o zaman düşledim! Anlattığım, sanki uydurulmuş değil de, yaşanmış bir hikâyeymiş gibi, sanki bütün bu kelimeleri bana başka birisi usulca fısıldıyormuş gibi, cümleler birbiri ardından ağır ağır diziliyordu.” (BK, 172).

“Pencerenin çerçevesi içinden gördüklerine bakıyordu bu sefer. Hayır, akıllı **okuyucularım** anlamışlardır, sandığım kadar aptal değilmiş.” (BK, 180)

“Üslubumdan olup bitenleri gene benim anlatmaya başladığımı **anlamışsınızdır**. O günlerde yeniden yapraklanan kestane ağaçlarıyla birlikte ben de kederli bir kişiden yavaş yavaş öfkeli bir kişiye doğru evriliyordum.” (KK, 431-432)

Galip’in Celâl’in yerine yazdığı “Kahramanı Benmişim” adlı köşe yazısında görülmektedir. Bu köşe yazısında Galip, roman okuruna açıkça seslenmektedir: “**Okuyucu, ey okuyucu, aynı damın ve bacanın altındaki akraba kızdan bahsettiğimi anlayan okuyucu:** Bunu okurken kendini benim yerime koy da işaretlerime dikkat et; çünkü kendimden bahsettiğimde biliyorum senden sözettiğimi ve senin hikâyeyi anlattığımda sen de biliyorsun kendi anılarımı dile getirdiğimi.” (KK, 324)

Mesela, melekten ilk sözedildiği sahnenin renklerini şimdi **hatırlayabilir misiniz** bakalım? Ya da Demiryolu Kahramanları adlı eserinde Rıfkı Amca’nın şirket adlarını saymasının Yeni Hayat’a nasıl bir ilham verdiğini hemen **söyleyebilir misiniz?** Ben Mehmet’i sinemada vururken, onun Canan’ı düşünmekte olduğunu, daha sonra hangi ipucundan çıkarabileceğimi **fark ettiniz mi?** (YH, 265) Bu alıntıda anlatıcı, açıkça, okurun anlatı karşısında pasif bir tutum almasını eleştirmekte ve aktif olarak anlatıya katılmasını istemektedir. Bir başka ifade ile okuru anlatının içine çekmeye çalışmakta ve okurun dikkatini sürekli olarak okuduğu metne vermesi gerektiğini söylemektedir.

“Aklımın bir yarısı başka bir yerdeydi **okur**, diğer yarısı başka bir şeye takılmıştı. **Size** de hiç olur mu: Bir şey **hatırlayacaktınız** da, hatırlamayı, neden çıkaramadan bir başka zamana **bıraktınız.**” (YH, 238)

Postmodern romanda kimi ipuçları yalnızca akıl düzleminde çözülmek üzere kurgulanır. Örneğin Yeni Hayat romanında “İzlerin varlığından iyice emin olmak için aşağı yola kadar sürdüm onları, yoldan döndüm, tekrar yukarı yürürken plastik

torbasız adamın ayak izleriyle benim ayak izlerimin çoktan birbirlerine karıştıklarını gördüm.” (YH, 34) cümlesi ile kahramanın bahsettiği bu durum aslında daha sonra Osman’ın Mehmet’i öldüreceğine bir **göndermedir** ve anlatıcı Mehmet’i vuran adamla Osman’ın ayak izlerinin birbirine karışmasını yüzey yapıdan derin yapıya doğru okunması gereken bir ipucu olarak kullanır. Okur daha sonra Mehmet’in öldürüldüğünde bu sahneyi hatırlayarak bu sahneye yapılan göndermenin farkına varacaktır. Bu bakımdan postmodern bir anlatıda okur dikkatini sürekli olarak anlatı üzerinde yoğunlaştıracak ve anlatıdaki ilişkiler ağını sebep sonuç ilişkisi içerisinde değerlendirebilecektir.

“Kara, beyaz atının üzerinde, tam karşımdan geçerken ben niye orada penceredeydim? Tam o anda, bir sezgiyle niye kepengi açmışım da karlı nar dallarının arasından onu görünce öyle uzun uzun bakmışım? Bunları **size** tam söyleyemem.” (BAK, 50)

“Bunları övünmek için değil, hikâyemi **anlayın** da kederimi **paylaşın** diye söylüyorum.” (BAK, 51)

“Peki, demin Ester’in son getirdiği mektupları bir daha okumadım dedim ya, **size** yalan söylemişim. Yine okuyordum.” (BAK, 104)

“Resmedilemeyecek bu hikâyeyi, belki yazar diye, bu yüzden anlattım oğlum Orhan’a. Hasan’ın ve Kara’nın bana yolladığı mektupları, zavallı Zarif Efendi’nin üzerinden çıkan mürekkebi dağılmış at resimlerini çekinmeden verdim. Her zaman asabi, huysuz ve mutsuzdur ve sevmediklerine haksızlık etmekten hiç korkmaz. Bu yüzden Kara’yı olduğundan şaşkın, hayatlarımızı olduğundan zor, Şevket’i kötü ve beni olduğumdan güzel ve edepsiz anlatmışsa sakın **inanmayın** Orhan’a. Çünkü hikâyesi güzel olsun da inanalım diye kıvrımayacağı yalan yoktur.” (BAK, 470)

“Bu antropolojik bilgiyi buraya, Füsün’un aşk hikâyelerinin içimde uyandırdığı kıskançlıkla aramda bir uzaklık olsun diye koyduğumu **dikkatli okurlar** hissetmişlerdir.” (MM, 76)

Örneklerden görüldüğü üzere Orhan Pamuk, romanlarında okura “ey okuyucu” diyerek doğrudan seslendiği gibi “anlayın, hatırlayacaksınız, fark ettiniz mi” gibi şahıslı kullanımlarla dolaylı olarak da seslenir. Bunun dışında çeşitli ipuçları ile gönderme yaparak sezdirme şeklinde de okuyucuya seslenir. Bütün bu

seslenmelerin amacı yazarın okur ile iletişime geçme isteği, kurmaca ile gerçeklik arasındaki ilişkinin belirginleştirilmesi, okur merkezli bir anlatım benimsenmesi, okurun metne dâhil edilmesi oyunu, okurun anlatıyı aktif bir şekilde okumasına imkân vererek üstkurmacanın çokkatmanlı yapısı içindeki derin ontolojik anlamı keşfetmesini sağlama ve okurun metnin kurmaca dokusu içinde kendini yitirmemesi için bir tür uyarı imi işlevi vermesidir.

Anlatıcının okura seslenmesi, Orhan Pamuk'un hemen hemen bütün romanlarında görülen ve sıklıkla başvurduğu bir üstkurmaca özelliğidir. Bu özelliğin en yoğun şekilde kullanıldığı ve zirveye çıktığı roman Benim Adım Kırmızı'dır. Bunun dışında Yeni Hayat ve Masumiyet Müzesi romanları da anlatıcının okura seslenmesi yönünden oldukça zengindir. Yazarın, bu özelliği Beyaz Kale ve Kara Kitap romanlarında nispeten daha sade kullandığı görülmektedir.

Orhan Pamuk'un romanlarında görülen bir diğer üstkurmaca özellik ise **bir kurmaca karakterin başka bir kurmacanın karakteri olarak karşımıza çıkmasıdır**. Bir anlatıdaki kurmaca bir karakterin başka bir anlatıda yer alması, yazarın okuyucuda uyandırmak istediği gerçeklik anlayışı için gösterilen çabanın ürünüdür. Hayal ürünü olan anlatı bu karakterlerinin başka başka metinlerde yer alması, o karakterlerin ete kemiğe bürünerek somut bir yaşam elde etmesini sağlar. Bu sayede yazar gerçeklik algısı oluşturarak okuyucu ile oyun oynar ve kurmacanın gerçekliğine okuyucuyu inandırır. Kurmacanın gerçekliğine inanarak kendi kişisel zihninde yer alan düşleri, hatıraları, özlemleri, istek ve tutkuları için metni bir araç olarak gören okurlar metinde anlatılan kişileri, mekânları, olayları hatta zamanı gerçek sosyal yaşamda ararlar. Romanlarda günlük yaşam ile metinlerin âlemi birbiriyle bütünleşir. Yaşamın nasıl bir sürekliliği varsa romanların da bir sürekliliği vardır. Bu nedenle bir romandaki kurmaca karakterin başka bir romanda gerçekten yaşamış biriymiş gibi karşımıza çıkması, oluşturulmak istenen gerçeklik algısı ve metnin sürekliliği için gereklidir.

Orhan Pamuk, Sessiz Ev adlı romanının bir karakteri olan Faruk Darvinoğlu'na Beyaz Kale romanında yer verir. Beyaz Kale'de 1. bölümün anlatıcısı olarak karşımıza çıkan Faruk Darvinoğlu, Beyaz Kale'yi "Yorgancının Üvey Evladı" adlı bir elyazmasından hareketle yazdığını söyler. Orhan Pamuk "Beyaz Kale

Üzerine” adlı yazısında Faruk Darvinoğlu’nu Beyaz Kale’ye almasının nedenini şöyle izah eder: “*Sessiz Ev’in kahramanlarından tarihçi Faruk’a duyduğum yakınlığı, Beyaz Kale’yi yazarken karşıma çıkan bazı teknik zorluklardan (okuyucu için gerekli bazı açıklamalar, zorunlu bazı tarihsel bilgileri aktarmak vb.) sakınmak için kullanmaya karar verdim. Onun aracılığıyla çözdüğüm bir üslup ve teknik sorunu....*” (Pamuk, 2002: 189).

Orhan Pamuk Kara Kitap’ta, Cevdet Bey ve Oğulları romanında yer alan Cevdet Bey’den bahseder. Aynı şekilde Yeni Hayat’ta yer alan Celal Salik ve Neşati adlı kurmaca karakterler, yazarın daha önce yazdığı Kara Kitap adlı romanın karakterleri olarak karşımıza çıkar. Masumiyet Müzesi’nde yer alan Celâl Salik, Kara Kitap’ın ünlü bir köşe yazarıdır, Cevdet Bey ise Cevdet Bey ve Oğulları romanındaki kurmaca bir karakter olarak okuyucunun karşısına çıkmaktadır.

Üstkurmacanın bir kurmaca karakterin başka bir kurmacanın karakteri olarak karşımıza çıkması özelliği romanlardan hareketle şu şekilde örneklendirilebilir:

“Birçoğu kurşuni bir tozla kaplı bu vatandaş mankenleri (aralarında Beyoğlu gangsterleri de vardı, dikiş diken kızlar da, ünlü zengin Cevdet Bey de vardı ... ” (KK, 69).

“Mutfak kapısının karşısında asılı duran ve bir eşinin eski zenginlerden Cevdet Beyin evinde tıkırdayıp saat başlarını aynı neşeli gonguyla duyurduğunu Hâle Hala’nın sık sık gururla tekrarladığı gösterişli duvar saati de...” (KK, 238).

“Ama gene de, her sabahki gibi annemle kahvaltı etmeyi, kızarmış ekmeğin kokusunu koklayıp Milliyet gazetesini karıştırmayı, Celal Salik’in yazısına bir göz atmayı başardım.” (YH, 20)

“Raporlara göre, ekim ayında Mehmet Babıali’de bir zamanlar çocuk dergisi çıkarmış ya da hâlâ çıkararak yayınevlerini ve bu dergilerde kalem oynatmış Neşati türünden kaşarlanmış yazarları ziyaret ediyordu.” (YH, 136)

“O günlerde Türkiye’nin en sevilen, en tuhaf ve en cesur köşe yazarı Celâl Salik’in (burada bir köşe yazısını sergiliyorum) yumuşacık elini içten bir saygıyla sıktım. Bir masada İstanbul’un ilk Müslüman zengin tüccarlarından merhum Cevdet Beyin oğulları, kızı ve torunlarıyla oturup fotoğraf çektirdim.” (MM, 145)

“Elvis Presley’in Memphis’teki evinde öldüğü; Kızıl Tugayların eski İtalya Başbakanı Aldo Moro’yu kaçırıp öldürdüğü; gazeteci Celâl Salik’in Nişantaşı’nda Alaaddin’in dükkânının hemen önünde kızkardeşiyle birlikte vurularak öldürüldüğü gibi haberleri hep bu kadın spikerin ağzından işittik.” (MM, 398)

“Yalnız annemi, ağabeyimi, amcamı ve bütün ailesini değil, başka pek çok saygın Nişantaşlıyı, mesela ünlü Cevdet Bey’i, oğullarını ve ailesini, şair dostum Ka’yı, hatta hayranı olduğum öldürülen ünlü köşe yazarımız Celâl Salik’i ünlü dükkâncı Alaaddin’i ve pek çok devlet ve din büyüğünü, paşayı kötü gösterdiğim yolundaki dedikodular, suçlamalar, ne yazık ki çok yaygındı.” (MM, 580-581)

Görüldüğü gibi Orhan Pamuk, okuyucuda gerçeklik anlayışını uyandırmak için üstkurmamacanın bir kurmaca karakterin başka bir kurmacanın karakteri olarak karşımıza çıkması özelliğini Benim Adım Kırmızı ve Kar romanları dışında diğer bütün romanlarında uygular. Bu özelliğin en fazla kullanıldığı romanların Masumiyet Müzesi ve Yeni Hayat olduğu görülür.

Orhan Pamuk’un romanlarında görülen bir diğer üstkurmaca özellik ise **yazının/kurgunun, yaşamın kendisi olmasıdır**. Öyküler her ne kadar kurmaca olsa da öykülerin gerçek yaşamda karşılıkları vardır. Bu çerçeveden bakıldığında yazı hem kurmaca dünyanın kapılarını aralayan hem de gerçek dünyanın kurmaca gibi algılanmasını sağlayan bir araçtır. Çünkü okur, okuduğu öykünün sihrine kapılır ve kendi gerçek yaşamında öykünün nişanelerini arar. Kurmaca metindeki kahramanın veya somut dünyadaki gerçek okuyucuların okuduğu olay ve durumların kendi başına gelmesi, bu olay ve durumları yaşamaya başlaması yazının, yaşamın kendisi olması özelliğini göstermektedir. Yazı eğer yaşamın kendisi ise yazar yaşamak ve kendini keşfetmek için yazmalıdır. Orhan Pamuk “*yaşamın metinlerden yapılmış olduğu*”nu söyler. Orhan Pamuk’a göre “*Hayat metinlerle beslenir, sonra tekrar hayata dönüşür ve bu ilişki kabaca şimdi söylediğim gibi, hayat ve metin olarak da birbirinden kopmuş değildir. İç içedir*” (Pamuk, 1995). “*Ama bunlar sürekli birbirlerini zenginleştirerek, değiştirerek, başkalaştırarak ilerlerler. Yaşam ve metinlerin dünyası birbiriyle bütünleşir Orhan Pamuk’un romanlarında*” (Ecevit, 2008: 47). Orhan Pamuk’un en önemli özelliklerinden biri de roman karakterlerinin okuyarak ya da yazarak kendilerini bulmaları, kendileri olmalarıdır. Beyaz Kale’de

Venedikli Köle'nin başından geçenleri yazarak kendisi olması durumu Kara Kitap'ta Galip'in Celal'in yazılarını yazması ve kendini bulması şeklinde karşımıza çıkmaktadır.

Üstkurmacanın yazının/kurgunun, yaşamın kendisi olması özelliği romanlardan hareketle şu şekilde örneklendirilebilir:

Beyaz Kale'de Venedikli Köle'nin gördüğü bir rüyayı Hoca'ya anlatması ve bu anlattıklarının gerçek olması üstkurmacanın yazının/kurgunun yaşamın kendisi olması özelliğidir. “Benim yerime geçip ülkeme gidiyor, nişanlımla evleniyor, düğünde kimse onun ben olmadığını fark etmiyordu, bense bir Türk kıyafetiyle bir köşeden seyrettiğim eğlencenin ortasında annem ve mutlu nişanlımla karşılaşıyor, beni uykumdan uyandıran gözyaşlarıma rağmen ikisi de kim olduğumu anlamadan bana sırtını dönüp uzaklaşıyorlardı.” (BK, 46-47)

Kara Kitap'ta anlatıcı Celâl'in ağzından, “Alâaddin'in Dükkânı” adlı köşe yazısında yazı ile hayatın iç içeliğini, yazının yaşamın kendisi olduğunu şöyle ifade eder: “... aslında, insanın artık hiçbir zaman hikâyenin aslı hangisidir, hayatın aslı hangisidir anlayamayacağımı anlattım.” (KK, 48)

“Bir gün bir kitap okudum ve bütün hayatım değişti.” (YH, 7) cümlesi ile kurmaca dünya ile somut dünya düzlemlerinin ilişkisi vurgulanır. Kahramanın kitabı okuması ile yazı/kurgu ve aslında kendi var oluşsal öyküsü gerçekleşir.

“Masada oturup kitabı cümle cümle defterine yazan ve yazdıkça aradığı hayata çıkan yolun yönünü sezen o kişi bendim. Bir kitap okuyup bütün hayatı değişen, âşık olan, yeni bir hayata doğru yol alacağını hisseden o kişi bendim. Yatmadan önce annesinin, kapısını tıkladıp, “sabahlara kadar yazıyorsun, bari sigara içme,” dediği kişi bendim.” (YH, 45) Kahraman yazdıkça kendi yaşamını şekillendirmekte ve kendi yaşamının yolunu bulmaktadır.

Yeni Hayat'ta yazının dolayısı ile kurmacanın yaşamın kendisi olmasına Osman ve Mehmet'in Demiryol Lokantası'na gidip kitapla ilgili konuşmalarını da örnek olarak verebiliriz. Anlatıcı burada Mehmet'in ağzından yazının aslında hayatın kendisi olduğunu ifade eder: “İyi bir kitap bize bütün dünyayı hatırlatan bir şeydir... Belki her kitap öyledir, öyle olmalıdır... Kitabın kendi içinde olmayan, ama varlığını ve sürekliliğini kitabın anlattıklarıyla hissettiğim bir şeyin parçasıdır kitap...”

Dünyanın sessizliğinden ya da gürültüsünden çıkarılmış bir şey belki, ama o suskunluğun da gürültünün de kendisi değil... İyi bir kitap, olmayan şeylerin, bir çeşit yokluğun, bir çeşit ölümün anlatıldığı bir yazı parçasıdır... Ama kelimelerin ötesinde yer alan ülkeyi yazının ve kitabın dışında aramak boşuna.” (YH, 208)

Benim Adım Kırmızı’da kurmaca düzlemlerinin minyatür resimleriyle gerçekleştirildiği düşünüldüğünde kurmaca içindeki kurmacada bir minyatürde resmedilen bir olayın bir üst kurmacada gerçekleşmesi yazının, yaşamın kendisi olması başlığı altında değerlendirilebilir. Aşağıdaki alıntı bu durumu örneklemektedir:

“Dahası, aşkını içine gömmek zorunda kaldığı için gururu kırık olan oğul, güzel ve genç üvey anasının verdiği bu akıla, Şeytan’ın da teşvikiyle kanıp bir resmin köşesine, duvarla otların arasında, hiç görülmez sandığı bir köşeye imzasını atmış. İmzaladığı ilk resim ise Hüsrev ile Şirin’den bir meclismiş. Hani bilirsiniz: Hüsrev, Şirinle evlendikten sonra ilk evliliğinden olan oğlu Şiruye, Şirin’e âşık olur ve bir gece camdan girip hançerini Şirin’in yanında yatan babasının ciğerine daldırır. İşte, ihtiyar padişah oğlunun yaptığı bu meclisi gösteren resme bakarken, birden resimde bir kusur sezmiş; imzayı gördüğü, ama pek çoğumuzun yaptığı gibi, gördüğünü farketmediği için resimden ona yalnızca “bu bir kusurlu resim,” duygusu geçmiş. Bu eski üstatların yapacağı bir şey olmadığı için ihtiyar padişah telaşa kapılmış. Çünkü bu, okuduğu cilt bir hikâyeyi, bir efsaneyi değil, bir kitaba en yakışmaz şeyi, bir hakikati anlatıyor demekmiş. İhtiyar bunu sezince korkmuş. Aynı anda da, nakkaş oğlu tıpkı yaptığı resimdeki gibi, pencereden içeri girmiş ve resimdeki kadar iri hançerini babasının korkudan büyüyen gözlerine bakmadan göğsüne daldırmış.” (BAK, 78-79)

Kar’da yazının yaşamın kendisi olmasına iki örnek vardır. Her iki örnek de Serhat Şehir Gazetesi’nde çıkan haberlerin daha sonra gerçekleşmesi şeklinde gerçekleşir. Gazetenin sahibi bu durumu “Pek çok olay sırf biz önceden haberini yaptığımız için gerçekleşmiştir.” (K, 34) şeklinde ifade eder.

Görüldüğü gibi Orhan Pamuk, üstkurmacanın yazının/kurgunun yaşamın kendisi olması özelliğini Masumiyet Müzesi dışında diğer bütün romanlarında uygular. Bu özelliğin en fazla kullanıldığı romanların Yeni Hayat ve Kara Kitap

olduğu görülür. Bu özelliğin Beyaz Kale, Benim Adım Kırmızı ve Kar romanlarında kullanımını ise daha sadedir.

Orhan Pamuk'un romanlarında görülen bir diğer üstkurmaca özellik ise **anlatıcının, okuru okuduğu metne karşı yabancılaştırmasıdır**. Anlatıcı, anlatısında yabancılaştırma etmenini kullanarak anlatısının gerçek değil, sanat düzleminde oynanan bir oyun ve bir kurmaca olduğu vurgusunu yapar; böylece okurun metin karşısında özgür, özgün ve sağlıklı bir eleştiri yapmasını amaçlar ve okurun anlatıya kendini kaptırmasını önlemek için üstkurmaca boyuta geçerek okuru duygusallıktan ve metinden uzaklaştırır. Anlatıcı, anlatının akışı içinde bir anda okuyucuya yönelerek okurun anlatının büyümesine kapılmasını engellemek ister. Bu nedenle anlatıcı, okuyucuyu metinden uzaklaştırmak için soyut düzlemden somut düzleme dış dünyaya ait varlıkları kullanarak geçer. Aslında bütün bu çaba, yazarın okuyucu ile iletişime geçerek oyun oynama isteği ile ilgilidir.

Aşağıda Yeni Hayat romanında üstkurmamacanın anlatıcının, okuru okuduğu metne karşı yabancılaştırması özelliği şu şekilde örneklendirilebilir:

“Mesela, Alacaelli'den ayrıldıktan tam otuz altı saat sonra gerçekliğin kendisinden çok hayallerden çıkmış gibi gözüken tozlu ve dumanlı bir köyden bozma kasabanın garajında bir geceyarısı otobüsümü bekler, bir türlü geçmeyen vakti öldürmek ve kazınan midemin ağrısını dindirmek için peynirli bir pideyi çiğnerken, kötü niyetli bir gölgenin bana yaklaşmakta olduğunu hissettim. Eldivensever tuhafiyecim miydi bu? Hayır. Onun ruhu! Hayır, kırık kalpli ve öfkeli bir bayi! Hayır. Seiko olmalı, **diye ben düşünürken, birden çat, bir kenef kapısı vurdu**, görüntü bütünüyle değişti ve yağmurluklu Seiko hayali, yağmurluklu kendi halinde bir amcaya dönüştü.” (YH, 178)

“Canan'ın kokusunu taşıyan yatağa uzanıp ağlaya ağlaya uyumak olduğunu söyledi, içimden başka bir ses karşı çıktı ona, katiller katil gibi davranmalıydı, soğukkanlı olmalıydı, telaşa kapılmamalıydı: Canan annesiyle babasının evinde, Nişantaşı'nda beni bekliyordu mutlaka. Odadan çıkmadan önce, **evet en sonunda o hain sivrisineği, camın kenarında gördüm ve bir darbeye avucumun içiyle ezdim**. Sivrisineğin karnından, avucumun içindeki aşk çizgisine bulaşan kanın, Canan'ın tatlı kanı olduğuna emindim.” (YH, 217)

Orhan Pamuk'un, üstkurmamacının anlatıcısının, okuru okuduğu metne karşı yabancılaştırması özelliğini yalnızca Yeni Hayat romanında kullandığı görülür.

Orhan Pamuk'un romanlarında görülen bir diğer üstkurmaca özellik ise **metnin anlatıcısının satır aralarında okura bilgi vermesidir**. Bu özellik ile anlatıcı olayın akışını keserek herhangi bir konu hakkında okuyucuya bilgi verir. Böylece okuyucunun anlatıdaki varlığını kabul eder ve onu anlatıya dâhil eder. Orhan Pamuk, üstkurmamacının, metnin anlatıcısının satır aralarında okura bilgi vermesi özelliğini yalnızca Kara Kitap ve Yeni Hayat romanlarında kullanır. Örneğin Kara Kitap'ta anlatıcının Hurufilik ve Hurufiliğin kurucusu olan Fazlallah'ın hayatı ile ilgili verdiği bilgiler bu noktada değerlendirilebilir.

Orhan Pamuk'un romanlarında görülen bir diğer üstkurmaca özellik ise **okurun dikkatinin kurgusal öğelerin üzerine çekilmesini sağlamadır**. Yazar, postmodernizmin en önemli unsurlarından biri olan kurmaca ve gerçeklik arasındaki ilişkiyi belirginleştirmek için okurun dikkatini kurgusal öğelerin üzerine çekerek okuru, anlatının kurmaca düzlemi ile ilgili soruları ve sorunları üzerine düşündürmeye çalışır. Bunun için yazar birtakım unsurları kullanarak metnin kurgusunu inşa eden öğeleri oluşturur. Orhan Pamuk, üstkurmamacının, okurun dikkatinin kurgusal öğelerin üzerine çekilmesini sağlama özelliğini yalnızca Kara Kitap ve Yeni Hayat romanlarında kullanır. Örneğin Yeni Hayat romanında anlatıcı zaman zaman okuru anlatının kurmaca düzlemi ile ilgili soruları ve sorunları üzerine düşündürmeye çalışır. Burada anlatıcı okura okuduğu şeyin kurmaca bir kitap olduğunu vurgular.

Üstkurmamacının okurun dikkatinin kurgusal öğelerin üzerine çekilmesini sağlama özelliği romanlardan hareketle şu şekilde örneklendirilebilir:

“...elinde tuttuğu kitabın her köşesinde yeterince dikkat ve zekâ gösterip göstermediğini sorayım mı? Mesela, melekten ilk sözedildiği sahnenin renklerini şimdi hatırlayabilir misiniz bakalım? Ya da Demiryolu Kahramanları adlı eserinde Rıfki Amca'nın şirket adlarını saymasının Yeni Hayat'a nasıl bir ilham verdiğini hemen söyleyebilir misiniz? Ben Mehmet'i sinemada vururken, onun Canan'ı düşünmekte olduğunu, daha sonra hangi ipucundan çıkarabileceğimi fark ettiniz mi?” (YH, 165)

Kara Kitap'ın 10. bölümünde anlatıcı okurun dikkatini kurgusal öğelerin üzerine yöneltir. Postmodernizmin en önemli unsurlarından biri olan kurmaca ve gerçeklik arasındaki ilişkinin belirginleştirilmesi bu bölümde karşımıza çıkmakta ve yazar, anlatıcı ve kahraman arasındaki ilişkiyi şöyle ifade etmektedir: “Başlangıçta, bu ‘göz’ü ben yaratmıştım. Tabii ki, beni görsün ve gözlesin diye. Onun bakışı içinden çıkmak istemiyordum. Kendimi bu bakışın altında, bu bakıştan oluşturmuştum ve bu bakıştan hoşnuttum. Her an gözlendiğimin bilincinde olduğum için varoluyordum çünkü. Sanki bu göz beni görmese ben de varolmayacaktım. Bu öyle açık bir gerçektir ki, onu kendimin yarattığımı da unutup beni var eden bu göze şükran duyuyordum. Onun buyruklarına uymak istiyordum! Böylece daha hoş bir ‘varoluşun’ içine girecektim, ama zordu bunu yapmak, öte yandan acı veren bir şey değildi bu zorluk, hayatın biçimiydi, doğal karşılanması gereken rahat bir şeydi. Bu yüzden cami duvarına yaslanırken içine düştüğüm düşünce alemi, bir kâbus gibi değil, ‘İster İnan İster İnanma’ köşesinde tuhafliklarını özetlediğim o varolmayan ressamın yaptığı resimler gibi anılar ve tanıdık görüntülerle örülmüş bir tür mutluluktur. Bu mutluluk bahçesinin orta yerinde kendimi gördüm, cami duvarına Geceyarısı yaslanmış, kendi düşüncemi seyrediyordum.” (KK, 116) Anlatıcının, kurgunun bir ögesi olması nedeni ile yukarıdaki alıntıda yazar, kahramanın ağzından anlatıcı kavramından bahsetmekte ve bu kavramı göze benzetmektedir. Burada “göz” ifadesi ile derin anlamda (iç tabaka) iç ben ile dış ben’in birbirine dışardan bakması ve birbirine benzemesi için verdiği mücadele anlatılır. Burada Galip, kendi içinde derin bir yerde olan öteki ben’ini keşfeder; böylece Galip, Celâl olur ve onun yerine köşe yazıları yazmaya başlar.

Orhan Pamuk’un romanlarında görülen bir diğer üstkurmaca özellik ise **montaj/kolaj**dır. Montaj/kolaj kimi zaman gerçek kimi zaman kurmaca yaşamdan alınan deneme, öykü, masal, tiyatro kesiti veya bunların parodisi ya da geçmiş ve gelecekte bir ana veya bir düşe metin içinde yer verilmesidir. Kolaj, metni oluşturan anlatı parçalarının kurgulanmasını sağlayan bir araçtır. “*Anlatıcının metindeki varlığının en aza indirildiği bölümlerdir bunlar. Tek bir biçime sadık kalınarak yazılmayan, dokusunda avangard biçim denemelerine yer veren tüm kurmaca metinlerde olduğu gibi, anlatıcının, egemen, kişisel ve nesnel anlatıcı tutumları arasında gidip geldiği bir metindir*” (Ecevit, 2008: 151).

Aynı zamanda kolaj, dümdüz giden herhangi bir hikâyeyi tekdüzelikten kurtarır ve ona üçüncü bir boyut verir. Kolaj ile birlikte geçmiş, gelecek ve şimdiki zaman parçacıkları ve birbiriyle ilgisiz gibi görünen anlatılar belli bir anlam doğrultusunda yan yana getirilir. Montaj; yazarın, anlatının yapısını kurmak, güzelleştirmek, güçlendirmek, anlatıya yeni bir biçim kazandırmak veya felsefi bir boyut kazandırmak için bir yazıyı veya bir sözü hiç değiştirmeden ya da biraz değiştirerek veyahut da sezdirme suretiyle anlatı dokusu içinde kullanmasıdır. Bu sayede metinler arasında bir bağ kurulur ve kurmacanın gerçekliği ön plana çıkarılmış olur.

Orhan Pamuk, Kara Kitap'ı iki ayrı bölüm hâlinde düzenler; birinci kısım on dokuz, ikinci kısım ise on yedi bölümden oluşur. Bu bölümlerin hemen başında yer alan ve çeşitli yazarların eserlerinden alınan epigraflar romanda üstkurmacanın kolaj tekniği olarak karşımıza çıkmaktadır. Yazar bu epigrafların çoğunu Mevlana, Şeyh Galip, Attar ve diğer mutasavvıf ve düşünürlerden alır. Bunun dışında gazete yazıları, şehzadenin öyküleri, Hurufilik üzerine bilimsel bilgilerin yer aldığı tasavvuf metinlerine de yer vermesi kolaja örnektir.

Yeni Hayat romanındaki kolaj örnekleri Erenköy'de Cinayet başlıklı gazete kesiti örneği ile 16. bölümdeki kitap alıntılarıdır:

“ERENKÖY'DE CİNAYET. (A.A.): Devlet Demiryolları emekli başmüfettişlerinden Rıfkı Hat dün akşam dokuz civarında kimliği belirsiz bir kişinin kurşunlarıyla öldürüldü. Dün akşam evinden kahveye çıkarken Telli Kavak Sokak'ta Hat'ın yolunu kesen bir şahıs üzerine üç el ateş etti. Kimliği belirlenemeyen saldırgan olay yerinden derhal kaçtı. Aldığı yaralarla hemen can veren Hat (67) Devlet Demiryollarında çeşitli kademelerde faal olarak görev yaptıktan sonra en son başmüfettişken emekliye ayrılmıştı. Çevrede sevilen Hat'ın ölümü üzüntü yarattı. (YH, 140)

“Aşk'ın etkisi öyleydi ki üzerimde, bütünüyle onun buyruğuna giren gövdem çoğunlukla ağır ve cansız bir nesne gibi hareket ederdi.” Dante, Yeni Hayat

Kar romanında ise Ka'nın, Serhat Şehir Gazetesi'ni ziyaretinde okuduğu “Ünlü Şairimiz Ka Kars'ta”, “Millet Tiyatrosu'nda Sunay Zaim'in Zafer Gecesi” ve

“Kar Yolları Kesti” adlı gazete haberleri ve ansiklopedik bilgiler kolaj örneği olarak karşımıza çıkmaktadır.

Orhan Pamuk’un, üstkurmancanın kolaj özelliğini en fazla kullandığı romanı Kara Kitap’tır. Bunun dışında Yeni Hayat ve Kar romanlarında da kolajın kullanıldığı görülür, ancak diğer romanlarında bu özellik görülmez.

Orhan Pamuk’un romanlarında görülen bir diğer üstkurmaca özellik ise **kahramanın kurmaca bir karakter olduğunun bilincinde olmasıdır**. Hızla değişen ve gelişen dünyada yazarlar da edebiyata ve romana farklı bir açıdan yaklaşır; kahramana ve okura yeni görevler yükler. Bu nedenle üstkurmaca anlatıda yazar, çokkatmanlı bir yapı oluşturarak kahramana somut bir yaşam yükler, onun gerçek dünyadaki okuyucular ile iletişimini sağlayarak kendi varlığının bilincinde olmasını sağlar. Kahramanın kurmaca bir karakter olduğunun bilincinde olması, metnin kurgusunu gerçek olmayan bir dünyaya iter. Anlatıdaki bir kahraman hem romanı yazabilmekte hem de eş zamanlı olarak romanın içinde yaşayabilmektedir. Bu da üstkurmaca anlatının başka bir oyunsuluk boyutudur.

Üstkurmancanın kahramanın kurmaca bir karakter olduğunun bilincinde olması özelliği romanlardan hareketle şu şekilde örneklendirilebilir:

Kara Kitap’ta yazar, anlatının on ikinci bölümü olan ve Galip’in kaleme aldığı “Kahramanı Benmişim” adlı bölümde okuduğumuz metnin bir üstkurmaca olduğunu açıkça dile getirir. Okuyucu ile diyaloga girmesinin yanında aynı zamanda kendisinin okuduğumuz kurmaca metnin kahramanı olduğunu söyler:

“Okuduğün kitaptaki becerikli ve kederli kahraman bendim; mermer taşlar, iri sütunlar ve karanlık kayalar arasından rehberimle birlikte yeraltındaki kıpır kıpır hayatın mahkûmlarına koşan ve yıldızlarla kaplı yedi kat göğün merdivenlerinden çıkan yolcu bendim; uçurumu aşan köprüünün öteki ucundaki sevgilisine, ‘Ben senim!’ diye seslenen ve yazarı onu kayırdığı için sigara küllüğündeki zehir izlerini çözen külyutmaz dedektif bendim...” (KK, 325)

“Nefret etmeye çalıştığı adamın ‘haklı’ olduğunu derinden derine biliyordu. Onu hemen öldüremeyeceğini de. Kahvenin kırık dökük sandalyesinde iki saate yakın bacaklarını sallayıp kös kös oturarak Rıfkı Amca’nın yeni hayatımda bana daha ne tuzaklar hazırlamış olabileceğini düşündüm.” (YH, 204) Burada üçüncü

kurgusal düzlemdeki kahraman anlatıcı, ikinci kurgusal düzlemin anlatıcısı olan Rıfki Amca'ya göndermede bulunmakta ve kendisinin, onun yazdığı bir romanın kurmaca karakteri olduğuna vurgu yapmaktadır.

Bu örnekte de anlatıcı okura seslenerek okuduğumuz şeyin bir kurmaca olduğunu ve kendisinin de bu kurmacanın kahramanı olduğunu ifade eder: “O gecelerden sonra ruhumdan, aklımdan, kalbimden geriye kalanlarla idare etmeye çalıştığımı anlayan bazı okurlarımın kaşlarını çatarak kederlendiğini görür gibi oluyorum. Sabırlı okur, anlayışlı okur, duyarlı okur, ağla benim hâlime, ağlayabilirsen eğer, ama gözyaşı döktüğün kişinin de bir katil olduğunu sakın unutma. Yok eğer, sıradan katiller için de, tıpkı ceza kanunundaki indirimlerin gerekçeleri gibi bir şefkat, bir anlayış, bir sevgi duyabilmek için bazı nedenler sayılabilir deniliyorsa, artık içine iyice karışmış olduğum bu kitaba onlar da eklensin isterim.” (YH, 223)

Benim Adım Kırmızı romanında Katil'in okura seslenerek yaptığı açıklamalar aynı zamanda bize Kara'nın kurmaca bir karakter olduğunun farkında olduğunu gösterir: “Kendi kendime düşünürken bile sizin beni izlemekte olduğunuzun farkındayım aslında. Hayatımın beni ele verecek teferruatını, öfkelerimi düşüncesizce aklımdan geçiremem. Elif, Be, Cim deyip üç tane mesel anlatırken, aklımın bir köşesiyle sizin bakışınızı da kolluyordum.

On binlerce kere nakşettiğim savaşçılar, âşıklar, şehzadeler ve efsane kahramanları bir yanlarıyla resmedilen şeye, orada, o efsane zamanda savaştıkları düşmanlara, boğuştukları ejderhalara, gözyaşları döktükleri güzelim kızlara dönüktürler. Ama bir yanlarıyla ve gövdelerinin bir kısmıyla da o harika resmi seyretmekte olan nakışseverlere dönüktürler. Varsa bir üslubum ve kişiliğim, yalnız nakışında değil, benim cinayetimde ve kelimelerimde de gizlidir. Bulun bakalım benim kim olduğumu kelimelerimin renginden” (BAK, 116)

Anlatıda Üstat Osman'ın Kara ile girdiği bir kütüphanede bir nakkaşın nakşettiği minyatür ile ilgili yaptığı açıklama, kahramanın bir kurmaca karakter olduğunun bilincinde olduğuna dair bir imadır. “Görüyorsun, başları nisbeten birbirlerine dönük, ama vücutlarının yarısı da bize dönük. Çünkü içinde durdukları şeyin bir resim olduğunu, bize göründüklerini de biliyorlar. Bu yüzden, bizlerin her

zaman gördüğümüz şeylere tıpatıp benzemeye çalışmıyorlar hiç. Tam tersi, Allah'ın hatıralarından çıktıklarını ima ediyorlar. Bunun için orada, o resmin içinde zaman durmuş. Resimle anlattıkları hikâyeye ne kadar acele de etse, onlar iyi terbiye edilmiş mahcup ve kibar genç kızlar gibi, ellerine kollarına, narin gövdelerine, hatta gözlerine aşırı hiçbir hareket yaptırmadan sonsuza kadar duracaklar.” (BAK, 385) Anlatıda, minyatürdeki kişiler nasıl içinde durdukları şeyin bir resim olduğunu biliyorlarsa anlatıda yer alan kahramanlar da kurmaca bir dünya içinde yaşayan kahramanlar olduklarını öyle bilmektedirler vurgusu vardır.

Orhan Pamuk'un, üstkurmacanın kahramanın kurmaca bir karakter olduğunun bilincinde olması özelliğini en fazla Yeni Hayat romanında kullandığı görülür. Bu özelliğin Benim Adım Kırmızı ve Kara Kitap romanlarında daha sade kullanıldığı görülür.

Orhan Pamuk'un romanlarında görülen bir diğer üstkurmaca özellik ise **metnin yazılış sürecini metnin konusu hâline getirmedir**. Bu özellik ile yazar, okura romanını nasıl anlattığı, hangi kitaplardan etkilendiği, hangi biçimsel ve teknik sorunla karşı karşıya kaldığı ve o sorunu nasıl çözdüğü, hangi otobiyografik yaşantısını kurmaca düzleme taşıdığı, öyküde hangi kurgu biçimini kullandığı gibi daha pek çok soruyu ve durumu yüksek sesle düşünür ve izah eder. Söylenmeyen bir şeyin kalmadığı dünyada yazarlar artık, konu ve olaydan çok edebiyatın/romanın kendisini ve nasıl kurgulandığını anlatmaya başlar. Bu formda yazar, romanın başından sonuna kadar bir romanın nasıl oluşturulduğunun, kurmacanın nasıl gerçekleştiğinin hikâyesini anlatır. Yazar, seçtiği anlatıcının ağzından “okur” a tahkiye etmenin nasıl gerçekleştiğini anlatır. Kısaca yazar “roman yazma” edimini romana asıl konu olarak seçer.

Kar romanında, anlatının en dikkat çeken yönü anlatıcının roman yazma işini romana özne olarak seçmesidir. Bu üstkurmaca tekniğinin ortaya çıkma şekli, anlatının üçüncü şahıs ağzıyla anlatılmasına karşın yazarın zaman zaman araya girerek birinci şahıs ağzıyla kahraman ya da olaylarla ilgili düşüncelerini belirtmesidir. Aynı zamanda anlatıcının yazdığı romanda kullandığı malzemelerden de bahsetmesi metnin yazılış süreci ile ilgilidir. Bu malzemeler eğitim enstitü müdürünün üzerinden çıkan bant kaydı, Ka'nın defteri/tuttuğu notlar, Serhat Kars

Televizyonu'nun arşivinden çıkan video bantları, Müfettiş Binbaşının raporu, Ka'nın yazara gönderdiği mektup, Ka'nın İpek'e gönderdiği mektup, Ka'nın İpek'e yazdığı ama göndermediği mektuplar, görgü tanıklarının anlattıkları ve Serhat Gazetesi haberleridir. Yazar, bu malzemeleri anlatıda kullanarak Ka'nın ölümünden sonra bu malzemelere ulaştığı ve bunları kullanarak Ka ile ilgili bir roman yazdığı izlenimini okuyucuda uyandırmak ister. Aynı zamanda yazar, romanın yazılış sürecinin nasıl gerçekleştiğini okura anlatmak istemektedir.

Orhan Pamuk, Masumiyet Müzesi romanında Kar'da olduğu gibi kahramanın arkadaşı izlenimini okurda uyandırmak ister. Anlatının son bölümü olan "Mutluluk" adlı bölümde anlatıcı, Kemal Bey, Orhan Pamuk'a ulaşır ve başından geçenleri kendisinin onayıyla Orhan Pamuk'un anlattığını söyler. Bir başka ifadeyle Masumiyet Müzesi, kahramanın başından geçen hikâyenin Orhan Pamuk tarafından romanlaştırılması üzerine kurularak romanın yazılış süreci okura anlatılır.

Orhan Pamuk, üstkurmacanın, metnin yazılış sürecini metnin konusu hâline getirme özelliğini yalnızca Kar ve Masumiyet Müzesi romanlarında kullanır. Bu özellik Kar romanında sıklıkla kullanılırken Masumiyet Müzesi'nde çok daha sade kullanılır.

Orhan Pamuk'un romanlarında görülen bir diğer üstkurmaca özellik ise **anlatıcının roman tekniğine ya da edebiyata dair sorunları tartışarak romanın yazımına yönelmesidir**. Bu özellik ile yazar, metnin yazılış sürecini metnin konusu hâline getirme maddesinde olduğu gibi romanın nasıl yazıldığını, kurmacanın nasıl gerçekleştiğini anlatmaz. Burada yazar, kendi roman anlayışı ve tekniği ile ilgili düşüncelerini ve uygulamalarını roman içerisinde tartışarak doğrudan veya dolaylı olarak okura sunar. Böylece okur romana dâhil edilerek okurun anlatıdaki varlığı ve önemi kabul edilir. Orhan Pamuk, anlatıcının roman tekniğine ya da edebiyata dair sorunları tartışarak romanın yazımına yönelmesi özelliğini yalnızca Kara Kitap romanında uygular. Bu romanda roman tekniği ile ilgili bilgilerin verildiği en önemli bölüm "Üç Silahşörler" adlı bölümdür. Bu bölümde Celal'in önemli yazarlardan aldığı güzel yazı yazma taktiklerinden bahsedilir.

Orhan Pamuk'un romanlarında görülen bir diğer üstkurmaca özellik ise **yazarın, anlatısında metne müdahil olmasıdır**. Romanda yazar anlatısını kimi

zaman üçüncü şahıslı anlatıcıya anlattırmasına karşın bazen araya girmekte ve birinci şahıslı anlatımla kimi zaman da birinci şahıslı anlatıcıya anlattırmasına karşın bazen araya girmekte üçüncü şahıslı anlatımla anlatıdaki varlığını hissettirmektedir. Bu durum da romanda yer alan bir başka üstkurmaca düzlemi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Yazarın, anlatısında metne müdahil olma özelliği Kar romanından hareketle şu şekilde örneklendirilebilir:

**“Uyumasından yararlanıp onun hakkında sessizce biraz bilgi verelim. On iki yıldır Almanya’da siyasi sürgün hayatı yaşıyordu, ama hiçbir zaman siyasetle fazla ilgilenmiş değildi. Asıl tutkusu, bütün düşüncesi şiirdi. Kırk iki yaşındaydı, bekârdı ve hiç evlenmemişti. Kıvrıldığı koltukta fark edilmiyordu ama Türkler için uzunca sayılabilecek bir boyu, yolculukta daha da solan açık bir teni, kumral saçları vardı.”** (K, 10)

Orhan Pamuk’un, yazarın, anlatısında metne müdahil olma özelliğini yalnızca Kar romanında uyguladığı görülür.

Sonuç olarak Orhan Pamuk’un romanlarında üstkurmacyı gösteren özellikler ve bu özelliklerin hangi romanda ne kadar yer aldığı şu şekilde tablolaştırılabilir:

|   | <b>Beyaz Kale</b> | <b>Kara Kitap</b> | <b>Yeni Hayat</b> | <b>Benim Adım Kırmızı</b> | <b>Kar</b> | <b>Masumiyet Müzesi</b> |
|---|-------------------|-------------------|-------------------|---------------------------|------------|-------------------------|
| <b>Kurmaca İçinde Kurmaca</b>   | X                 | X                 | X                 | X                         | –          | –                       |
| <b>Roman okuyan/yazan bir insanı anlatan kurmaca olması</b>   | 10                | 9                 | 4                 | –                         | 33         | 4                       |
| <b>Yazarın da romanın bir karakteri olması</b>  | –                 | –                 | 3                 | –                         | 26         | 13                      |
| <b>Anlatıcının Okura Seslendiği Bir Kurmaca Olması</b>  | 5                 | 12                | 28                | 144                       | 15         | 30                      |
| <b>Bir kurmaca karakterin başka bir kurmacanın karakteri olması</b>                                     | 1                 | 3                 | 5                 | –                         | –          | 6                       |
| <b>Yazının/kurgunun, yaşamın kendisi olması</b>   | 2                 | 12                | 13                | 1                         | 2          | –                       |
| <b>Anlatıcının, okuru okuduğu metne karşı yabancılaştırması</b>   | –                 | –                 | 6                 | –                         | –          | –                       |
| <b>Metnin anlatıcısının satır aralarında okura bilgi vermesi</b>  | –                 | 3                 | 3                 | –                         | –          | –                       |
| <b>Okurun dikkatinin kurgusal öğelerin üzerine çekilmesini sağlama</b>                                  | –                 | 1                 | 1                 | –                         | –          | –                       |
| <b>Montaj/Kolaj</b>   | –                 | X                 | X                 | –                         | X          | –                       |
| <b>Kahramanın kurmaca bir karakter olduğunun bilincinde olması</b>                                      | –                 | 1                 | 5                 | 3                         | –          | –                       |
| <b>Metnin yazılış sürecini metnin konusu hâline getirme</b>   | –                 | –                 | –                 | –                         | 48         | 6                       |
| <b>Anlatıcının roman tekniğine ya da edebiyata dair sorunları tartışarak romanın yazımına yönelmesi</b> | –                 | 15                | –                 | –                         | –          | –                       |
| <b>Yazarın, anlatısında metne müdahil olması</b>  | –                 | –                 | –                 | –                         | 11         | –                       |

Orhan Pamuk'un, üstkurmaca tekniğini kullanması Batı edebiyatını ve modern çözümlene yöntemlerini en iyi şekilde anladığının ve bu yöntemleri başarıyla uygulayabildiğinin göstergesidir. Bu uygulama şekli ile Orhan Pamuk, Türk edebiyatına postmodernizmi ve onun anlatım araçlarını taşımış olur ve aynı zamanda zihnindeki "ideal okur" kitesini oluşturur.

Tezin bütününde üstkurmaca kavramı ele alınıp Orhan Pamuk'un romanları üstkurmaca yönünden incelenmiştir. Orhan Pamuk'un romanlarındaki sıra dışı karmaşık olan üstkurmaca yapının büyük bir titizlik, sabır ve ustalık ile dokunduğu, Orhan Pamuk'un dil bilgisine ve kurgu oyununa sahip olduğu ve bunların yanı sıra Türk ve Batı edebiyatını iyi analiz etmiş olduğu saptanmıştır. Sonuç olarak Orhan Pamuk'un romanlarının sağlıklı bir biçimde okunabilmesinin üstkurmaca bilgisini gerektirdiği görülmüştür.

## KAYNAKÇA

### İncelenen Romanlar

- PAMUK, Orhan (2011). *Cevdet Bey ve Oğulları*, İletişim Yayınları, İstanbul
- (2011). *Sessiz Ev*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- (2002). *Beyaz Kale*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- (1999). *Kara Kitap*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- (1997). *Yeni Hayat*, İletişim Yayınları, İstanbul
- (1998). *Benim Adım Kırmızı*, İletişim Yayınları, İstanbul
- (2011). *Kar*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- (2008). *Masumiyet Müzesi*, İletişim Yayınları, İstanbul.

### Kaynak Kitaplar, Makaleler, Tezler

- ADAK, Hülya (1996). *Pamuk'un 'Ansiklopedik Romanı'*, Kara Kitap Üzerine Yazılar içinde, Yay. Haz. Nüket Esen, s. 275– 294, İletişim Yayınları, İstanbul.
- ADORNO, Theodor W. (2008). *Edebiyat Yazıları*, Metis Yayınları, İstanbul.
- AKÇAY, Ahmet Sait (2011). *Okumanın Farkı Orhan Pamuk*, Artı Yayınları, İstanbul.
- AKERSON, Fatma Erkman (1996). *Kara Kitap Üzerine Bir Yorum Denemesi*, Kara Kitap Üzerine Yazılar içinde, Yay. Haz. Nüket Esen, s. 61–69, İletişim Yayınları, İstanbul.
- AKTAŞ, Şerif (2005). *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Akçağ Yayınları, 7. Baskı, Ankara.
- AKTEN Sevim (2000). *Yeni Hayat, Yeni Kitap, Yeni Roman*, Orhan Pamuk'u Anlamak içinde, Yay. Haz. Engin Kılıç, s. 299–310, İletişim Yayınları, İstanbul.
- AKTEN, Sevim (Eylül 2002). “Kar'da Anlatının Yapısı”, *Varlık Dergisi*.
- AKTULUM, Kubilay (1999). *Metinlerarası İlişkiler*, Ankara, Öteki Yayınevi.
- ALLEN, Graham (2000). *Intertextuality*, İstanbul.

- ANAR, İhsan Oktay (2001). Cumhuriyet Gazetesi / Pazar Eki, 7.1.2001.
- ATAKAY, Kemal (Ekim 1990). “Kara Kitap’ın Sırrı”, *Adam Sanat Dergisi*.
- ATAY, Oğuz (1984). *Tehlikeli Oyunlar*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- AYTAÇ, Gürsel (2003). *Genel Edebiyat Bilimi*, İstanbul, Say Yayınları.
- AYYILDIZ, Mustafa-BİRGÖREN, Hamdi (2009). *Edebiyat Bilgi ve Kuramları*, Gözden geçirilmiş 2. baskı, Akçağ Yayınları, Ankara.
- BAKIRCIOĞLU, N. Ziya (1999). *Başlangıcından Günümüze Türk Romanı*, Ötüken Yayınları, İstanbul.
- BAUDRILLAND, Jean (2011). *Simülarklar ve Simülasyon*, Doğu Batı Yayınları, Ankara.
- BAYRAK, Özcan-YAPRAK, Tahsin (2012). Üstkurmaca ve Gerçeklik Bakımından Orhan Pamuk’un Masumiyet Müzesi Romanında Postmodern Unsurlar, *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C:22, S:1, s. 53–64, Elazığ.
- BAYRAV, Süheyla (1996). *Kara Kitap ve Kendi Olmak*, Kara Kitap Üzerine Yazılar içinde, Yay. Haz. Nüket Esen, s. 73–79, İletişim Yayınları, İstanbul.
- BELGE, Murat (2009). *Edebiyat Üstüne Yazılar*, İletişim Yayınları, 3. Baskı, İstanbul.
- BOOTH, Wayne C. (2012). *Kurmacanın Retoriği*, İstanbul, Metis Yayınları.
- CALVİNO, Italo (2010). *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- CURRIE, Mark (1995). *Metafiction*, London.
- ÇETİŞLİ, İsmail (2004). *Metin Tahlillerine Giriş 2 Hikâye–Roman–Tiyatro*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- ÇIKLA, Selçuk (2001). *Hüzün ve Tesadüfte Üstkurmaca ve Hikâyecilik Dersleri*, *Mustafa Kutlu Kitabı*, İstanbul: Nehir Yayınları.
- DEMİR, Fethi (2011). *Orhan Pamuk’un Ronalarını Üzerine Bir Araştırma*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van.

- DEMİR, Fethi (2011). Orhan Pamuk'un Postmodern Bir Labirentte Yazıyı Arayan Kahramanları, *Turkish Studies*, Volume 6/3, p. 1811-1822.
- DEMİR, Yavuz (1995). *İlk Dönem Türk Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- DEMİR, Yavuz (2002). *Bir Üstkurmaca Olarak Müşahadat*, İstanbul, Dergâh Yayınları.
- EAGLETON, Terry (2011). *Edebiyat Kuramı*, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- ECEVİT, Yıldız (2011). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- ECEVİT, Yıldız (2008). *Orhan Pamuk'u Okumak*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- ECO, Umberto (1995). *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, İstanbul, Can Yayınları.
- ECO, Umberto (2010). *Gülün Adı*, İstanbul, Can Yayınları.
- ECO, Umberto (2011). *Genç Bir Romancının İtirafı*, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- EMRE, İsmet (2006). *Postmodernizm ve Edebiyat*, Ankara, Anı Yayıncılık.
- ERTEKİN, Erkan (2002). "Bir Yorum Romanı: Kar", *Adam Sanat Dergisi*.
- ESEN, Nüket (Der.) (1996). *Kara Kitap Üzerine Yazılar*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- GRILLET, Alain Robbe (1989). *Yeni Roman*, İstanbul.
- GÜLSOY, Murat (2008). *Yaratıcı Yazar: O Öteki Kişi*, Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası İçinde, Yay. Haz. Nüket Esen-Engin Kılıç, s. 19-29, İletişim Yayınları, İstanbul.
- İŞIKSALAN, Nilay (2007). "Postmodern Öğreti ve Bir Postmodern Roman Çözümlemesi: Kara Kitap / Orhan Pamuk", *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi (Anadolu University Journal of Social Sciences)*, Cilt/Vol.:7- Sayı/No: 2 s. 419-466.

- İLHAN, Nilüfer (2012). Hikâyenin Hikâyesi ya da Bir Üst Kurmaca Düzleminde Ayışığında Çalışkur, *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S. 8, s. 63-72.
- JUNG, Carl Gustav (2009). *Dört Arketip*, Metis Yayınları, İstanbul.
- JAHN, Manfred (2012). *Anlatıbilim*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- KARABOSTAN, Ayşen (2006). *Graham Swift'in Waterland, David Lodge'un Small World ve Martin Amis'in London Fields Adlı Romanlarında Üstkurmaca Tekniğinin İncelenmesi*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İngiliz Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Ankara.
- KOÇAKOĞLU, Bedia (2011). "Postmodernin Geleneğe Bakan Yüzünde Bir Anlatı: Beyaz Kale", *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, S: 29, s.185–202, Bahar, Konya.
- KOLCU, Ali İhsan (2010). *Edebiyat Kuramları, Salkım Söğüt*, Erzurum.
- KORKMAZ, Ramazan (2009). Metaforik Dönüştürme Biçimleri ve Efendi-Köle Diyalektiği Bakımından Beyaz Kale, *Bilig*, yaz, sayı 50, s. 119-130.
- KUNDERA, Milan (2009). *Roman Sanatı*, Can Yayınları, İstanbul.
- LARRY, McMaffery (1995). *The Art of Metafiction*, London.
- LİNN, James Weber ve TAYLOR, Houghton Wells (1935). A Foreword to Fiction, New York. (Akt. BOOTH, Wayne C. (2012). *Kurmacanın Retoriği*, İstanbul, Metis Yayınları.
- LUKACS, George (2011). *Roman Kuramı*, Metis Yayınları, İstanbul.
- MORAN, Berna (1994). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- MORAN, Berna (2009). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-3* İletişim Yayınları, İstanbul.
- NARLI Mehmet (2007). *Roman Ne Anlatır Cumhuriyet Dönemi (1920–2000) Türk Romanı Üzerine Tematik Bir Tasnif ve Değerlendirme*, Akçağ Yayınları, 1. Baskı, Ankara.

- ÖZBEK, Yılmaz (2005). *Postmodernizm ve Alımlama Estetiği*, Çizgi Kitabevi Yayınları, Konya.
- ÖZCAN, Meltem (2005). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında Postmodernizmin Yeri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mersin Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mersin.
- ÖZOT, Gamze Somuncuoğlu (2009). *Postmodernizm ve Türk Edebiyatındaki Yansımaları*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- PAMUK, Orhan (2011). *Saf ve Düşünceli Romancı*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- PAMUK, Orhan (1999). *Öteki Renkler*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- PANTALEO, Sylvia (2007). Exploring the Metafictional in Elementary Students' Writing, *Changing English: Studies in Culture and Education*, 14:1, 61-76.
- PARLA, Jale (1996). *Kara Kitap Neden Kara, Kara Kitap Üzerine Yazılar İçinde*, Yay. Haz. Nüket Esen, s.102–109, İletişim Yayınları, İstanbul.
- PARLA, Jale (2011). *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- PARLA, Jale (2012). *Don Kişot'tan, Bugüne Roman*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- PARR, James A. (1988). *Don Quixote: An Anatomy of Subversive Discourse* (Newark, Del.)
- SAĞLIK, Şaban (2008). “Modern/Postmodern Öykü ve Romanda Anlatıcının Değişimi ve İşlevi”, *Hece Dergisi*, “Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Postmodernizm Özel Sayısı” S: 138–139–140, s. 297–310, Ankara.
- SARI, Ahmet (2007). “Orhan Pamuk’un “Benim Adım Kırmızı” Adlı Romanıyla Ulrich Plenzdorf’un “Genç W’nin Yeni Acıları” Adlı Romanlarında Ölü–Anlatıcı (Nekro–Narratör) Tutum”, *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, s. 99–112, S: 34, Erzurum.
- SARUP, Madan (1995). *Postyapısalcılık ve Postmodernizm*, Ark Yayınevi: Ankara.
- SOLMAZ, Yusuf (2005). *Orhan Pamuk’un Anlam Çağrısı*, Babil Yayıncılık, Ankara.

- STERNE, Laurence (1999) *Tristram Shandy Beyefendi'nin Hayatı ve Görüşleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- TAŞDELEN, Vefa (2007). “Postmodernizm Üzerine”, *Hece Öykü (Öyküde Postmodern Anlatım Özel Sayısı)*, S: 24 (Aralık–Ocak) s. 50–70, Ankara.
- TEKİN, Mehmet (2009). *Roman Sanatı Romanın Unsurları*, Ötüken Yayınları, İstanbul.
- UYANIK, Gürsel (2011). *Peter Stamm'ın Agnes Adlı Romanında Üstkurmaca ve Metinlerarası İlişkiler*, Salkımsöğüt Yayınları, Erzurum.
- Varlık Dergisi, Şubat, 1995.
- WAUGH, Patricia (1996). *Metafiction*, New Fetter Lane, London.
- WOOD, James (2010). *Kurmaca Nasıl İşler?*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- YALÇIN, Alemdar (2005). *Siyasal ve Sosyal Değişmeler Açısından Cumhuriyet Dönemi Çağdaş Türk Romanı 1946–2000*, Akçağ Yayınları, 2. Baskı, Ankara.
- YERLİKAYA, Aslı (Nisan, 2011). Murat Gülsoy’un “Hayatım Yalan” Adlı Hikâyesinde Üstkurmaca Düzlemi, s. 82-86. *Varlık Aylık Edebiyat ve Kültür Dergisi*, Sayı: 1243.
- YÜCEL, Tahsin (1996). *Kara Kitap*, Kara Kitap Üzerine Yazılar İçinde, Yay. Haz. Nüket Esen, s. 48–56, İletişim Yayınları, İstanbul.
- ZAVARZADEH, Masud (1976). *The Mythopoeic Reality*, University of Illionis Press, Urbana, (Akt. Karabostan, 2006: 12).