



**T.C.
KAHRAMANMARAŞ SÜTÇÜ İMAM ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI**

**1990 SONRASI TÜRK ROMANINDA
POTMODERN KURGU**

Tolga BAŞDAMAR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**KAHRAMANMARAŞ
HAZİRAN - 2014**



**T.C.
KAHRAMANMARAŞ SÜTÇÜ İMAM ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI**

1990 SONRASI TÜRK ROMANINDA POSTMODERN KURGU

DANIŞMAN: Yrd. Doç. Dr. Mehmet Fetih YANARDAĞ

Tolga BAŞDAMAR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**KAHRAMANMARAŞ
HAZİRAN - 2014**

KAHRAMANMARAŞ SÜTÇÜ İMAM ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

1990 SONRASI TÜRK ROMANINDA POSTMODERN
KURGU

Tolga BAŞDAMAR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Kod No :

Bu Tez 25/06/2014 Tarihinde Aşağıdaki Jüri Üyeleri Tarafından
Oy Birliği ile Kabul Edilmiştir.

Yrd. Doç Dr. Mehmet Fetih YANARDAĞ
BAŞKAN

Yrd. Doç. Dr. Sadi GEDİK
ÜYE

Doç. Dr. Selahattin DÖĞÜŞ
ÜYE

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Doç. Dr. Murat KARABULUT
Enstitü Müdürü

Bu çalışma.....tarafından desteklenmiştir.
Proje No:.....

Not: Bu tez ve projede kullanılan özgün ve başka kaynaktan yapılan bildirişlerin, çizelge, şekil ve fotoğrafların kaynak gösterilmeden kullanımı, 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunundaki hükümlere tabidir.

KAHRAMANMARAŞ SÜTÇÜ İMAM ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**1990 SONRASI TÜRK ROMANINDA
POSTMODERN KURGU**

Tolga BAŞDAMAR

Danışman : Yrd. Doç. Dr. Mehmet Fetih YANARDAĞ

Yıl : 2014, Sayfa: 131+V

Jüri : Yrd. Doç. Dr. M. Fetih YANARDAĞ (Başkan)
: Yrd. Doç. Dr. Sadi GEDİK (Üye)
: Doç. Dr. Selahattin DÖĞÜŞ (Üye)

Toplumların geçirmiş olduğu siyasal ve sosyal değişimler edebiyatı da derinden etkilemiştir. Yirminci yüzyılın ikinci yarısında Amerika ve Avrupa’da ortaya çıkan postmodern düşünce, kısa sürede kültür ve edebiyat ortamına da yansır. Gerçeği anlatma iddiasında olan roman, bu özelliğinden dolayı postmodernizmden en fazla etkilenen edebî tür olmuştur. Postmodern felsefenin, gerçekliği; özneye göre değişen bir göreceliklik olarak tanımlaması, roman için de önemli bir değişimin başlangıcıdır. Gerçeklikten uzaklaşarak, toplumsallığını kaybeden roman, kendi yazılış serüvenini anlatan bir türe dönüşür. İçeriğin çoğulcu bir şekilde dağılması, metinlerarasılık, üstkurmaca, gerçekliğin yitimi bu yeni romanların en önemli özellikleri olmuştur.

Postmodern romana ait birtakım özelliklerin 1990 öncesi Türk romanlarında da görülmesine rağmen, yazınsal bir anlayış olarak postmodern romanların 1990 sonrasında yoğunlaştığı görülür. Bu romanlarda gerçeklikten kopuş ve kurmacalık açıkça belirtildiği için, romanlar kurgusal özelliklerine göre değerlendirilmiştir. Postmodern romanların genel özelliklerini gösteren eserler, dokuz farklı başlık altında incelenmiştir. Bu çalışmada amaç, postmodern düşüncenin Türk romanındaki yansımalarını anlamaya çalışmak ve postmodern romanların, roman türünün ilk ortaya çıktığı noktadan çok farklı bir yerde olduğunu göstermektir.

Anahtar Kelimeler: Postmodernizm, Roman, Postmodern Roman, Kurgu

**DEPARTMENT OF TURKISH LANGUAGE AND LITERATURE
INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES
KAHRAMANMARAŞ SÜTÇÜ İMAM UNIVERSITY**

ABSTRACT

MA THESIS

**POSTMODERN FICTION IN TURKISH NOVEL
AFTER 1990**

Tolga BAŞDAMAR

Supervisor : Asst. Prof. Dr. Mehmet Fetih YANARDAĞ

Year : 2014 , Pages: 131+V

**Jury : Asst. Prof. Dr. M. Fetih YANARDAĞ (Chairperson)
: Asst. Prof. Dr. Sadi GEDİK (Member)
: Assc. Prof. Dr. Selahattin DÖĞÜŞ (Member)**

Social and political changes that societies experienced have also affected literature deeply. Postmodern thought which surfaced in the second half of 20th century in America and Europe reflected on the culture and literature as well in a short time. Novel whose claim is to tell the truth has been affected the most by postmodernism because of this. The fact that postmodern philosophy describes reality as relativity that changes according to subject is the beginning of an important change for the novel. Novel has changed into a genre that tells the adventure of itself being written by getting away from reality and losing its sense of community. Distribution of content in a pluralist way, intertextuality, metafiction and loss of reality are the most important properties of these new novels.

Even though some of the properties that belong to postmodern novel were seen in Turkish novels before 1990, it is seen that postmodern novels centred after 1990 as a literary concept. Since disengagement from reality and fictitiousness are openly indicated in these novels, they have been reviewed by their fictional properties. The works that show general properties of postmodern novels have been analysed under nine different titles. In this study the aim is to try to understand the reflections of postmodern thought in Turkish novel and to show that postmodern novels are in a very different place than the point novel genre first surfaced.

Keywords: Postmodernism, Novel, Postmodern Novel, Fiction

ÖN SÖZ

Edebiyat metinleri, çağlar boyunca yalnızca içerik olarak değil, biçim olarak da büyük değişimler geçirmiştir. İnsanların yaşam tarzları, üretim faaliyetleri, düşünme biçimleri ve hayata bakış açıları bu değişimlerde öncü olmuştur. Toplumların oluşmaya başladığı ilk dönemlerde destanlar önemli sözlü edebiyat ürünleriyken, Ortaçağ'ın dini esaslara dayalı sosyal yapısında şiir, sanatçıların duygu dünyalarını daha iyi yansıtabildikleri bir tür olmuştur. Aydınlanma dönemiyle birlikte soyut gerçeklik, yerini sosyal gerçekliğe bırakmış ve roman da bu döneme uygun bir tür olarak edebiyatın yükselen ifade aracı haline gelmiştir. Romanın dört yüz yıla yaklaşan serüveninde, onun içerik ve biçim özellikleri her dönem tartışılmıştır. Gerçekliği yansıtmaya amacındaki roman, başlarda toplumsal gerçekliği yansıtmaya çalışmış; daha sonra bireyin gerçeğine yönelmiştir. Modern sonrası dönemde ise; yazın sanatını kurgusunun merkezine yerleştirmiş ve yazarlar romanların en önemli karakteri olmuştur.

Türk edebiyatı; Türk milletinin tarihsel, kültürel derinliğine ve bunun sonucu olarak gelişen büyük kırılmalara paralel olarak, farklı dönemlerden geçip günümüze kadar gelmiştir. İslâmiyetin kabulü, Arap ve Fars edebiyatına özgü farklı türleri de beraberinde getirirken, Tanzimat Fermanı'nın ilanından sonra; Batı edebiyatına özgü yeni türler Türk edebiyatında ilk kez görülmüştür. Roman, kuşkusuz bu türlerden en önemlisidir. Büyük bir medeniyet değişiminin ve önemli siyasal tartışmaların arasında Türk edebiyatındaki ilk örnekleri verilen roman; uzun yıllar aydınların düşüncelerini topluma anlattıkları bir araç olarak görülmüştür. Eleştiriler, romanların biçim ve kurgu özelliklerini geri planda tutarken, eserler içerik özelliklerine göre değerlendirilmişlerdir. Doğu-Batı çatışması, köy ve köylü sorunları, demokratikleşme çabaları ve darbeler uzun yıllar Türk romanının ana konuları arasında sayılmıştır. Ancak 1970'ten sonra Oğuz Atay'la başlayan yeni biçim arayışlarına; "Yusuf Atılgan, Bilge Karasu, Latife Tekin, Orhan Pamuk, İhsan Oktay Anar, Hasan Ali Toptaş" gibi önemli yazarların da katılmasıyla, Türk romanı kurgusal anlamda yeni birçok romanla tanışmıştır.

Bu çalışma, Türk romanına biçimsel bir yaklaşım ortaya koyabilme ve bu alanda yapılmış çalışmalara katkı sağlayabilmek amacıyla hazırlanmıştır. Postmodernizmin dünyada ve Türkiye'de tartışılan popüler bir konu olması ve romanda kurgu olarak büyük değişimlere neden olması da tez konusunun seçiminde öne çıkan etkenlerdendir. Postmodern düşüncenin, modernizmin nesnel gerçekliğinin yerine; bakış açısına göre anlam kazanan öznel gerçekliği benimsemesi, romanın da kurgusunu ve gerçeklik algısını derinden sarmıştır. Postmodern roman, gerçekliği yansıtmaktan uzaklaşarak; okurla oynanan yazınsal bir oyunu ifade etmeye başlamıştır. Anlatıcı ve bakış açısı çeşitliliği, edebî eserlere yapılan göndermeler, farklı edebî türlerin birlikteliği, çatışma alanlarının genişliği okura da çoğulcu bir okuma ve anlamlandırma imkânı sunmuştur. 1990 sonrasına ait on beş roman, dokuz alt başlık altında incelenirken, postmodern romanın gerçekliği algılayışı ve okurmerkezli kurgusu incelemelerin odak noktasını oluşturmuştur. Başlıkta 'kurgu' sözcüğüne yapılan vurgu, postmodern romanın gerçeklikle arasındaki mesafeyi anlamlandırmak için seçilmiştir. İncelemelerde roman sözcüğünün yerine 'metin' ve 'anlatı' sözcüklerinin kullanımı da postmodern roman kavramını tartışmaya açmak için bilinçli bir tercihtir. Üstkurmaca, metinlerarasılık, okurmerkezlilik gibi postmodern romanın temel özellikleri; Türk romanının farklı dönemlerinde görülsede, bu özelliklerin yazınsal bir anlayışın yansıması olarak kullanımı, 1990 sonrasında gerçekleşmiştir. Bununla birlikte postmodern Türk romanı

için öncü bir eser olarak kabul edilen, Orhan Pamuk’a ait *Kara Kitap* isimli eserin de bu yıl yayınlanması, bu çalışmayı 1990 sonrası üzerinde yoğunlaşmaya yöneltmiştir.

Bu alanda bana çalışma fırsatı sunan, düşüncelerime her zaman değer veren ve benden desteklerini esirgemeyen, danışman hocam Yrd. Doç. Dr. Mehmet Fetih YANARDAĞ’a, tez savunmasındaki jüri yelerim Yrd. Doç. Dr. Sadi GEDİK ve Doç. Dr. Selahattin DĖř’e ve Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı’ndaki hocalarıma teşekkürü bir borç bilirim.

Tolga BAşDAMAR
Haziran- 2014

İÇİNDEKİLER

ÖZET	I
ABSTRACT	II
ÖN SÖZ	III
İÇİNDEKİLER	V
1. GİRİŞ	1
1.1. Kavram Olarak Postmodernizm	1
1.2. Felsefi Bir Kavram Olarak Postmodernizm	2
1.3. Siyasal ve Sosyal Bir Kavram Olarak Postmodernizm	4
1.4. Sanatsal ve Yazınsal Bir Kavram Olarak Postmodernizm	7
1.4.1. Postmodern Roman	8
2. KONU İLE İLGİLİ ÖNCEKİ ARAŞTIRMALAR	10
3. TÜRK ROMANINA GENEL BİR BAKIŞ	12
4. 1990 SONRASI TÜRK ROMANINDA POSTMODERN KURGU	20
4.1. Çoğulculuk	20
4.2. Anlatıcı	41
4.3. Üstkurmaca	49
4.4. Gerçeklik	60
4.5. Metinlerarasılık	67
4.6. Zamansal Özellikler	76
4.7. Anlatı Karakterleri	82
4.8. Dil Ve Anlatım	101
4.9. Okurmerkezlilik	110
5. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME	116
KAYNAKLAR	119
ÖZ GEÇMİŞ	
EKLER	

1. GİRİŞ

Bu bölümde postmodern düşüncenin etki alanı ve genel özellikleri üzerinde durulmuştur.

1.1. Kavram Olarak Postmodernizm

Batı düşüncesi gerçekliği, farklı dönemlerde, farklı bakış açılarıyla ele almıştır. Dilek Doltaş, Batı düşüncesinin gerçeğe yaklaşımında üç temel evre belirler:

Birinci dönem, Tanrıyı merkez alan ve gerçeği Tanrısal kaynaklar yoluyla belirleyen düşünce biçimidir. Bu dönem Yunan ve Roma döneminden Ortaçağ'ın sonuna kadar sürer.

İkinci dönem, insan odaklı olup gerçeği insanı merkeze koyarak açıklamaya çalışan düşünce biçimidir. Bu dönem Rönesans ve Hümanist akımlardan modernizmin sonuna kadar devam eder.

Üçüncü dönem ise merkezsiz düşünce biçimidir. Bu dönemde gerçekliğin merkezinde ne Tanrı ne de insan vardır. Gerçek bakana göre değişen öznel bir forma bürünür. Bu dönemi ise Postmodernizm olarak isimlendirir. (Doltaş, 2003)

Yirminci yüzyılın ilk yarısında "Postmodern sözcüğünü sosyo-kültürel bağlamda ve yeni bir dünya görüşü olarak ele alan ilk kişi ise tarihçi Arnold Toynbee'dir. 1947'de yayınladığı *A Study of History* (Bir Tarih İncelemesi) kitabının birinci cildinde Tonybee, 1875'ten itibaren Batı uygarlığının iç kapayıcı yeni bir tarih kesitine girdiğini söyler ve bu döneme post-modern adını verir. Böylece Tonybee postmodernin, modernizme karşı bir tepki olmayıp dünyaya farklı yaklaşan bir sosyal, felsefi ve kültürel bir bakış olduğunu öne sürerek bu kavramın bugünkü kullanımını kazanmasında önemli bir rol oynar" (Doltaş, 2003: 33). Rosenberg, postmodernizmi kültürel bir kavram olarak tanımlamıştır:

Amerikalı kültür tarihçisi Bernard Rosenberg 1950'li yıllarda yayımladığı bir kitapta (Mass Culture, New York, 1957) postmodern sözcüğünü yeni bir kültürel oluşumu ifade edecek şekilde kullanmıştır; bu, kitle kültürüdür. Rosenberg'e göre kapitalizm bütün dünyayı bütünleştirmektedir ve bu bütünleşme içinde dünyanın her yöresine yayılan bir kitlesel kültür ortaya çıkmaktadır. İşte postmodern insan, Rosenberg'e göre bu kültürün eseri olan insandır (Şaylan, 2006: 31).

Gözde Dedeoğlu'na göre postmodernizm, aydınlanmanın temel değerleri olan akıl ve bilime karşı geliştirilen eleştirel bir harekettir:

Kökleri 20. yüzyılın başlarına kadar uzanan postmodernizm; akıla, bilime, evrensel değerlere, özcülüğe, nesnelliğe karşı bir anlayış, bir düşünce tarzı olarak 1960'lardan sonra ABD ve Fransa'dan başlayarak dünyaya yayılmaya başlamış, 1980'lerden sonra gündeme daha fazla yerleşmiştir. Adındaki post hecesinin de ifade ettiği gibi modernizm sonrası dönemi anlatır. Modernizme tepki olarak doğmuş bir olgu şeklinde adlandırılabilir (Dedeoğlu, 2004: 77).

Hasan Bülent Kahraman, postmodernizmi sosyal hayatın tüm alanlarında kendini gösteren bir gerçeklik olarak tanımlar:

Modern toplum, sistematığı gereği siyasal, toplumsal ve kültürel biribirinden ayrıldığı toplumdur. Ne var ki, modern insan bunların üçü tarafından hem ayrı ayrı hem de bunların etkileşiminden doğmuş bir sonuç olarak belirlenir. Bu yönüyle

postmodern durum da ister istemez siyasal, kültürel ve toplumsal düzeyde yeni oluşumlara olanak sağlamış veya bu alanda ortaya çıkan gelişmelerin tanımlanması için kullanılmış bir kavramdır. Dolayısıyla, postmoderniteyi modern toplumu ve bilinci meydana getiren her bağlamda kendine özgü bir gerçeklik olarak ele almak mümkündür (Kahraman, 2007: 8).

İsmet Emre'ye göre postmodernizmin kendisi de tanımı da karmaşık bir yapıya sahiptir:

Kavram olarak “post” öneki Batı dillerinde bir sürecin sonu anlamına geliyorsa da, terimleşmiş haliyle, postmodernizm, modernin sonu, modernden sonra doğmuş; onun devamı, içerdiği boyutlarda birinin süreği yahut anti-modernizm anlamlarında kullanılmaktadır. Kavram konusunda bütün bu kargaşalar, kavramın iç bünyesindeki heterojenlik kadar söz konusu kavramı tanımlamaya çalışan yazarların kendi bakış açılarına göre de adlandırmalarından kaynaklanmaktadır (Emre, 2006: 19).

Yıldız Ecevit postmodernizmin karşıtlıkları bir arada barındıran çoğulcu yapısına dikkat çeker:

Her şeyin karşıtıyla birlikte hiçbir çatışmaya yer vermeden varolduğu, farklılıkların barışçı bir karnaval atmosferi içinde bir arada yaşadığı bir tinsel varoluş biçiminin adıydı postmodern. İdeolojiler aracılığıyla soluk alan sosyal/kültürel modernizm için tüm karşıtlıkların eşitliği düşüncesi, büyük bir sorumsuzluk/aymazlık ya da işbirlikçilik demekti (Ecevit, 2009/a: 62).

Sinan Kutku'ya göre postmodern dönemde siyasal ve sosyal hiçbir köklü değişim yaşanmayacaktır: “Öncelikle postmodernist düşünce, artık yeni olan hiçbir şeyin ortaya konulamayacağını, yalnızca eskinin bütünsel yapısı korunarak, onda yaratılacak nicel değişimlerle bir takım gedikler açılabileceğini öngörür. Bu da, köklü toplumsal değişimlerin artık gerçekleşmeyeceği anlamına gelir”. (Kutlu, 2003: 78)

Postmodernizm kavramına getirilen tanımlardan hareketle bu kavram hakkında bazı çıkarımlar da bulunabilir: Postmodernizm, şu an içinde yaşanılan dönemi de kapsayan bir kavram olduğu için, onun hakkında kesin tanımlar yapabilmek güçtür. Bununla birlikte postmodernizm, modernizm sonrası dönemi ifade etmekte ve modernizmin başta akıl ve bilim olmak üzere, getirdiği birçok değere eleştirel yaklaşımı ifade etmektedir. Postmodern düşünceye göre, gerçeklik öznedir ve bireyin yorumlarıyla şekillenir. Öznellikten doğan çoğulculuk ise, birbirine zıt kavramların bir arada bulunmasını sağlamıştır. Kimi düşünürler, bu dönemi insanlığın gelişiminin sonu olarak tanımlarken, büyük siyasal ve sosyal değişimlerin artık gerçekleşmeyeceğini ileri sürmüşlerdir. Postmodernizm günümüzde, sanattan siyasete; felsefeden ekonomiye kadar birçok alanda varlığını hissettirir.

1.2. Felsefi Bir Kavram Olarak Postmodernizm

Batı aydınlanmasının en önemli iddiası ‘insanın özgürleştirilmesi’ projesidir. İnsan, akıl ve bilim yoluyla doğaya hâkim olacak ve özgürlüğüne kavuşacaktır. Aydınlanma değerlerine karşı zamanla yükselen eleştirilerin temelini, akıl ve bilimin iktidar için kullanıldığı iddiası oluşturmuştur. Ortaçağda iktidar, insanoğlunun özgürlüğünü din ile kısıtlarken, aydınlanmayla birlikte aynı kısıtlamayı bilim ve akıl yoluyla yapmıştır. Bilimin nesnel ve bütünlükçü tavrı, özne olan insanın;

nesneleşmesine neden olmuştur. Bu eleştiriler yaygınlaşarak sistemli bir hale geldiğinde, modern sonrası dönem; bilimden sosyal ve siyasal hayata kadar geniş bir yelpazede aydınlanma değerlerinin eleştirisi üzerinde yükselmeye başlamıştır.

Werner Heisenberg kuantum kuramına ‘Kopenhag yorumu’ adı verilen yeni bir yorum getirmiştir. Atomik parçacıkların daha önceki bilinen yasalara uygun hareket etmediği iddiasını ortaya atan Heisenberg, bunu belirsizlik ilkesi olarak tanımlar. “Bir deneysel düzenek geliştirerek elektronun konumunu ölçtüğünde birbirini izleyen deney sonuçları sürekli küçük farklar gösteriyordu, yani bir elektronun konumunu bir kezde ve kesin olarak saptamak olası değildi. Bu durumda Heisenberg uzun bir deneyler dizisi sonucunda elektronun olası yerini bildiren ortalama bir değere varılması gerektiğini söyledi. Zorunlu olarak bu, kesin ve tek bir konum ölçümü değil, bir olasılık dağılımıydı” (Kutlu, 2003: 27). Niels Bohr ise konuya felsefi bir açıdan yaklaşarak dil felsefesinin yöntemlerini atom altı parçacıklara uyguladı. Bu uygulamalardan çıkan sonucu ‘tamamlayıcılık ilkesi’ olarak tanımlar:

Niels Bohr dil felsefesinin de olanaklarını kullanarak kuantum gerçekliğine bir açıklık getirmeye çalıştı. Ona göre atom altı parçacıkların bilinen fizik yasalarıyla açıklanamayan davranışları, aynı zamanda günlük gramerimizin içerdiği mantığı da aşıyordu. Bohr’u özgül kuramına götüren çıkış noktası, elektronun deneysel konumu ile momentumunu aynı deneysel düzende ve bir defada ölçmenin olanaksızlığıydı. Ancak o bu duruma, bilimsel gelişme düzeyine koşut giden bugüne özgü bir olanak değil, belirleyici bir evren tanımı olarak baktı. Bir şeyi bilmenin koşulları diğerinin bilgisini dışladığına göre, dünya hakkında bir defada her şeyi bilmek olanaksızdı. Başka bir deyişle, gerçekliğin ve yaşamsal süreçlerin tümel kavramlarla açıklanması bir bilgi yöntemi olarak geçersizdi. Ayrıca elektron, bir düzende parçacık, farklı kurulmuş bir başka düzende de dalga olarak görüldüğüne göre, nesne ile gözlem düzeneği arasında bir etkileşim söz konusuydu. Bu da doğanın bizim gözlemimize kayıtsız olmadığı ve dışsal gerçekliğin öznenin bakış açısına göre biçimlendiği anlamına geliyordu ki, tam bu noktada evrenin nesnel nedensellikte açıklanamayan yeni bir resmi açığa çıkıyordu (Kutlu, 2003: 27).

Bu durum gözlemcinin yarattığı gerçeklik olarak isimlendirilirken, nesnenin onu yorumlayan özneye göre anlam kazanacağı düşüncesi ortaya çıkmıştır. Postmodern düşüncenin öznellik merkezli, çoğulculuğu esas alan dünya görüşünün temelleri böylece atılmış olur. Aydınlanma felsefesi, dini ve dini otoriteyi eleştirirken; insanı ve insan aklının özgürlüğünü öne çıkarmıştır. Modern felsefenin açtığı eleştirel özgürlük yolu, Nietzsche’ nin eleştirileriyle; Aydınlanma değerlerini hedef alır. Nietzsche yönelttiği eleştirilerle aydınlanma değerlerini ‘yapısöküme’ uğratmaya çalışmıştır. Modern felsefe gerçekliği dinin buyruğundan koparıırken, onu idealizmin açtığı pencereden yeniden yorumlamıştır. Gerçeği kendine göre yorumlayan aydınlanma düşüncesi, Nietzsche’ ye göre özgürleştirmeyi vaat ettiği insanı, ideolojilerin esiri yaparak, onu mevcut gerçeklikten iyice uzaklaştırmıştır. Bilim de bu amaç için bir araç olarak kullanılmıştır. Bilimin ve felsefenin gerçek amacı, insana sunulan gerçeğin ardındaki gizli amacı bulup çıkarmak olmalıdır. Bu amacı ‘soybilim’ ve ‘yapısöküm’ kavramlarıyla açıklayan Nietzsche, gerçekliğin yapısöküme uğratılarak, onun soy kütüğünün, yani gizli amacının ortaya çıkarılması gerektiğini ileri sürmüştür. Ona göre evrenin bir değil birden çok gerçeği vardır. Bu yüzden bireylere göre değişen farklı gerçeklikler oluşur. Önemli olan bireyin var olan gerçekliği nasıl yorumladığıdır. Nietzsche ‘ebedi dönüş’ kavramı etrafında adeta postmodern düşüncenin gerçeklik anlayışını özetlemiştir. Nietzsche’ ye göre, gerçek var olan bu dünyadadır. Gerçeği Tanrı ve idealler bağlamında açıklamak gerçeklikten kaçmaktır. Bu dünyanın gerçeğini anlamlandıran ise, insanın

özel olarak ona kattığı yorumlardır. Nietzsche bir yandan ‘Kopenhak yorumu’ ile birleşerek var olan gerçekliği öznellik bağlamında açıklamaya çalışırken, diğer yandan aydınlanmanın getirdiği başta evrensellik ve bütüncülük kavramları olmak üzere, tüm Aydınlanma felsefesini ‘yapısöküm’ yoluyla paraçalamak istemiştir.

Postmodern düşünürlere göre insan ve onun oluşturduğu toplum kesin yargılarla tanımlanamaz kavramlardır. İnsana ve topluma parçalanmışlık ve düzensizlik hâkimdir. Aydınlanma akli, kendi çizdiği dünyadan insanı ve toplumu değişmez yargılarla açıklamaya çalışmıştır. Fransız postmodern düşünür Foucault, geçmiş ve şimdi arasına kalın bir duvar örerek Nietzsche’yi takip etmiştir. “Nietzsche’ nin Ahlakın Soy Kütüğü adlı kitabı ‘şimdi’ yi geçmişten ayırarak ‘şimdinin meşruluğunu kaldırmaya’ yönelik bir çabadır. Foucault’un yapmaya çalıştığı tam da budur. Bir kaçınılmazlık hattını izleyen tarihçinin aksine o, geçmişi şimdiden koparır; geçmişin sıra dışılığını kanıtlayarak, geçmişi şimdinin yetkisinin altını oyacak biçimde öyküler” (Sarup, 2010: 91). Bütünlükçü ve birbirini takip eden çizgisel tarih anlayışına karşı bütünlüğü parçalayarak, tarihsel olayları birbirinden bağımsız olarak tek tek düşünür. Birbirinden bağımsız ele aldığı bu tarihi koşullar da bilgiyi belirleyen, temel unsurdur. Ona göre bilgi, içinde yaşanan zamana göre üretilir ve bu bilgi iktidar için kullanılır. Aydınlanma dönemine özgü bilgi ve akıl, insanları ‘ötekileştirme ve baskı altına almak’ için birer araçtır. “Bu aklın ortaya çıkışının, mantıksal ve siyasal bir zorunluluk olarak, bu yeni ve zorba ussalık biçimiyle uyumlu olmayan her türlü düşünme, eylem ve varoluş tarzının dışlanması ve gayri meşru ilan edilmesi gerektirdiğini de görmüştür. Aklın her türlü karşıtlığa gösterdiği mutlak hoşgörüsüzlük, kimi yönleriyle bugün bile varlığını sürdürmekte ve birçoğumuzun sorgusuz sualsiz bazı karşıtlıklarda kendini açıkça göstermektedir. Doğru ve yanlış, haklı ve haksız, normal ve hastalıklı, akli başında ve akli bozuk, kuşku götürmez bu karşıtlıklardan bazılarıdır” (Boyne, 2009: 79). Düşüncelerinde ‘ötekileştirme’ kavramı özellikle vurgulayan Foucault, Avrupada’da on ikinci, on üçüncü ve on dördüncü yüzyıla özgü, cüzzamlılara yönelik ötekileştirme ve dışlama anlayışının, modernite döneminde deli ve anormal olarak nitelenen bireylere yöneldiğinin altını çizer. Daha sonra bu ötekileştirmeye yoksullar ve suçlular da katılır. Toplumun bu kesimleri için on yedinci yüzyılda hastaneler yapılmaya başlanır. Bu kapatılmalar toplumda zamanla artan bir korkuya neden olur. Foucault, Ortaçağ boyunca delilerin böyle bir kapatmayla karşılaşmadıklarını ileri sürerek on dokuzuncu yüzyılda akıl ve akıl dışılık arasındaki bağın iyice zayıfladığını düşünür. Hastane, hapishane, kışla, okul gibi kurumlar toplumu baskı altında tutmak için yapılmıştır. Foucault’a göre Ortaçağın halka açık yerlerde verilen ibretlik cezaların yerini, modern dönemde disiplin altında tutma ve ıslah etme almıştır. Ortaçağda günah çıkarma yoluyla insanların cinsel hayatını denetleyen papazların yerini, modern dönemde iktidarlar almıştır. Freud da ruhsal bozuklukların altında cinselliği arayarak bu yolun önünü açmıştır. “Foucault’nun modern cinsellik söylemine ilişkin getirdiği örnek, yeni bir günah çıkarma diye gördüğü psikanalizdir. Foucault, cinsel içgüdüğü ortaya koymakla Freud’un cinsellik üstünde bilime yeni bir baskı alanı açtığını söyler” (Sarup, 2010: 109).

1.3. Siyasal ve Sosyal Bir Kavram Olarak Postmodernizm

Tarih boyunca insanlığın en önemli sosyal etkinliği, bir araya gelerek oluşturdukları devlet kurumudur. Bu kurum, yüzyıllar içinde insanın ve onun oluşturduğu toplumun ihtiyaçlarına paralel olarak, çeşitli şekiller almıştır. İnsanlık zaman zaman bu yapıyı tanımlamakta ve adlandırmakta güçlük geçmiştir:

Devleti felsefi bir söylem olarak, ilk defa değinenlerden biri olan Platon’a göre devlet, filozof-kralın bilgisinin ve insan ruhunun ideal bir form halinde somutlaşması; Aristo için bireyin siyasi olarak mensup olduğu organik yapı; Hobbes için insanın varlığını güvence altına alan siyasi güç; Hegel’ de Tanrı’nın yeryüzündeki yansımasıydı. Marx radikal bir biçimde,

egemenlerin baskı aracı olarak tanımladı devleti. Heidegger tarihsel bir yazgı olarak gördü ve Nietzsche, ateşten kelimeleriyle, yalanların en büyüğü olarak niteledi. (Habermas, 2008: 8)

Ortaçağ devletlerinin teokratik bir yapısı vardır. Bu dönemde din adamları ve toprak sahibi soylular, önemli iki sosyal sınıftır. Tarım ağırlıklı ve din merkezli geleneksel toplumda, devlet siyasal gücünü dinsel otoriteden ve onun temsil ettiği kiliseden alır. Burjuvanın ticaretle uğraşan, yeni bir sosyal sınıf olarak tarih sahnesine çıkmasıyla tüm dengeler sarsılmıştır. Bu yeni sınıf kendine göre yeni bir dünya düzeni kurar. Din ve doğa aracılığıyla özgürlüğü kısıtlanan birey, yeni düzende akıl ve bilgi yoluyla bunlarla mücadele edecektir. Bu modern anlayış, dini; toplum hayatından çıkarmış, hür ve eşit bireyleri belli kültürel ortaklıklar etrafında birleştirerek Modern devleti kurmuştur. Burjuvanın kurduğu Modern devlet, aklın ve bilimin önderliğinde yükselirken, siyasal gücünü demokrasi yoluyla hür ve eşit bireylerden almıştır. Hasan Bülent Kahraman Modern devletin ortaya çıkmasında Fransız İhtilali'nin rolüne değinir:

Moderni hazırlayan Aydınlanma felsefesi, sonuçta 1789 Fransız Devrimi'yle siyasallaşmıştır ve bu gelişmeyi milli burjuva demokratik devrimi olarak tanımlamak olanaklıdır. Bu devrim, bir yandan burjuvanın siyasal bir erke dönüşmesini sağlamış, bir yandan da parlamentarizmi toplumsal bir olgu olarak geliştirmiştir. Parlamentolar başlangıçta doğrudan bir siyaset-toplum ilişkisinin olanaklarını arar ve bulurlarken, zaman içinde belli bir kesimin çeşitli etkilerle denetleyebildiği kurumlar haline gelmiştir. Dolayısıyla, parlamentoların oluşturduğu hükümetler de, çoğulcu demokratik sistemlerde dahi egemen sınıfların ağırlıklı ve öteki siyasetleri yok sayan, dışlayan etkisini taşımışlardır (Kahraman, 2007: 4).

Kahraman, Aydınlanma değerlerinin ve modernitenin zaman içinde egemen sınıfların çıkarına hizmet eden modernizme dönüştüğünü belirtmiştir. Ona göre modernleşme süreci bir toplum mühendisliği hareketidir. Bu hareketin kullandığı en önemli araçta Modern devlettir. Kahraman'ın bu görüşleri, ünlü postmodern düşünür Foucault'nun fikirleriyle aynı çizgidedir. Foucault da Modern devleti insanı biçimlendiren, onun özgürlüğünü kısıtlayan bir yapı olarak yorumlamış ve okul, hastane, kışla gibi kurumların amacının; insan bilincini baskı altına alarak, onu belirli yönlerde güdülemek olduğunu belirtmiştir. Posmodern düşünceye göre; Modern devlet insanı dinin egemenliğinden kurtarıırken, onu pozitivizm kökenli, marksist ve liberal ideolojilerin emrine vermiştir. Wagner Modern devletin bu yönüne değinmiştir:

Özgürleşmenin gerçekte asla liberal düşüncelerde sunulduğu şekliyle ortaya çıkmadığı doğrultusundaki gözlem, disiplin altına alma söyleminin başlangıç noktasını oluşturur. Buna göre 1750 ve 1850 yılları arasında devrimlere sahne olan Avrupa toplumlarında süreklilikler söz konusuydu ve en önemli süreklilik devlet aygıtının merkeziliğiydi. Aydınlanma yazılarına bakacak olursak, tarihsel kökenlerinin feodal ve mutlakiyetçi olmasına rağmen, devletin genellikle Aydınlanmanın toplumsal pratiklerini mümkün kılacak bir araç olarak değerlendirildiğini görürüz (Wagner, 2003: 31).

Postmodern düşünürlerin, Modern devlete yönelttikleri eleştirilerden bir diğeri de onun merkezîyetçi dünya görüşüdür. Nazi Almanya'sı ve Sovyet Rusya, bu merkezden tek tipleştirilmenin örnekleridir. Modern devlet merkezileştirme ve denetleme işlemini bürokrasi aracılığıyla yapmıştır. "Bürokrasiye, göre toplum, organize edilmesi gereken şekilsiz bir realitedir. Hem sorunlarla doludur, hem de yönetilebilirdir. Farklı

yollardan yönetilmesinin olası olduğu düşünülür. Dolayısıyla ‘toplum’ olayı önce bir sistem ve sonra kaba saba da olsa değişikliklere gereksinim gösteren bir sistem olarak ortaya çıkar.” (P. Berger, B. Berger ve Kellner, 2000: 130) P. Berger, B. Berger ve H. Kellner birlikte yazdıkları *Modernleşme ve Bilinç* adlı kitapta, modernleşme sürecini tamamlamış toplumlarda, eğitilmiş yeni bir imtiyazlı sınıfın çıktığını vurgulamışlardır. “Modernizasyon kavramı, teknolojik üretimden çok, bürokratik bilinç tarafından şekillendirilmiştir. Bürokratik yapı modernleşen toplumların imtiyazlı sınıfı haline gelmiştir” (P. Berger, B. Berger ve Kellner, 2000: 145).

Postmodern düşünürlere göre, Modern devletin; günümüzdeki bir diğer çıkmazı ise, ulusları ve devletleri aşan küresel iktisat politikaları karşısında çaresiz kalmasıdır. Çokuluslu şirketler ve bunların ticari kaygılarına göre şekillenen dünyada, Modern devlet kendine meşruiyet zemini aramaktadır. Hebermas, Modern devletin yavaş yavaş iktidarını kaybettiğini gösteren üç önemli noktayı şöyle belirtmiştir:

1) Devlet kontrol kabiliyetini yitirmektedir. Devlet kendi vatandaşlarını, uzantısı ülke dışında olan aktörlerden koruyamamaktadır. Silah kaçakçılığı, organize suçlar, ileri teknoloji bunlardan bazılarıdır.

2) Devletin karar mekanizmasında meşruiyet eksikliği vardır. Devletler arasındaki bağımlı ilişkilerin doğurduğu sonuç, devletler arası anlaşmalarla kendini gösterirken devletlerinde kendi sınırları içinde karar verme yetkileri giderek azalmaktadır.

3) Devletlerin kendi ekonomilerini kontrol etmeleri giderek zorlaşmaktadır. Devlet idari düzenleme ve hizmet sunmada yetersiz kalmaktadır. Siyasetin serbest piyasaya hâkim olamaması Avrupa ülkelerinde işsizliği de beraberinde getirmiştir. (Hebermas, 2008)

Hebermas Avrupa Birliği’ni Avrupa Federal Devleti olarak niteleyerek uluslarüstü iktisat politikalarına direndiğini belirtir. Modern devlet postmodern iktisat politikalarının etkisi altındayken, artan göçler de onun homojen yapısına yönelik ciddi eleştirilerin artmasına neden olmuştur. Göçmenler, günümüzde Modern devletin kalıcı unsurları haline gelmiştir. Modern devletin bütünleyici anlayışı karşısında, farklı talepleri dile getiren göçmen guruplar, siyasal sistemleri zorlamaktadır. Postmodern iktisat politikalarında ise, devletin milli iktisat politikalarının yeri yoktur. Çokuluslu şirketler, postmodern ekonomi politikalarına yön vermektedir. Fransız postmodern düşünür Baudrillard, kitle iletişim araçları; medya ve bunların insanlar üzerindeki etkisi üzerinde durmuştur. İçinde yaşadığımız toplumu tüketim toplumu olarak niteleyen Baudrillard, yeni ekonomik sistemi de neokapitalizm olarak nitelemiştir. Burada birey, edilgen bir konumdadır. Gerçeklik, kitle iletişim araçları vasıtasıyla medya tarafından üretilirken, bireyler ve onları oluşturduğu toplum da bu gerçekliği tüketmektedir. Baudrillard’a göre kitleler ile sessiz çoğunluklar; metalar, televizyon, spor, siyaset yanında geleneksel siyaset ile sınıf savaşımına ilişkin modası geçmiş kitlesel taklit ürünlerini de edilgen olarak tüketir. “Baudrillard için bir tüketici kültürü devridir bu. Tüketici kültürü de tamamıyla postmodern bir kültürdür. Bu kültürde geleneksel ayrılıklar ile hiyerarşiler çökmekte, çokkültürlülük onay görmekte, kitsch, popülerlik, göklere çıkarılmaktadır” (Sarup, 2010: 232). Bu yeni dönemde gerçeklik kurmaca tamamen birbiri içine girmiştir. Medya tarafından özgürlüğü elinden alınan birey, tamamen hayali bir ortamda yaşatılır. Bu görüntü karşısında umutsuzluk içinde olan Baudrillard, tarihin ve insanlığın sonunun geldiğini düşünür. Tarihin sonu, ona göre hiçbir zaman var olmamış modernitenin bittiğinin farkına varılmasıdır. Bir başka deyişle, insanoğlu hiçbir zaman gerçek bir ilerlemeyi ve özgürleşmeyi yansıtan bir tarih içinde yaşamamıştır; kurgusal olarak böyle bir tarihsel yaşam varsayılmıştır. (Şaylan: 2006)

Modern devlet, postmodern dünya düzeninde; medyanın kuşattığı bir evrende, uluslararası iktisat sisteminin kısılcı altında görünmektedir. Tek tipleştirme, üzerinden yapılan modern devlet eleştirileri de onu yeni arayışlara yöneltir.

1.4. Sanatsal ve Yazınsal Bir Kavram Olarak Postmodernizm

Sanatın hangi konuyu, nasıl anlatması gerektiği düşünürlerin temel araştırma konularından olmuştur. Platon'a göre sanat eseri taklidin, takliddir ve bu yüzden gerçeklikle ilişkisi çok azdır. Aristo kendinden sonra birçok felsefecinin kullanacağı bir tanım yapar sanat hakkında: 'mimesis'. Aristo'ya göre sanat bir yansıtmadır ve sanatçı gerçekliği yansıtırken, onu seçme ve düzenleme yoluyla yeniden üretir. Ortaçağ'da kilise sanat eserinin değerini belirleyen tek ölçüttür. Kant, estetik güzellikle duyuşal güzelliği birbirinden ayırmıştır. Sanatsal güzelliği, belli estetik değerler üzerine kurmaya çalışmıştır. Aydınlanma dönemi genel olarak Aristo'nun 'mimesis' tanımını benimsemiştir. Sanat eseri somut gerçekliği anlatmalıdır. Aristo sanat eserini sanatçının duygu boşalması olarak algılamak, Aydınlanma düşünürleri sanat eserinin insanı eğitici ve geliştirici yönü üzerinde durmuştur. Bu dönemde sanat eserinin değeri gerçekliği ne kadar yansıttığının altında gizlidir:

İnsanı anlatırken insanın anatomik yapısını gerçeğe bire bir uygunluk içinde yansıtmak Rönesans ustalarının estetik ölçütünü belirlemektedir. Büyük Rönesans ustası Michelangelo'nun Musa heykelini tamamladıktan sonra 'konuş benimle' diyerek heykelin dizine vurduğu öyküsü bunu anlatmaktadır. Aynı şekilde Leonardo'nun 'Mona Lisa' tablosunun gülümseyen kadını yüzyıllardır insanlara hayranlık vermektedir. İster prensi ya da dinsel öğeleri yüceltme ister günlük insanın yaşamını (örneğin Bruegel ya da Rembrand'ın resimlerinde olduğu gibi) anlatmak söz konusu olsun klasik sanat için estetik ölçütü gerçeğin yansıtılması olmuştur. (Şaylan, 2006: 57)

Aydınlanma döneminin sanat anlayışı realizm akımının etkisinde şekillenirken, sanatsal modernizm, Aydınlanma döneminden kopuşu ifade eder. Sanatsal modernizm, sanat eserinin ayna görevini üstlenmesine karşı çıkmıştır. Bu yaklaşımın sanatçının yaratıcılığını engellediğini ve onun var olan gerçekliği yorumlama şansını yok ettiğini ileri sürer. Aydınlanma dönemi birey için bir 'yabancılaşma' yı da beraberinde getirir. Birey, sanayi toplumu ve onun getirdiği yoğunluk içinde kendi özünü unutturmuştur. Bu yüzden modern sanat, bireyin kendini ve duygu dünyasını ifade edebileceği bir alan olmalıdır. Gencay Şaylan'a göre modern sanatın en önemli özelliği: özgürlük ve özgünlüktür. Sanayi toplumunun bir parçası olarak makişleşen birey, kendini özgür bir yaratıcılık içinde ifade edecektir. Bu eserin bir de misyonu, amacı olacaktır. Bununla birlikte Şaylan' göre modern sanatın biçim özelliklerini yüceltmesinden dolayı, seçkin bir anlayışa sahiptir. (Şaylan, 2006) Dilek Doltaş postmodernizmin, sanat alanındaki ilk yansımalarına değinir:

Postmodern sözcüğü yazı metinleriyle ilgili olarak ilk kez 1934'te, Madrid'te yayınlanan Federico de Oniz'in Antologia de la poesia espenola e hispanoamericana (İspanyol ve Hispanik Amerikan Şiiri Antolojisi) adlı kitabında yer alır. Daha sonra bu terimi 1942'de Dudley Fitts' in Anthology of Contemporary Latin- American Poetry (Çağdaş Latin Amerikan Şiiri Antolojisi) başlıklı kitabında görürüz. Amerikan yazınına ilişkin postmodernizm ilk kez Randall Jarrell tarafından, Robert Lowell'ın şiirlerinin eleştirisinde kullanılır. Jarrell, Lowell'ın şiirinden postmodern diye söz eder. Jarrell'in kullandığı biçimiyle postmodern, klasik modernizme karşı çıkan bir çeşit avant-garde sanat anlamına gelir. Nitekim 1950'lerde Charles Olson da 40'ları ve 50'lerin yenilikçi Amerikan şiirinin özelliklerini açıklarken, yenilikçi akımın modernizme karşı, post-modernist olduğunu söyler (Doltaş, 2003: 33).

Güzin Yamaner, *Etik Düşünce ve Postmodernizm* isimli eserinde, yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren yükselmeye başlayan, postmodern sanatın temel amacının, sanatsever ve sanat eseri arasındaki mesafenin daralması olduğunu belirtmiştir. Bu düşünceye göre, modernist sanatla birlikte yükselişe geçen; sanatta seçkincilik sona ermiştir. Postmodern sanatın bir diğer özelliği ise, sanatsal türlerin birbiri içine girmiş yapısıdır. Bir sanat eserinde farklı sanat dallarına ait özellikler bulunur. Aynı zamanda postmodern sanat, toplumculuktan tamamen soyutlanmış bir görüntü çizmiştir. Sanatsevere sosyal hayattan kopmuş ‘kurgu’ bir dünya sunulur. (Yamaner, 2007) Dilek Doltaş, postmodernizmi bir sanat akımı ve kültür olgusu olarak tanımlarken, postmodern sanatın gerçekdışı ve parçalı yapısına da dikkat çeker: “Postmodernizm, ontolojik kuşkunun insan yaşamındaki yerini, sanat yapıtlarında canlı biçimde, parodi, pastiş, yineleme büyüğü gerçeklik (magical realism) gibi yöntemlerle sergileyen bir sanat akımıdır. Ayrıca ontolojik kuşkuyu çalışmalarına temel alan sosyal ve insan bilimleri için postmodernizm bir kültür olgusudur” (Doltaş, 2003: 21).

Gencay Şaylan’a göre postmodernist sanatçılar, modern sanata iki önemli eleştiri yöneltmişlerdir. Bunlardan birincisi, realist sanat gibi, modern sanat da insanlara bir misyon, bir ideal kazandırma amacındadır. Eskiye eleştiren modernistler, yeni bir sanat akımı oluşturmaya çalışmışlardır. Oysa ki geçmişten yeniden kurmak anlamsızdır. Yeni yoktur, ancak eskinin taklit edilerek, yeniden üretilmesi vardır.

1.4.1. Postmodern Roman

Roman yeni bir dönemi anlatan bir tür olarak, aydınlanma döneminde ortaya çıkmıştır. Aydınlanma döneminin rasyonalist dünya görüşüne paralel olarak roman: ‘yaşanmış ya da yaşanma ihtimali olan olayları anlatma’ iddiasındadır. Bu dönemden önce de romana benzeyen türler Batı edebiyatında vardır. Ortaçağ’ın dinsel ve feodal yapısı içinde, gerçeklikten uzak şövalye hikâyeleri, bu dönemin ilgi gören anlatılarıdır. Cervantes *Don Quijote* isimli eseriyle, hem kendinden önceki şövalye hikâyeleriyle hem de bunların anlatı biçimleriyle dalga geçerek, yeni bir dönemin kapısını aralamıştır. Kapısı aralanan bu dönemde roman, gerçekliği anlatan bir tür olarak edebiyat dünyasına girer. Bu türün ortaya çıkmasında burjuvanın dini otoriteyi yıkıp, onun yerine somut gerçekliği yerleştiren, siyasal ve sosyal dünya görüşünün payı büyüktür. Geleneksel olarak adlandırılan ve yirminci yüzyıla kadar süren bu roman anlayışının temelinde, toplumsal gerçeklik ilkesi vardır. Toplumsal bir dönüşüm yaşayan Batı dünyasında, toplum yeniden yapılandırılırken, roman da kendine özgü bir rol oynamıştır. Geleneksel romanda soylular-burjuva, kilise-asker karşıtlıkları yoğun bir şekilde ele alınmıştır. Toplumun bu karşıtlıklar içinde oynayacağı rol, anlatıcılar tarafından okurlara açıkça belirtilirken, asıl amaç okuyucuyu belli bir dünya görüşü etrafında yönlendirmektir. Bu romanların zamansal dizimi süreklilik gösterirken, olay örgüsü kurgunun merkezindedir. Yirminci yüzyılın başında, Aydınlanma dönemine yönelik eleştiriler artarken, modern roman, yeni bir yazın anlayışı olarak ortaya çıkmıştır:

On dokuzuncu yüzyıl anlatıları toplum odaklı gerçekçilik peşindeydi. Yirminci yüzyıl anlatıları, gerçeklik kavramının geçirdiği kavramsal değişime koşut olarak bireylerin iç dünyasına yöneldi. Ve anlatılanın yönü de böylece belirlendi. Bilinç yansımaları. Son derece şiirsel bir anlatımla yansıtılan bilinçler Joyce ve Woolf gibi yazarların geliştirdikleri yeni anlatı teknikleriyle mümkün olan en elit kitleye iletiliyordu (Parla, 2008: 169).

Aydınlanma döneminde kendine ‘yabancılaşan’ bireyin, modern romanlarda kendi ruh dünyasını bulması amaçlanmıştır. Modern romanda, geleneksel romanın zaman dizimi yıkılarak, anlatının zamanına süresizlik hâkim olmuştur. Geriye dönüşler ve ileri gidişler modern romanın temel özellikleridir. Roman, sosyal gerçeklikten

koparken, kurmaca bir oyuna dönüşmeye başlamıştır. Roman bu yeni formuyla, okur için de anlaşılması zor bir anlatıya dönüşür. “Sanırım anlaşılmamak deyince, modernizmin kendi canını yakmaya gönüllü yazarları, Joyce ya da Woolf sözgelimi ya da Musil, ötede Faulkner gibi yazarlar önce anılabilir, onlardan sonraki kuşak da var bu arada, edebiyatı orta yerde dolaşandan bambaşka yerde arayan ve dil içinde yaratma biçimleri nedeniyle kendine kapandıkça kapanan...” (Gümüş, 2010: 46). Modern roman, geleneksel romanın kalıplarını yıkıp onunla arasına kalın bir duvar örmüştür. Postmodern romanın oluşumuna ise zemin hazırlamıştır.

2. KONU İLE İLGİLİ ÖNCEKİ ARAŞTIRMALAR

Dedeoğlu, 2004, “Etik Düşünce ve Postmodernizm” isimli çalışmada uygarlığın tarihi gelişimi ve bu tarihi gelişimin etik değerler üzerindeki etkileri anlatılmıştır. Postmodernizmin uygarlık tarihi içindeki yeri ve Postmodern etik tartışılmıştır.

Doltaş, 2003, “Postmodernizm ve Eleştirisi” isimli çalışma yazarın postmodernizm üzerine makalelerinden oluşmuştur. Postmodernizmin, modernizme ve aydınlanmaya bakışı ve eleştirileri; Türkiye’de postmodernizm üzerine yapılan tartışmalar bu makalelerin temel konularındandır. Çalışmada postmodernizmin, edebiyattaki yansımaları da belirtilmiş ve postmodern roman incelemeleri yapılmıştır.

Ecevit, 2009, “Türk Romanında Postmodernist Açılımlar” isimli çalışmada roman estetiği, modernizmin ve postmodernizmin roman estetiğine etkileri incelenmiştir. Postmodern romanların kurgu özellikleri anlatılmış ve 1970 sonrası Türk romanındaki estetik değişime değinilmiştir. Postmodern romanın estetik özellikleri incelenen dört roman üzerinde gösterilmiştir.

Emre, 2006, “Postmodernizm ve Edebiyat” isimli çalışmada postmodern düşüncenin ana ilkeleri, edebiyata ve romana yansımaları anlatılmıştır. Çalışmanın üçüncü bölümünde Türk romanının genel özellikleri ve postmodernizmin Türk romanına etkileri ortaya konmuştur. Çalışmanın son bölümünde ise, Batı edebiyatından ve Türk edebiyatından roman incelemelerine yer verilmiştir.

Gümüş, 2010, “Modernizm ve Postmodernizm” isimli çalışmada modern düşünce ve modernizmin Türkiye’deki yansımaları anlatılmış ve modern Türk edebiyatı geleneği üzerinde durulmuştur. Postmodern kavramının da tartışıldığı çalışmada, Türk romanındaki postmodern etkiler araştırılmıştır.

Güzel, 2009, “1980-2000 Yılları Arasında Türk Romanında Postmodern Yansımalar” isimli yüksek lisans tezi çalışmasında 1980 öncesi ve sonrası Türk romanının genel özellikleri üzerinde durulduktan sonra, postmodernizmin romanda meydana getirdiği değişiklikler ve yenilikler anlatılmıştır. Döneme ait on iki roman postmodern eleştirinin bakış açısıyla incelenmiştir.

Özcan, 2005, “Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Postmodernizmin Yeri” isimli doktora tezi çalışmasında postmodern romana ait özelliklerin Türk romanındaki izleri araştırılmıştır. Modernizm ve Postmodernizm kavramları ele alındıktan sonra postmodern romanların özellikleri üzerinde durulmuştur. Postmodern romanlar, teknik ve içerik olarak iki ayrı bölümde incelenmiştir. Romanların teknik açıdan incelendiği bölümde, metinlerarasılık ve üstkurmaca iki ayrı alt bölümü oluşturmuştur. Tarih, Fantastik ve Çoğulculuk ise incelemelerin içerikle ilgili bölümünün alt bölümleridir.

Sarup, 2010, “Post-yapısalcılık ve Postmodernizm” isimli çalışmada önemli felsefecilerin postmodernizm hakkındaki düşüncelerine yer verilmiştir. Postmodernizme eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşmış ve Derrida, Lacan, Freud, Foucault, Althusser, Lyotard, Baudrillard gibi düşünürlerin konuyla ilgili görüşleri aktarılmıştır.

Somuncuoğlu, 2009, “Postmodernizm ve Türk Romanındaki Yansımaları” isimli doktora tezi çalışmasında ‘postmodernizm’ kavramı tanımlanmaya çalışılmış ve postmodernizm üzerine görüş ve düşüncelere yer verilmiştir. Modern dönemden postmodern döneme geçişin özellikleri üzerinde durulmuştur. Postmodern düşüncenin edebiyat ve roman üzerindeki etkileri anlatıldıktan sonra Türk romanının tarihi hakkında bilgi verilmiş ve romanlar üzerinde postmodernizmin özellikleri araştırılmıştır.

Şaylan, 2006, “Postmodernizm” isimli çalışma bu alanda yoğunlaşan araştırmacılar için önemli bir kaynak olmuştur. Çalışmada postmodern felsefenin temel ilkeleri belirtilmiş ve ünlü postmodern düşünürlerden Jean Baudrillard, Michel Foucault, Jean-François Lyotard’ın düşünceleri aktarılmıştır. Postmodernizmin yükselişi ve yarattığı sosyal ve siyasal değişime de değinilen çalışmada, postmodern sanat ve estetik tartışmaları da yer almıştır.

Yamaner, 2007, “Postmodernizm ve Sanat” isimli çalışmada sanatta postmodern yaklaşımlar üzerinde durulmuştur. Mimarlık, sinema, edebiyat, tasarım gibi sanat

alanlarına postmodernizmin yansımaları anlatılmıştır. Çalışmanın ikinci bölümünde ise tiyatrodaki posmodern yaklaşımlar incelenmiştir. Bu bölümde postmodern tiyatro metinlerinin ve postmodern oyunculuğun özellikleri belirtilmiş ve Peter Handke'nin postmodern tiyatroya yaptığı katkılara yer verilmiştir.

3. TÜRK ROMANINA GENEL BİR BAKIŞ

Tanzimat Fermanı'nın ilanı Osmanlı Devleti'nde siyasal sonuçlarla birlikte, çok önemli sosyal ve kültürel değişimleri de beraberinde getirmiştir. 1839'a kadar padişahların kişisel çabalarıyla ilerleyen modernleşme hareketleri bu tarihten sonra bir devlet politikasına dönüşür. İlk olarak askerî alanda görülen yenilikler, kısa sürede devletin tüm kademelerinde kendini göstermiştir. Avrupa'nın Aydınlanma döneminde ulaştığı bilimsel gelişmeleri yakalayabilmek, modern bir devlet ve toplum yapısına sahip olmak, Osmanlı devlet adamlarının bu yeniliklerdeki temel amacı olmuştur. İslamiyet'in kabulünden sonra Arap ve Fars edebiyatının etkisinde gelişen Türk edebiyatı da siyasal hayattaki bu gelişmelerden etkilenerek, yönünü Avrupa edebiyatına çevirmiştir. Tanzimat dönemi edebiyatıyla birlikte köklü bir değişime hazırlanan Türk edebiyatı; roman, öykü, tiyatro, deneme, makale, anı, günlük, gezi yazısı, biyografi, otobiyografi gibi Batı kökenli birçok türle bu dönemde tanışmıştır. Türk edebiyatı geleneğinin en eski türü olan şiir de, önce içerik daha sonra biçim özellikleriyle Batı şiir geleneğine yönelmiştir.

Batı edebiyatında roman, değişen siyasal ve sosyal düzenin sonucu olarak doğmuş bir türdür. Feodaliteye dayalı siyasal sistem ve Hristiyanlık merkezli toplumsal yapı çökerken, burjuva; bireyi sosyal hayatın merkezine alan bir sınıf olarak yükselmiştir. Aydınlanma dönemindeki bilimsel gelişmeler ise; akli ve somut gerçekliği Batı toplumunun düşünce dünyasının temeline yerleştirir. Bu değişimlerle birlikte roman; bireyi ve onun oluşturduğu toplumu gerçekçi bir bakış açısıyla anlatan bir tür olarak on yedinci yüzyılın başında ortaya çıkmıştır. Türk edebiyatında ise; modernleşme çabalarının edebi hayata yansımaları olarak on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında ilk roman örneklerine rastlanır. Ahmet Hamdi Tanpınar, romanın Türk edebiyatına girişinin; bir edebiyat geleneğinden kopuşu da simgelediğini belirtir: "Türk romanı mütalaa edilirken göz önünde tutulması lâzım gelen ilk hakikat bu romanın memlekette öteden beri mevcut hikâye şekillerinin tabii bir gelişmesiyle doğmadığı, bir an'anenin olduğu yerde bırakılıp yerine yenisinin kurulması şeklinde başladığı keyfiyetidir" (Tanpınar, 1998: 57). Edebiyatımızdaki ilk roman örneklerini Batı edebiyatından yapılan çeviriler oluşturmuştur. Yusuf Kâmil Paşa'nın Felton'dan çevirdiği 'Telemaque' (1862) ilk çeviri romandır. Güzin Dino bu dönemdeki çeviri eserlerin Türk romanı için önemine değinir:

İlk Türk romanlarının doğuş sürecinde çevrilen yapıtların seçimindeki özellik, sevdâ ve serüven konularına önem verilmesindendir. Paul ve Virginie ya da Atala gibi yapıtlar, fırtınaları, gemi batmaları ve dokunaklı bitirileriyle Leyla ile Mecnun ya da Kerem ile Aslı gibi geleneksel sevdâ hikâyelerinin bol ve devimli olaylarına alışık okuyucuların beğenisine uygundu. Ama asıl, us dışı, olağanüstü ve tılsımlı öğelerden kopmaya başlayan yeni bir beğenin gelişmesine bu çevirilerin katkıları olmuştur. Çevrilen romanlarda, yeni bir çevre, olgular ve durumlardaki tutarlılıkla usa bağlılık, daha gerçek bir evren imgesini arayan okuyucunun dünya görüşlerine yön veriyor ve onu zenginleştiriyordu (Dino, 2008: 42).

Bu çeviri romanların ardından, dönemin sanatçıları edebiyatımızdaki ilk roman örneklerini verir. Avrupa örneği alınarak yapılan yeniliklerin, büyük bir hızla devam ettiği sosyal ortam içerisinde doğan Tanzimat romanı; öncelikli olarak bu yeniliklerin toplum hayatındaki yansımalarını anlatmıştır. Bu dönem romanlarında yenilikleri algılayış tarzları birbirinden farklı birçok roman karakterine yer verilmiştir. *İntibah*'da Ali Bey, *Felaton Bey'le Rakım Efendi*'de Felaton, *Araba Sevdası*'nda Bihruz; Batı'nın olumsuz yanlarını örnek alan tiplerdir. Mirasyedi ve tembel bu tiplerin en önemli özellikleri eğlenceye, hafifmeşrep kadınlara olan düşkünlükleridir. Ahmet Mithat

Efendi, Felatun'un karşısına Rakım'ı yerleştirerek okurlara örnek alınabilecekleri bir tip yaratmıştır. Rakım; çalışkan, dürüst, tutumlu, aile hayatına önem veren bir karakterdir. Mehmed Murad'ın *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* romanındaki Mansur da gençlerin örnek alabileceği bir karakter olarak çizilmiştir.

Büyük oranda yazarının özyaşamından izler taşıyan romanın idealize kişisi Mansur Bey, modern batının bilim ve tekniğiyle milli ve dini değerlerin bilinçli bir sentezidir. Bu roman kişisi kanalıyla Osmanlı devletinin hemen hemen her alandaki olumsuzluk ve kötülükleri teşhis ediliyor, devletin ve toplumun topyekün yeniden ayağa kalkmasının temel çözümleri öneriliyor (Çetin, 2010: 48).

Kölelik ve esir hayatı da Tanzimat romanlarında işlenen konulardandır. Zengin konaklarda hizmetçilik yapan cariyelere dönemin romanlarında sıkça rastlanmıştır. Ancak, Sami Paşazade Sezai *Sergüzeşt*'te köleliği tek başına romanın konusu olarak ele alır. "Sami Paşazade Sezai, bütün roman boyunca ezilen, satılan, oradan oraya fırlatılan, bir insan olarak duygu ve düşüncelerine değer verilmeyen Dilber'in zayıflığı ile içinde yaşadığı çevrelerin zalimliğini çarpıcı sahneler vasıtasıyla ustaca ortaya koyar ve okuyucuda esirlere merhamet ve esaret müessesesine karşı nefret uyandırmaya çalışır". (Kerman, 2009: 112) Nabizade Nazım'ın *Karabibik* romanı, olay örgüsünün Anadolu'da geçmesinden dolayı dönem romanları arasında önemli bir yere sahiptir. "Bu hikâyeyle birlikte Türk romanına üç yenilik gelmiştir: bir köydeki hayatın anlatılması, halk ağzının baskın olduğu bir dil kullanılması ve cinsel dürtülerin hiç erotik olmayan, oldukça klinik bir ağızla tasvir edilmesi" (Evin, 2004: 251). Nabizade Nazım *Zehra* romanıyla da Tanzimat romanında psikolojik özellikleri en iyi betimlenmiş roman karakterini oluşturmuştur. Fatma Aliye Hanım, aynı yıllarda *Muhâdarât* isimli romanıyla kadın bir yazar olarak dikkat çekmiştir. "Romanda, -Tanzimat sonrası fikirlerin ve yenileşmelerin işlendiğini söyleyemsek de- dönemin konak hayatından önemli izler buluruz. Fazıla ve Mukaddem'in aşkı merkezinde gelişen romanın temel çatışması, iyilikler ve kötülüklerin çatışmasıdır. Üvey anne, kandırılan baba, zorla evlilik ve kadının hürriyeti gibi problemlerin kadın bakış açısıyla işlenmiş olması yenidir" (Narlı, 2009: 28).

Batılı örnekleriyle karşılaştırıldığında kurgu ve teknik olarak zayıf olan Tanzimat dönemi romanlarında; hem Batı roman tekniğinin hem de geleneksel anlatı tekniklerinin özellikleri bir arada yer almıştır. Ahmet Ö. Evin Şemsettin Sami'nin *Taaşuk-ı Talât ve Fitnat* isimli eserinin bu yönünü vurgulamıştır:

Bu kitapta rastlanan ve gündelik hayatı başarıyla resmeden anlatımlar da, ana temanın gelişmesi ve renklendirilmesinde apaçık biçimde görülen anlayışlı tutumlar da, büyük bir roman tasarımının göstergesi sayılmamalıdır. *Taaşuk-ı Talât ve Fitnat*, son analizde, üç farklı etkinin (geleneksel anlatı, Avrupalı romantizm ve dönemin reformcu fikirleri) izlerini taşıyan safiyane ve naif bir aşk hikâyesidir. Bununla birlikte, bu kitabın, yazarı adına Türk Halk geleneğinin dağınık, gelişigüzel toparlanmış hikâye kalıbını, tematik bakımdan birleştirilmiş ve ana bir konuya odaklanmış bir roman türüne dönüştürmeye yönelik ciddi bir çabayı, dikkatli bir düzenleme duygusu içerdiğini de belirtmek gerekir tabii (Evin, 2004: 79).

Diğer taraftan Fransız romantiklerinin etkisinde eserler veren Namık Kemal'in; *İntibah* isimli romanıyla, 1851-1852 yıllarında basılan *Hançerli Hanım Hikâye-i Garibesi* isimli halk hikâyesi arasındaki benzerlikler de dikkat çekicidir:

Her ikisinde de tutkusu gözünü karartmış, hiçbir suçtan çekinmeyen bir kadının pençesine düşen saf bir genç adam söz

konusudur. Ali Bey tıpkı Süleyman gibi varını yoğunu kaybeder ve kendini sefihliğe verir. Dilaşup'a, Kamer'e olduğu gibi, dostu tarafından bırakılmış bir kadının öç alma duygusuyla zulmedilir. Her ikisinde de aile dostları, durumu düzeltmek için nafile yere uğraşırlar. Benzerlik, kıskanç kadınları vefasız sevdalıları ya da köleleri ortadan kaldıracak olan adamlara kadar uzanır (Dino, 2008: 36).

Tanzimat sanatçılarının toplumu eğitime görevini üstlenmeleri onların roman yazma tekniklerini de etkilemiştir. Anlatıcılar sıkça okurla, eser arasına girerek, okuru kendi düşünceleri doğrultusunda yönlendirmek istemişlerdir. Roman karakterlerinin psikolojik özelliklerine önem verilmemiş, karakterler yüzeysel betimlemelerle tanıtılmıştır. Zaman ve mekân betimlemeleri de devrin ruhunu yansıtmakta yetersiz kalmıştır. Dönemin en üretken ismi Ahmet Midhat Efendi, öğreticilik merkezli sanat anlayışına sahiptir. Sanatçı bu yüzden eserlerinde halk dilini ve meddah tekniğini kullanmıştır. Ancak, üstkurmaca bir roman olan *Müşahedât*'a ayrı bir parantez açmak gerekir:

Ahmet Midhat Efendi, *Müşahedât*'ı Avrupa edebiyatında pek de görülmemeyen çok değişik bir teknikle kaleme aldı. Romancı vermek istediği tabilliği okuyucunun dünyasında tam olarak uyandırabilmek için anlatıcıyı sadece birinci şahıs olarak almakla kalmadı, bizzat kendisine, Felâtun Bey ile Rakım Efendi'yi kaleme alan romancı ve gazeteci Ahmet Midhat Efendi olarak romanın kahramanları arasında önemli bir yer de ayırdı. O, bu yol ile günlük hayatın herhangi bir anından seçtiği bir olayın peşinden giderek bundan nasıl bir roman meydana gelebileceğini okuyucuya gösterdi. Romanın ismi de bu tekniğe bağlı olarak verildi (Birinci, 2010: 568).

Yazarların Batılı anlayışla yazılmış roman örnekleri vermeye çalıştıkları bu dönemde; Namık Kemal Cezmi'yle tarihi roman, Sami Paşazade Sezai *Sergüzeşt*' le realist roman, Nabizade Nazım ise; *Karabibik*'le natüralist roman örneği vermiştir. Servet-i Fünun edebiyatında Halit Ziya Uşaklıgil, Mehmet Rauf, Hüseyin Cahit Yalçın roman türünde eser veren önemli sanatçılarıdır. Romanlarında içerik olarak bireyin ruh dünyasına yönelmişlerdir. *Mai ve Siyah*, *Aşk-ı Memnu*, *Eylül* bireyi anlatan romanlar olarak bu dönemde öne çıkmıştır:

Servet-i Fünun edebiyatçılarının şiirde olduğu gibi nesirde de ortak tavırları kötümserliktir. Hayal ile hakikat arasındaki çatışma hayal kırıklığı ile son bulur. Şiir anlayışlarına tesir eden romantizm, parnasizm ve sembolizm akımlarının telkin ettiği kötümserlik hepsine hâkimdir. Sosyal meselelerle uğraşmamaları onları ev içine itmiş, tabiatla, zavallılarla ilgilenmeye sevk etmiş, acıma duygusu başta olmak üzere bütün duyguların tahliline götürmüştür (Enginün, 2010: 327).

Halit Ziya Uşaklıgil, sadece Servet-i Fünun romanının değil, Türk romanının da en önemli yazarlarından. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın ifadesiyle: "Bizde asıl romancılık Halit Ziya ile başlar" (Tanpınar, 1998: 275). Sanatçıyı kendinden önceki yazarlardan ayıran en önemli özelliği karakter yaratmadaki başarısıdır. Uşaklıgil ilk romanlarından itibaren bireyin dünyasına yönelmiştir. *Sefile*'de fahişe bir kadının dünyasını, *Nemide*'de; Nemide-Nail-Nahit arasındaki aşk üçgenini, *Bir Ölü'nün Defteri*'nde ise; Vecdi-Nigâr-Hüsâm arasındaki aşk ilişkilerini anlatmıştır. Yazarın, Türk edebiyatında önemli yere sahip olmasını sağlayan romanları ise; *Mai ve Siyah* ve *Aşk-ı Memnu*'dur. Ramazan Kaplan, *Aşk-ı Memnu*'daki Bihter karakteri üzerinden Halit Ziya Uşaklıgil'in karakter tahlillerindeki başarısına değinir:

Halit Ziya'nın vakayı sunuşta en çok kullandığı teknik tahlildir. Denilebilir ki, Halit Ziya'nın romanı asıl gücü ve başarısını, kişilerin tahlil yoluyla anlatılmış özelliklerinden ve bunların başlıcası olan iç çatışmalarından alır. İradesi doğrultusunda davranmış olmakla karşı karşıya kaldığı olumsuzluklar içinde bile, Bihter'in bir noktaya kadar okuyucunun tepkisini çekmemesi, iç çatışmalarında ortaya çıkan insanî yapısıyla ilgilidir. Halit Ziya tahlile, genellikle roman kişileri kendi başlarına kaldıkları zaman, onların ruh dünyasındaki çalkantıları, çıkmazları, ikilemleri göstermek için yönelir. Bu durumdaki örneklerde tahili ile iç monolog ve diyalog birbirine karışmış bir hâlde bulunur (Kaplan: 2010: 578).

Mai ve Siyah'ta genç bir edebiyatçı olan Ahmet Cemil'in yaşadığı hayal kırıklıkları romanın kurgusunu oluştururken, onun ruh dünyasındaki çatışmaları da ayrıntılı şekilde betimlenmiştir. Yazar, Ahmet Cemil üzerinden bir dönemin edebi anlayışını da başarıyla anlatmıştır. Zeynep Kerman, Halit Ziya Uşaklıgil'in romanlarındaki mekân tasvirlerine dikkat çekerken, yazarın; mekânları roman karakterlerin ruhsal özelliklerine göre betimlediğini vurgular:

Mai ve Siyah'ta iç mekânın yanı sıra dış mekâna da yer veren yazar, Ahmet Cemil'in içinde yaşadığı evi, ruh durumuna göre değişik bakış açılarından verir. Gelecekte ümitli olduğu anlarda, kutsal bir varlık gibi yücelttiği evini bedbaht olduğunda, zengin arkadaşı Hüseyin Nazmi'nin köşküyle karşılaştırarak, küçümser (Kerman, 2009: 208).

Halit Ziya Uşaklıgil'in, karakterler ve olaylar karşısındaki nesnel tavrı da onu Tanzimat romancılarından ayırmıştır. Servet-i Fünun edebiyatının diğer önemli yazarı Mehmet Rauf'un *Eylül* romanı, edebiyatımızdaki ilk psikolojik roman olarak isimlendirilmiştir. Suat ve Necip arasındaki yasak aşkı işleyen roman, kurgu ve anlatım yönüyle Servet-i Fünun romanının genel özelliklerini gösterir.

Âlim Kahraman, İkinci Meşrutiyet'ten, 1923'e kadarki Türk romanının özelliklerini belirleyen yazarlar olarak; Ömer Seyfettin, Müfide Ferit, Reşat Nuri Güntekin, Halide Edip Adıvar ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nu gösterir. Kahraman; İkinci Meşrutiyet sonrası romanı, Cumhuriyet dönemi romanı için geçiş dönemi olarak yorumlamıştır. Dönemin önemli yazarlarından Halide Edip Adıvar'ın, Cumhuriyet'e kadar yazdığı romanlarını İnci Enginün iki grupta toplar. *Heyûla* (1909), *Raik'in Annesi* (1909), *Seviye Talip* (1910), *Handan* (1912), *Son Eseri* (1913) adlı eserleri aynı grupta toplarken, bu romanların genellikle kadın ve aile konusunu işlediğini belirtmiştir. Enginün, Handan'ı teknik açıdan ilgi çekici bulur:

Roman yazılış tekniği bakımından ilgi çekicidir. İyi yetişmiş, kültürlü fakat henüz cemiyet içinde, bu hüvetiyle yer alamadığından, Handan yadırganan bir şahsiyettir. Yazar onu kendi temsilcisi gibi anlatmaktansa, etrafındakilerden oluşan çeşitli halkalardaki kişilere anlattırır. Böylece onun tek bir şahıs tarafından algılanıp anlaşılamayan özellikleri, dar aile çevresinden başlayarak biraz daha geniş ve onu çok uzaktan tanıyanlar tarafından da dile getirilir (Enginün, 2010: 396).

İnci Enginün, Adıvar'ın; *Yeni Turan* (1923), *Mev'ud Hüküm* (1918), *Ateşten Gömlek* (1922), *Vurun Kahpeye* (1923) isimli romanlarını da ikinci grup olarak sınıflandırır. Devletteki reform hareketlerinin ve Türk milletinin var oluş mücadelesinin bu romanların konuları olduğunu vurgular. Enginün' göre: "Türk milletinin Milli Mücadele'sini ebedileştiren, temel eserlerin başında Ateşten Gömlek gelir" (Enginün, 2010: 402). Roman, teknik olarak da Handan'a benzer bir yapıdadır. Yakup Kadri

Karaosmanoğlu, 1922 yılında *Kıralık Konak* ve *Nur Baba* isimli romanlarını yazmıştır. Topluma eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşılın bu iki romandan, *Kıralık Konak*'ta Batılı hayat tarzının bir ailenin çöküşünü hazırlaması işlenirken; *Nur Baba*'da yozlaşmış dini kurumlar ve din adamları anlatılmıştır. Aynı yıl Reşat Nuri Güntekin *Çalıkuşu*'nu yazar. Romanda İstanbullu genç bir kız olan Feride'nin bakış açısından, Anadolu ve Anadolu insanının eğitime bakışı anlatılmıştır. Dönemin diğer önemli eseri Müfide Ferit'in *Aydemir* isimli romanıdır:

Müfide Ferit Aydemir romanını tezli bir eser olarak yazmıştır. Konusu 1908-1917 yılları arasında geçen roman, İstanbul'da başlar ve bütün Türk dünyasını içine alacak şekilde genişleyerek Türkistan'a (Ürgenç, Taşkent, Hive, Buhara, Semerkant) uzanır. Eserin zaman ve mekân bakımından döneminin bir kesiti olduğu şüphesizdir. Geniş bir Türklük âleminin İstanbul'da tartışıldığı günlerde, Rusya'nın idaresi altındaki Türklerin durumları Anadolu ile birlikte ele alınır (Enginün, 2010: 444).

Hüseyin Rahmi Gürpınar; Tanzimat, Servet-i Fünun ve Meşrutiyet dönemlerinde eser vermiş, Türk edebiyatının önemli yazarlarından. Gürpınar, Ahmet Midhat gibi romanı toplumu eğitmek için kullanmış; eserlerinde günlük dile, meddah tekniğine ve diyaloglara geniş yer vermiştir. İlk romanı *Şık*'tan başlayarak, yarattığı roman karakterleri üzerinden, toplumun geneline eleştiriler yöneltir:

Şık, Türk popüler romanının gelişmesinde bir dönüm noktasını temsil eder. Hüseyin Rahmi ondan sonraki elli beş yıl içerisinde, toplumun hemen her kesimi ve katmanından alınmış tiplerle Türk hayatının çeşitli yönlerinin portresini çizen otuzu aşkın roman yazdı. Hayatın komik ve saçma yönlerini yakalayan keskin bir göze sahip olan yazar, farklı topluluklarda egemen olan değerler, bakış açısı, davranışlar ve zihniyeti yansıtarak gerçekçi romanın yerli bir formunu, davranış komedisinin farsa yakın bir komedisini ortaya koymayı başardı (Evin, 2004: 180).

Ahmet Hamdi Tanpınar da yazarın karakter yaratma ve onları konuşturma başarısına değinir:

Türk romanında hakikî konuşma, Hüseyin Rahmi ile başlar. Onda her cins konuşma vardır. Hüseyin Rahmi'nin büyük kuvveti, insan yaratmasını bilmesidir. Kahramanları kitabın ortasında tabîî muhitlerinde imiş gibi yaşarlar. Vâkıâ biraz saçılır, dökülürler; fakat yaşarlar. O halkımızı ve hayatımızı tanıyan muharrirlerdendir. Fakat asıl edebiyatımıza sokak onunla girmiştir (Tanpınar, 1998: 57).

İnci Enginün, Cumhuriyet dönemi Türk romanını 1923-1945 ve 1945-1980 yıllarını temel alarak iki ana başlık altında incelemiştir. İkinci Meşrutiyet ve Milli mücadele yıllarında eser veren sanatçıların bir bölümü 1923-1945 yılları arasında da varlıklarını devam ettirirken, edebiyata yeni başlamış birçok yazara da bu dönemde rastlanmıştır. Berna Moran, Halide Edip Adıvar'ın bu dönem yazdığı romanları arasından *Sinekli Bakkal*'ı öne çıkarmıştır. Halide Edip Adıvar'ın bu romanında önceki eserlerindeki dar sınırları aşarak, topluma ve onun sorunlarına felsefi bir açıdan baktığını belirtir. *Sinekli Bakkal*, II. Abdulhamid dönemin sosyal ve siyasal ortamını başarılı bir şekilde yansıtmıştır. Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun 1932 yılında yazdığı *Yaban* ise birçok tartışmayı da beraberinde getirmiştir. Türk aydını ve Anadolu köylüsünün milli mücadeleye bakışındaki farklılıklar anlatan roman; kimi kesimlerce

eleştirilirken, kimi kesimlerce de gerçekçi bulunmuştur. Dönemin en önemli yazarlarından biri de Peyami Safa'dır.

Piyasa işi polisiye-macera romanlarında Server Bedi imzasını kullanan yazar, *Şimşek* (1923), *Mahşer* (1924), *Bir Akşamdı* (1924), *Sözde Kızlar* (1925), *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* (1930), *Fatih-Harbiye* (1931), *Bir Tereddüdün Romanı* (1933), *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* (1949), ile dönemin en verimli yazarlarından olur. Özellikle *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*, atmosfer yaratmadaki başarısı ve psikolojik derinliğiyle dikkat çeker. Toplumsal-kültürel değişimler ve çatışmalar, bunların insan ilişkilerine yansımaları, doğu-batı çelişkisi, metafizik ve parapsikolojik olgular Peyami Safa'yı uğraştıran başlıca konulardır. Sonraki yıllarda yazacağı *Yalnızız* (1951) ve *Biz İnsanlar* (1959) aynı sorunlar üzerinde daha olgun bir bakışı, evrensele açılan bir ufuk genişliğini yansıtacaktır (Demirci, 2010: 68).

Safa, medeniyet değişiminin beraberinde getirdiği çatışmanın; Türk insanı üzerindeki yansımalarını, kendinden önceki yazarlara göre daha derinlemesine işlemiştir. Sorunu madde-ruh çatışması olarak yorumlayan yazar, sorunun roman karakterlerinde oluşturduğu ikilemleri başarılı ruh betimlemeleriyle anlatmıştır. İdeolojik bakış açısını da içinde barındıran, ilk köy romanı örnekleri bu dönemde verilmiştir. Sadri Ertem, Reşat Enis Aygen bu çizgide eser veren sanatçılardır. Ancak, köy hayatını anlatan dönemin en önemli romanını *Kuyucaklı Yusuf* la Sabahattin Ali yazmıştır:

Kuyucaklı Yusuf'un önemi yalnızca başarılı bir roman olmasından ileri gelmez, öncü bir yapıt olması da ona tarihsel açıdan bir önem kazandırır. Çünkü bu yapıt daha önceki Türk romanlarından iki bakımdan ayrılır ve yeni bir yol açar. Bir kere Sabahattin Ali'nin Türkiye sorunsalına bakışı farklıdır. Tanzimat'tan 1950'lere kadarki Türk romanının ana sorunsalını batılılaşma oluştuyordu. Yazarlarımız toplumsal yapının kendine yönelmiyor, mevcut düzeni sorgulamıyorlardı. Toplumsal yapıyı, ezilen halk ya da sınıfın durumunu ele alan romanlar gerçi 1950'lerden sonra görülür, ama bunların ilk örneği 1937'de yayımlanan *Kuyucaklı Yusuf* tur (Moran, 2011: 21).

1946-1950 yılları arasında Türk romanında işlenen konuların başında köy hayatı gelir. Tanzimat romanından itibaren köyü anlatan romanlar yazılmasına rağmen, 1950'li yıllarla birlikte bu romanların hem sayısında hem de içeriğinde önemli değişiklikler gözlemlenmiştir. Köy enstitüsü mezunu yazarların eser vermeye başlaması köylüye ve onun sorunlarına olan ilgiyi de artırmıştır. Mahmut Makal'ın 1950 yılında yazdığı *Bizim Köy* isimli eser, köy romancılığı açısından önemli bir eşik kabul edilir. Bu tarihten sonra Samim Kocagöz, Talip Apaydın, Fakir Baykurt, Kerim Korcan gibi yazarlar köy konulu romanlar yazmıştır. Ancak, bu dönemde Anadolu köylüsünün sorunlarını anlatan yazarlar arasından Kemal Tahir, Orhan Kemal ve Yaşar Kemal öne çıkmıştır. Romanları, tarih ve köy konulu olmak üzere iki grupta incelenen Kemal Tahir; tarihe ve sosyolojiye ilgi duymuş ve bu alanlarda araştırmalar yapmıştır. Bu araştırmalardan çıkardığı sonuçları eserlerine de yansıtması, romanlarının her dönem tartışılmasına neden olmuştur. Murat Belge, Tahir'in romanlarının bu özelliğine değinir: "Bence Kemal Tahir'in ürünlerinde beliren tartışmalı nitelik, büyük ölçüde, Türkiye tarihinin tartışmalı niteliğinin bu ürünlere olduğu gibi yansımından ve Kemal Tahir'in de bu tartışmaya etkin bir taraf olarak azami ölçüde katılmasından ileri geliyor" (Belge M, 2009: 176). Mehmet Narlı, Kemal Tahir'in köye ve köylüye farklı bir açıdan

baktığını belirtir. Evrensel toplum ilkelerinden, yerli bir yoruma ulaşmaya çalışması, onun köy romanlarının ayırıcı özelliğidir:

Kuşkusuz Cumhuriyet sonrasında köy romanı bağlamında adı en çok konuşulan, diğer köy romancılarından daha farklı konumlandırılan romancı Kemal Tahir'dir. Bu farklı konumlandırmanın en temel dayanakları, onun 'yerli sosyalist düşünce' ve 'yerli sosyalist edebiyat' bağlamındaki tartışmalarıdır. O, Kemalizm'den Marksizme geçişiyle, yerli bir Sosyalizm'e evrilişiyle, Osmanlı gerçeğini kabul edilişiyle, Osmanlı tarzı bir iktisadi anlayışı önermesiyle hep tartışmaların odağında yer alır (Narlı, 2010: 228).

Orhan Kemal, romanlarında Çukurova bölgesindeki tarım işçilerinin yaşadıklarını, şehirlerdeki fabrika işçilerinin zorlu hayat mücadelesini ve köyden kente göçleri ve göçlerin sonuçlarını anlatmıştır. Kemal, ağa/köylü ve patron/işçi arasındaki ilişkilere romanlarında geniş vermiştir. Gerçekçi gözlemlerle aktardığı bu ilişkiler, onun Türk romanında özel bir yere sahip olmasını sağlamıştır. Bu dönemde köylüyü anlatan romanlarıyla ünlenen diğer bir isim Yaşar Kemal'dir. O da Orhan Kemal gibi Çukurova ve çevresini anlatmasına rağmen, iki yazarın anlatım teknikleri arasında önemli farklılıklar vardır:

Orhan Kemal mimetic bir yazardır, yani kendisinin tanık olduğu ya da olabileceği bir yaşamı, okurun da rahatça inanabileceği sıradan kişiler ve günlük olaylardan yansıtır. Yaşar Kemal bu anlamda gerçekçilikle yetinmez; yaşadıklarını, gözlemlerini başka tür bir gerçekliğe dönüştürür. Abartılarak işlendiği için simgeleşen ve arketipleşen kişiler ve olaylarla, göremeyeceğimiz gibi, kurmaca yanı ağır basan destan havalı yapıtlar üretir (Moran, 2011: 101).

Berna Moran, halk kültürüne ait öğelerin geniş biçimde yer aldığı Yaşar Kemal romanlarında, tema olarak üç konunun altını çizer: Başkaldırı; kıtlıktan bolluğa geçiş ve yozlaşma. İnce Memed bir başkaldırı romanıdır. Ağa-köylü ilişkisinde, otoriteye başkaldıran eşkıya karakteri Yaşar Kemal romanlarının en temel unsurlarındandır. *Orta Direk* (1960), *Yer Demir Gök Bakır* (1963) ve *Ölmez* (1968) romanlarından oluşan *Dağın Öte Yüzü* üçlüsünü, Moran; kıtlıktan bolluğa geçiş romanları olarak nitelerken, bu romanlarla birlikte Yaşar Kemal'in geleneksel anlatım tekniklerinden modern anlatım tekniklerine geçtiğini belirtir. Murat Belge de bu romanları Yaşar Kemal'in romancılığında büyük bir ilerleme olarak görür: "Yaşar Kemal'in Ortadirek, Yer Demir Gök Bakır ve Ölmez Otu üçlüsü romancılığımızda son yılların en önemli atılımıdır. Yaşar Kemal bu üçlüyle kendi sanat alanında da büyük bir ilerleme yapmış, İnce Memed'i çok geride bırakmıştır" (Belge M, 2009: 230). Edebiyat tarihçisi, şair ve öykücü Ahmet Hamdi Tanpınar da; Cumhuriyet döneminin önemli romancıları arasına girmiştir. Medeniyet değişiminin Türk toplumunda yarattığı çatışmaları, estetik bir zeminde işleyen Tanpınar; teknik açıdan da başarılı romanlar yazmıştır.

Tanpınar, kültür, din, toplum, millet, medeniyet, estetik, gelenek, en başta sosyal bilimlerin konusu olarak görülen başlıklara dair düşüncelerini, hülasa ideolojik yönünü ve tezleri edebî açıdan zirve kabul edebileceğimiz romanlarına ustaca yerleştirmiş/yedirmiş, edebiyatçı kimliğini ve edebiyatı öncelemeyi ideolojik tutumuna harcatmamıştır" (Alver: 2006: 115).

Tanpınar, Batılılaşma sorununa roman karakterlerinin özentili davranışlarından değil; Cumhuriyet aydınlarının düşünce dünyalarındaki çatışmalar üzerinden yaklaşır.

Yazarın en başarılı romanı sayılan *Huzur*'da, Mümtaz Edebiyat fakültesinde asistan; İhsan tarih öğretmenidir. Türk toplumunun geçirdiği medeniyet değişimi bu iki aydının düşünce dünyalarının en önemli sorunudur. Romanın olay örgüsünün bir günlük zaman diliminde geçmesine rağmen, Mümtaz'ın bilincinden yapılan geriye dönüşler romanın ana kurgusunu oluşturmuştur. *Huzur* bu teknik özelliğiyle, yazıldığı dönem içerisinde özel bir yere sahip olurken, Mümtaz da Türk romanının önemli karakterleri arasına girmiştir. Fethi Naci'ye göre: "Mümtaz'ın ruhsal çözümlemelerinde Tanpınar'ın ulaştığı başarı, Türk romanının yüzünü ağartan bir başarıdır" (Naci, 2007: 210). Türkiye'nin 20. Yüzyılın ikinci yarısıyla birlikte çok partili hayata geçmesi, ülkedeki siyasi tartışmaların yoğunlaşmasını ve darbeleri de beraberinde getirmiştir. Siyasal konular 1950 sonrası Türk romanında önemli bir yer tutmuştur. Mehmet Narlı, Demokrat Parti dönemini ve 27 Mayıs 1960 askeri darbesini işleyen romanlar olarak: Tarık Buğra'nın *Yağmuru Beklerken*, *Dönemeç* ve *Gençliğim Eyvah*; Attila İlhan'ın *Kurtlar Sofrası*, *Bıçağın Ucu* ve *Yaraya Tuz Basmak*; Samim Kocagöz'ün *İzmir'in İçinde* ve Şevinç Çokum'un *Karanlığa Direnen Yıldız* isimli romanlarını sayarken, 12 Mart 1971 Muhtırası'nı konu alan romanları da şu şekilde sıralamıştır: Erdal Öz: *Yaralı*; Çetin Altan: *Büyük Gözaltı*; Sevgi Soysal: *Şafak*; Tarık Dursun K.: *Gün Döndü*; Vedat Türkali: *Güven*; Füzünan: *47'liler*; Pınar Kür: *Yarın Yarın*; Adalet Ağaoğlu: *Bir Düşün Gecesi*. (Narlı, 2009)

Yıldız Ecevit Türk romanının 1970'ten sonra hem biçim hem içerik olarak önemli bir değişim geçirdiğini belirtir. Daha çok gerçekçi ve toplumcu bir çizgide ilerleyen Türk romanı, bu tarihten sonra modernist ve bireyci bir çizgiye yönelmiştir. Ecevit, Oğuz Atay'ı ve onun *Tutunamayanlar* (1972) romanını bu değişimin öncüsü olarak niteler:

Edebiyatımızda modernist romanın öncüsü Oğuz Atay'dır. Atay 1972'de, o güne değin Türk edebiyatında kurgu/biçim özellikleri açısından görülmemiş bir romanla ortaya çıkar: 'Tutunamayanlar'. Zamansal art ardallığın montaj kalıplarıyla delindiği, iç ve dış dünyalar arasında sınırların silindiği, farklı ontolojilerdeki gerçekliklerin farklı biçim ve anlatım öğeleri aracılığıyla çokkatmanlı bir yapı içinde verildiği bir romandır 'Tutunamayanlar' (Ecevit, 2009/a: 86).

Yusuf Atılgan ve Ferit Edgü de Kafka çizgisini benimsemiş, dönemin önemli modernist yazarlarıdır. Yıldız Ecevit; Adalet Ağaoğlu, Peride Celâl, Ahmet Altan, Nedim Gürsel, Selim İleri, Eréndiz Atasü, Latife Tekin, Nazlı Eray, Bilge Karasu, Pınar Kür, Hilmi Yavuz, Oktay İhsan Anar, Hasan Ali Toptaş, Metin Kaçan, Aslı Erdoğan, Murathan Mungan gibi yazarları seksenli-doksanlı yıllarda modernist çizgiyi devam ettiren yazarlar olarak anarken, Orhan Pamuk'a ayrı bir parantez açmıştır. Ecevit, Orhan Pamuk'un Türk edebiyatına girişini, seksenlerin en önemli edebiyat olaylarından biri olarak görürken, yazarın Türk romanı için bir fenomen olduğunu vurgulamıştır. Özellikle yazarın dördüncü romanı *Kara Kitap*, birçok edebiyat eleştirmenine göre Türk romanında özel bir yere sahiptir. 1990'da yayınlanan roman, Türk romanı için yeni bir başlangıcın ilk adımı olmuştur. "Kara Kitap birçok yönüyle geleneksel anlatımdan tam bir kopuşu imliyor. Ya da dışarıdan ikame ettiğimiz bir kültürel yazgının edebi varyantını oluşturuyor" (Çeçev, 2009: 192).

4. 1990 SONRASI TÜRK ROMANINDA POSTMODERN KURGU

Türk romanında 1990 sonrası, postmodern anlayışla yazılmış romanların sayısında önemli bir artış olduğu gözlemlenmiştir. Özellikle Kara Kitap'tan sonra postmodern romana olan ilginin yoğunlaştığı yadsınamaz bir gerçektir. 1990 sonrasının dikkat çeken postmodern romanlarından, on beşi dokuz başlık altında incelenmiştir. Eserlerin inceleniş sırasında yayınlanmış yılları esas alınırken, incelenen romanlar şunlardır:

Kara Kitap (Orhan Pamuk, 1990)
 Taormina (Hilmi Yavuz, 1990)
 Fehmi K'nın Acayip Serüvenleri (Hilmi Yavuz, 1991)
 Postmodern Bir Kız Sevdim (Süreyya Evren, 1993)
 Kuyu (Hilmi Yavuz, 1993)
 Yeni Hayat (Orhan Pamuk, 1994)
 Boğazkesen (Nedim Gürsel, 1995)
 Dağın Öteki Yüzü (Erendiz Atasü, 1995)
 Gölgesizler (Hasan Ali Toptaş, 1995)
 Puslu Kıtalar Atlası (İhsan Oktay Anar, 1995)
 Fındık Sekiz (Metin Kaçan, 1997)
 Benim Adım Kırmızı (Orhan Pamuk, 1998)
 Kırmızı Pelerinli Kent (Aslı Erdoğan, 1998)
 Afrâsiyâb'ın Hikâyeleri (İhsan Oktay Anar, 1998)
 Bin Hüzünlü Haz (Hasan Ali Toptaş, 1999)

4.1. Çoğulculuk

Postmodern düşüncenin en önemli özelliği olan çoğulculuk; birden fazla gerçekliğin bir arada bulunmasıdır. Modern düşüncenin merkeziyetçi ve bütüncü yapısına karşı bir başkaldırı olan bu yeni düşüncede gerçeklik, onu algılayan özneye göre anlam kazanır. Postmodern roman da bu bağlamda, geleneksel romanın tek çatışmayı içeren, merkeziyetçi yapısına eleştirel bir yaklaşımdır. Postmodern romanlar farklı konularda, birçok bireysel ve toplumsal çatışma alanına değinir. Farklı anlatıcılara yer verilmesi, geçmişteki birçok edebi metne gönderme yapılması, kurgunun çokkatmanlı ve yoruma açık sunumu postmodern romanlardaki çoğulculuğun en önemli özellikleridir.

Çoğulcu içeriği, üstkurmaca yapısı, anlatıcı çeşitliliği, metinlerarası göndermelerıyla *Kara Kitap*, kendinden sonra yazılacak romanlara öncü olmuş bir metindir. Genç bir avukat olan Galip, amcasının kızı Rüya ile evlidir. Rüya; bir gün Galip'e on dokuz sözcükten oluşan bir mektup bırakarak ortadan kaybolur. Galip'in Rüya'yı arayışı kurgunun temelini oluşturmuştur. Bu arayışa paralel olarak; bireyin kimlik karmaşası, Doğu-Batı çatışması, kumpas, aşk, yazın, darbe konuları çoğulcu bir yaklaşımla işlenmiştir. *Kara Kitap*'ta bireylerin dünyası 'bilinç akışı' tekniğiyle sunulurken, rüya kavramına göndermeler yapılmıştır. Rüya'nın eski kocası; gördüğü bir rüyadan etkilenerek hayatını bütünüyle değiştirmiştir. Galip'in dedesi her rüyasında saçlarının ve sakallarının sürekli uzadığını görür. Galip'in amcasının oğlu ve Rüya'nın üvey ağabeyi Celâl'in bir gece rüyasında Hz. Muhammet'i ve evliaları görmesi, Kasımpaşa'daki bir rüya yorumcusu tarafından ömür boyu yazı yazacağını işareti olarak yorumlanmıştır. 'Cellat ve Ağlayan Yüz' isimli hikâyede Cellat; Edirne'yi, çocukluğunu ve gençliğini rüyalarında görmektedir. Galip ise; rüyasında Mevlana'nın elmas anahtarının kendisine verildiğini görmüştür. Metinde karakterlerin ruh dünyaları anlatılırken, yaşadıkları kimlik krizleri bu dünyanın merkezinde yer almıştır. *Kara Kitap*, bir başkası olmaya çalışan anlatı karakterleri üzerine kurgulanmıştır. Galip'in olmak istediği asıl kişi Milliyet gazetesi yazarı ve kuzeni Celâl Salık'tır.

Bir iç yolculuğudur Galip'in devinimi. Bu yolculuğun temel sorunu da 'kimlik arayışı' dır. İşi, karısı, akraba ve dostlarıyla kurulu sıradan yaşantısı, Rüya'nın bir kış günü ortadan kaybolmasıyla yeni bir evreye girer. Bu evrenin bilinmez gizli mekânlarında yapılan araştırmalar, kişiliklerin ters yüzü ile yaratılan 'ikinci dünyalar' göstergelerin imlediği anlamlar... Galip'i şu gerçeğe ulaştırır: "...ben hayatın en önemli sorununun insanın kendisi olabilmesi ya da olamaması olduğunu keşfettim (Çeçen, 2009: 200).

Metnin ikinci bölümünde Galip'in, Celâl'e dönüşme serüveni anlatılmıştır. Bu bölümün sonunda bir okuru tarafından öldürülen Celâl'in köşe yazılarını Galip yazmaya başlar. Anlatıda eski bir subay olan F.M. Üçüncü'nün eşi ve kendisi Celâl'in hayranıdır. F. M. Üçüncü'nün de olmak istediği kişi de Celâl'dir. Celâl Salik ise hayatı boyunca bir başkası olmayı istemiştir. Köşesinde anlattığı hikâyeler, kimlik karmaşası yaşayan, başkasının yerine geçen karakterler üzerine kurulmuştur. 'Cellat ve Ağlayan Yüz' isimli hikâyesinde, Erzurum'da idam edilen Apdi Paşa'nın yerine aynı ad ve rütbeyle sahtesi geçer. Mevlânâ'yı anlattığı hikâyelerinde ise Mevlânâ'nın olmak istediği kişi Şems-i Tebrizi'dir. Celâl bir başka hikâyesinde, cumhurbaşkanlığı yapmış bir paşanın oğluna yazdığı mektuba yer verir. Paşa mektupta; kendisini taklit eden ve 'o' olmaya çalışan eski bir okul arkadaşını anlatmıştır. Galip'in Rüya'yı ararken karşılaştığı, kendini Galip ve Rüya'nın sınıf arkadaşı olarak tanıtan Belkis isimli kadının, olmak istediği kişi Rüya, kocasının olmak isteği kişi ise Galip'tir. Galip, gittiği genelevde sinema yıldızlarına benzemeye çalışan kadınlar görür. Celâl'i arayan İngiliz gazetecilere kendini Celâl olarak tanıtan Galip, onlara kendisi olmakta zorlanan bir şehzadenin hikâyesini anlatmıştır. Metinde, bireylerin yaşadığı kişilik krizleri üzerinden, toplumların yaşadığı kimlik krizine de değinilmiştir. Türk milletinin yaşadığı kimlik karmaşası Doğu-Batı çatışması etrafında kurgulanmıştır.

Kara Kitap bir parçalanmanın romanıdır. Galip-Celâl kişiliğinde düğümlenen 'ben' ve 'öteki' sorununun yaratmış olduğu bölünmüşlük, romanın birçok yerinde toplumsal düzeydeki 'ben' ve 'öteki' ya da kimlik sorunuyla pekişir ve yoğunlaşır. Pamuk Celâl- Galip kişiliğindeki parçalanmanın bir başka düzlemdeki paralelini, toplumsal kimliğimizdeki bölünmüşlikle çizer. Böylece üstkurmaca tekniklerden biri olan doppleganger (ben ve öteki) temasını, Doğu- Batı sorunsalı bağlamında 'ben' ve 'öteki' ne çevirerek, altında Batılılaşma sorununun yattığı bir modernleşmeyle damgalanan toplumsal kimliğe değinir (Belge T., 2009: 208).

Batılılaşmanın toplum bilincinde yarattığı çatışma, ilk olarak Celâl'in 'Bedii Usta'nın Evlatları' isimli yazısında görülür. Bu yazıda Celâl, Osmanlı son döneminde ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında yaşamış bir manken ustasının hikâyesini anlatır. II. Abdülhamit döneminde müze açan Bedii Usta; mankenlerinde leventleriyle, pala bıyıklı yiğitleriyle Osmanlı toplumunu yansıtır. Ancak dönemin din adamlarının baskısıyla bu müze kapatılır. Cumhuriyetle birlikte vitrinleri mankenler süsleyince Bedii Usta umutlanır ancak yine mankenleri beklediği ilgiyi görmez. Çünkü artık Türk insanın mimikleri, bakışı, oturuşu değişmiştir. Mankenleri bu yeni insanların beklentilerini karşılamaktan çok uzaktır.

Bu işlerde pişmiş bir vitrinci, Bedii Usta'nın eserlerini hayranlıkla karşıladıktan sonra, ne yazık ki ekmek parası için vitrinlerine bu 'gerçek Türkleri bu gerçek vatandaşları' koyamayacağını açıklamış: "Türkler artık 'Türk' değil, başka bir şey olmak istiyorlarmış çünkü. Bu yüzden kılık kıyafet devrimini icat etmişler, sakallarını tıraş etmişler, dillerini ve

harflerini değiştirmişler. Daha veciz konuşmayı seven bir dükkân sahibi, müşterilerinin bir elbiseyi değil, aslında bir hayali satın aldıklarını açıklamış. O elbiseyi giyen ‘ötekiler’ gibi olabilme hayaliymiş asıl satın almak istedikleri (Pamuk, 2004: 66).

Galip’in İngiliz gazetecilere anlattığı ‘Şehzade’nin Hikâyesi’ isimli bölümde Şehzade Osman Celâlettin Efendi, Osmanlı son dönemindeki Batılılaşma hareketlerine bakışını anlatır:

Hiç kimseden etkilenmemek için verdiği ‘o inanılmaz varlık yokluk savaşı’nın on altıncı yılında alıştığı eşyalarla sevdiği kokularla, etkilendiği kitaplarla boğuştuğu gecelerin birinde, pencerelerinin ‘Batılılaşmış’ pancurları arasından geniş bahçeyi kaplayan karı ve ayışığını seyrettiği bir akşam, Şehzade, vermekte olduğu savaşın aslında kendi savaşı değil, yıkılmakta olan Osmanlı Devleti’ne kaderleri bağlanmış milyonlarca talihsizin savaşı olduğunu anlamıştı. Kâtibinin, Şehzade’nin hayatının son altı yılında, belki de on binlerce defa defterlere yazdığı gibi, ‘kendileri olamayan bütün kavimler, bir ötekini taklit eden bütün uygarlıklar, başkalarının hikâyeleriyle mutlu olabilen bütün milletler’ yıkılmaya, yok olmaya, unutulmaya mahkûmdurlar çünkü (Pamuk, 2004: 412).

Metinde, Doğu-Batı çatışmasının yarattığı kimlik karmaşası, toplum hafızasında ‘kumpas’ senaryolarının da oluşmasına neden olmuştur. Batı’nın Türk milletine kurduğu kumpas senaryolarının merkezini ‘sinemalar’ oluşturur. ‘Sinemalar’ Türkleri Batılılaştırmak için kullanılan en büyük silahtır. Galip, Rüya’yı bulmak için, onun eski kocasının evine gittiğinde; Rüya’yı bulamadığı gibi, büyük bir kumpas hikâyesinin de dinleyicisi olmuştur:

Önce Boğazlarda bir devlet kurulacaktı. Bu sefer bin yıl önce yapıldığı gibi, yeni ülkeye yeni insanlar yerleştirmeyeceklerdi ama; yalnızca eski insanları, kendilerine hizmet edecek ‘yeni insan’ yapacaklardı. Bu amaçla, hafızalarımızı çözeceklerini, bizi geçmişsiz, tarihsiz, zaman dışı zavallılara çevireceklerini tahmin etmek için İbni Haldun okumaya bile gerek yoktu. Hafızalarımızı tahrip etmek için, Beyoğlu’ nun arka sokaklarındaki, Boğaz tepelerindeki karanlık misyoner okullarında, Türk çocuklarına eflatun renkli bazı (rengin adına dikkat edin demişti kocasını dikkatle dinleyen anne) sıvılar içirildiği biliniyordu. Sonraları bu pervasız yöntem Batı’nın insancıl kanadı tarafından kimyasal sakıncalarından dolayı fazla tehlikeli bulunmuş, daha ılımlı, ama uzun vadeli çözüm olan sinema- müzik yöntemine başvurulmuştu. İkonlardan çıkmış o güzel kadın yüzleriyle, kilise orglarının güçlü simetrik müziğiyle, ilâhileri hatırlatan o görüntü tekrarlarıyla, göz alıcı, pırıl pırıl içki, silah, uçak ve giyecek manzaralarıyla, sinema yönteminin misyonerlerin Latin Amerika ve Afrika’ da denediği yöntemlerden çok daha köktenci ve sonuç alıcı olduğundan kuşku yoktu (Pamuk, 2004: 127).

Galip ve arkadaşları Merih Manken Atölyesi’ni gezerken rehber, vitrinlerdeki mankenlerin değişimini kumpasın bir parçası olarak açıklar:

Dedem ölüm döşeğindeyken karşısındaki uluslararası güçlerin ne kadar büyük olduğunu sezmişti artık,’ diye anlatıyordu

rehber. ‘Milletimizin kendisi olabilmesini istemeyen tarihi güçler, bizi en kıymetli hazinemiz olan günlük hayatımızın hareketlerinden, jestlerimizden mahrum bırakmak istedikleri için, dedemi Beyoğlu’ndan, dükkânlardan, İstiklâl caddesinden, vitrinlerden kovdular (Pamuk, 2004: 186).

Kara Kitap’ta toplumun gündelik hayatı da ele alınmıştır. Celâl Salik’in ‘Alâaddin’in Dükkânı’ isimli köşe yazısında, Nişantaşı’ndaki Alâaddin isimli esnafla yapılan röportaj üzerinden toplumun ilginç alışkanlıkları anlatılmıştır:

Dükkânı bir zamanlar İstanbul’un ‘en iyi’ denilen semtindeydi, ama müşterileri her zaman, her zaman şaşırtırdı onu. Sıra diye bir şey olduğunu hâlâ öğrenememiş kravatlı beylere şaşıyordu, öğrendiği halde beklemeyenlere dayanamayıp bağıırıyordu. Otobüsün köşeden her gözüküşünde üç-beş kişi, yağmacı Moğol askeri heyecanıyla, ‘bilet, bilet, aman çabuk bilet’ diye bağıırarak dükkâna daldığı, etrafı dağıttığı için otobüs bileti satmaktan vazgeçmişti. Milli Piyango seçerken kavgaya tutuşan kırk yıllık-kocalar, bir paket sabun almak için otuz çeşidini koklayan boyalı kadınlar, düdük almadan önce bütün bir kutuyu tek tek öttüren emekli subaylar görmüştü, ama alışmıştı artık, aldırmiyordu. En son sayısı, on bir yıl önce çıkmış bir fotoromanın eski sayılarından biri yok diye söylenen ev kadınına, posta pulu almadan önce arkasını yalayarak zamkının tadına bakan şişman beyefendiye ve krepondan yapma karanfili kokmuyor diye ertesi gün öfkeyle geri kasap karısına aldırmiyordu artık (Pamuk, 2004: 49).

Galip’in, karısı Rüya’yı ‘arayış’ı metinde tasavvufi bir atmosfer oluşturmuştur:

Kara Kitap izleksek odak noktalarını temel alan genel bir simetrik tasarıma sahiptir. Yapı, tasavvufi ile ilgili bütün imalarıyla birlikte, kendisi olma ve başkası olma paradoksu üzerinde odaklanır. Roman iki kısma bölünmüştür. İlk kısmı Galip’in benlik çözülmesi (fena); ikinci kısmı ise benlik bütünlenmesini konu alır. Galip’in iç arayışının merkezi Şehrikalp apartmanıdır, Galip orada Celâl’le birleşmesi içinde hakiki benini bulur (Kim, 2009: 252).

Galip’in metin boyunca İstanbul’da ve kendi iç dünyasında yaptığı yolculuk, romanın tasavvufa açılan en önemli imgesidir:

Yol ve yolculuk en ilkelinden semavîlerine kadar bütün dinlerde ve bütün mistik akımlarda önemli bir semboldür ve manevi gelişmeyi temsil eder. Şamanlar ve kâhinler vecd halindeyken çeşitli yer ve gök katlarından geçerek, manevi bir yolculuk yaptıklarını ileri sürmektedirler. Çince’ de ‘Tao’ yol manasına gelir. Hz. Peygamber’in ve arkadaşlarının Medine’ye hicreti, uzun, meşakkatli fakat sonunda kurtuluşa erdiren büyük bir yolculuktu. Hiç şüphesiz bu motif en derin anlamını, büyük sûfilerin hemen hepsinde, ruhanî yükselişin en güzel örneği ve ifadesi olan ‘Mirac’ olayında bulur (Şimşek, 2009: 228).

Orhan Pamuk romanlarında renkler de simgesel değerlere sahiptir. Kitap sözcüğünün başındaki ‘Kara’ sıfatı tasavvufi bir anlam içermektedir. Güney Şimşek, Annemarie Schimmel’ den yaptığı alıntıda buna vurgu yapar:

Kur'an' da günahların yazıldığı bir siyah kitap vardır ki; insanın eline yargı günü verilecektir. Ancak günahları temizleyecek bir şey vardır ağlamak: ‘Doğu’ da mürekkep suyla çıkar, mürekkepli kalemle yazılı bir sayfa gerekirse suyla siliniverdi. Zahitlerce mutasavvıflarca sık sık övgü yapılan gözyaşları, kara günahların mürekkeplerini yıkayıp çıkarabilirlerdi. ‘Allah insanların ağlamasını sever.’ Tövbe, eylemler kitabını temizliyordu. İnsan Allah’ı buldu mu bir kez artık yaratılmış herhangi bir şeye bakmanın hiç olduğu duygusunu Câmi’nin söylediği Nizamî’ nin sayfaları silme imgesiyle ifade olunur:

Yıldızlarda ince her ne varsa
Bilimlerde gizli her ne varsa okudum
Bir bir gözden geçirdim yazıları
Seni bulunca da tüm kâğıtları siliverdim.

Dinsel olmayan şeyleri yazıp okumak, dahası karmaşık hukuk davalarının incelikleriyle, kılı kırk yaran gramer sorunlarıyla uğraşmak sufiler için eylemler kitabının siyahlığını artırmak demekti, günahı (Şimşek, 2009: 230).

Taormina’da, anlatının ana karakteri Yusuf Horoz’un hayalinde canlandığı şehir, yazmaya çalıştığı roman ve hayat hikâyesi metnin çoğulculuğunun önemli özellikleridir. Hayal, kurmaca ve gerçeklik metnin çoğulculuğunu oluşturmuştur. Yusuf Horoz’un zihninde idealleştirdiği şehrin adı ‘Taormina’dır. Bu sözcük onun için yalnızca bir şehir ismi değil, isteği gibi anlamlandırabildiği bir imgedir: “Benim biricik büyü-lü-sözüm ‘Taormina!’. Elli iki yaşında (1988’de) bu sözcüğü bulduğumu itiraf ediyorum. Ve ne zaman kendime ‘Taormina!’ desem, aydınlığa boğuluyorum (m’illumino d’ immenso): uzak, güneşli bir deniz ve... beyazlık. Bir yelkenli, belki” (Yavuz, 2102: 9). ‘Taormina’ denizin iki yakasına bir kurulmuş şehirdir. “İmgenin bir kıyısında ne varsa (örneğin bir ev, bir kilise bir alan, bir park), öteki kıyıda da tastamam aynı yerdeydi” (Yavuz, 2102: 9). Taormina aynı zamanda bir ikizler imgesidir. Şehrin iki yakasındaki insanlar tıpa tıp birbirinin aynıdır. Sokaklar tertemiz ve karanfil kokmaktadır. Baş insan, gövdesi aslan heykeller her tarafı süslemiştir. Yusuf Horoz, felsefe geleneği olmayan bir ülkede felsefi geleneği olan bir kent kurmak ister; ama daha sonra otobiyografik bir roman yazmaya yönelir. Kısa bir giriş yaptıktan sonra yazdıklarını beğenmeyerek, romanını sonlandırır. Anlatının son bölümünde Horoz, hayal ve kurmacadan uzaklaşarak gerçekliğe yönelir. Çocukluğu ve ailesiyle ilgili bir takım bilgileri ve hayatından önemli kesitleri bu bölümde okurla paylaşır.

Fehmi K. ’nın nın Acayip Serüvenleri, üstkurmaca bir metindir. Yazar-anlatıcının hayat hikâyesi üst metni oluştururken Fehmi Kavkı, Anette ve Selim Taşıl’ ın başından geçenler iç metni oluşturmuştur. Üst metinde Doktor İzzettin Şadan’ın hastaları hakkında tuttuğu raporlara da yer verilmiştir. Anlatıda, roman yazma kuramlarıyla da dalga geçilmiştir. Yazar-anlatıcı, anlattıkları hakkında bazen okur; bazen de eleştirmen gözüyle yorumlar yapar. Anlatı karakterleri, Dünya edebiyatındaki önemli karakterlerle karşılaştırmalı bir şekilde anlatılmıştır. Farklı roman karakterlerine yapılan bu göndermeler ve anlatıcı çeşitliliği de metnin çoğulcu yapısını oluşturmuştur.

Kuyu’da, metnin ana karakteri yazar Hilmi Yavuz’ un, anlatı yazabilmek için uygun bir kuyu arayışı, kurgunun temelini oluşturur. Hilmi Yavuz’ un hayatındaki bazı önemli olayı yazdığı anlatısında, birbirinden farklı kuyu öyküleri de bulunur. Bu öykülerle birlikte, Hilmi Yavuz’ un tuttuğu günlükler, yengesi Müstehase Hanım’ ın mektupları, metinlerarası göndermeler de anlatıdaki çoğulculuğu sağlayan özelliklerdir. *Kuyu*’ da ‘ilahi anlatıcı’ ve ‘kahraman anlatıcı’ bir arada kullanılırken, hikâyelerin anlatımında yeni anlatıcılar da metne girmiştir. Yazar, böylece anlatıcı açısından da çoğulculuk sağlamıştır.

Postmodern Bir Kız Sevdim, hem yapı olarak hem de içerik olarak çoğulcu bir metindir. Anlatı, ‘Şu Halde Aşıksınız’, ‘Seni Sevmek Kaderim’, ‘Vahşi Bir Kız

Sevdim', 'Benim Romanım Hayat', 'Mavi Kanatlarında Yalnız Ben Olsaydım', 'Sen Bir Melektin', 'Bazı Notlar', 'Seni Unutmak İçin Sevmedim', 'Bir Postmodern Kaynakça', isimli dokuz bölümden oluşmuştur. Bu bölümlerde roman, öykü, şiir, tiyatro, mektup, günlük, edebi eleştiri, bilimsel yazı gibi farklı türlere yer verilmiştir. Anlatının bu özellikleri onun biçimsel bir çoğulculuğa sahip olduğunu gösterir. Metnin içerik olarak çoğulcu yapısında 'aşk' önemli bir yere sahiptir. Ancak, yazar aşkı ironik bir anlatımla ele almıştır. 'Şu Halde Aşkınsınız' isimli bölümde Subay, Sevgili, Şair ve Perihan arasındaki aşk ilişkisi anlatılır. Bu ilişki alaycı bir üslupla anlatılırken, cinsellik ve şiddet de ön plana çıkarılmıştır. Şair, Sevgili'yi küvette boğarken, Perihan ve Subay da olanları izler: "Boğulurken Sevgili"nin ayakları son bir çırpınma gösterir. Üç kafadar, intikam meleşti Şair, pasifize Perihan ve boşalmış Subay, ellerini uzatıp Sevgili'nin ayak parmaklarını sıkarak son bir selam verirler (son-bi, sonbi, Zombi, İstanbul'da) (Atasü, 2003: 18). 'Seni Sevmek Kaderim' isimli ikinci bölümde Perihan ve Subay evlenmiştir. Subay bu bölümde önce kızı Rüzgargülü'ne, daha sonra da onun kızı Durgunsu'ya tecavüz eder. 'Vahşi Bir Kız Sevdim' isimli üçüncü bölümde ünlü halk hikâyesi 'Tahir ile Zühre'nin aşkıyla dalga geçilmiştir. Metinde Tahir ile Zühre yüzyıllar önce ayrılmış, kendilerini dölleyerek çoğalmaktadır. Toplum baskısıyla bir araya gelen iki sevgili tekrar ayrılır. İlk iki bölümün kahramanlarından Şair ise, bu bölümde Zühre'ye âşıktır. 'Benim Romanım Hayat' bölümünde Süheyla ile Şair Süleyman'ın aşkı, 'Mavi Kanatlarında Yalnız Ben Olsaydım' isimli bölümde, Süheyla ile yazarın aşkı anlatılmıştır. *Postmodern Bir Kız Sevdim*'de toplumsal eleştiriler de yoğunur. Metinde içinde yaşadığımız toplum ironik bir anlatımla eleştirilir. İstanbul'da yaşayanlar, Avrupa yakasındakiler ve Karşı taraftakiler olarak ikiye ayrılmıştır:

Savaş düzenine tam geçilmediğinden savaşla barış arası bir karışıklık egemendir. Elinde makineli tüfek tutan bir askerin oluşturduğu infaz ekibi, 10 kişilik esir gurubunu deniz kıyısına dizer, birkaç adım geri çekilip Avrupa yakasından 10 kişiyi daha tarayarak temizler. Ölenlerin yedi tanesi denize düşer, 3'ü karada kalır. Karada kalanlar fazladan birkaç kurşunu hak ederler (Atasü, 2003: 45).

Toplumsal diğer bir ilgi alanını Tahir'le, Zühre'nin aşkı oluşturur. İnsanlar onları tekrar bir araya getirebilmek için büyük çaba harcar. Tahir ile Zühre'yi bir eve kapatan halk ikisi için tempo tutar: 'Bir süre Taaahri Zühre, Taahri Zühre...' diye elleriyle usul vururlar, tempo tutarlar, alkış yaparlar. 'Tahir Zühre aşk, Şenol Birol gol, Tahir Zühre aşk,' sesleri duyulur. Kalabalık giderek çekilir. Tekrar 100 m. yarıçaplı çembere yerleşir. Bu ne iştir" (Atasü, 2003: 40). Yazılı ve görsel medya, İstanbul Üniversitesi Türkoloji Bölümü, Kimya mühendisleri tamamen bu aşka odaklanmıştır. Tahir ile Zühre aşkıdan umudunu kesen halk daha sonra Kerem ile Aslı'ya yönelir. Metinde yazar, Türkiye'deki edebiyat ortamıyla da dalda geçer. Romanın girişinde eserin yazarı olarak kendisinden şöyle bahseder:

Surrealist Süreyya. Bir İstanbullu, Avrupa yakası. (Doğum Süleymaniye Hastanesi, 19 Mayıs) Bu Avrupa yakalılık, dedesi Süreyya Evren'in ateist zihnine uzanabildiği gibi Edirne'nin İpsala ilçesine, Yunan'la sınır kapısına varıp döner ve Fatih'e, Cağaloğlu'na, Beyoğlu-Fındıklı'ya, vesaireye dahi gelirdi. Ece Ayhan'ın bitirdiği Hırka-i Şerif ilkokulunu bitirmekle şairlik için ilk hakkını kazanmıştı (Atasü, 2003: 3).

Yazarın isminde üç 'y' vardır ve bu 'y'lerden birinin, Cemal Süreya'nın, isminden attığı 'y' olduğunu ifade eder. Ayrıca divan şiirinden alıntı beyitler de şerhleriyle birlikte verilerek edebiyatımızdaki şiir şerhi geleneğiyle dalga geçilmiştir. Metinde ülkemizdeki edebiyat dünyasının Nobel Edebiyat Ödülü'ne bakış açısı da eleştirilir. Bu ödülün ülkemize yönelik komploların bir parçası olarak görülmesiyle dalga geçilir ve Yaşar Kemal'den Nobel edebiyat güneşimiz olarak bahsedilir.

Yeni Hayat on yedi bölümden oluşmuştur. Metinde farklı karakterler kendi bakış açılarıyla anlatıcı olarak yer alır. Okurmerkezli; oyunsu kurgusu, renk, isim ve sayıların simgesel değeri, anlatının çoğulcu yapısının önemli özellikleridir. Metin içerik bakımından da çoğulcu bir özellik gösterir:

Yeni Hayat, okuduğu bir kitaptan çok etkilenerek onun vaat ettiği hayatın peşinden koşan, bu uğurda bütün hayatı değişen, İstanbul'u terk ederek bu uğurda bitip tükenmez otobüs yolculukları yapan, taşra şehirlerinde savrulan bir kahramanın trafik kazaları, siyasi cinayetler, paranoid komplo teorileri, resimli romanlar ve kaybolan eski eşyaların şiiriyle örülmüş hikâyesidir (Kılıç, 2005: 225).

Bu hikâye içerisinde aşk, arayış, tasavvuf, kumpas, Doğu-Batı ikilemi gibi konular işlenmiştir. Orhan Pamuk romanlarındaki 'arayış' imgesi, *Yeni Hayat*'ın çoğulcu yapısında da temel kurgu ögesidir. Metin, " Bir gün bir kitap okudum ve bütün hayatım değişti" (Pamuk, 2006: 7). Cümlesiyle başlar. Rıfkı Hat'ın 'Yeni Hayat' isimli kitabını okuyan Osman, Canan, Mehmet isimli karakterler yeni bir hayatı aramaya başlamış, bu hayatı bulmak için çıktıkları uzun otobüs yolculuklarında kendileri gibi kitaptan etkilenmiş gençlerle karşılaşmışlardır. Anlatıda demiryollarından emekli Rıfkı Hat ve Dr. Narin de yeni hayatın arayışı içindeki karakterlerdir. Rıfkı Hat modernleşme yanlısı bir cumhuriyet aydınıdır. Atatürk devrimleri onun aradığı yeni hayatı sembolize ederken, Dr. Narin ise gelenekçi ve daha milli bir hayatı hayal eder. Orhan Pamuk, romanlarının temel konularından Doğu-Batı çatışmasına *Yeni Hayat*'ta da yer vermiştir. Rıfkı Hat, Atatürkçü ve aydınlanmacı değerlere inanan bir karakterken; Dr. Narin ise doğulu değerlere sahiptir ve Türkiye'deki tüm olumsuzlukları Batı'nın büyük kumpası olarak görür. İki karakter arasındaki çatışma metnin önemli çatışma alanlarından. *Yeni Hayat*'ta, karakterlerin bilinçaltı dünyaları da geniş yer tutmuştur. Yaşadıkları kimlik krizi ruhsal dünyalarının önemli özelliğidir. Metnin anlatıcısı Osman, başka bir insan olmayı istemektedir. Olmak istediği kişi Dr. Narin'in oğlu Nahit'tir. Dr. Narin oğlunu anlatırken, anlatıcı; Nahit' in yerinde kendini hayal eder:

Birlikte Nahit'le nasıl ata bindiklerini anlatırken, hayalimde ben de onlarla ata biniyordum; bir ara ortaokul yıllarında Nahit'in nasıl kendini dine verdiğini hikâye ederken ben de hayalimde onun gibi nineyle birlikte soğuk kış gecelerinde sahura kalkıyordum; onun gibi, babasının onun yaptığını hatırlayıp anlattığı gibi, çevremdeki yoksulluğa, cehalete, budalalığa ben de acıyla karışık bir öfke duydum; duymuştum (Pamuk, 2006: 120).

Dr. Narin'in oğlunun gerçek adı Nahit'tir. Kazada ölen bir gencin kimliğini alarak hayatına Mehmet olarak devam eder. Anlatıcı onu öldürmek için İkizler kasabasında bulduğunda ise yeni adı Osman'dır. Dr. Narin'in oğlu kitabı okuduktan sonra başka bir kimlikle yeni bir hayat yaşama isteği duymuştur. Yazar, 'öteki olma' sembolü üzerinden Türkiye'nin Batılılaşma serüvenine değinir. Aşk *Yeni Hayat*'ta çoğulculuğu oluşturan konulardandır. Anlatıcının aradığı 'Yeni Hayat' Canan'la birlikte oldukları bir dünyadır. Evden çıkıp yeni bir hayatı ararken, otobüslerde bulacağına inandığı Canan'ı da aramıştır. Canan ise, Dr. Narin'in oğlu Nahit'e aşiktir. O da Mehmet'le birlikte olabileceği bir yeni hayatın peşindedir: "Aşk insanı bir hedefe yöneltir, hayatın eşyaları arasından çekip çıkartır ve şimdi anlıyorum ki, en sonunda dünyanın sırrına doğru götürür. Şimdi oraya gidiyoruz" (Pamuk, 2006: 206).

Boğazkesen'de dokuz bölümden oluşan üstkurmaca metnin içinde, altı bölümden oluşan kurmaca bir metin vardır. Metinde 'ilahi anlatıcı', 'kahraman anlatıcı' ve 'gözlemci anlatıcı' bir arada kullanılmıştır. İç kurmaca metinde farklı anlatıcıların anlattığı öykülerle de yapısal olarak çoğulculuk oluşturulmuştur. *Boğazkesen*, ortaçağa ve günümüze ait İstanbul betimlemeleriyle kent romanı özelliği gösterir. Yazar-anlatıcı

dördüncü bölümde, daha önceki İstanbul kitaplarına benzer bir eser yazma isteğini belirtmiştir:

Kentin sokaklarını da anlattığım olmuştı, ahşap yapılarıyla büyük otellerini, saraylarını da. Camilerinden olduğu kadar kiliseleriyle sinagoglarından da söz etmişim. Diyeceğim tarihi ve coğrafyasıyla öznel bir İstanbul imgesi olmuştı şimdiye dek yazdığım kitaplarda. İnsansız uzak ama renkli bir imge. Renkli ve gerçek. Birden Boğazkesen'i yazarken bütün bunları değişik şekilde tekrarlayabileceğimi düşündüm (Gürsel, 2003: 73).

İstanbul'un Fatih Sultan Mehmet tarafından fethi, anlatının kurgusunu oluşturmuştur. Fetih, altıncı bölümde ayrıntılı bir şekilde anlatılırken, savaş hem Osmanlı'nın hem de Bizans'ın gözünden aktarılır. Bu bölümde savaşların anlamsızlığı vurgulanan diğer bir konudur:

Birbirlerini anlamadan nefretle savaşıyorlar, uçan her kelle, kopan her kol ya da bacak için intikam arzusuyla coşuyorlardı. Türkçe küfürler Rumca duaları bastırıyor, Latince verilen komutlar tekbir sesinden duyulmuyordu. Bu insanların aynı Tanrı'ya inanmadıklarını biliyorum. Yine de bunca nefretin, giriştikleri bu acımasız kırımın nedenini anlamakta güçlük çektiğimi belirtmeliyim (Gürsel, 2003: 175).

Ortaçağ'da, Osmanlı ve Bizans'ın dini merkezli toplum ve devlet yapısı da metinde anlatılan bir konudur. Başta Ak Şemsettin ve Molla Gürani olmak üzere din âlimlerinin Fatih Sultan Mehmet üzerindeki etkisi büyüktür. Bizans'taki katolik-ortadoks çatışması da dikkat çeker. Her iki tarafın askeri de dini duygularla savaşır. Anlatının üçüncü bölümünde Vezirazam Çandarlı Halil Paşa üzerinden Osmanlı Devleti'ndeki iktidar mücadelesi anlatılmıştır. Türkmenler ve devşirmeler arasındaki mücadele Çandarlı Halil Paşa'nın idamıyla devşirmelerin lehine dönmüştür:

Çandarlı'nın sonu devlet yönetiminde bir geleneğin, dokunulmazlık taşıyan bir vezir soyunun da sonu demektir. Halil seziyordu bunu. Korkmuyordu. Ölümünden korkmuyordu. Devletin devamlılığının kapıkuluyla sağlanabileceğinden kuşku duyuyordu yalnızca. Buysa onu kahrediyor, Osman Gazi'nin düşünüyordu, Tanrı yardımıyla olduğu kadar kılıç yardımıyla da gerçekleşen o güzel düşü paylaşan, ta başından beri paylaşan atasının mirasına sahip çıkmak istiyordu (Gürsel, 2003: 53).

Benzer iktidar mücadelesi üst metinde, 12 Eylül askeri darbesi üzerinden anlatılmıştır. Metinde, karakterlerin iç dünyalarında yaşadıkları çatışmalara da geniş yer verilmiştir. Yazar-anlatıcının romanını yazarken yaşadığı bunalımlar, beşinci bölümde Fatih Sultan Mehmet'in, iktidarının muhasebesini yapması, Çandarlı Halil Paşa'nın idam edilmeden önceki ruh hali anlatının temel psikolojik çatışma alanlarını oluşturmuştur.

Dağın Öteki Yüzü; 'Sunuş', 'Masumiyetin Son On Yılı', 'Dalga', 'Kemalistler', 'Kızıma Günce' bölümlerinden oluşmuştur. Bununla birlikte kurgunun temelini oluşturan 'Kemalistler' bölümü sekiz farklı başlık altında toplanır. "Dağın Öteki Yüzü bir karşıtlıklar romanı. Bu romanda birey-toplum, ruh-madde, idol-insan, yaşlılık, gençlik, ülkücülük-gerçekçilik, kozmik bilinç-akılcılık karşıtlıkları metnin dokusunun ana yapıtaşları durumunda." (Ecevit, 2009/b: 274) Anlatı dönem romanı sayılabilecek önemli sosyal olayları içinde barındırır. Cumhuriyet kuşağının idealist gençleri, bu gençlerin başından geçen siyasal ve toplumsal çatışmalar, II. Dünya savaşı öncesi İngiltere ve Almanya'nın durumu, metinde ele alınan önemli konulardandır. 'Kemalistler', *Dağın Öteki Yüzü*'nün en önemli bölümüdür. 'Vicdan ile Nefise' altbölümünde ise; İngiltere'ye eğitim için gönderilmiş iki idealist genç kız anlatılmıştır.

Bu geçler Atatürk'e ve genç Cumhuriyet' in ideallerine büyük bir sadakatle bağlıdır. Bu bölümde İngiltere ve Almanya karşılaştırılır. Kızların kaldığı pansiyonun sahibi Miss Meadow' un kişiliği üzerinden anlatılan İngiltere; siyaseti, üniversiteleri, toplumsal yapısıyla bir dünya devletidir. Vicdan ve Nefise'nin Berlin gezisinde ise; Nazizm'in Almanya'daki yükselişi anlatılır. Kızlar, Berlin'de Trottlar' ın evinde kalırken, sürekli kendilerine yöneltilen 'hanginiz daha Türk?' sorusuna cevap vermek zorunda kalır. Bir akşam, sokak ortasında bir yahudi'nin dövülmesine tanık olmaları ise onları Almanya'dan iyice soğutur. 'Kemalistler' bölümünün 'Şerefli Bir Subay' isimli altbölümünde, Vicdan'ın büyük kardeşi Reha Yurdakul anlatılır. Subay olan Reha Yurdakul'un Dersim Olayları'nın bastırılmasında görev alması, anlatının Türkiye tarihinin önemli olaylarından birine değinmesini sağlar. İsyanın bastırılmasının ardından Reha ve birçok subay Dersim anılarını bir an önce unutmak istemiştir:

Sanki, 'vatan' uğruna, unutulması herkes için hayırlı tatsız bir vazifeyi yerine getirmişlerdi ve şimdi susmaları gerekiyordu. Reha yapılanın 'vatan' için hayırlı olduğuna dair tereddütler barındırmıyordu yüreğinde. Keşke hayrın bedeli bu kadar ağır olmasaydı. Reha harpten dönen bütün erkeklerin kendisi gibi 'kaybolmuş' olup olmadıklarını merak ediyordu. İstiklal Harbi'nde vuruşmuş gaziler böyle değillerdi. Yoksa içindeki boşalma, dahili harplere katılanlara mı hastı? (Atasü, 118: 2009).

'Gazi' isimli altbölümde ise, Vicdan'ın en küçük ve üvey kardeşi Cumhur öne çıkarılmıştır. Cumhur, Kore Savaşı' na katılmış bir subaydır. Cumhur üzerinden Kore Savaşı'nın Türk medyasına ve edebiyatına yansımaları anlatılmıştır. 'Bursa'da Zaman' isimli altbölümde sosyalizm, kapitalizm, Atatürk ilke ve inkılapları anlatı karakterleri arasında tartışılan toplumsal konulardır. *Dağı Öteki Yüzü*, toplumsal konular kadar bireysel çatışmaların da öne çıkarıldığı bir metindir. Karakterlerin hayallerini süsleyen ülke ideallerinin, hayatın gerçeklikleri karşısında erimesi, onların yaşadıkları ruhsal çatışmaların merkezini oluşturmuştur. Bu çatışmalar, onların bilincinden okuyucuya aktarılmıştır. Vicdan ve Nefise ülkelerine bağlı iki idealist genç olmalarına rağmen, 'vatan' kavramını da sık sık sorgulamışlardır. İngiltere'deki mutlu hayatlarıyla, geride bıraktıkları Türkiye'yi bu kavram üzerinden karşılaştırırlar:

'Vatan' diye düşündü Nefise. Karaman pazarı mı limon sattığı?.. Damı akan, rutubet kokan ev mi, Karaman'daki?.. Hela aralığında düşük yaparken ölen teyzesi mi? Beline yediği koca tekmesinin izlerini hâlâ taşıyan anası mı?.. Açlık mı? Burunlarının dibine gelmiş Yunan; İşgal korkusu mu?.. Diyar-ı Bekir mi, kuş uçmaz kervan geçmez yerlerde?.. Erzurum mu, karlı dağlar ardında?.. İzmir mi, düşman çizmesi altında?.. Karadeniz kıyıları mı , İskoç kıyılarından yabancı ve uzak?.. İstanbul mu, tepeden bakan?.. Vatan neresi?.. (Atasü, 62: 2009).

Vicdan'ın en küçük kardeşi Cumhur, vatansever bir subayken, hayalinde yaşattığı Türkiye imgesi Kore savaşında büyük sarsıntı geçirir. Cumhur' un, eniştesi Raik' e gönderdiği mektuplarda hayal kırıklığı vardır:

Mahalle bakkalının veya köy muhtarının bile subaydan çok hükmü geçiyor. Elbette, o kimselerin seçimlerde iktidar partisine sağlayacağı oyu, bir subay nerden bulsun! Arkadaşların kimi öyle öfkeli ki sana anlatamam. Subay mektupları kontrolden geçmiyor, onun için içimden geldiği gibi yazıyorum. Hoş kontrol edilse de artık umurumda değil. Hükümet bizi buraya yolladı ve burada unuttu. Yaralılara en ufak ilgi gösterilmedi. Amerikalılar olmasa, halimiz haraptı, ne kadar acı! Şehitlerin ruhlarına okutulan mevlutlardan öte, aileleriyle alakadar

olunuyor mu bari? Hiç sanmıyorum... Bir iktidar ki, vatan uğruna damarındaki Türk kanını seve seve akıtmış ordusunun subaylarını yadellerde şevkatsiz bıraksın ve emekliliğinde fukaralığa terk etsin... (Atasü, 151: 2009).

Vicdan'ın kocası Raik'in de ideallerindeki ülke ile, gerçeği arasında büyük farklılıklar vardır. Gerçekler, Raik'in ruh dünyasında da önemli çatışmalara neden olur: "Vatan bunca aldatılabilir miydi insanı, sadakatsiz bir güzel gibi... Aldatıyordu işte... Beklenen gün doğmayacaktı... Öyküler susmuş, dizeler kırılmıştı... Sabahattin Ali'yi sınırda vurmuşlar, Nâzım kaçmak zorunda kalmıştı; tam da Moskof düşmanlığı şahlanmışken..." (Atasü, 153: 2009). Vicdan'ın ortanca kardeşi Burhan; askerlikten emekli olduktan sonra, ideallerinin değil paranın peşinde koşmuştur. Atatürk'ün ideallerini, Anadolu'yu ve Anadolu insanını kafasından silmiştir. Ablası Vicdan'la tartışmalarında bunu açıkça ifade eder: "Gerçekten söylediklerine inanıyor musun? Kara cahil köylü kalabalıklarından, kaba saba kasabalılardan oluşmuş ulusla bir yere varılabileceğine? Atatürk'ün devrimleri buraya kadar. Biz öyle yalnızız ki! Senin inatla görmek istemediğin bu" (Atasü, 193: 2009). Vicdan'ın annesi Fitnat Hanım, I. Dünya Savaşı' nı ve bu savaşın acılarını görmüş bir kadındır. Balkanlardaki Yunan işgali sırasında kocasını kaybederek, İstanbul'daki kardeşinin yanına sığınır. Yüreğindeki vatan sevgisi onu hep ayakta tutmuş ve ona zorluklarla mücadele gücü vermiştir. Ancak ilerleyen yıllar Fitnat Hanım'ın hem kendi hayatını, hem de devleti sorgulamasına neden olur: "Gençliğim sürgünlerle, göçlerle, ölümlerle geçti, yoklukla. Eldeki avuçtaki bitti. Yorgunum. Çocuklarımı okuttum, onca sıkıntıya göğüs gerip de. Hani mükâfatım, hani? Hiç bağışlamadılar bir kez daha evlenmemi. Cumhuriyet yaralara melhem olacaktı, hani..." (Atasü, 228: 2009). Dağın Öteki Yüzü'nde farklı anlatıcıların kullanılması, aynı olayların farklı bakış açılarıyla verilmesi, metnin; Türk ve Dünya edebiyatındaki birçok edebi esere gönderme yapması, anlatıda; zamanın ve mekânın okuyucuya parçalı bir şekilde sunulması ve gerçeklikle kurmacanın bir arada verilmesiyle de çoğulcu kurguya sahip bir metin özelliği göstermektedir.

Taşrada yaşayan insanların iç dünyalarındaki çatışmaları işleyen *Gölgesizler*, bu yönüyle öncü bir özellik gösterir. Hasan Ali Toptaş, roman kahramanlarının bilinç akışını işlerken, 'yokluk' olgusunu ön plana çıkarır.

Gölgesizler' deki felsefi boyutun, romanın konusal örgüsünü de belirleyen en önemli özelliği, onun gerçekliği sorgularken varoluş' tan değil de 'yokoluş' tan yola çıkıyor olmasıdır. 20. yüzyılın maddenin egemenliği altında yitip giden insanını, varoluşuyla değil de yokoluşuyla kurgu düzlemine taşır. Toptaş; 'yokolmanın estetiğini oluşturur metninde. Roman, ortadan kaybolan insanlar üzerine yapılandırılmıştır" (Ecevit, 2010: 331).

İki metinden oluşan anlatıda, üst metnin anlatıcısı, iç metnin de yazarıdır. Birinci metinde, önce jilet almaya giden berberin çırağı, sonra da çırağı aramaya giden berber kaybolur. İkinci metin ise; on altı yıldır bu görevi yürüten muhtarın, yeniden seçildiği gün, köyün en güzel kızı olan Güvercin'in ortadan kaybolmasıyla başlar. Romanın yapısı bu olay üzerine kurgulanır. Köyde daha önce kaybolan Asker Hamdi'nin dokuz karısı ve bir avlu dolu çocuğu, Cingil Nuri köyde daha önce kaybolmuş diğer karakterlerdir. Bu kayboluşlar romanın ana kahramanı muhtarı, kendi dünyasında çatışmaya sürüklemiştir. Köyün sorumlusu olarak, bu durum karşısında çaresiz kalır. O; Güvercin'in kaçırılmış olmasını 'yokoluş'una tercih eder: "Güvercin'in kaçırılmış denmesine sevinmişti aslında; bu, kaybolmasından iyiydi. Kayıplardan korkuyordu çünkü; her yana dağılıveren belirsizlikti onlar, görülüp denetlenmesi, hatta düşünülmesi bile zordu. Nuri kaybolduğunda elinden ne gelmişti ki? Hiç! Nuri'nin yokluğu kadar kocaman bir hiç! (Toptaş, 2011/b: 49). Muhtarın, Güvercin'in kaçırılmasından Cennet'in oğlunu sorumlu tutması ve onu dövere suçunu itiraf ettirmeye çalışması;

Cennet'in oğlunun akli dengesini kaybetmesine neden olur. Muhtar'a göre o da 'yok'tur artık:

Muhtar susmuştu oysa; gözlerini masadaki mühür kesesine dikmiş, Cennet'in oğlunu düşünüyordu. Artık ona göre o da bir yok'tu; hem de yok olma yöntemi şimdiye kadarkilerden oldukça farklıydı. O ne Asker Hamdi ve ailesi gibi ansızın kaybolmuş, ne çerçi gibi gelip geçmiş, ne Aynalı Fatma gibi dağlara yürüyüp gitmiş, ne de Güvercin gibi uçmuştu... Hatta Cıngıl Nuri gibi ruhum sıkılıyor diyerek yılların arkasına kaçmamıştı. Göz göre göre yok olmuştu o; kendi görünürlüğünün derinliklerine çekilmişti (Toptaş, 2011/b: 100).

Metnin yirmi üçüncü bölümünden sonra köyün bekçisi romanda varlığını hissettirmeye başlar. Köye göz kulak olma görevini bekçiye bırakarak ilçeye giden muhtarın yokluğunda, Güvercin'in dayısının oğlu Ramazan, Reşit'in atı tarafından öldürülerek yok olur. Bekçi bir yandan muhtarın dönüşünü beklerken, diğer yandan köydeki 'yokoluş'ları anlamaya çalışır. Metnin sonuna doğru ilçeden dönmesi beklenen muhtar, odasında kendini asmış olarak bulunur. O da yok olmuştur. "Toptaş, romanlarında, iktidar denen şeyin bireyin kendi öz benliğini buluşunda, kimliğini kuruşunda ve diğer insanlarla ilişkilerini düzenleyişinde ne kadar önemli olduğu sorusuna cevap arar, hükmetme arzusunu anlamaya çalışır ve bireyin bütün bu güç savaşımının ortasındaki yalnızlığını belirginleştirir" (Günay, 2010: 204). Gölgesizler'in kurgusunda, birey-devlet ilişkisi de sorgulanmıştır. Muhtar, devletin gücünü simgelerken; köyün imamı dinin gücünü simgeler. Devletin ve siyasetçilerin köye kayıtsızlığı en çok muhtarın zihnini meşgul eder:

Bu denli içlenmesine gerek yoktu belki; devlet bugün yarın kimsenin davetini beklemeden ovanın göbeğine gücünü yığacaktı. Sonra buralarda bir yerde bayrağını dalgalandırıp varlığını tamamlayan bir köy olacaktı diyerek, gelip muhtarlık odasının önüne dikilecekti. Ansızın gerçekleşen bu mucizeye en çok ak sakallılar şaşıracaktı kuşkusuz; çünkü onlar tâ çocukluklarında işitmişlerdi sulama kanallarının açılacağını. Yıllardır anlatırlardı. Hatta kim bilir hangi seçim arifesinde, kimi milletvekillerinin ovaya gelip, kanallar şuradan mı geçsin buradan mı diye tartıştıkları, belki de kazıkları çakıp ipleri çekerek yerlerini saptadıkları bile söyleniyordu. Gerçi ovaya gelen adamları köylülerden gören olmamıştı. Göremezlerdi de zaten; onca yolu yürüyüp yanlarına varıncaya dek adamlar otomobillerine binip çoktan başkente dönmüş olurlardı (Toptaş, 2011/b: 9).

Devletin bir gün kendilerinin varlığını hatırlayacağına inanan muhtarın, devletle tek ilişkisi köydeki kaybolanları ilçeye bildirmekten ibarettir. Muhtar'ın intiharının ardından olayın nedenini iç dünyasında sorgulayan bekçi; bu durumu muhtarın Güvercin'i ararken devlet kapılarında uğramış olabileceği hakarete bağlar: "Sen demişlerdir ona, bir kızın kayboluşunun devlet işlerinde kaçınıcı sırada olduğunu bilmeyecek ve bu bilgisizliği yüzünden devletin bayrak dalgalandırdığı köyü şu kadar gün muhtarsız bırakacak kadar aptalsan, nasıl muhtar olabildin ki?" (Toptaş, 2011/b: 198). Metinde; bekçinin bu hayalleri üzerinden, bireyin devlet gözündeki değerini sorgulanmıştır. Muhtar odasındaki Atatürk resmi, kapısındaki bayrak direği, imamın odasındaki Hz. Ali resmi iktidarı simgelerken, yazar; imamı köydeki kadınlarla cinsel ilişkiye sokarak ve muhtarı akıllarda soru işaretlerine neden olan bir intihara sürükleyerek, iktidara karşı eleştirel bir yaklaşım sergilemiştir. Cinsellik, *Gölgesizler*'de vurgulanan bir diğer konudur:

Her şeyden önce köyde, yasak cinsel ilişkiler göze çarpar. İmanın muska yazma bahanesiyle Cıngıl Nuri'nin karısıyla, bekçinin Rıza'nın karısı Hacer' le yaşadığı ilişki bu türdendir. Bunların ötesinde, kurulan cinsel ilişkilerin hemen hepsinde mazoşist eğilimler dikkati çeker. Örneğin Asker Hamdi ile Aynalı Fatma'nın ilişkisinde bu eğilim açıktır. Romanda anlatıldığına göre Aynalı Fatma, şehvetli bir fahişedir, Kurtuluş savaşı yıllarında bir sürü askerın cinsel açlığını gidermiştir. Daha sonra Asker Hamdi çıkar karşısına. O da Aynalı Fatma gibi, şehvet dolu güçlü bir erkektir. Bağ evine kapanıp günlerce sevişirler” (Karaca, 2011, s:107).

Gölgesizler’ de, romanın olay örgüsünün oluştuğu ana mekân ‘köy’ dür. Yıldız Ecevit, romanın köyde geçmesine rağmen onu; geleneksel köy romanlarından ayırır: “Bir Anadolu köyünde geçen bu metin, Türk edebiyatındaki geleneksel ‘köy romanı’ türünün özelliklerini taşımaz. Türk edebiyatında ‘köy romanı’, Anadolu köylüsünün ezilmişliğini sınıfsal bir eğilimle anlatmak gibi güdümlü bir amaçtan yola çıkan siyasal renkli bir roman türüdür” (Ecevit, 2010: 329). Ecevit, *Gölgesizler*’in Türk köylüsünün bilincinden aktarılmasının, Türk romanı için önemli bir yenilik olduğunu belirtir. Romanda köy hayatıyla birlikte verilen halk kültürü de romanın çoğulcu kurgusunun temel özelliklerindedir. “Hasan Ali Toptaş’ ta ilk göze çarpan özellik, Mihail Bahtin’in ‘Rabelais’ romanı çözümlemesinde görünür kıldığı ‘grotesk halk kültürü’ öğelerinin ve karnavalcı yapının yoğunluğudur” (Akçam, 2010: 161). *Gölgesizler*’de köylüler, kaybolanların yerini köye kısa süreliğine gelenlerle doldurmaya çalışır. Çingenelerin, çerçinin, postacının köye gelişleri köy hayatına hareketlilik getirir. Köye gelenler, köylünün dış dünyayla en önemli bağlarıdır. Bununla birlikte köydeki büyük- küçük tüm olaylar insanların hayatını dolduran önemli ayrıntılardır. Cennet’in oğlunun delirmesi, Ramazan’ın; Reşit’in atı tarafından öldürülmesi, Güvercin’in babası belli olmayan çocuğunun doğumu tüm köylünün gözleri önünde gerçekleşen olaylar olarak anlatılır. Köydeki ihtiyarların, muhtarın, bekçinin, köy imamının halk üzerindeki etkisi köy hayatının gerçekliğini yansıtan önemli ayrıntılardır.

Puslu Kıtalar Atlası’nın olay örgüsü on yedinci yüzyılda İstanbul’da geçer. Nüket Esen metni geleneksel tarih romanlarından ayırır:

İhsan Oktay Anar’ ın *Puslu Kıtalar Atlası* tarihi bir roman. Aynı zamanda bir İstanbul romanı. İstanbul’un tarihinden, 17. yüzyıldan bir parçanın yeniden yazılması. Şehrin sokaklarının, sıradan insanların tarihi bu. Alistığımız, eski usul, tarih romanlarından değil; hükümdarları, kumandanları, kahramanları anlatmıyor. Saraylarda, köşklerde, konaklarda geçmiyor. Sokaktaki insanı anlatıyor; roman çamurlu İstanbul sokaklarında Galata’da geçiyor (Esen, 2010: 247).

Anlatı, Osmanlı Devleti’nin toplumsal yaşamı hakkında önemli bilgiler içerir. Metinde, toplumsal yaşamın en hareketli olduğu mekân Galata’ dır: “Galata’ da gün çoktan başlamıştı. Sokaklar kalafatçıların testere gıcırıltıları, demirciler ve Frenk tulumbacılarının çekiç tıngırtıları, pazarcıların mallarını öven haykırıışları ve seyyar satıcıların sattıkları mallara göre perdesi değişen tiz ya da pes feryatlarıyla yankılanıyordu” (Anar, 2011: 30). Meyhaneler insanların toplandığı önemli mekânlardır. Kefeli’nin meyhanesi tacirler, kâtipler, çelebiler, elçilik memurları, yeniçeriler, kalyoncular ve ayaktakımıyla tıklım tıklım dolar. Misket, Bozcaada, Ankona ve Edremit şarapları devasa kaplardan, damacanalara, daha sonra sürahilere ve kadehlere aktarılır. Osmanlı toplumunun farklı dini ve etnik kimliklerden oluşan çoğulcu yapısı da özellikle vurgulanmıştır. Cenevizli, Frenk, Yahudi, Ermeni, Rum, Müslim ve Gayrimüslim toplam yetmiş iki milletten tüccar Osmanlı topraklarında ticaret yapar. Dilenciler, toplum yapısının önemli bir halkasıdır ve kendilerine ait bir

loncaları vardır. Eski bir kilisede ikâmet eden dilencilerin, kendilerine özgü yaşamları romanda ayrıntılı olarak betimlenmiştir:

Dilencilerin kimisi en son bestelenen kasideleri ezberlerken, kimi levhalara dualar karalıyor, kimileri de meşale ışığı altında barbut oynuyordu. Çocukların hepsi çoktan uyumuştı. Eski kilisenin yangın izleri taşıyan kubbesinde, öksürük sesleri, dualar ve küfürler tek tük yankılanıyor, arada bir de rastgele temennisiyle yuvarlanan zarların tıkırtıları duyuluyordu (Anar, 2011: 113).

İstanbul sokaklarında sabahları hırsızlar, çalıntı eşya dolu torbaları ve bin bir kapıyı açan maymuncuklarıyla işlerinden dönerler. Cellatlar bellerinde asmaya, kesmeye, boğmaya yarayan kementler ve baltalarla o gece kesip tuzladıkları kelleri bir çuvala koymuş, saraydan gelecek katırları bekler. Mahmutpaşa ağlayan, gülen beli zincirli delilerle doludur. Füsün Akatlı, metnin gündelik hayatı yansıtmaya başarısına değinmiştir:

Puslu Kıtalar Atlası 17. yüzyıl İstanbul'unu bir yüzüyle anlatıyor. Resmi tarihlerden, belgelerden, bölük pörçük ansiklopedik bilgi kırıntılarından tanıdığımız siyasi tarihe yansımaya yüzüyle. Sarayı ve çevresini değil de, mahalleri, sokakları ele almış. Hem de üç yüz yıl öncesinin bataklığa benzeyen ara sokaklarını, kenar mahallerini ve orada yaşayan kozmopolit insan dokusunu. Bir yanıyla Ortaçağ'da geçen şövalye ya da korsan hikâyelerinin atmosferini hatırlatıyor; bir yanıyla da nasıl ve nereden sinmiş bir kokuyla ise, buram buram Osmanlı kokuyor. Alabildiğine ayrıntıya boğulmuş, boğulması gereken bir roman yapısı kurmuş yazar (Akatlı, 2011: 39).

Puslu Kıtalar Atlası'nın çoğulcu yapısında 'arayış' önemli bir imgedir. Bilgi, anlatı karakterlerinin ulaşmaya çalıştıkları en önemli gerçekliktir. Anlatının ana kahramanlarından Uzun İhsan Efendi'nin en büyük isteği dünyayı keşfederek onun bir haritasını yapmaktır:

Bu dünyada insanların korktuğu tek şey öğrenmekti. Acıyı, susuzluğu, açlığı ve üzüntüyü öğrenmek onların uykularını kaçırıyor, bu yüzden daha rahat döşeklere, daha leziz yemeklere ve daha neşeli dostlara sığınıyorlardı. Dünyaya olan kayıtsızlıkları bazen o kerteye varıyordu ki, kendilerine altın ve gümüşten, zevk ve sefadan, lezzet ve şehvetten bir âlem kurup, keder ve ıstırap fikirlerinin kafalarına girmesine izin vermiyorlardı. Oysa Uzun İhsan Efendi, Dünya'nın şahidi olmanın gerçek bir ibadet olduğunu sık sık söylerdi. Her insan şu ya da bu şekilde dünyayı okumalıydı. Kuran'ın kendisi peygamberin dünyayı nasıl okuduğuna bir örnekti ve onun ardında giden herkes, dünyayı onun gibi okuyup şehadetlerini yazmalı ve bunları başkalarına aktarmalıydı. Dünyaya şahit olmanın yolu ise maceranın kendisinden başka bir şey değildi. Yaşanılanlar, görülenler ve öğrenilenler ne kadar acı olursa olsun, macera insanoğlu için büyük bir nimetti. Çünkü dünyadaki en büyük mutluluk, bu Dünya'nın şahidi olmaktır (Anar, 2011: 91).

Dünyayı gezerek keşfetmeye cesareti olmayan İhsan Efendi, onu rüyalarında keşfetmeye çalışmıştır. Kendi ulaşamadığı gerçeklere oğlu Bünyamin' in ulaşması için onun sonu belirsiz bir yolculuğa çıkmasına izin verir:

Kendi payıma ben, dünyayı rüyalarım ile keşfetmeye çalıştım. Bu yeterince cesur olmadığının bir göstergesi olabilir. Aynı hatayı senin de yapmana yol açmak istemiyorum. Sana izin veriyorum, git. Git ve benim göremediklerimi gör, benim dokunamadıklarına dokun, sevediklerimi sev ve hatta, bu babanın çekmeye cesaret edemediği acıları çek. Dünyadan ve onun bin bir halinden korkma (Anar, 2011: 55).

Babasının bu öğütlerini dinleyen Bünyamin de metinde sürekli gerçek bilginin peşindedir. Teşkilat-ı İstihbarat-ı Hümayûn'un başkanı Ebrehe'yi boğazına takılan bir cisim yüzünden ölmek üzereyken kurtaran Bünyamin, ona: "Amacım seni kurtarmak da değildi. Sadece bu yöntemin etkili olup olmayacağını görmek istedim. Niçin öğrendiğime gelince: Ben bu dünyaya bilmek için geldim. Benim için kutsal bir şey varsa o da bilgidir, gerek bu dünyanın, gerekse öte dünyanın bilgisi. Bu yüzden öğrendiklerimi akıl terazisinde tartıp doğru olup olmadıklarına bakarım" (Anar 2011: 122). der. Teşkilat-ı İstihbarat-ı Hümayûn'un başkanı Ebrehe de bilgiyi arayan önemli bir karakteridir. Topladığı bilgileri devletin ve teşkilatın çıkarları için değil kendi çıkarları için kullanır:

O günlerden sonra insanları birer satranç taşı gibi görmeye başlamıştı. Bilme hırsı onu adamakıllı sarhoş ettiğinde, artık suçsuz insanları türlü komplolarla zindana attırıyor ve adamlarını yollayıp bu insanların durumlarına gösterdikleri tepkileri öğreniyordu. Ona göre hayat, artık, insanın büyük bir eğlenceyle çok şey öğrendiği bir oyundu ve içinde herkesin yaşamaktan korktuğu şu dünya, gerçekten en eğlenceli oyuncaktı (Anar, 2011: 140).

Ebrehe 'altın, gümüş, kükürt, kalay, bakır, kurşun ve harısı'nın dışındaki yaratılmamış olan sekizinci bir cismi aramaktadır. Bu cisim aracılığıyla ölümsüzlüğe ulaşmak ister. *Puslu Kıtalar Atlası*'nda bilginin arayışı içinde olan bir diğer anlatı karakteri Kubelik' tir. Venedik balyosunda yazısının güzelliğiyle ünlü bir kâtip olan Kubelik, içkiye düşkünlüğünden dolayı bu görevinden atılır. Gece yarısı kafasına fırlatılan bir kerpetenden sonra dışçılığa başlar ve aynı zamanda insan vücudunun sırlarını keşfetmeye çalışır. Sarayda boğdurulan cariyeye, şehzade ve paşaların cesetlerini, atıldıkları yerlerden takip ederek; bu cesetler üzerinde insan vücudunun yapısına dair çalışmalar yapmıştır. *Puslu Kıtalar Atlası*'nda istihbarat teşkilatı iktidarı ve gücü temsil etmiştir. İstihbarat örgütleri ve başlarındaki kişiler bilginin verdiği güce sahiplerdir. Teşkilat-ı İstihbarat-ı Hümayûn'un son başkanı Ebrehe, teşkilatı kendi çıkarları için kullanarak sonsuz bir güce ulaşmayı amaçlar:

İstihbarat-ı Hümayûn'un bu defaki reisi, yüzü bir kadını andıran, çenesinde sakal yerine ancak birkaç kıl bulunan, adeta cam gibi saydam bir tene sahip olan Ebrehe adında bir casustu. Büyük Efendi'nin ölümünden sonra padişaha gidip bağlılığını sunmaya gerek görmedi. Zaten mümkün olsa bile böyle bir şeyi yapmaya pek istekli olacak biri sayılmazdı. Çünkü o, öncekilerden oldukça farklı biriydi ve Teşkilat, adeta onun deney masası olmaya doğru gidiyordu (Anar, 2011: 140).

Gücünü dünyanın dört bir yanına yayılmış casuslarından alan Ebrehe, onların getirdiği bilgilerle farklı ülkeler hakkında pek çok bilgiye sahiptir. "Puslu Kıtalar Atlası'nda Teşkilat-ı Hümayûn'un reisi Ebrehe, romanda son derece itici bir görüntüyle tasvir edilmiştir. Bunun nedeni sahip olduğu gücün çirkinleştirici etkisidir. Anar'ın romanlarında kadın veya erkek peşine kim düşerse düşsün güç ve iktidar çirkinleştiricidir" (İnci, 2011: 32). Metnin sonunda, sonsuzluğa ulaşmayı amaçlayan

Ebrehe'nin, Avusturya istihbarat örgütü tarafından oyuna getirildiği ortaya çıkar ve böylelikle istihbarat örgütlerinin gücü ve bu örgütler arasındaki mücadeleye de değinilir. *Puslu Kıtalar Atlası*'nda öykülerin oluşturduğu çoğulculuk da kurgunun önemli özelliğidir. Anlatı karakterleri, hayat hikâyeleriyle birlikte tanıtılırken; hikâyelerde gerçekçi ve fantastik olaylar iç içe verilmiştir.

Fındık Sekiz'de yolculuk, arayış, toplum-aydın eleştirisi, dini-tasavvufi içerik; romanın yapısını oluşturan temel çatışma öğeleridir. Metnin ana karakteri Meto' nun geçirdiği değişim sırasında yaşadıkları, metnin olay örgüsünü oluşturur. Yolculuk, içeriğin çoğulcu yapısında önemli bir yere sahiptir. "Ancak bu soyut yolculuk, simgesel alagorik bir düzlemde bir arabanın içinde ve maddesel yaşamın ortasında İstanbul'da, kimi zaman Anadolu'da gerçekleşir. Somut/maddesel yaşam, soyut iç dünyayla eş zamanlı bir birliktelik içinde varolur bu metinde" (Ecevit, 2009/a: 215). Yeni bir hayatın arayışında olan Meto, iç dünyasında yolculuğa çıkmıştır. Dünyanın maddesel zevklerinden arınmak isteyen Meto, hayatın anlamını arar:

Anloorsun bebeğim, hasta etme beni. Şimdi bir yolculuğa çıkılacak, bir yolculuk anlatılacak. O zaman göreceğiz hayat dediğimiz, içinde savrulduğumuz, kaybolup gittiğimiz bu muammalı tantana bize ne vermek istiyor; yaşadığımız, bir heves mi? Yoksa yaşamın doğasında bulunan mistik bir öğretimi, yürekleri koparan, gönülleri zımbalayan, kalplerdeki karanlığı yok eden bir güç mü? (Kaçan, 2003: 25).

Fındık Sekiz'de Meto' nun yolculuğuna paralel olarak dini ve tasavvufi öğeler de işlenmiştir. Meto, iç dünyasındaki yolculuğunun sonunda değişerek; dini yönü ağır basan bir karaktere dönüşür. Bu faklılaşma tasavvuftaki 'yolculuk' anlayışıyla örtüşmektedir. Yıldız Ecevit anlatının bu özelliğini Türk romanı için yenilik olarak görür: "Tarihsel bağlamda *Fındık Sekiz*'in Türk edebiyatı açısından önemi, İslâm mistisizmini postmodern biçim/kurgu öğeleriyle bütünleştirerek vermesidir. Bu açıdan bakıldığında, türünün, ilk örneğidir '*Fındık Sekiz*' " (Ecevit, 2009/a: 233). *Fındık Sekiz*'de, toplum eleştirisi de öne çıkan bir diğer konudur. Bireyler; yozlaşmış bir toplumsal yapı içerisinde varlıklarını devam ettirir. Sistem içerisinde herkes kendine bir yer aramış, aykırı guruplar bile sistemin sözcüsü haline gelmiştir. Bu haliyle toplum köhnemiş bir uygarlığı andırır. Anlatıcı, özellikle aydınları toplum eleştirisinin merkezine yerleştirmiştir:

Zevkten çıldırma noktasına gelseler bile, yeni pozisyonlar arayan bu tiplerin hayatta hiçbir beklentileri yoktur, 'Bir şeyler yaşayalım, mutlu olalım, yiyelim, içelim, eğlenelim!' ortak felsefeleridir. Ne Stalin, ne Hitler, ne de Lenin ya da ne Sosyalizm, ne Faşizm umurlarında bile değildir. Onlar Lut kavminin günümüzdeki versiyonları, helak edilen bir neslin son temsilcileri; nefislerinin emrinden başka hiçbir olaya tatlı bakmayan yaratıklar. 'Emmare' nin peşinden giden, sadece onun için yaşayan sürüngenler; insanlık mertebesine ulaşmak için tek bir kitap, tek bir sure, tek bir ayet bilmeyen beyinsizler, şeytanın yoldan çıkarttığı 'entelektüel' grup (Kaçan, 2003: 34).

Fındık Sekiz'de; gerçeklik ve gerçekdışılığın, düzyazı ve şiirin bir arada bulunması; anlatıcıyla birlikte koronun da sürekli anlatının içinde yer alması, üstkurmaca yapı, çoğulculuğu sağlayan diğer özelliklerdir.

Efrasiyâb'ın Hikâyeleri öykü çokluğu, anlatıcı çeşitliliği, birey ve toplum hayatını ele almasıyla çoğulcu özelliklere sahip bir anlatıdır. Cezzar Dede ve Ölüm'ün anlattığı karşılıklı hikâyeler, kurgunun temelini oluşturur. İnsanoğlunun hırs, kıskançlık, açgözlülük gibi duygularının yanında, toplumsal ve dini konulara da değinilmiştir. Kıskançlık, *Efrasiyâb'ın Hikâyelerinde* geçen öykülerin temel konularındandır. 'Güneşli Günler'de Bora Mete isimli öğrenciyi, resim yeteneğinden dolayı öğretmeni

kıskanır. ‘Sağır’ lakaplı resim öğretmeni, Bora Mete’yi ‘Kont’ lakaplı kansızlık hastası okul müdürüne, kan vermeye zorlayarak onun ölümüne neden olur:

Sanki oğlanın bu işe razı olmaması için hiçbir sebep yokmuş gibi Sağır, oldu bitti yaparak çenesiyle kanepeyi işaret etti. Hayatta gördüğü çirkinliğin içinde doğurduğu nefreti hayat kadar doğal karşıladığı için, kötülüğü ve merhametsizliği yine temel ilkeler olarak gören adam, sanki haklı bir intikam alıyormuş gibi hiç duraksamadan oğlanın kolunu sıvadı. Dolabı açıp, ağzına ince bir hortum bağlı bir şişe çıkardı. Zavallının koluna lastik bağlayıp sıktıktan sonra, beliren damarlardan birine hortumun ucundaki iğneyi sapladı. Şişe atardamardan akan kanla doluyordu (Anar, 2011: 29).

‘Bir Hac Ziyareti’ adlı öyküde de kıskançlık temel çatışma alanıdır. Zekeriya Dede isimli ihtiyarın, köyün imamı İlimdar’a duyduğu kin ve nefret; dini konular etrafında işlenmiştir. Olayların küçük bir kasabada geçtiği Ezine Canavarı isimli öyküde ise Hamiyet adlı dul bir kadın, Ayvaz adlı dul bir kasapla ve Hamiyet’in dört kızı, Ayvaz’ın dört oğluyla evlenecekken; mahallelinin kıskançlığı ve dedikoduları yüzünden mutlu son gerçekleşmez:

Gerçekten de Pullu Hayriye, Sansar Melahat, Aybaşı Neriman, Allı Mualla, Boncuklu Rabiş gibi isimlerle anılan dedikoducular, eski devirlerde kendileri gibi cadıları araştırıp yakalayan engizisyoncuları hatırlatacak bir şekilde kasabada kol gezerler, onun bunun mahrem hayatını gözetleyip, adeta hafiyeler gibi, mimledikleri şahısların sicillerini tutarlardı. Başka her yerde olduğu kadar Ezine’de de bunların diline düşmek, âdemoğlunun başına gelebilecek en büyük felaketlerdendi (Anar, 2011: 173).

‘Dünya Tarihi’ isimli metinde insanoğlunun hırsı ve açgözlülüğü ele alınmıştır:

Bir zamanlar küçük bir Anadolu şehrinde, açgözlü birinin bile hemen hemen bütün ihtiyaçlarını karşılayabileceği kadar geniş, en azından üç asırlık bir çarşı vardı. Bulduyuyla yetinmeyen insanoğlunun ihtiyaçları bir türlü bitip tükenmediği için, şehrin ahalisi her fırsatta çarşıya hücum edip burada bir izdihama sebebiyet verir, sokaklar ve dükkânlar pire gibi müşteri kaynardı (Anar, 2011: 84).

Öyküde Salih, dini ve dünyevi değerler arasında çatışma yaşayan bir karakter olarak anlatılırken, Feyyuz; tamamen dünyevi hırs ve tutkuların peşinden giden bir karakter olarak betimlenmiştir. Metinde ‘Bilgelik meyvesi’ de yasak meyveyi çağrıştıran bir simge olarak kullanılmıştır: “Yazar ‘Bilgelik meyvesi’ simgesinden hareketle insanoğlunun bitmek tükenmek bilmez zenginlik arzusu, elindeki ile yetinmeyen aç gözlü, acımasız, hırslı tabiatı ve bu duyguları körükleyen modernizmi ve kapitalizmi eleştirmektedir” (Koçak, 2010: 211). ‘Şarap ve Ekmek’ adlı öykünün kahramanı Zeynelabidin, evlenmemiş ve de evlenmeye niyeti olmayan yirmi yedi yaşındaki bir gençtir. Zeynelabidin’in bir câmi hocasının başından geçen hüznü öyküyü dinleyip, evlenmeye karar vermesi; metnin olay örgüsünün başlangıcını oluşturur. Metinde imam ve kızını ayıran ‘Melun’ insanoğlunun kıskançlığını ve açgözlülüğünü simgeler. Dünyevi zevklerden kurtulması için babasına, ekmek ve üzüm suyu götüren Bestenur’un yoluna çıkan ‘Melun’; kendisini şöhrete, itibara ve bilgiye aç birisi olarak niteler ve kurduğu tuzakla imamın, kızıyla birlikte cennete gitmesini engeller. ‘Gökten Gelen Çocuk’ta, evlat sahibi olmak isteyen bir karı kocanın öyküsü anlatılır. Çocukları olmayan bu çiftte leylekler bir erkek çocuğu getirir. Evli çift,

çocuğun nasıl yetiştirileceği konusunda anlaşılmayınca leylekler çocuğu tekrar gökyüzüne uçurur. *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde önemli toplumsal sorunlara da değinilir. Eğitim, farklı öykülerde ele alınmış bir konudur. Devletin eğitim anlayışını ve öğretmenleri ele alan bir öykü olan 'Güneşli Günler'de idareciler ve öğretmenler öğrencilere karşı olan tutumlarından dolayı eleştirilir. Devlet, vatandaşlarını korkutarak eğitmeye çalışan bir yapı olarak betimlenir:

Müdürlerinin resimlerinin altında muavinlerin daha küçük fotoğrafları vardı. Ancak bu küçük resimlerdeki şahıslar da nemrutlukta müdürlerden geri kalmıyor, tokat, cetvel, değnek gibi silahlar aracılığıyla cehaletle yıllardır savaştıklarından olsa gerek, gözlerinde bir öfke ateşi ısıltı ısıltı parlıyordu. Kısacası bu duvarda gülen ya da tebessüm eden, Allah'ın bir tek kulu bile yoktu. Ayrıca, müdürler ve muavinlerin suratlarından pek farklı olmayan duvarlar da, yüksek ve yüce, çirkin, kirli bir renkteydi. Çirkinliğe büyüklük de eklendiğinde tikslenme duygusunun korkuya dönüşeceğini bilen devlet, okulların böyle bir renge boyanmasını uygun görmüştü. Zaten korku, bu binada hüküm süren neredeyse yegâne hayaletti (Anar, 2011: 18).

Öyküde, öğretmenler de ellerinde kara kaplı defterleri olan, öğrencilerine karşı sert ve hoşgörüsüz kişiler olarak tanıtılır. Ders araları ve hafta sonları öğrencilerin en mutlu oldukları anlardır. 'Bidaz'ın Laneti' isimli hikâyede ise toplumun çocuk yetiştirme anlayışı eleştirilir. Çocuklara küçük yaşlarından itibaren anlatılan cinli -perili masallar onların 'korku' içinde büyümelerine neden olur:

Anadolu'nun köylerinde gecelerin, özellikle çocuklar için çok uzun, çok zevkli ve biraz 'ürpertici' geçmesinin sebeplerinden biri de, dedelerin ve ninelerin anlattığı şu cinli perili masallardır. Sinilerde yemek yendikten sonra torun tosun, doğruca ninenin yanına gelir, o sırada kahvesini içen kadından masal anlatmasını istirham ederlerdi. Rahmetli kocasıyla didişmeleri, konu komşuyla yaptığı dedikodular, çekiştirmeler ve çektiği zılgıtlar sonucu, kelimelerin insan üzerindeki güçlü etkisi konusunda adeta mütehassıs kesilmiş olan kadın da zavallının ricasını kırmaz, bir gece öncekinden çok daha korkunç bir hikâye anlatırdı. Böylece çoluk çocuk, sabi sübyan hep birlikte, ana baba sözüne kulak asmayıp deveye yıkanmaya giden kırk yaramaz veledin şöhretli dev İsfendiyar tarafından bir bir enselenerek tandırda kebab edildikten sonra nasıl mideye indirildiğini ses soluk etmeden, bet beniz atmış bir halde dinlerlerdi. (Anar, 2011: 39)

'Bir Hac Ziyareti'nin ana karakteri olan İlimdâr adlı imam, imam hatip okulu mezunudur. İmam hatip mektebinde okurken tembel ve yaramazdır. Köye imam olarak dönmesini bekleyen köylüler, öğretmenlerine çeşitli hediyeler götürerek onun mezun olmasını sağlar. Ancak öykünün sonunda imam, aldığı eğitimin aksine Budizm'e yönelecektir. 'Ezine Canavarı' adlı hikâyede Hamiyet isimli dul kadın, ev işlerini öğrenmeleri için kızlarını, kızlara özel okullara göndermiştir. Bu okullarda da öğretmenler kızları evde kalma korkusuyla eğitmeye çalışır:

Kızlara mahsus bu okulların biçki, dikiş ve nakış bölümlerinde, yaşları otuz beşi geçmiş ve henüz bir kısmetleri çıkmamış ilim irfan dolu muallimler, dersi kaynatmak istedikleri zaman talebelere, evliliğin hikmetini ve münasip bir kocaya varmanın usulünü anlatır dururlardı. Evlilik o kadar hayati, o kadar nazik bir bahisti ki, eli tığ ve iğne işine yatmayan kızlara hocalar, " Bu

gidişle isteyenin çıkmaz senin! Cam kenarından yıllarca sokağa bakıp, kısmetini bekleye bekleye kurur gidersin!” diye çıkışıp biçareleri ağlatırlardı (Anar, 2011: 143).

Dini ve tasavvufi konular, farklı hikâyelerde işlenmiştir. ‘Bir Hac Ziyareti’nde, İlimdar isimli imamın Budizm’e duyduğu ilgi anlatılırken; ‘Dünya Tarihi’nde, manevi değerlere yüz çeviren insanoğlunun, maddi değerlerin peşinden gitmesi anlatılmıştır:

Öyle ki, haliyle, çarşının en yüksek binası olan minarenin şerefesine çıkan müezzın, cep saatine bakıp namaz vaktinin gelmesini beklerken, cennete çok yakın olan bu yüksek yerden aşağıdaki ahaliye bir nazar eyler, dünya işlerine bu kadar daldıklarından dolayı içinden onlara sitem ederdi. Sadece göklerden beş vakit çağrı değil, bu çarşıya ayrıca dünyanın dört bir yanından mal mülk de gelir, ahalinin aklını başından alıp onları dünya ile ahret arasında kararsız bırakırdı (Anar, 2011: 84).

Ölüm, canını almak için Uzun İhsan’ı ararken; Cezzar Dede’yle dinin ne olduğunu da tartışmışlardır. Ölüm, dini bir arayış olarak tanımlar: “Her insan ancak bilmediği şeyden korkar. Korkusunu yenmek için bilmek ister. Fakat bilmesi için araması gerekir. İşte din de bu arayış değil midir? ” (Anar, 2011: 201). Tasavvufun temel ilkelerinden ‘arayış’ anlatının göze çarpan konularındandır: “Efrâsiyâb’ın Hikâyelerini besleyen ana damarlardan biri de tasavvuftur. Yazar eserinde tasavvufa ait birçok motife yer vermiş, böylelikle metne mistik bir boyut kazandırmıştır” (Koçakoğlu, 2010: 212). Hikâyeler definenin, paranın, bilginin, aşkın peşinde koşan karakterlerin yanında; Allah sevgisini arayan karakterlerle de örülmüştür. ‘Bir Hac Ziyareti’nde İlimdar, dünyevi hırslardan sıyrılarak, ilâhi mutluluğu arar. ‘Dünya Tarihi’ndeki Abtülzeyyat, iç dünyasında yolculuğa çıkar ve kendini bulur. Aynı öykünün kahramanı Feyyuz ise, yasak ‘Bilgelik meyvesi’ yiyerek kendini bulma şansını kaybeder.

Benim Adım Kırmızı yirmi farklı anlatıcının yer aldığı elli dokuz bölümden oluşan bir metindir. Doğu hikâyeleri, metinlerarası göndermeler ve üstkurmaca, anlatının çoğulcu yapısının önemli parçalarıdır. Metin, konu olarak da çoğulcu bir içeriğe sahiptir:

Orhan Pamuk’un 16. yüzyıl İstanbul’unda geçen, saray nakkaşlarının hayatını, kocası dört yıldır savaşta kayıp bir kadının bu nakkaşlar arsında aşk, evlilik ve iki çocuğuna yeni bir baba arayışını, padişahın sipariş ettiği bir kitap projesini ve bir dizi cinayeti konu edinen *Benim Adım Kırmızı*’sı, sanata tutkulu bağımlılık ve hayatın dayatmaları, kimlik ve kişisel üslup, Doğu hikâyeleri ve onların resimlenmesi, sanat ve siyasi baskı hakkında, birçok anlatıcının kendi ağızlarından konuştuğu bir roman” (Uysal: 2006: 361).

Benim Adım Kırmızı’da minyatür sanatı kurgunun çatısını oluşturmuştur. Minyatür sanatının tarihsel gelişimi, üslup sorunları, nakkaşların zorlu hayatları metnin bütününe yayılmıştır. Orhan Pamuk romanlarının temel konularından Doğu-Batı çatışması minyatür sanatı üzerinden verilmiştir. Doğu’nun minyatür sanatıyla, Batı’nın portre resimleri iki kültürün çatışma alanı olarak kurgulanmıştır. Minyatür sanatı, dünyayı Allah’ın bakış açısıyla betimlemeye çalışırken, resim sanatı dünyayı insanın bakış açısıyla betimlemiştir. Bu iki farklı bakış açısı anlatıdaki çatışmanın merkezini oluşturur. Padişah’ın İslami takvimin 1000. yılı için, Batılı tarzda portrelerin ağırlıkta olduğu bir minyatür kitabı hazırlatmak istemesi nakkaşlar arasında önce bölünmeye sonra da çatışmaya neden olmuştur. Bu çatışma üzerinden işlenen cinayetler *Benim Adım Kırmızı*’da polisiye bir atmosfer yaratmıştır. Minyatür geleneğiyle, Batı

portreciliği arasında derin bir kriz yaşayan nakkaş Zeytin; önce portre resimlere karşı çıkan nakkaş arkadaşı Zarif Efendi'yi, sonra da kendilerine Batılı tarzda resimler yaptıran Enişte Efendi'yi öldürür. Zeytin'i bu cinayetlere iten ise üzerindeki toplumsal baskıdır. *Benim Adım Kırmızı*'da cinayetler üzerinden sanatçı-toplum ilişkisi geniş bir şekilde işlenmiştir. Nusret Hoca ve taraftarları, sanatçılar üzerindeki baskının metindeki figürleridir. Nakkaş Zeytin, Zarif Efendi'yi Batılı tarzda resim yapan nakkaşları, Nusret Hocacılara ispiyonlayacağını düşündüğü için öldürür: "Padişahımızın gizlice sipariş ettiği o kitap için çalışanlara, bizlere dil uzattı bu adam. Eğer sesini kısmasaydım Enişte Efendi'yi, bütün nakkaşları, hatta Üstat Osman'ı zındık ilan edip gözü dönmüş Erzurumlu Hoca'nın adamlarının önüne atacaktı" (Pamuk: 2011: 143). Anlatıda, toplumsal baskının diğer kurbanı Meddah'tır. "Romanın geçtiği dönemde Osmanlı düzeninde 'sivil toplum' toplum çekirdeği diyebileceğimiz bir oluşum uç vermeye başlamıştı. Muhtelif fikirlerin ve 'kamuoyu'nun oluştuğu yerler kahvehanelerdi. Oradaki Meddah da günümüzdeki gazetecinin, yahut yazarın işlevini üstlenmişti. Yeniliğe açık ve kapalı güçler orada çatışacak, devlet de konjoktüre göre tavır alacaktır" (Kuyaş, 2006: 357). Meddah'ın gösterilerini yaptığı kahvehaneye takılan nakkaşlar, meddah için; köpeğin, ağacın, paranın, atın, ölümün, şeytanın resmini yapar. Meddah, duvara astığı bu resimlerin ağzından anlattığı hikâyeleriyle; toplumun geleneksel yargılarını kırmaya çalışmıştır. Hikâyelerinde, Erzurumi Nusret Hoca'ya ve adamlarına sürekli laf atan meddah; kahvehaneye Şeytan'ın resmini asar ve onun dilinden konuşur. İnsanların yaptıkları her kötülükten sonra Şeytan'a sığınmalarını eleştirirken, nakkaşların gördüklerini değil; hayal ettiklerini çizmelerinin Allah'a şirk koşmak olduğunu ileri sürer. Nusret Hocacılar, meddahın sahnede olduğu bir akşam kahvehaneyi basar ve meddahı boğarak öldürür. Orhan Pamuk, meddahın kimliğiyle, kendi romancı kimliği arasında ilişki kurmuştur: "Kitabın kendi gözükmez, sesi gözükür esas kahramanı Meddah' tır, aslında ve kitabın en kırılgan yanı da onun hazine sonudur. Ben de Meddah gibi hissederim; yani baskı altında" (Pamuk, 2010: 83). Nakkaşlar arasındaki çatışma ve kıskançlık da anlatıdaki önemli konulardandır. "Benim Adım Kırmızı, tümüyle sanatçı ve sanatçı psikolojisine ilişkin bir romandır. Nakkaşlar arasındaki rekabet, mükemmeliyetçilik, kıskançlık, sanat yoluyla aşkınlığa erişmek gibi izleklerden beslenir" (Parla, 2008: 67). Meddahın anlatıcı olduğu 'Ben, Para' isimli bölümde Meddah, nakkaşlar arasındaki çekişmelere değinmiştir: "Eskiden, daha kahveye alışıp kafalarımız açılmamışken, kuş beyinli nakkaşlar akşamları, yok sen daha hünerbazsın, yok asıl renkbaz benim, ben en iyi ağacı çizerim, bulut yapmakta üstüme yoktur diye tartışmakla yetinmezler, bir de her gece dövüşür, birbirlerinin dişlerini dökerlerdi" (Pamuk, 2011: 120). Enişte ve Üstat Osman farklı gelenekleri temsil ettikleri için sürekli çatışma içindedir. Üstat Osman, Padişah'ın kendini 'Frenk üstatları taklide' zorlamasının arkasında Enişte'nin olduğunu düşünür. Bu yüzden Enişte'ye kin besler ve budala olduğu için erken öldüğüne inanır. Katil (Zeytin), diğer nakkaşların kendisini kıskanmasından sürekli yakınıdır. Ona göre 'sayfa istifinde, yüz çizmekte, kalabalık savaş ve av meclislerini yerleştirmekte; hayvanları, padişahları, gemileri, atları, savaşçıları, âşıkları resmetmekte, nakşın içine ruhun şiirini dökmekte, hatta, tezhipte'de en usta kendisidir. Katil (Zeytin), hayatta en önemli duygunun 'kıskançlık' olduğuna düşünür. Üstat Osman'dan sonra nakkaşhanenin başına kimin geçeceği ise, Zeytin, Kelebek ve Leylek arasında gizli bir rekabete yol açmıştır. Takdir edilme ve yarına kalabilme, hayatlarını minyatür sanatına vermiş nakkaşların en önemli gayesidir. Zeytin (Katil)'in Enişte'ye yönelttiği soru, iç dünyasındaki çatışmayı ortaya koyar: "Kör olana kadar yaptığımız onca resim ne zaman gerçekten anlaşılacak? Hak ettiğim, hak ettiğimiz sevgiyi ne zaman verecekler bize?" (Pamuk, 2011: 197). Enişte ise, kendi usullerinin artık eskidiğini, yarına kalabilmenin tek şartının Frenk usulünde resimler yapmak olduğuna inanmaktadır. Kara ve Şeküre arasındaki aşk serüveni, gidip-gelen mektuplar, romanın çoğulculuğunda önemli bir yere sahiptir. Enişte Efendi'nin yeğeni Kara, gençlik yıllarından itibaren onun kızı Şeküre'ye âşıktır. Yıllar önce elde edemediği Şeküre'nin peşindedir. Cinsellik de metnin geneline hâkim konulardandır. " 'Benim Adım Kırmızı'nın dünyasında cinsellik, Kara ile Şeküre arasında geçen sevişme sahnelerinden, oğlancılıkla ilgili yakası açılmamış pornografik kimi deyişlere değin uzanır. Oğlancılık, tüm metin boyunca, kadının toplumdan soyutlandığı bir

ortamda doğallaşan saptırılmış cinselliğin bir leitmotifi gibi bütün metne yayılır” (Ecevit, 2009/a: 143).

Kırmızı Pelerinli Kent, ‘Rio Sokaklarında Bir Yolcu’, ‘Havai Fişekler Günü’, ‘Rio Sokaklarında Bir Yolcu II’, ‘Senta Teresa’nın Delisi’, ‘Limansız Yolcu’, ‘Uzaklar’, ‘Rio Sokaklarında Bir Yolcu III’, ‘Yokuş Aşağı’, ‘Rio Sokaklarında Bir Yolcu Rio’nun Sokak İnsanları’, ‘Yeni Dünya’, ‘Rio Sokaklarında Bir Yolcu Rio’nun Melez Kadınları’, ‘Sıfır Noktası’, ‘Havai Fişekler Patlıyor’ isimli on üç bölümden oluşmuştur. Bu bölümlerde Rio’nun kentsel yapısı, şehrin sosyal ve kültürel özellikleri betimleyici bir üslupla anlatılmıştır. Genç bir akademisyen olan Özgür’ün ruh dünyasındaki çatışmalar da kurgunun temel ögesi olarak öne çıkmıştır. *Kırmızı Pelerinli Kent* şehir romanıdır. Rio; metinde bir roman kahramanı gibi yer alır. Anlatı, Rio betimlemeleriyle başlar:

İşte size bildik, sıradan, soluk kesici bir Rio fotoğrafı: Gümüş parıltılarla uzayıp giden gölgesiz kumsallar, kentin yüreğine dek uzanan Guanabara Körfezi’nin labirentimsi kıyıları... Yeryüzüne saplanmış hançerler gibi ufuk çizgisini parçalayan dağlar, baş döndürücü uçurumlar, yüce, yabanıl ve yırtıcı kayalıklar... Tek parça granitten oyulmuş Pao de Açunar (Şeker Ekmeği) Tepesi- kimi günler onu bir başparmağa benzetirim. Binlerce yıldır gizlerini koruyan, bunca yağmalanmasına rağmen hâlâ bakir, gençlik çağının ateşiyle kıpır kıpır cangıl... Tropiklere özgü ışığın ve dağ yamaçlarını saran kızılımsı pusun altında, masallar diyarına dönüşen kent... (Erdoğan, 2006: 2).

Rio betimlemeleri anlatı boyunca devam eder. Bazı mekânlar ayrıntılı şekilde betimlenmiştir. Rio doğal güzellikleri ve pahalı apartmanlarının yanı sıra, ‘favela’ olarak adlandırılan gettolarındaki acımasız hayatla, iki yüzlü ve sürekli kaos halinde bir şehir olarak tanıtılır. *Kırmızı Pelerinli Kent*, Rio’dan insan manzaraları sunarak, toplumsal bir takım sorunları da vurgulamıştır. Şehrin kentsel yapısındaki çarpıklıklar, sosyal çarpıklarla birlikte verilirken; Özgür’ün yaşadığı mekânlar aracılığıyla Rio gettolarındaki hayat anlatılır. Birbirleriyle savaş halindeki çeteler, seks ve uyuşturucu bataklığı, sokak insanları, soygun ve gasp Rio’daki sosyal hayatın bir parçasıdır:

Nüfusunun üçte birinin açlık sınırında yaşadığı, diz boyu suça batmış, ucuz melez eti, kokain ve silah ticaretiyle palazlanan bir kent bu. Altı yüz tepesinin tamamına favela’ larca el konmuş, sokaklarına yüz binlerce evsiz barksız, paslı çiviler gibi saçılmış. Toplu kıyımların ulu orta infazların, menenjit ve AIDS salgınlarının, bahçesinde sokak çocuklarının kurşuna dizildiği Candelaria Katedrali’nin, kumsalları basan Uzi’li soyguncu çetelerinin öldürdükleri insanların çetelesini tutacak kadar bile aritmetik bilmeyen ‘justiceiro’ (adaletdağıtıcıları!)mekânı... (Erdoğan, 2006: 3).

Kırmızı Pelerinli Kent, Rio’nun Özgür’ün ruh dünyasında neden olduğu çatışmaları da anlatan bir birey romanıdır. Rio’nun çarpık toplumsal yaşamı içerisinde kendini arayan Özgür’ün, yaşadığı hayal kırıklıkları onu iç dünyasıyla hesaplaşmaya götürmüş ve toplumdan kendini soyutlayarak, yazmaya çalıştığı romanına sığınmıştır. Birbirinden farklı iki anlatının iç içe yer alması, bu anlatılarda yer alan karakterlerinin hayat hikâyeleri, anlatıcı çeşitliliği, metnin çoğulcu yapıya sahip olmasını sağlayan diğer önemli özelliklerdir.

Bin Hüzünlü Haz’da kurgu ‘arayış’ imgesi etrafında şekillendirilmiştir. Metnin birinci bölümünün anlatıcısı Alaaddin, suçtan arınmışlığından rahatsızdır: “Beni en çok suçtan arınmışlığım tedirgin ediyor. Uzunca bir süredir, ruhumun derinliklerinde bütün şiddetiyle hissediyorum bunu” (Toptaş, 2011: 7). Bu huzursuzluk içinde Alaaddin kendisini arar ve ‘şöyle adamakıllı kirlenip’ kim olduğunu anlamak ister. Bu amaçla

şehirdeki üçkâğıtçı, ayyaş ve serserilerle arkadaşlık yapar. Romanın ikinci bölümünde, yeni bir anlatıcı metne girer. Alaaddin kendisini ararken, o da Alaaddin'i arar: "Arada bir sesini duyuyor ve şehrin içinde bir yerlerde olduğunu biliyorum ama çoktan beri yüzünü göremiyorum onun" (Toptaş: 2011: 19). Anlatıcı, Alaaddin'le karşılaşacakları anın hayaliyle yaşar: "Büyük kelimesine sığmayacak kadar büyük ve harikulade bir an olacaktı o an; Alaaddin daha kapımdan girer girmez bende oluşmaya başlayan hiç tanımadığı bambaşka bir Alaaddin' le, ben de her iki Alaaddin'e de yansıyan kendimle karşılaşacaktım. Tıpkı yüz yüze gelmiş aynalar gibi" (Toptaş, 2011: 7). Alaaddin'i arayan anlatıcının yolu Motel Rom'a düştüğünde, Alaaddin'in anlatıcının yarattığı soyut bir kavram olduğunu, Motel Rom'un sahibi olan kadın şöyle açıklamıştır:

'Öyle birisi yok bence' dedi hem azarlar, hem de alay edercesine. ' Bir serap görüyorsun sen. Evet, daha öncede dediğim gibi, oldukça tatlı, hoş ve bol pırıltılı bir serap görüyorsun... Ya da, kendi masalının içinde yaşıyorsun. Alaaddin'in sandığın ses de, hiç kuşkusuz başka bir şeylerin sesi. Belki de, başka şeylerin sessizliği... (Toptaş: 2011: 49).

Bu bölümde anlatıcının kendi iç dünyasında yolculukta olduğunu ipuçları verilir. Alaaddin'i gerçek dünyada bulamayan anlatıcı, dördüncü bölümle birlikte onu; hikâyelerin dünyasında aramaya başlar. Bu bölümden sonra anlatıcının yazar kimliği de öne çıkar ve aradığının kahramanının Alaaddin olduğu bir hikâye olduğu anlaşılır:

Bin Hüzünlü Haz, hikâyenin aranişını ve bulunuşunu hikâye eden bir hikâyedir; kayıp olan Alaaddin adlı hikâye, aranişın cümleleri ard arda gelip harf harf, kelime kelime, yazılarak bulunduğunda, asıl kaybın, 'suçtan arınmışlığın' tedirginliğinde yiten Alaaddin değil, Alaaddin adlı bir hikâye imkânı olduğu ve kayıp imkânın süreç içerisinde gerçekleştirildiği anlaşılır (Güçbilmez ve Yılmaz: 2010: 194).

Yazar-anlatıcı, Asip Dağı'nın eteklerinde bulduğu Alaaddin'in hikâyesini anlatırken 'iktidar' kavramına değinir. Hikâyede Alaaddin taht adayı bir şehzadedir ve tahta çıkan kardeşi tarafından öldürölmek için aranır.

Anlatı ilerledikçe, Alaaddin'in sesini duyduğunu söyleyen yazar/anlatıcının Alaaddin'i arayışı da bir iktidar kavgasının parçası olur. Anlatıcı-yazar pek çok maceradan sonra Asip Dağı'nın eteklerine geldiğinde, kendisini, Aladdin'in kardeşinin, iktidara ortak olmasını diye boynunu vurdurtmak üzere Alaaddin'i aradığı bir başka hikâyenin içinde bulur. Bu taht kavgasının ele alınışı, güçlüden yana taraf olan, kese kese altınlar karşılığında veya korkuda itaatkâr kesilen, canla başla Alaaddin'i bulmak için uğraşan kalabalıklara yaptığı vurguyla, iktidarda tutunmanın kalabalıkları etkilemeye bağlı olduğunu hatırlatır (Günay, 2010: 221).

Bin Hüzünlü Haz'da suça batmış, gelir dağılımının adaletsiz olduğu, mutsuz ve umutsuz bir toplum yapısı anlatılır. Anlatının birinci bölümünün anlatıcısı olan Alaaddin; suçtan arınmışlığın dolaylı mutsuzken, insanların suça karışmışlığıyla rahatlamıştır. Televizyon haberlerinde gördükleri, toplumun yapısı hakkında bilgi verir:

Evinde otururken boğazlanmış yaşlı ve zengin kadınların, ktır ktır kesilip banyo küvetinin içinde parçalara ayrılmış genç sevgililerin, mahalle kahvesinde oturup sakın sakın çayını yudumlarken ağzını şapırdattı diye gövdesi bir şarjör dolusu kurşunla kalbura çevrilmiş mahzun bakışlı işçilerin, namus

uğruna köylerde ipe çekilen her biri birbirinden körpe kızların, lağım çukurlarına atılan kart prenseslerin, ya da alacak verecek tartışması yüzünden on-on beş yerinden bıçak darbesi yemiş halim selim adamlarla polis panzerlerinin altında ezilen göstericilerin cesetleri peş peşe geçerken, birazcık da olsa suçtan arınmışlığı unutup rahatlıyorum çünkü... (Toptaş, 2011/a: 11).

Bin Hüzünlü Haz'da Alaaddin'i ve onun hikâyesini arayan yazar-anlatıcı, birbirinden farklı insan hikâyeleriyle karşılaşır. Bu hikâyeler aracılığıyla toplum yaşamına eleştiriler yöneltmiştir:

Uzak dağ köylerindeki ihtiyarlardan tutun da o anda okyanusun karanlık sularında yolculuk eden kavruk tenli denizcilere, limanlarda ortalığı birbirine katan cırlak sesli satıcılara, kocaman elleriyle onları seyreden hamallara, gülüşlerinde rüzgârın uğultusunu taşıyan bozkır kadınlarına, otoyol fahişelerine, gözü paradan başka bir şey görmeyen kan simsarlarına, bir saç tokasında var olup bir kelime darbesiyle ölenlere, sokaklarda bıçak gibi savrulanlara, hapishanelerde türkü söyleye söyleye çürüyenlere, köşklerde yaşayanlara, işsizlere, kapı kapı gezip ekmek dilenenlere, borsa zenginlerine, gazinolarda sabahlara dek göbek atanlara, böbreğini satıp karısını tedavi ettirebilmek için gazetelere ilan verenlere, geçim sıkıntısı yüzünden apartmanların tepesine çıkıp çıkıp ölümün kucığına atlayan babalara astronotlara, göçük altında kalan maden işçilerine, ya da ellerindeki naylon torbalarla gün boyu şehir çöplüklerinden yiyecek artığı toplayan çocuklara varıncaya kadar herkese ulaşmam gerektiğini düşünüyordum (Toptaş, 2011: 11).

Anlatıda farklı zaman katmanlarının bir arada bulunması, dünya edebiyatına özgü hikâyelere göndermeler yapılması, gerçek ve gerçektışı öğelerin birlikte verilmesi; onun çoğulculuğunun özelliklerindendir. Yıldız Ecevit eserin bu yönüne değinir:

Bin Hüzünlü Haz'ın üstünde yapılandığı ana taşıyıcılardan biri de çoğulculuktur. Çeşitli olasılıkların, disiplinlerin, ontolojik katmanların eşzamanlı bir birliktelik içinde varolduğu metinlerdir postmodern romanlar. Düş, somut yaşam, iç dünya, farklı zaman katmanları ve coğrafya kesitleri ile üstkurmaca düzlemi aynı anda bir aradadır Toptaş'ın metninde de (Ecevit, 2009: 177).

4.2. Anlatıcı

Anlatıcı, edebi metinlerin en önemli figürlerindendir. Yazarla okur arasında köprü işlevi gören anlatıcı, okurun metinde karşılaştığı ilk sestir. Toplumlardaki dönüşümlere paralel olarak, edebi metinlerin içeriğinde ve biçiminde meydana gelen değişiklikler, kurgunun ana öğelerinden anlatıcıdaki değişimleri de beraberinde getirmiştir.

Anlatıcı dünden bugüne uzanan zaman içinde farklı konumlarda karşımıza çıkmaktadır. Sırasıyla destan, masal, mesnevi, hikâye ve roman gibi anlatıma dayalı türlerde anlatıcı, toplumsal ve kültürel yapıda meydana gelen değişimlere paralel olarak değişik bir konum ve nitelikte görülür. Sanatçının, toplumu ve insanı anlatma konusundaki tercih ve eğilimleri, 'anlatıcı'nın

konum ve işlevini de tayin etmiştir diyebiliriz” (Tekin, 2012: 23).

Şaban Sağlık, modern romanın ortaya çıkışını, anlatıcı figürünün tarihsel gelişiminde önemli bir aşama olarak görür. Toplumdan uzaklaşarak bireye ve onun ruh dünyasına yönelen modern roman, ‘iç monolog’ ve ‘bilinç akışı’ tekniklerini, yeni anlatım teknikleri olarak yoğun bir şekilde kullanmıştır. Postmodern romanda ise, anlatıcı açısından en önemli özellik çoğulculuktur. Farklı anlatıcı tiplerinin bir arada yer aldığı romanlar, okur için bakış açısı çeşitliliği sağlamıştır. Postmodern romanlar, bir romanın yazılış öyküsünü de anlatan üstkurmaca metinler oldukları için, bazen yazarla anlatıcı arasındaki çizginin zayıfladığı görülür. Yazar, okuru; anlatıcı üzerinden kendi kurguladığı bir oyuna çekmeye çalışır. “Yazarla aynı ismi taşıyan, aynı adreste oturan birçok roman karakteri çıkar karşımıza. Bu da ister istemez bir ‘bulanıklık’ yaratmaktadır. Yazar kim, anlatıcı kim? Bütün roller ve statüler birbirine karışır” (Sağlık, 2008: 308).

Kara Kitap, üstkurmaca bir metindir. Üst metinde ‘ilahi anlatıcı’ ve ‘kahraman anlatıcı’ kullanılmıştır. Metnin ana karakteri Galip, aynı zamanda son bölümün de anlatıcısıdır. Bu bölümde; anlatı karakteri Galip’le, yazar Galip birbirine dönüşmüştür. İç metnin anlatıcısı ise Celâl Salik’tir. Celâl’in Milliyet gazetesinde yayınlanan köşe yazıları iç metni oluşturmuştur. Üst metinde ve iç metinde anlatıcılar, ‘meddah tekniği’yle okuyucuya karşı samimi bir üslup kullanmıştır. Üst metinde bazı karakterler hikâyeleriyle anlatıcı rolü de üstlenmişlerdir. Galip’in arkadaşı Saim, Bektaşiliğin gizli tarihini ve sol örgütlerle ilişkisini hikâyeleştirirken, Rüya’nın eski eşi Batı’nın, Türkiye’ye kurduğu komploları anlatmıştır. ‘Karlı Gecenin Aşk Hikâyeleri’ isimli bölümde de altı farklı karakter anlattıkları hikâyelerle metindeki anlatıcılar arasına katılmıştır.

Taormina’da olay örgüsü ‘kahraman anlatıcı’ aracılığıyla aktarılmıştır. Metnin anlatıcısı aynı zamanda yazar olan Yusuf Horoz’dur. Yazar-anlatıcı hayallerini, yazmaya çalıştığı romanını ve hayat hikâyesini anlattığı metinde öznel bir bakış açısına sahiptir. Yazar-anlatıcı, metni okurla sohbet havasında anlatmış ve anlattıklarını sürekli yorumlamıştır. Metnin bazı bölümlerinde okurla-metin arasına girerek, açıklamalarda bulunmuştur. *Taormina*’daki imgesel değeri olan heykeller anlatılırken, yazar-anlatıcının bu özelliği görülür. Okuyucu yazar-anlatıcı tarafından imgeler hakkında bilgilendirilmiştir:

İmgeler, bildiğiniz gibi, iki boyutludur. O yüzden de, sphinx (metinde ‘ebülhevi’ diye geçiyor) imgeleri, örneğin, Eski Mısır’da tasarlandığı türden değil, ama bizim iskambil kağıtlarındaki resimler türünden imgelerdi: İskambil kağıtlarındaki papazlar, dam’lar, vale’ler gibi... İnsan bedeniyle aslan başı, iskambildeki resimli kağıtlardaki gibi birbirlerine yapııştırılmışlardı. Ama iskambil kağıdı örneği sizi yanıltmasın: İskambilde papaz, dam ya da vale olarak görürsünüz. ‘Taormina’ daki sphinx imgeleriye, dikey tuttuğumuzda bazen insan bedeni üstte, aslan başı altta; bazen de tersi (aslan başı üstte, insan bedeni altta) görülüyor değildir. Çünkü, ‘Taormina’ da her imgenin bir de bakışımı olanı vardır ve bu bakışım, imgelerin tıpkı kağıtlarında olduğu gibi görünmelerini olanaklı kılar. (Yavuz, 2102: 25)

Fehmi K.’nın Acayip Serüvenleri yazar-anlatıcı tarafından anlatılmış bir metindir. Anlatıcı metinde hem yazar, hem okur hem de eleştirmendir. Yazar-anlatıcı yazdığı romanında ‘ilahi anlatı’ tekniğini kullanmış, ayrıca ‘meddah tekniği’ ne de yer vererek, yazdıklarıyla ilgili görüşlerini okurla paylaşmıştır. Bazen de okurları çeşitli konular hakkında bilgilendirmiştir:

Genellikle yataktan çıktığında, ister yaz ister kış olsun, Fehmi Kavkı'nın ayaklarının üşüdüğünü de bu vesileyle öğrenmiş olacak biz okurlar için, bu anlatının yazarının, yani benim, söyleyeceğim bir söz olmalıdır elbette: Bu bir çift söz şudur: Ayak üşümesine karşı en iyi çözüm yolu (anlatı kahramanları için de geçerlidir), içi muflonlu bir çift terlik edinmektir. Bu terliklerin Fehmi Kavkı'nın yaşadığı kentte bulunabileceği yerlerse çok sınırlıdır. Ama dostumuz Kafkı, buraları biliyor olmalıdır ki, yataktan çıkar çıkmaz, içi muflonlu gri terlikleri ve kapıcı günlük gazetesini getirmiş mi diye, dairenin kapısına yönelmiştir (Yavuz, 2012: 79).

Yazar-anlatıcı, okurla metin arasına girdiği bölümlerde okura kendi hayatını da anlatmıştır. Bu bölümlerde annesi, babası, dedesi ve dedesinin doktora İzzettin Şadan Bey'le karısı Müstehase Hanım ve oğulları Selim Taşıl, yazar-anlatıcının hayatındaki önemli kişiler olarak öne çıkmıştır. Doktor İzzettin Şadan Bey de hastaları hakkında tuttuğu raporlarla metinde yeni bir anlatıcı olarak yer almıştır.

Üstkurmaca bir metin olan *Kuyu*, anlatıcı açısından da çeşitliliğe sahiptir. Üst metinde 'ilahi anlatıcı' tekniğine, alt metinde ise 'kahraman anlatıcı' tekniğine yer verilmiştir. Her iki metinde de anlatıcılar olaylara ve karakterlere öznel bir bakış açısıyla yaklaşmış ve samimi bir üslup kullanmıştır. Okura: 'Ey okur! Ey karayazılı okur!', 'Ey rahatına düşkün okur!', 'Ey kara bahtlı okur', 'Ey okur! Ey lanetlenmiş okur!', 'Ey karayazılı okur!', 'Ey kaaari, ey hadnâşinas kaaari!', 'Ey okur, ikiyüzlü okur!', 'Ey okur! Ey safdil okur' hitâplarıyla seslenmişlerdir. Üst metnin anlatıcısı, metin ile okur arasına girerek, kimi konularda bilgi verici açıklamalarda bulunmuştur. Sağlık terimi olan 'Skotomisation' sözcüğünün tanımlanması buna örnektir:

Sözcük, Grekçe, skoton' dan türetilmiştir. Yine bu kökten Skotoma sözcüğününse, 1885 yılından başlayarak retina' nın (evet, retina' nın!) bazı bölgelerinde duyarsızlaşma dolayısıyla, görme alanında beliren boşluk(karanlık) anlamında da kullanıldığını görüyoruz. Göz uzmanlarının, bu duyarsızlaşma sonucunda retinada beliren görme boşluklarını (karanlığı), yani skotoma' yı eğretileme yoluyla, 'karanlık kuyu' diye adlandırdıklarını biliyoruz (Yavuz, 2012: 174).

Alt metnin anlatıcısı Hilmi Yavuz yazardır. Yazar Hilmi Yavuz, çocukluğunun önemli olaylarını, kuyu imgesinin yaşamındaki imgesel değerini ve aile hayatını kendi bakış açısıyla anlatmıştır. Üst metinde *Seyahatname*'den alınmış bölümle Evliya Çelebi, alt metinde ise; yazar-anlatıcının yakın arkadaşı Muhammed Emin kuyu hikâyeleriyle, anlatıcının amcası İzzettin Şadan Bey Almanya maceralarıyla ve yengesi Müstehase Hanım da mektuplarıyla anlatıcı olarak yer almıştır.

Postmodern Bir Kız Sevdim yazar-anlatıcı tarafından okurlara aktarılan bir metindir. Yazar-anlatıcı, romanını anlattığı bölümlerde 'ilahi anlatıcı' tekniğini kullanırken, kendi hayatından kesitleri anlattığı bölümlerde 'kahraman anlatıcı' olarak okurun karşısına çıkmıştır. Metinde okurla iletişime geçmek isteyen bir yazar-anlatıcı tipi vardır. "Ne dediniz? Efendim? Sen romanına bak geyik muhabbetini biz de yaparız mı. Çok ayıp çok ayıp. Argo sözlüğünden fırlamış bulmaca yazarları (bulmaca yazıcısı, hazırlayıcısı) gibi konuşuyorsunuz." (Atasü: 2003: 103) Anlatının 'Mavi Kanatlarında Yalnız Ben Olsaydım' isimli beşinci bölümünde yazar-anlatıcı okuruna 'Sevgili psikiyatristim' hitabıyla başlayan mektuplar yazarak, okuruyla dertleşir. Hatta okurunu sinemaya davet eder: "Onlar erdi muradına biz çıkalım sinemaya. Ne dersin, benimle sinemaya gelir misin sevgili psikiyatristim?" (Atasü, 2003: 110) Anlatıda öznel bir tavır takınan yazar-anlatıcı, olaylar karşısında sürekli yorum yapmıştır. Tahir ile Zühre arasındaki aşkı anlattığı bölümlerde bu durum açıkça görülür: "Kimsenin kimseyi anlamadığını herkes bilir, hepimiz öğrendik. Zühre'nin konumuysa bu noktada garipleşir, çünkü kimsenin kimseyi anlamaması olgusunu herkes yaşayarak öğrenirken

Zühre'nin kafasına ancak Feyerabend' in ortak ölçülemezlik kuramını okuduktan sonra dank eder ” (Atasü, 2003: 51). Yazar-anlatıcının, anlatıdaki bir diğer önemli özelliği ise, metne müdahale ederek, uzun açıklamalarda bulunmasıdır. Anlatının, ‘Benim Romanım Hayat’ isimli üçüncü bölümünde, Kral Baal ve eski sağ kolu Nahar’ın Mısır üzerine iktidar mücadelesi anlatılırken, yazar-anlatıcı tarafından; Vernet maymunları, Mısır coğrafyası ve Mısır edebiyatı hakkında okura ayrıntılı bilgi verilir. Bununla birlikte yazar-anlatıcı, kurguladığı metnin hem yazarı hem okuyucusudur. Bazı bölümlerde kurguladığı metne okur gözüyle birtakım eleştiriler getirir. Bu eleştirileri ‘Ara Eleştiriler’ başlığı altında okurla paylaşmıştır: “Neden Zühre hiçbir iş yapmıyor, oyalanıyor fala bakıyor ama Tahir marangozluk yapıyor ama Şair’in yaptığı iş (şiir yazma) onun Selim, Bora, Hikmet vb. anılmasını engelleyebiliyor, neden Zühre ve Tahir başka aşklar yaşamıyorlar, kendi kendilerini döllüyorlar, neden Zühre'nin üzerinde şiddetli edilgen bir örtü var...” (Atasü, 2003: 43).

Yeni Hayat’ ta olay örgüsü metnin ana karakteri yazar-anlatıcı Osman tarafından anlatılırken, farklı karakterlerin bakış açılarıyla aktarılmış olaylara da yer verilmiştir. Olaylar ve karakterler hakkında kişisel yorumlardan kaçınmayan yazar-anlatıcı, öznel bir kimliğe sahiptir. Yazar-anlatıcı, okuduğu bir kitap sonucu değişen hayatının iz bırakan bir dönemini okurla paylaşmıştır. ‘Meddah tekniği’nin de kullanıldığı anlatıda, Yeni Hayat karamelalarının üreticisi Süreyya Bey’in kör olduğunu altı saat boyunca anlamayan yazar-anlatıcı; okura sorular yöneltir:

Altı saatte bir adamın kör oluşunu fark edemeyen 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 söz edildiği 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 vururken, onun Canan’ı düşünmekte olduğunu, daha sonra hangi ipucundan çıkarabileceğimi fark ettiniz mi? (Pamuk, 2006: 265).

Yeni Hayat’ta Canan, Nahit’le tanışmalarını ve aşkların; Dr. Narin de oğlu Nahit’ in çocukluğunu anlatarak anlatıcı olarak yer almıştır. Dr. Narin’in, oğlu Nahit’i İstanbul’da takip etmeleri için tuttuğu kod adları Movado, Omega ve Serkisof olan ajanlar; raporlarıyla anlatıcı olarak girdikleri metne, farklı bakış açıları kazandırmışlardır. Ratibe Hat, metnin son bölümünde eşi Rıfkı Hat’ı ve onun ‘Yeni Hayat’ı yazma serüvenini anlatarak, metnin anlatıcılarından birisi olmuştur.

Boğazkesen’de ‘ilahi anlatıcı’ ve ‘kahraman anlatıcı’ tekniği bir arada kullanılmıştır. Üst metinde kendi yazma serüvenini anlatan yazar-anlatıcı, iç metinde İstanbul’un fethini anlatmıştır. Metnin altıncı bölümü eski seyir kâtibi Nicolo’un tuttuğu günlüklerden oluşur. Nicolo’un anlatıcı olarak yer aldığı bu bölümlere, öznellik hâkim olmasına rağmen; anlatıcının nesnel kalma gayreti vardır:

Ne bu satırları yazan elim kesildi, ne de bu işleri açtığım başım. Saldırı boyunca yanımdan ayrılmayan korumam Ahmet’in cayır cayır yanışı bile beni fazla etkilemedi. Ölümü kanıksadığım için değil, beni ‘tüysüz oğlan’ diye küçümsediği için de değil. Bu duyarsızlığa Ahmet’in şehit olabilme uğruna her tehlikeyi göze alışının açtığını söyleyebilirim. Her neyse, buraya duygularımı değil gözlemlerimi yazmaya karar vermiştim. Öyleyse dün olanları baştan anlatayım (Gürsel, 2003: 181).

Nicolo’un parşömeni bitince onun kaldığı yerden yazar-anlatıcı devam eder. Nicolo’un anlatıcı olarak yer aldığı bölümler, okurla karşılıklı konuşma havası içinde anlatılmıştır. Beşinci bölümde iç kurmaca metne yeni anlatıcılar ve öyküler girer. Bu

bölümde Ali Kuşçu, Uluğ Bey'in ölümünü anlatırken, Akşemseddin de Hacı Bayram Veli'nin dergâhına nasıl kabul edildiğini anlatır. Kurmaca metinde ilahi anlatı tekniğinin kullanıldığı bölümlere de öznellik hâkimdir. Özellikle karakter betimlemelerinde bu anlatım dikkat çeker. Yazar-anlatıcı, romanındaki olaylara tarihsel gerçeklikler kadar kendi bakış açısının da hâkim olduğunu yedinci bölümde açıkça belirtmiştir: "İstersem öldürebilirim kahramanımı, istersem daha uzun yıllar yaşatır, günlüğü aracılığıyla sarayda dönen dolapları, Mehmed'in haremde olup bitenleri anlatabilirim. Zaten sevgili Nicolo'yu henüz yaşamının baharındayken öldürmek de gelmiyor içimden (Gürsel, 2003: 209).

Anlatıcı açısından çoğulcu bir metin olan *Dağın Öteki Yüzü*'nde, üst metni oluşturan 'Masumiyetin Son On Yılı', 'Dalga' ve 'Kızıma Günce' isimli bölümler yazar-anlatıcı tarafından anlatılırken, iç metnin 'Kemalistler' isimli bölümünde ise, ağırlıklı olarak ilahi anlatıcı kullanılmıştır. 'kahraman anlatıcı' ve 'ilahi anlatıcı' tekniklerinin birlikte kullanıldığı bölümlerde, anlatı karakterlerinin bilincinden geçenler, ayrıntılı biçimde aktarılmıştır. Vicdan, Reha ve Burhan'ın Uludağ'a tırmanışları ve Vicdan'ın Atatürk'le görüşmesi anlatıdaki en önemli iki olay olarak öne çıkmış ve bu olaylar farklı karakterlerin bilincinden, farklı bakış açılarıyla anlatılmıştır. Metnin geneline öznel bir anlatım hâkimdir. Anlatıcı, Kemalizm'e kalpten bağlı Vicdan ve Nefise'yi; anlatının tamamında olumlu özellikleriyle betimlemiştir:

Kızlar Miss Meadow' a güçlük çıkarmadılar; açık yürekli, uysal ve kibardılar. Odalarını, giysilerini ve gövdelerini tertemiz tutuyor, kurallara uyuyorlardı. İngiltere'nin yağmurlu havasına çabuk alışmışlardı. Yanlarında şemsiyeleri, üniversite öğrencilerinin bir tür forması olan, kısa, siyah cübbelerini uçurarak, vızır vızır dolaşıyorlardı bisikletlerinin üstünde, kentin ortaçağdan kalma dar sokaklarında, kuğulu ırmakların zarif köprülerinde, sonsuz ve sessiz uzanan yeşil çayırların kıvrılan yollarında... (Atasü, 228: 2009).

Vicdan'ın subay kardeşleri Reha ve Burhan'la Uludağ'a tırmanışları da benzer bakış açısıyla verilmiştir:

Bak, o adama inananlar geliyor, Kibele Ana... 1935 yazının sıcak bir temmuz günü, Olimpos Dağı'nın eteklerinden doruklara doğru tırmanan Kemalistleri seçebiliyor musun? Genç Türkler geliyor yurtlarını bilmeye... Hiç gördün mü böylesini Kibele Ana?... Göç katarlarında gezerlerdi eskiden, dağınık, meyyus, mükedder; yaylalardan yaylalara, konaklardan konaklara, sınırlardan sınırlara sürülürlerdi, meyyus, mükedder, mütevekkil... Eşkıya biçerdi onları, sıtma kırardı. Bilmezlerdi imparatorlukları olduğunu... Katlanırlardı, sessiz... (Atasü: 89: 2009).

Gürsel Aytaç anlatıcının metinde takındığı öznel tutumu özellikle vurgulamıştır: "Dağın Öteki Yüzü" nü, Cumhuriyet'in ilk kuşağından başlayarak bugünlere kadarki gidişatını, çeşitli mizaçlardaki insanların perspektifinden yansıtıyor. Ama belirtmeden geçilemeyecek bir nokta, anlatıcının bu perspektiflere karşı eşit mesafede yani ironik bir uzaklıkta kalmayıp Vicdan ve onun çizgisindekilere hayranlığını, coşkusunu ortaya koymasındır" (Aytaç, Cumhuriyet Kitap: 21 Aralık 1995). Vicdan ve Nefise'nin İngiltere'deki okul yıllarının anlatıldığı bölümlerde, İngiltere'ye yönelik olumlu ifadeler dikkat çeker: "İngiltere onları sevgiyle karşıladı... Güvenilir, dost mekânlar ve insanlar sundu. Vatan, mutluluğun ve güvenlik duygusunun anlarını saklayan, umutlarını besleyen yer değil midir?" (Atasü, 60: 2009). Anlatıcı, Almanya'ya karşı ise; olumsuz bir bakış açısına sahiptir. İngiltere'yi vatan gibi gören Nefise ve Vicdan, Berlin gezilerinde bir yahudinin öldüresiye dövülmesine tanık olduktan sonra Almanya'dan

ürkmüşlerdir. Anlatıcı bu öznel tavrının yanında, bazı bölümlerde araya girerek olaylar hakkındaki düşüncelerini de belirtmiştir.

İki ayrı metinden oluşan *Gölgesizler*' de farklı anlatım teknikleri kullanılmıştır. Üst metinde, yazar-anlatıcı tıraş olmak için gittiği berber dükkânında yaşadıklarını anlatmıştır. İç metinde ise, 'ilahi anlatı' tekniği kullanılırken; anlatılanların büyük bölümü, anlatı karakterlerinin bilinç dünyasından oluşmuştur. Zaman ve mekân tasvirlerinin sınırlı olduğu anlatıda, olaylar köy gerçekliğine bağlı kalınarak anlatılmıştır. Anlatıcı, 'derken' sözcüğünü sıkça kullanarak okuyucuyla sıcak bir ilişki kurmaya çalışmıştır: "Derken, kağı gıcırtiları geldi bir yerlerden..." (Toptaş, 2011: 22), "Derken, başını geriye doğru yıkarak..." (Toptaş, 2011/b: 127), "Derken kapı büyük bir çatırtıyla..." (Toptaş, 2011/b: 137) Doksan yaşında, kör ve tek başına yaşayan bir ihtiyar olan Dede Musa da iç metinde anlatıcı olarak yer almıştır. Yazar; Aynalı Fatma ile Asker Hamdi'nin hikâyesini ona anlattırarak romanda anlatıcı çeşitliliğini yakalamaya çalışmıştır.

İlahi anlatıcı tarafından anlatılan *Puslu Kıtalar Atlası*'nda mekân, zaman ve olay betimlemelerine ağırlık verilmiştir. Karakter anlatımlarında, psikolojik tanımlamalardan çok fiziksel tanımlamalar dikkat çeker. Anlatıcı, kimi anlatı karakterlerinin tanıtımında öznel tavır takınırken; metne de müdahale etmiş ve açıklamalarda bulunarak anlatıdaki varlığını hissettirmiştir. Metnin ilk bölümü olan 'Konstantiniye' de Birkaç Kişi' de Uzun İhsan Efendi'ye karşı olumsuz düşüncelerini gizlemeyen anlatıcı, onun hayallerine rüyaları aracılığıyla ulaşmak istemesini eleştirmiştir:

Bir dünya haritası yapmaya koyulan Uzun İhsan Efendi, bu işe özenen diğer kâşiflerin tersine, yerinden kımıldamadan yeni kıtalar keşfetmenin peşindeydi. İlk bakışta imkânsız görünen bu işin bir yolunu bulduğunu sanıyordu: Düşlerin, uyku esnasında ruhun bedenden ayrılıp çeşitli yerlere gitmesinin bir eseri olduğu malumdu; uyku esnasında ruh bedenden ayrılıp diyar diyar gezdiğine göre, ruhun zaten gidebildiği bu yerlere bir de bedenin kalkıp bin bir zahmetle gitmesi abes olurdu. Öyleyse kendisinin diğer kâşifler gibi taban tepip yelken açmasına gerek yoktu. Keşfedilmemiş kıtaları görmek için usulüne uygun olarak uyku şurubundan içerek istihareye ya da rüyaya yatması yeterliydi (Anar, 2011: 44).

Anlatıcı, hayatı yaşayarak öğrenen Uzun İhsan Efendi'nin dayısı olan Arap İhsan'a ise övmüştür. Denizci olan Arap İhsan, anlatıcıya göre; ellisine merdiven dayamış muhteşem bir külhanidir:

Cenk yaralarıyla dolu göğsü pösteki gibi kıllıydı ve iman tahtasının üzerindeki kıllara renk renk boncuklarla birkaç inci özenle düğümlenmişti. Yüzünü kurularken, aşağıya sarkıp gözlerini neredeyse örten gür kaşlarını parmağıyla sıvazlayıp düzeltti. Burun deliklerinden fişkıran iki yara yatağan misali palabıyıklarını burdu ve cenk anında hasmını olduğu yere mihlayan o kımiltılı parıltılar gözbebeklerine yerleşti. Kuşağında, gümüşle işleyen ayeti kerimelerin parıldadığı murassa yatağan taşıyan bu adam, en şiddetli soğuklarda bile yalınayak dolaşıp baldırlarını açıkta bırakan diz çakrışıyla Kostantiniye'nin yedi meydanında ve yetmiş iki külhanında topuk gösterirdi. (Anar, 2011: 16).

Venedik Balyosunun eski kâtibi Kubelik de anlatıcı tarafından öznel bir üslupla tanıtılan karakterlerdendir: "Kubelik kısa boylu ve son derece sıskaydı. Yüzü kir içinde, tırnakları ise uzun ve pisti. Sağlıksızlık işareti olarak teni yeşile çalıyordu. Durmadan öksürüp tıksıran bu adam üstelik topaldı" (Anar, 2011: 24). Anlatıcı, Alibaz'ın zehirlenerek öldürülmesini anlatırken, okuyucuya konuyla ilgili açıklamalarda bulunur:

“Aslında daha da az atabilirdi. Çünkü bu tozun bir kaşığı koskoca bir öküzü öldürebildiğine göre, alt tarafı bir çocuk için onun beşte biri de yeterliydi” (Anar, 2011: 196). Meyhanedeki ihtiyar ve bilge demkeş, Ebrehe ve Nemçe casusu da anlattıkları hikâyelerle metne anlatıcı olarak giren karakterlerdir.

Fındık Sekiz’de ilahi anlatıcının, anlatıya hâkim bir bakış açısı vardır. Özellikle topluma yönelttiği eleştirilerde düşüncelerini açıkça belirtmiştir:

Yeryüzünde öyle sırlar vardır ki, insanoğlu bu sırlar karşısında geçirmiş olduğu zamana mahcup olur. Bilim, felsefe, pozitif bilimler, psikoloji ve şiirde duraksarsın! O bile sana, sırların ‘sır’ olduğunu öğretmekten ileri gitmez. Öyle helezonlar, kıvrımlar içerisine sığarsın ki, varlığın, varlığımızın yegâne sebebini buldum sanırsın. Oysa o kadar anlamsız bir boyuta saplanmışsındır ki, o renkler, desenler, tüm insanlığın edindiği bilginin lekeleridir. Kara lekelerdir onlar (Kaçan, 2003: 32).

Anlatıcı, karakterler ve onların etrafında gelişen olaylar karşısında kişisel bir tavır takınmıştır. Anlatının ana kahramanı Meto’yla ilgili betimlemelerde anlatıcının bu tavrı belirgin şekilde gözlenmiştir: “Meto hayata karşı yetenekler sergileyen adam, pis herif. Her konuda kafası çalışan mahlukat. Çamaşır makinesi, ütü, otomobil, buzdolabı, koltuk, domates, kivi üretebilir, tamir edebilir, çeşitli modellerini yeniden dizayn edebilen, üstelik roman yazan, şiir okuyan, sinemayla uğraşan çok yönlü maymun” (Kaçan, 2003: 20). Meto’nun gezinirken rastladığı ressam Gül ise: “Şiddet düşkünü, ateist bir düşünceye sahip, kandırılmış tiplerden biriydi. Gerçeküstü resimlerine de bu dünyayı yansıtıyordu. Başarılıydı ama değeri bilinmeyenlerdendi” (Kaçan, 2003: 29). Meto ile Sevda’nın ayrıldıktan sonraki ilk karşılaşma anları, anlatıcı tarafından yorumlanarak anlatılmıştır: “Meto’nun yüreği değişikliğe uğramaz, Sevda’nın atardamarı eskisinin beş misli çarpamaya başlar. Eski bir aşkı yeniden alevlendirmek ancak acemilere, hayat küstahlarına yakışır. Yanlış Sevda! ” (Kaçan, 2003: 85).

Birbiri içerisine yerleştirilmiş çerçeve hikâyelerden oluşan *Efrasiyab’ın Hikâyeleri*’nde; Cezzar Dede ve Ölüm, üst metnin iki önemli karakteri ve iç metnin de anlatıcılarıdır. Cezzar Dede ve Ölüm’ün anlattığı dörder hikâye iç metni oluştururken, İkiliğin arasında geçenler de üst metni oluşturmuştur. Anlatılan hikâyelerin içinde de yeni anlatıcılar ortaya çıkmış ve metin anlatıcı bakımından önemli bir çoğulculuğa ulaşmıştır. ‘Şarap ve Ekmek’ isimli hikâyede İmam ve kızının öyküsü ‘meyhaneci’ tarafında anlatılırken, bazı öykülerin anlatımında ‘rivayet edilir ki’ söz kalıbına sıkça başvurulurken, anlatıcı açısından belirsizlik yaratılmaya çalışılmıştır. Kimi hikâyelerde ise; anlatıcı aynı olayı farklı anlatı karakterlerinin gözünden aktarmıştır. ‘Ezine Canavarı’ adlı hikâyede Ayvaz kasap ve oğullarının kız istemeye giderken yaptığı hazırlık, bir de Maymun Saniye’nin gözünden aktarılmıştır. Hikâye kahramanlarının betimlemelerinde anlatıcılar öznel tavır takınmıştır. ‘Güneşli Günler’deki resim öğretmeni, anlatıcının öznel duygularıyla birlikte tanıtılmıştır: “Sağır ümmetine hakikati değil de, haliyle, güzelliği getiren bir peygamber edâsıyla sınıfa girer, hava perspektifi, insan vücudunun oranları, ana renkler ve türevleri hakkında bildiklerini adeta ahretten sır veriyormuş gibi oğlanlara anlatırdı” (Anar, 2011: 25). ‘Bidaz’ ın Laneti’ adlı hikâyenin ana kahramanlarından Galloğlu Hamdi’nin karısı; ‘nemrut’ ve ‘zillimaşa’ bir kadındır. Annesi ise ‘cadalo’ ve ‘çaçaron’ dur. ‘Bir Hac Ziyareti’nde Zekeriya adlı ihtiyar, ‘sağlam ayakkabıya pek benzemez’ aynı zamanda ‘aksî, somurtkan ve dırdırcı’ dır. ‘Dünya Tarihi’nde Feyyuz’ un üç oğlu da anlatıcı tarafından kişisel bir üslupla tasvir edilmiştir:

Bu Silâhîr adlı beyzadeydi. Çenesi küçük, alnı ise enlemesine genişti. Bu bakımdan kafası tıpkı bir armuda benziyor, ayrıca sivri çenesinin hemen altından, kocaman bir gırtlak çıkıntısı görünüyordu. İnce dudakları alayla kıvrılmıştı. Yuvarlarından fırlamışa benzeyen patlak gözleri ise, sanki bir şeye dikkatle, hatta zalimce bakar gibiydi. Ne yazık ki, bunca teferruatı

arzeden kafasını sadece dilenci değneği kadar ince ve cılız bir boyun taşıyordu (Anar, 2011: 115).

‘Ezine Canavarı’ isimli hikâyede ise anlatıcı, kasaba hayatına dair kişisel düşüncelerini okuyucuyla paylaşmıştır:

Örf ve âdetlerin fertleri yönettiği, hiç de zengin olmayan, muhafazakâr kasaba hayatının insana bahsettiği en büyük nimet, şüphesiz, derin bir iç dünyası ve yüce duygular gibi sıkıntılardan onu kurtarmasıydı. Gerçekten de kasabalı, gerek dağ başında tek başına yaşayan bir çoban, gerekse yalısında inzivaya çekilmiş bir beyzadededen çok farklı olarak, dünya ve insanlar hakkındaki bütün hükümleri önceden verip bunları geleneklerinde yaşatan bir cemaat içinde ömür sürerdi (Anar, 2011: 173).

Yirmi farklı anlatıcı tarafından anlatılan *Benim Adım Kırmızı*’da, anlatıcılar metnin önemli karakterleridir. Meddah karakteri, kahvehanesinin duvarlarına astığı resimler aracılığıyla dokuz farklı anlatıcının rolünü üstlenmiştir. Her anlatıcı kendini tanıtırken, olayları da kendi bakış açısından aktarır. “Anlatıcılar, öykülerini dile getirirken dünyaya ve insanlara bakışlarını da sunuyorlar ve bu arada neyi simgelediklerini açıklıyorlar. Anlatıcıların dünyaya ve birbirlerine bakışlarından, hem aralarındaki bağıntılarının değeri, hem de ‘kültür’ düzeyleri ortaya çıkıyor” (Rifat, 2006: 385). Anlatıcıların kullandığı ‘meddah’ tekniğini de okurla karşılıklı konuşma havası yaratmıştır.

Kırmızı Pelerinli Kent’te üst metin ilahi anlatıcıyla, iç metin; bazen ilahi, bazen de kahraman anlatıcıyla aktarılmıştır. Her iki metinde de ruh tahlilleri, karakter betimlemeleri, Rio’ya ait mekân tasvirleri geniş yer tutmuştur. Rio; uyuşturucu, seks ve suç sarmalında bir kent olarak tanıtılırken, öznel bir bakış açısı anlatıma hâkimdir. Üst metindeki anlatıcıya göre “Avrupa’nın en vahşi metropolü, Rio’nun yanında izci kampı gibi kalıyordu” (Erdoğan, 2006: 191). Anlatıcıların öznel tavrı karakter tanıtımlarında da devam eder. Rio’daki insanlar; yüzeysel yaşantıları, cinselliğe olan düşkünlükleri ve suça olan eğimleriyle birlikte betimlenmiştir. Rio karnavalının anlatımında şehrin bu özelliği vurgulanmıştır: “Bir Rio karnavalını çiğnenmeden, ezilmeden, soyulmadan, tecavüze uğramadan atlatmayı başarmıştı. Tepeden tırnağa çılgınlığa yakalanmış kent halkı, baldır bacak yağmurundan afallamış birkaç bin turisti de arasına katarak, dünyanın en gösterişli orjisini, on gün - on gece boyunca ortaya koymuştu” (Erdoğan, 2006: 80). Anlatıcıların, olayların akışındaki yorum ve açıklamaları çoğunlukla parantez içinde verilmiştir. Rio’daki bir pizzacının anlatımı bu açıklamaların örneğidir:

Kültür Merkezi’ne dönüştürülmüş eski Başbakanlık Sarayı’nın karşısındaydı. (Askeri darbe sabahı, o zaman ki Brezilya Başkanı, tam burada, kafasına sıktığı tek kurşunla intihar etmiştir.) Yeni Dünya’dan iki gömlek üstün bir pizzacıdaydı. Kırmızı formika masalar lekesizdi; garsonlar sizli bizli konuştukları gibi eline çabuktular da; içleri boş yağlı böreklerin yerini Fransızca isimli pizzalar almıştı. (Erdoğan, 2006: 119)

Dokuz bölümden oluşan *Bin Hüzünlü Haz*’da birinci bölümün anlatıcı Alaaddin, diğer sekiz bölümün anlatıcısı ise, Alaattin’in hikâyesini bulmaya çalışan yazar-anlatıcıdır. Her iki anlatıcı da iç dünyalarındaki arayışlarını ve bu arayış sırasında yaşadıkları çatışmaları anlatmışlardır. Yazar-anlatıcı, Alaadin’in hikâyesini yazmaya çalışırken, aynı zamanda *Bin Hüzünlü Haz* isimli anlatıyı oluşturmuştur. Meddah tekniğini kullanan yazar anlatıcı, okuyucuyla iletişime geçmek ister: “Hala oradaysanız, şimdi size ‘eziliyormuşum hissi’ nden yola çıkarak uzun uzun anlatmak isterdim oysa” (Toptaş, 2011/a: 27). “Belki size garip gelecek ama o sırada zaman aklımın ve ruhumun boyutlarını aşan...” (Toptaş, 2011: 69). “Herhalde artık bütün bu anlattıklarımın sonu şimdi size, işte ormanda öyle düşününce ben arkamda bir uçtan

bir uca yakılıp yıkılmış ülkeler...” (Toptaş, 2011/a1: 95). Ama ben, tahmin edeceğiniz gibi, burada anlattıklarımın çok daha fazlasını görmekteyimdir.” (Toptaş, 2011/a: 100) Bununla birlikte yazar-anlatıcı ‘derken’ sözcüğünü yoğun bir şekilde kullanmıştır: “Derken, vazgeçtim bu hayalden” (Toptaş, 2011/a: 32). “derken bile isteye oralarda sürünüp giden...” (Toptaş, 2011/a1: 54). “derken bir gün, üst üste çakışan bu zamanları ayakta tutan görüntüler içinde...” (Toptaş, 2011/a: 57). “derken, kadın birdenbire kayboldu” (Toptaş, 2011/a: 60). “Derken, kalabalıktan kopan sırma saçlı bir kız...” (Toptaş, 2011/a: 62) “Derken, sisli bir anlatının yüzeyde gizlenen derinliğine gömülmüş gibi...” (Toptaş, 2011/a: 67). Yazar-anlatıcının bir diğer önemli özelliği ise, anlatı sırasında ‘belirsizlikler’ oluşturmaya çalışmasıdır:

Olasılıklar ve belirsizlikler üzerine kurulmuş anlatıda, neredeyse hiçbir şey somut değildir. Kurmaca içinde kurmacanın varlığı, anlatıcının anlatıcı, Alaaddin’in Alaaddin olduğunu sadece varsaymamızı sağlar. Toptaş bir başka söyleşisinde Alaaddin’in aslında ‘kocaman bir simge’ yani geçmişimiz, geleceğimiz, kendimiz, hayallerimiz, duygularımız, kısacası her şeyimiz olduğunu imler. Bin Hüzünlü Haz’da net bir şekilde ne anlatıcı ‘Ben anlatıcıyım’ ne de Alaaddin ‘Ben Alaaddin’im’ der, diyebilir. Bu durumda gerçek dünyanın belirsizliği içinden her birimiz, ‘ Ben Alaaddin’ im diyebilirim’ diyerek Alaaddin’ in bir parçası olabiliriz (Ercan, 2010: 221).

Anlatıcı, hikâyelerde belirsizlik atmosferi yaratabilmek için, olasılık içeren sözcüklere de başvurur: “İlkin, gitarlarını atıyorlardı sözgelimi...” (Toptaş, 2011: 29). “şingir şingir öten bembeyaz şişeler oluyordu sözgelimi; bunlar elden ele heyecanla dolaştırılıyor...” (Toptaş, 2011: 31). “Kimi zaman ayrıntılığa bürünmüş oluyorlardı sözgelimi” (Toptaş, 2011: 51). “yeryüzünün dört bir yanına dağılmıştır sözgelimi ve artık Alaaddin’in hikâyesinde...” (Toptaş, 2011/a: 111).

4.3. Üstkurmaca

Geleneksel roman, mevcut gerçekliği yansıtmaya iddiasıyla okur karşısına çıkmasına rağmen; modern roman, romanı; bir kurgu olarak görmüş ve onun gerçeklikle bağını zayıflatmıştır. “Geleneksel romanın ana bileşenlerini oluşturan öykü de, kahraman da, modernist romanda birincil konumlarını yitirirler; yalnızca kurgusal bütünü oluşturan, imgesel metin parçacıklarından ya da yapıyı oluşturan unsurlardan birine dönüşürler” (Ecevit, 2009/a: 45). Modern romanın açtığı kurgu yolunu, postmodern roman daha da genişleterek, üstkurmacayı kurgunun temel özelliği olarak benimsemiştir. Postmodern roman, üstkurmacayla birlikte romanın gerçeklikle bağı tamamen koparmıştır. Üstkurmaca metinlerde yazarlar, yazın kuramlarına dair birtakım görüş ve uygulamalarını okurla paylaşır. Üstkurmaca, romanın; romanı anlatmasıdır. Yavuz Demir bu durumu “zaman zaman içinde roman roman içinde” şeklinde ifade eder ve üstkurmacayı, kurmaca ile eleştiri arasında bir yerde konumlandırır. (Yavuz Demir, 2002) Geleneksel ve modern romanın mesaj iletme kaygılarını da eleştiren postmodern roman, romanı sosyal ve toplumsal işlevinden uzaklaştırarak onu sanatsal bir oyuna dönüştürür.

Kara Kitap’ta üst metinde, Galip’in İstanbul’da Rüya’yı aramasını anlatılırken, iç metin Celâl’in Milliyet gazetesindeki köşe yazılarından oluşmuştur. Celâl’in köşe yazıları üst metnin içeriğine paralel şekilde kurgulanmıştır. Üst metnin ve iç metnin birlikteliği, anlatının bütünlüğünü oluşturur.

Normal olarak bir anlatı değerlendirilirken, gerçek, yaşam ile o anlatı sunulduğu biçimiyle gerçek yaşam arasındaki paralellikler, farklılıklar, karşıtlıklar araştırılır, bu paralelliklerin farklılık ve karşıtlıkların kurmaca metinde nasıl bir amaç

gerçekleştirmeye yönelik olduğu belirlenmeye çalışılır. Ancak kendisi kurmaca bir yapıt olan *Kara Kitap*, anlatının dokusuna ikinci bir kurmacayı, köşe yazılarını yerleştirerek bu ilişkiyi daha karmaşık bir hale getirir; buradaki karmaşıklık bir öykünün içinde ikinci bir öykünün anlatılmasından kaynaklanmaktadır, karmaşık *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" (Atakay, 2009: 49).

Orhan Pamuk; bu dağınıklıktan doğan bütünü, romanlarında uzun süredir uygulamak istediği bir teknik olduğunu vurgulamıştır:

Kara Kitap'ta, yıllardır yapmak istediğim şeyi en sonunda yaptım. Bir tür kolaj diyebilirim buna. Tarih parçacıkları, gelecek parçacıkları, şimdiki zaman, değişik, birbirine yabancı gibi görünen hikâyeler... Yan yana getirmek, sezdirilmesi, belli belirsiz gösterilmesi gereken bir anlamı işaret etmek içim iyi bir yöntem (Pamuk, 2010: 139).

Üst metnin anlatıcısı 'Ama, Bunları Yazan Ben' isimli son bölümde, okuyucuya seslenmiş ve şimdiye kadar anlattıklarının kendi kurgusu olduğunu belirtmiştir. Böylece üst metinde anlatılanların gerçeklikle bağıni koparmıştır:

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 fark ettiğin 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 dersiniz deyin işte- meslek erbabı kalemin yazarıyla 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 sayfalardan birinde olduğumuzu güvenle düşünürdüm. Ama yeteneklerim ve yazdıklarım konusunda gerçekçi olduğum için, bu güven yok bende. Bu yüzden hikâyemin bu sayfalarında okuyucuyu kendi anılarıyla baş başa bırakabilmek isterdim (Pamuk, 2004: 425).

Üstkurmaca anlatıların özelliği olarak *Kara Kitap*'ta da 'yazın sanatı' tartışmaya açılmıştır. Celâl Salik ünlü bir köşe yazarıdır ve okurlarına öyküler anlatan bir anlatıcıdır. Metinde, 'yazın sanatı' üzerine ileri sürülen görüşler Celâl üzerinden verilmiştir. Üzerinde en çok durulan konu 'taklit ve alıntı'ların edebi eserlerdeki yeridir. Celâl, tüm kitapların taklit olduğuna inandığı için kendi adıyla kitap yayımlamaz. Galip; Celâl'e dönüştüğü yazarlık yolunda, Celâl' in 'yazın sanatı' üzerine görüşlerini sürekli hatırlar:

Celâl birçok köşe yazını, 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 ucunda değiştirerek yepyeni bir şey söyleyebilmek olduğunu ekler, bütün köşe yazılarını başkalarından aldığını ileri sürerdi (Pamuk, 2004: 254).

Celâl, bir köşe yazısında Binbir Gece Masallarındaki ‘esir kızlar ve padişah karıları’ nı içeren öykülerin Batı ve Türk edebiyatı kaynaklı olduğunu ileri sürer:

Konu Binbir Gece Masallarından açıldığı için adını taşıyan hikâyenin, aslında binbir gecenin hiçbirinde anlatılamadığını ama Antoine Galland tarafından kitap iki yüz elli yıl önce Batı’da yayımlanırken, sayfaların arasına el çabukluğu marifet sıkıştırıverdiğini anlattım. Aslında, hikâyeyi Galland’a Şehrazat’ın değil, onun Hanna dediği bir Hristiyan’ın anlattığını anlattım. Ama aslında Hanna’ nın Yohanna Diyab adlı Halepli bir âlim olduğu ve hikâyesinin bir Türk hikâyesi olduğunu, büyük bir ihtimalle İstanbul’da geçtiğini ve bunun da içindeki kahve ayrıntısından anlaşıldığını anlattım. Ama aslında, insanın hiçbir zaman hikâyenin aslı hangisidir, anlayamayacağını anlattım (Pamuk, 2004: 48).

Celâl’ i aramak için gazeteye giden Galip, aynı gazetede çalışan Neşati takma adlı bir köşe yazarıyla tanışır. Bu köşe yazarı Celâl’in kendine ait bir üslubu olmadığını, Attar’ı, Ebu Horasani’ yi, İbni Arabiyi, Bottfolio’ yu taklit ettiğini belirtir: “Celâl’in teşbihlerinde – hep aynı beylik buluşlara dayanır ya onlar- bizi geçmiş kültürümüze bağlayan yenilik köprüleri bulanlar, bu pastiche’lerin mucidinin bir başkası olduğunu nereden bilecekler” (Pamuk, 2004: 99). Neşati, Celâl’in; yazılarında Dostoyevski, Dante, Mevlâna, Şeyh Galip’ten de hikâyeler ‘yürüttüğünü’ anlatır. Metnin sonunda da ‘Rüya ve Galip’ isimli romanın yazarı Galip’in, bu hikâyeyi Celâl’den dinlediğini ortaya çıkmıştır. Celâl’ in yazılarının kurmaca ve çokanamlı olması, onun yazarlığının ön önemli özelliklerindendir. F. M. Üçüncü isimli emekli subay, Celâl sandığı Galip’le olan telefon konuşmalarında, Celâl’in okuyucularını kandıran bir yalancı olduğunu söyler. Galip ise Celâl’in yazılarının her okunduğunda farklı anlamlar çıkarılabilecek çok katmanlı bir yapıya sahip olduğunu düşünür: “... ‘birinci okuyuşumda bir anlama, ikinci okuyuşumda bambaşka bir anlama geliyordu hikâye’. Üçüncü dördüncü okuyuşlarda da Celâl’in köşe yazılarının daha başka anlamları olacağından kuşku yoktu hiç” (Pamuk, 2004: 215). Romanda ‘taklit’, ‘alıntı’, ‘çoğulculuk’, ‘kurmaca’ gibi postmodern romana özgü özelliklerin tartışıldığını göze önüne alınırsa, *Kara Kitap* postmodern bir anlatının hem tanımı hem uygulamasıdır.

Taormina’da Yusuf Horoz’un hayatını anlattığı bölümler üst metni, düşsel kenti ‘Taormina’ya dair hayalleri ve yazmaya çalıştığı romanı alt metni oluşturmuştur. Yazar-anlatıcı metnin başında ‘Taormina’yı bir felsefekurgu olarak düşünmüş ve anlatmıştır: “Buraya kadar anlattıklarımın hiçbir anlamı olmadığını biliyorum. Aslında ‘Taormina’ bahane, belki! Ben bir felsefekurgu yazmak istiyordum; ‘bilimkurgu’ (sciencefiction) olur da felsefekurgu niye olmasın? Ben öteden beri, felsefenin bir kurgu olduğunu savunmuşumdur, kurmaca olduğunu!” (Yavuz, 2102: 28). Yazar-anlatıcı daha sonra planladığı felsefekurguyu bir kenara bırakarak, hayatını anlattığı otobiyografik bir roman yazmaya karar verir. Otobiyografik roman denemesini de beğenmez, yazdıklarının otobiyografik olmadığını ve anlatımının da berbat olduğunu düşünerek romanının tamamlamadan sonlandırır. Fransız gazeteci Christian D.’nin kendisiyle yapmak isteği röportaj ise üst metnin olay örgüsünü oluşturmuştur. Yazar-anlatıcı röportaja nasıl hazırlandığını, Fransız gazeteciye neleri anlatmak isteğini okurla ayrıntılı bir şekilde paylaşır. Christian D.’ye hayatında iz bırakan anılarını anlatmayı planlayan yazar-anlatıcı, anılarını okurla da paylaşmış olur: “Christian D. Benimle söyleşiye geldiğinde de ne söyleyeceğimi çok iyi biliyorum: Bütün doğruculuğumla felsefeci

olmayı denediğimi ama felsefeciliği başaramayınca romancı olmaya karar verdiğimi anlatacağım ona” (Yavuz, 2102: 58).

Fehmi K.’nın Acayip Serüvenleri’nde yazar-anlatıcının yaşamından kesitler anlattığı bölüm üst metni; Fehmi Kavkı, Anette ve Selim Taşıl’ ı anlattığı bölümler iç metni oluşturmuştur. Üst metinde yazar-anlatıcı bir anlatının nasıl olması gerektiğini okurla tartışır:

Ben yani anlatıcı... Bu anlatıda benden başkalarının da, örneğin, okurun, ya da eleştirmenlerin anlatıcı olarak boy göstermelerine izin verdiysem, ne yani, kötü mü ettim? Aslında, bu anlatı neyi anlatır, diye sormanız da söz konusuysa, (çünkü, burada sadece anlatıcıları değil, okurları da tasarlamak durumundayım), yanıtım, bu anlatı, anlatıyı anlatır olacaktır. Size şunu söylemeliyim ki, hiç de alçakgönüllü davranmıyorum burada: - Yazarlıkta en zor olan, anlatı’ yı anlatmak’ tır. Yoksa herkes, bir şeyler anlatabilir, okur da ağzı açık ayran budalası gibi, bu bir şeyleri gerçekten bir şey sanabilir (Yavuz, 2012: 109).

Yazar-anlatıcıya göre iyi bir romanın uzun olması gerekmez. Ancak O, ‘pestil inceliğindeki kıytırık romanları’ da eleştirir. Ona göre: “Roman dediğiniz, ‘baba’ roman olmalıdır, ‘tuğla’ gibi olmalıdır ki, bir kıymet-i harbiyesi olsun” (Yavuz, 2012: 81). Malcolm Lowry’ i ve Hermann Hesse’ i böyle romanları olan yazarlar olarak niteler. Yazar-anlatıcı, yazılmakta olan bir romanı kendinden önce yazılmış romanların etkilememesi gerektiğini düşünür. “Ama hiçbir romancı -Dostoyevski, Kafka, Hermann Broch ve Italo Calvino gibi pek büyük romancılar da içinde olmak üzere,- kendilerinden önce yazılmış romanların tümünü ‘dışarda bırakabilme’ gücünü gösterememişlerdir. Bu, böylece biline...(Yavuz, 2012: 89). Diyen yazar-anlatıcıya göre, özellikle roman karakterlerinin oluşturulmasında bu etkilenme en üst düzeydedir: “Anlatı kişilerinin kimlikleri son kertede daha önce üretilmiş yazınsal bağlamlar tarafından belirlenir. Her anlatı kişisi, bağlamsal bir üstbelirlenim’dir, örneğin” (Yavuz, 2012: 125). Yazar-anlatıcı metne müdahale eden, okura yol gösteren, karakterler hakkında yorum yapan yazarlardan; Musil, Broch, Gombrowicz gibi davrandığı için okurdan da özür dilemiştir:

Bir mütevazı anlatı yazarı olarak, ikide birde söze karıştığım için özür dilemek isterim. Doğallıkla ben de, Emile Benveniste gibi, yazarın tekste müdahale etmemesi gerektiğine inanıyorum. Anımsayacaksınız: Benveniste, Balzac’ın *Gambara*’ sından söz ederken, ‘yazarın, anlatı sınırlarına taşan düşünceleri’ne (Reflexion de l’auteur qui echappe au plan de recit) değinir. Benim sık sık anlatıyı echapper ettiğim söylenebilir. Ne yapalım oluyor işte!.. (Yavuz, 2012: 97).

Kuyu’da, iç metinde yazar-anlatıcının çocukluğuna ait anıları anlatılmış ve farklı öyküler yazar-anlatıcının çocukluğunun önemli parçalarını oluşturmuştur. Çocukluk arkadaşı Muhammed Emin, ona kuyulara ait hikâyeler anlatırken; amcası İzzettin Şadan Bey, Almanya’ da geçirdiği öğrencilik yıllarını anlatır:

‘Bir Penelope!’ diye geçiriyor, içinden, o kadar Penelope ki, başkalarını üzmemek için canını bile verebilir... ‘Haddinden fazla digergamdı,’ diyor İzzettin Şadan Bey amcam, ‘susuyor, hiç konuşmuyordu, yanlış bir şey söylememek için... ‘Kötü düşünceler’ işin içine karışmış olabilir diye düşündüğünden, yaptığı her şeyi bozuyordu,’ diyor İzzettin Şadan Bey amcam İnge İçin... (Yavuz, 2012: 175).

Üst metinde yazar-anlatıcının romanını yazmak için uygun bir kuyu arayışı anlatılırken, iç metinde yazar-anlatıcının günlükleri, yengesi Müstehase Hanım’ ın

mektupları ve üst metindeki Seyahatname' den alınmış bölüm, anlatının üstkurmaca yapısının bölümlerini meydana getirmiştir.

Postmodern Bir Kız Sevdim'de yazar-anlatıcının roman yazma serüveni ve bu serüveni okurla paylaşma isteği anlatının temel kurgusunu oluşturmuştur. Yazar-anlatıcı okura seslenerek, metnin üstkurmaca yapısı hakkında ipuçları vermesine rağmen, üstkurmaca yapının ortaya çıktığı asıl bölüm 'Benim Romanım Hayat' isimli dördüncü bölümdür. Bu bölümde 'Sapak' başlığı altında Hayalet Roman ve Dalâlet Roman adlı iki metin yer alır. 'Hayalet Roman' yazar-anlatıcının ilk dört bölümde anlattığı olayların devamı gibi görünmesine rağmen, kurgu yazar-anlatıcının eski sevgilisine aittir: "Ne incelik eski sevgiliniz okumakta olduğunuz romanın devamını yazıp göndermiş. Okurun ve aynı anda yazarın başına gelebilecek en tatlı olaylardan biri. Kendisine teşekkür ettiğimi söyleyin lütfen. Harika bir insan o. Günden güne harikalaşılıyor. Yeni sevgilisi ben olmak isterim doğrusu" (Atasü, 2003: 103). Bu bölümde yeni öyküler oluşturma arayışındaki yazar-anlatıcı 'Dalalet Roman' da okurla doğrudan iletişim kurmaya başlar. Yazar-anlatıcı okurdan sürekli kendisiyle ilgilenip, kendisinin psikiyatristi olmasını ister ve onu kurguladığı bir oyuna davet eder: "Maskemi çıkartmaya çalışmak yerine bir sürü maske takıyor ve bakın maskelerime diye bağıyorum, ben; yüzümü okur bulup çıkartsın istiyorum, okurun işi gücü olmasın, bütün zamanını romanımla ilgilenmeye ayırsın, saptamalar yapsın, gülsün, gülümsesin, beni iyileştirebileceğini düşünsün, yeniden gülsün..." (Atasü, 2003: 102). Okurunu psikiyatristi olarak gören yazar-anlatıcı metnin 'Seni Unutmak İçin Sevmedim' isimli yedinci bölümde 'Postmodern Bir Kız Sevdim' in üzerinden, postmodernizm ve postmodern roman kavramını tartışmaya açmıştır. Bu bölümde postmodern metinlerin kendi yazılış serüvenini de içermesi gerektiğini ileri sürerek, metni nasıl oluşturduğunu tek tek açıklamaya çalışır. Yapıtın hangi bölümlerini okurun yorumuna bıraktığını, nerelerin alıntı olduğu, hangi edebiyat metinleriyle, metinlerarası ilişki kurmaya çalıştığını ayrıntılı bir şekilde anlatır. Yazar-anlatıcının yazdığı metinle, postmodern romanlarla dalga geçmeyi amaçladığı yine bu bölümde anlaşılır:

Postmodern roman olmaz! Posmodern anlatı bir türün kalıplarına girmez. Oysa ben bu kitabı özellikle roman olarak düşündüm ve kurmaya çalıştım. Kitabın roman kalmakta ısrar etmesi de bir pastiş olabilir. Postmodern zamanlarda yazılmış klasik tarzda bir roman olarak bakıyorum. İşte son bölümdeyiz ve klasik bir romanda olacağı gibi olaylar bağlanıyor, gerçekler ortaya çıkıyor, hikâye tamamlanıyor. Kız postmodern tedavi merkezine kaldırılıyor ve oğlan kendini alkole veriyor (Atasü, 2003: 202).

Yeni Hayat'ta anlatıcının, metnin son bölümlerinde yaptığı açıklamalar, metnin üstkurmaca bir eser olduğunun göstergesidir. *Yeni Hayat*'ta anlatıcının kurguladığı üst metnin içinde, Rıfkı Hat'ın yazmış olduğu 'Yeni Hayat' isimli iç metin vardır. Üst metinde 'Yeni Hayat'ı okuyanların yaşamındaki değişimler anlatılırken, alt metnin içeriğine belirsizlik hâkimdir. Anlatıda, roman yazma sanatıyla ilgili görüşler de okuyucuyla paylaşılmıştır:

Yeni Hayat bir arayışı anlatıyor. Sadece öykünün anlatıcısının 'hayatını değiştiren' kitabın anlattığı dünyanın, Aşk'ın, Yaşam'ın ve Ölüm' ün anlamının değil, romandaki Yeni Hayat adlı kitabın yazarının, kaybolan Canan'ın, Canan'ın eski sevgilisi Mehmet'in arayışını da anlatıyor. Daha da ötesinde, Yeni Hayat'ın nasıl yazılması gerektiğinin aranışını da. (Oktay, 2006: 228)

Anlatıcının, Ratibe Hat'ın evini ziyaretinin anlatıldığı bölümde 'Yeni Hayat'ın Rıfkı Hat' tarafından nasıl yazıldığı açıklanmıştır. Ratibe Hat'ın evinden, büfedeki otuz üç kitabı alarak çıkan anlatıcı, Rıfkı Hat'ın 'Yeni Hayat' ı yazarken bu kitaplardan

faaydalandığını düşünür: “Kitabımızın şerh kısmına geldiğimiz anlaşılmıştır sanıyorum. Masamın üzerinde duran otuz üç kitabı aylar boyunca yeniden yeniden okudum. Sararmış sayfalardaki kelimelerin, cümlelerin altını çizdim, defterlere kâğıt parçalarına notlar aldım, hademelerin okuyuculara ‘ne işin var burada!’ diya baktıkları kütüphanelere gittim” (Pamuk, 2006: 242). Anlatının on beşinci bölümünün sonunda anlatıcı, Rıfkı Hat’ın hangi kitaptan hangi cümleleri aldığını da örneklendirmiş ve kitaptan neden bu kadar çok etkilendiğini de okuyucuyla paylaşmıştır:

Bırakın, Çehov taklitçisi yazarların yapacağı gibi acımdan bütün insanların 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 istemiştım. Bu da buralarda affedilecek bir suç değildir. Bu imkansız hayali, Rıfkı Amca’ nın çocukluğumda okuduğum resimli romanlarından edindiğimi söyledim kendime. İbret 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 (Pamuk, 2006: 269).

Dağın Öteki Yüzü’nün ilk bölümü olan ‘Sunuş’ta yazar-anlatıcı okura seslenir ve ona yazdığı romanla ilgili birtakım bilgiler verir. Bu bölümde; metindeki karakterleri nasıl oluşturduğunu, olay örgüsünün gerçeklikle ilişkisini, roman sanatı hakkındaki görüşlerini paylaşır. ‘Sunuş, Masumiyetin Son On Yılı, Dalga ve Kızıma Günce’ isimli bölümler üst metni oluşturmuş ve yazar-anlatıcı tarafından anlatılmıştır. Dokuz altbölümden oluşan, ‘Kemalistler’ isimli bölüm ise anlatının iç kurmaca yapısını oluşturmuştur. Üst metinde, yazar-anlatıcı ve annesi ön plandayken, iç kurmaca metin; yazar-anlatıcı tarafından ailesi etrafında kurgulanmış, gerçekçi ve hayal ürünü olaylardan oluşmuştur. Vicdan- Nefise, Vicdan- Raik, Vicdan- Cumhur arasındaki mektuplaşmalar kurgunun temel öğelerindendir. Bu mektuplar aracılığıyla anlatıda birçok toplumsal ve bireysel konuya gönderme yapılmıştır. Karakterler hayat hikâyeleriyle birlikte tanıtılarak iç kurmaca metnin içinde, yeni kurmaca metinler oluşturulmuştur.

Üstkurmaca, *Gölgesizler*’in en önemli yapı özelliğidir. “Metni satır aralarını deşerek okuyan Toptaş’ın örtük okuru, çağın varoluş sorunsallarının buharından geçerek oluşmuş, yoruma açık bu çokkatmanlı romanın ana kurgu ilkelerinden birinin ‘üstkurmaca’ düzlemde gerçekleştiğini anlayacaktır; metin bunu destekleyen ipuçlarıyla dolup taşmaktadır” (Ecevit, 2010: 337). Yazar-anlatıcının tıraş olmak için gittiği berber dükkânında yaşadıkları, üst metni; kurguladıkları iç metni oluşturmuştur. *Gölgesizler*’in yirmi yedinci bölümünde, köyde geçen iç kurmaca metnin olay örgüsünün yazar-anlatıcı tarafından kurgulandığı açıkça belirtilmiştir:

Berber dükkânının için için uğuldayan sessizliğinde, tek başımaydım gene; artık berberle çıraktan umudumu kesmiş, cam dibine çektiğim sandalyeden hem otomobillerin gelip geçtiği caddeyi seyrediyor, hem de çok uzaklardaki o köyü düşünüyordum. Orayı düşünmemek elimde değildi zaten; henüz nereye kaybolduğu anlaşılmayan Güvercin’den, aklını yitirerek karın neden yağıp durduğunu soran Cennet’in oğluna, bekçiye, Rıza’ya, hangi kızın saçına okuyup üflediğini bilmeyen imama, hâlâ ilçeden dönemeyen muhtara, hatta yıllar önce nereye gidip yıllar sonra nereden geldiği bir türlü çözülemeyen Cıngıl Nuri’den eviyle muhtarlık arasında iskelet eskisi gibi dolaşıp duran Reşit’e, tenindeki yangınla samanlığı ateşe veren Hacer’ e ve atın ayakları altında ezilen Ramazan’a kadar herkes içimdeydi (Toptaş, 2011/b: 142).

Gölgesizler'in üstkurmaca yapısında, postmodern romanların özelliği olan 'tekrarlar' dikkat çeker:

Bir ayna anlatısı olan *Gölgesizler*, anlatının berber dükkânındaki izlenim, durum ve kişilerin köydeki kayıplar hikâyesinde tekrarlanmalarıyla; yani, berberde hayata bakan roman yazarının, masa başındaki hayatı edebiyata dönüştürmesiyle ilerler. Kentteki berber, köydeki berberde, köyün kaybolan berberi kentteki berberi ziyaret eden delide, duvardaki güvercin resmi, köyün kaybolan kızı Güvercin'de tekrarlanır. Tekrar, *Gölgesizler*' in sadece hikâyeye enerjisini veren değil, aynı zamanda yapısını da inşa eden kavramdır (Güçbilmez ve Şamil Yılmaz, 2010: 197).

Puslu Kıtalar Atlası, iç içe iki metinden oluşan üstkurmaca bir anlatıdır. Yazar İhsan Oktay Anar'ın romanının içinde adı *Puslu Kıtalar Atlası* olan bir iç metin vardır. İç metnin yazarı Uzun İhsan Efendi yazdığı kitabını, lağamcibaşından sonra ocağın ikinci adamı olan Verdapetle birlikte kale kuşatmasına gidecek oğlu Bünyamin'e verir. Oğlundan başı sıkıştığında bu kitabı okumasını ister. Yazdığı kitabın ana karakteri Bünyamin'dir ve kitap onun içinde bulunduğu macerayı konu alır. Bünyamin, yaşadığı maceranın sonunda kendisine yazılmış mektubu görür. Bu mektup, *Puslu Kıtalar Atlası*'nda anlatılanların Uzun İhsan Efendi'nin kurgusu olduğunu açığa çıkarmıştır. Bünyamin'in iç metindeki babası ve onu üst metinde bir roman kahramanı olarak yaratan Uzun İhsan; mektubunda Bünyamin'e, yazar kimliğiyle seslenir:

Zihnimde bir düş olan sevgili oğlum, işte böylece zavallı babanın yaşamadıklarını yaşadın ve dokunamadıklarını dokundun. Bir babanın kendinden bekleyeceği şekilde kahraman değildin. Son derece silik ve mütevazıydın. Bununla birlikte, arada bir senin kulağına, karakterinle bağdaşmayacak sözler fısıldamadan edemedim. Çünkü düşler görmektense, boşluğun kendisine tapan insanlar karşısında küçük düşmeni istemedim. Sonunda, senin için düşlediğim macerayı yaşadın ve böylece senin için yazdığım atlası okumuş oldun. Artık benden öğreneceğin nihai şeyi öğrenmiş oluyorsun (Anar, 2011: 236).

Mektupta Uzun İhsan Efendi ile İhsan Oktay Anar arasında da ilişki kurulmaya çalışılmıştır:

Ne var ki ben, kendimle ilgili bazı meseleleri hâlâ çözebilmiş değilim. Rende-kâr düşünüyor olmasından varolduğu sonucunu çıkarıyor. Ben de düşünüyorum, dolayısıyla varım, ama kimim? Galata'da, Yelkenci Hanı bitişinde ikamet eden Uzun İhsan Efendi mi, yoksa bugünden tam üç yüz sekiz yıl sonra, sözgelimi İzmir'de oturan mahzun ve şaşkın adam mı? (Anar, 2011: 237).

Akın Tek, bu durumu okurla oynanan bir oyun olarak yorumlar:

Konuşanın kim olduğu belli değildir. Romanın başından itibaren gördüğü düşlerle eserin var olmasını sağladığını düşündüğümüz ve hikâye boyunca bu tür akıl yürütmelerine alıştığımız Uzun İhsan karakteri mi, yoksa romanın kapağında ismi geçen ve Uzun İhsan'ı da yarattığını varsayacağımız yazar mı? Düş ile gerçek arasındaki sınır belirsizleşmiştir. Bu, okurla oynanan, üstkurmaca yazarlarının sıkça başvurduğu

‘bilmecemsi/bulmacamsı’ oyunlardan biridir. Burada “tanrı-yazar” sorgulanması da yapılır bir bakıma. Her şeyi duyan, gören, bilen yazar gitmiş, kendi varlığı konusunda şüpheye düşmüş bir yazar gelmiştir yerine. Böylece yazar, kahraman ve okur arasındaki hiyerarşik ilişkinin yerleşmiş sınırlarıyla oynanmış olur (Tek, 2011: 44).

Puslu Kıtalar Atlası’nın üstkurmaca yapısında, hikâyelerin çoğulculuğu da önemli bir özelliktir. Karakterler hayat hikâyeleriyle birlikte anlatılırken, birbirinden farklı birçok hikâye de oluşturulmuştur. Dilenciler loncasının piri Hınzıryedi’nin, Bağdat’ta hırsızlık yaptığı yıllardan başlayarak tanıtılması bu hikâyelere örnektir: “Rivayet ederler ki, Bağdat Acem mülkü olmadan çok önce bu kentte hırsızın biri açılmadık kilit, girilmedik ev, soyulmadık konak bırakmıyor, gözden sürmeyi, alttan minderi, parmaktan yüzüğü, kulaktan küpeyi çalıp gününü gün, gecesini sefa eyliyordu...” (Anar, 2011: 95).

Fındık Sekiz’de anlatıcı özellikle ‘bilemeyiz’ sözcüğünün tekrarlarıyla, anlattıklarını okurla paylaşmak istemiştir: “Caddede yürüyen, geçen insanlar Sevda’ya bakmadan geçmiyordu, geçemiyordu. Kıyafetinin asaleti bedenini daha bir ön plana çıkaracak şekilde tasarlanmıştı; kim bilir hangi terziyi taklaya getirdi, hangi stilisti yatağa düşürdü, bilemeyiz” (Kaçan, 2003: 24). Anlatıcı, Sevda’nın İstanbul gezintilerinde de, okurdan hayal gücünü kullanmasını ister: “İçeride kullanılan nesnelerin şamatalı işlevsiz durumlarından, dekoratif tasarımına kadar taklit olan bu kafeler, bu ruhsuz mekânlar Sevda’nın ayak göstermesiyle bir canlanıyorlar, neşeleniyorlar, gülümsüyorlar.- Görseniz, ah bir baksanız!” (Kaçan, 2003: 104).

Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri’nde, Cezzar Dede ile Ölüm’ün; Uzun İhsan’ı aradıkları hikâye üst metnin ana kurgusudur. Anlatıda; üst metnin içine yerleştirilmiş; iç metni oluşturan sekiz kurmaca hikâye yer alır. Bununla birlikte hikâyeler de onların içerisine yerleştirilmiş farklı öykülerden oluşmuştur. Cezzar Dede ve Ölüm, birbirlerine hikâye anlatırken, aynı zamanda ‘yazın sanatı’ hakkında da birtakım görüşler ileri sürmüşlerdir. Ölüm yazıyı ve anlatıyı bir oyun olarak görür ve Cezzar Dede’yi bu oyuna davet eder:

Seninle, verdiği zevk dışında hiçbir amacı, kuralı ve şartı olmayan bir oyun, yani gerçek bir oyun oynayacağız. Torunlarına, destanlar, masallar ve hikâyeler anlattığını bildiğim için, senin buna hazır olduğuna inanıyorum. Bir konu seçip birbirimize hikâyeler anlatacağız. Kazanma amacıyla değil, sadece anlatmanın zevki uğruna. Her hikâyeyi için senin bir saat yaşamana izin vereceğim. Ne dersin? (Anar, 2011: 17).

Cezzar Dede ve Ölüm; konuları korku, din, aşk ve cennet olan birer hikâye anlatmışlardır. Anlatının sonunda hem üst metnin, hem de iç metnin, Cezzar Dede’nin torunlarına anlattığı hikâyeler olduğu ortaya çıkar: “Güneş battıktan epeyce sonra, çocukların yatma zamanı artık gelmişti. Zaten hepsinin gözlerinden uyku akıyor, buna rağmen yine de, hikâyeye kulak kesilmeyi ihmâl etmiyorlardı” (Anar, 2011: 241).

Benim Adım Kırmızı’da, Şeküre’ nin anlatıcı olduğu son bölümde metnin üstkurmaca yapısı vurgulanmıştır:

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 sevdiklerine 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 (Pamuk, 2011: 470).

Farklı anlatıcılara anlatılan bölümler, metnin bütünlüğünün birer parçasıdır. Anlatıcılar bazı bölümlerde aynı olayı farklı bakış açısıyla aktarırken, kimi bölümlerde de bir anlatıcının bıraktığı yerden, diğer bir anlatıcı devam etmiştir. Metindeki nakkaş ve nakkaşlık sanatına ait hikâyeler de anlatının üstkurmaca yapısının önemli özelliğidir. Sibel Irzık bu özelliği Orhan Pamuk romanları için genelleştirmiştir:

Orhan Pamuk hemen hemen her romanında, sanatın hayata, hayatın sanata nasıl dokunduğunu, bu dokunuşun farklı sanat türlerinde, farklı sanat anlayışları ya da üslupları içinde nasıl farklı biçimlerde gerçekleştiğini, yine bu dokunuşun nasıl bazen yaratıcı, özgürleştirici, bazen de baskıcı, hatta ölümcül olabildiğini konu edinen bir yazar (Irzık, 2008: 31).

Benim Adım Kırmızı, resim ve nakkaşlık sanatı üzerine yazılmış gibi görünse de, arka planda sanatta ‘üslup’ sorununu irdelenmiştir. Anlatının, her bölümünde ‘üslup’ tartışmaları vardır. Bu tartışmalarda üslup sahibi olmayı küçümseyen nakkaşlar; eski eserlerin taklidini yapmayı, bir geleneğe bağlanarak özgün eserler vermeye tercih eder. Üstat Osman; bir nakkaşın has nakkaş olup olmadığını anlamak için, onun üslupla ilgili düşüncelerine bakmak gerektiğine inanır: “Yeni adete uyup Çinlilerin ve Frenklerin etkisiyle aman benim şahsi bir nakış usulüm, bir üslubu olsun diye tutturuyor mu? Nakkaş olarak herkesten ayrı bir edası, bir havası olsun istiyor, bunu da nakşının bir yerine Frenk üstatları gibi imza koyarak kanıtlamaya çalışıyor mu?” (Pamuk, 2011: 74). Kara, üstat Osman’ın ‘üslup’la ilgili sorusunu Kelebeğe yönelttiğinde, ondan üç hikâye dinler. Bu hikâyelerde Kelebek ‘üslup’ sahibi olmayı ‘küstahça ve aptalca böbürlenme’ olarak görür, onu sanatçıda kusur sayar. Kara; üstat Osman’ın ‘zaman’ la ilgili ikinci sorusunu Leylek’ e yönelttiğinde, Leylek ona; sanatta taklidin ve geleneğe bağlı kalmanın önemini anlatan üç hikâye anlatır. Hikâyelerinden ikincisine, ‘Her şeyin her şeyi tekrar ettiği ve bu yüzden yaşanıp ölmek olmasa insanın zaman diye bir şeyin var olduğunu hiç fark edemediği ve âlemin de zaman hiç yokmuş gibi hep aynı hikâyeler ve resimlerle resmedildiği hem eski hem yeni zamanda...’ sözleriyle başlar. Kusursuz resmi yapanın yalnızca ‘zaman’ olduğunu ileri sürer. Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*’ da öne çıkan ‘üslup’ sorununu, romanın öğelerinden biri olarak görür:

Bu kitabın takıntısı, benim de kalbimi verdiğim temel meselelerden biri üsluptur. Rönesans sonrası Batı medeniyetinin ve 19. yüzyıldan sonra sanat tarihinin buluşu olan ve her sanatçıyı diğerinden ayıran ve ‘üslup’ denen çok özel bir niteliği kendimce kurcalıyorum. Bu üslup denen şeyin abartılmış bir kişisel özellik olduğunu düşünüyorum. Üslup kişilerle, tek tek bireylerle ilişkilendirilebilecek bir şey; değil; tarihi koşullarda yan yana gelmiş insan cemaatlerinin özel durumlarıyla ilişkilidir. Nitekim romanda 15. ve 16. yüzyıl İslâm nakkaşları ya da Acem ressamlarının tek tek üsluplarından çok, onların hangi şehirde hangi şahın nakkaşhanesinde yan yana geldiğinin altı çiziliyor (Pamuk, 2010: 155).

Postmodern metinlerde ‘taklit’in kurgudaki yeri düşünüldüğünde, *Benim Adım Kırmızı*’da ‘taklit’in ‘özgünlük’e bilinçli bir şekilde tercih edildiği söylenilebilir.

Kırmızı Pelerinli Kent, adını iç metnin yazar-kahramanı Özgür’ün yazdığı romandan almıştır. Özgür, Rio’da geçirdiği iki yılı yazıya aktarmak istemiş ve *Kırmızı Pelerinli Kent*’i yazmıştır. Roman, Özgür için hayatın gerçeklerinden kaçarak sığındığı bir liman olmuştur: “Romanını muska gibi hep yanında taşır, iç dünyasına kapanmak istediği her an, nerede olduğuna aldırmadan yazardı. Otobüslerde, büfelerde, kumsallarda...” (Erdoğan, 2006: 119). Özgür yazdığı romanla yaşadığı dünyayı anlamlandırmak istemiştir:

Sonunda, çevresini kuşatan boşluğa anlam katabilecek tek kişinin kendisi olduğunu anladı. Başka hiç kimse onun adına yaşamın şifrelerini çözemez, asma kilitlerini açamazdı. Kentin gözü kör şiddetine karşı mevzilerini belirlemeye karar verdiği gün yazmaya başladı. Ne başkaları, ne de kendisi için; sadece yazmak zorunda olduğu için yazıyordu. Bir yarayı kaşırcasına soyuyordu Rio gerçeğini ve iç kanamalı bir hastanın kustuğu kara kan, cümlelerine damlıyordu (Erdoğan, 2006: 68).

Metinde yazar-kahraman üzerinden yazar-eser-gerçeklik kavramları da tartışılmıştır. Özgür, başlangıçta romanının yaşadığı gerçekliğe bağlı kalarak; Ö. isimli karakter aracılığıyla, hayatının Rio'yla ilgili bölümlerini anlatmak istemiştir. Ancak roman zamanla Özgür'ün kontrolünden çıkarak kendi kurmaca yapısını oluşturmuştur:

Yüzde yüz özyaşamsal bir kitap yazmaya soyunmuştu bir zamanlar. Alaycı bir gününde tanımladığı gibi, bir 'travmatik olaylar tutanağı.' Belki de kendisinden bir trajedi kahramanı, kaidesinde devrilmiş, onurlu bir yaratma çabası... İmgelemin plasentasında donup kalmış anıların üzerine bir kat şiirsellik çekmekti amacı. Oysa apayrı bir öykü çıkmıştı ortaya; Özgür'ün 'başından geçse de' gerçekte onun 'yaşamadığı,' bir başka kadına, Ö.' ye ait bir öykü. Karnındaki bebeğin tekmelerini dinleyen bir anne gibi gelişimini izlediği, her geçen gün bağımsızlaşan bu dik başlı kadın, yazardan sürekli rol alıyor; büyük harflerle yazılmış dramlarda odak noktasını kapıyordu (Erdoğan, 2006: 77).

Yazar-kahramanın kurmaca metinde kendini anlatma isteği, onu hem üstkurmaca; hem de iç kurmaca metnin ana karakteri yapmıştır. Böylece üstkurmaca ve kurmaca metinde anlatılanlar birbirinden farklı; ama birbirini tamamlayan bir bütüne dönüşmüştür. İki farklı metin bir araya geldiklerinde, tek bir metni oluşturma özelliğine sahiptir.

Bin Hüzünlü Haz, bir hikâyenin yazılış serüvenini konu edinen bir anlatıdır. Metnin birinci bölümünde Alaaddin' in hikâyesi, bu bölümden sonra; hikâyeyi yazmak isteyen yazarın hikâyesi anlatılır. Yazar-anlatıcı birinci bölümden sonra kaybettiği Alaaddin' in hikâyesini yedinci bölümde bulur. İç içe geçmiş, iki kurmaca metinden oluşan *Bin Hüzünlü Haz*, bu yönüyle; üstkurmaca bir metindir:

İçinde bulunduğumuz toplumsal yaşam ve anlatıcının soyut iç dünyası, ilk bakışta kaotik gibi görünen ama özde son derece bilinçli bir kurgulama stratejisinin desteğinde kurmaca düzlemine taşınırlar; üstkurmaca düzleminde kendini yazan - kahraman konumundaki- metinle iç içe geçerler. Bir postmodern anlatı ürünüdür Toptaş'ın ürünü. Ancak, söz konusu metninde yoğun bir biçimde kendini duyumsatan romantik tonlama nedeniyle, Toptaş' ın, romantik özelliği ağır basan bir postmodern olduğunu söyleyebiliriz. (Ecevit, 2009/a: 172)

İç kurmaca metinde Alaaddin'in ana kahraman olduğu hikâye, anlatının birinci bölümünde başlar. Yaşadığı reel dünyadan sıkılan Alaaddin, bu dünyadan kaçmak ister:

İşte o zaman ben, çeşitli suçların işlendiği göz kamaştırıcı bir dünyadan başka bir dünyaya sessiz sedasız göçmüş gibi oluyorum. Hayatın akıl almaz derecede oyuna dönüştüğü, hayallerin sınırı aşıp aşıp gerçeklere karıştığı, yerini göğünü ne idüğü belirsiz kıpırtılarla uzun kuyruklu, güzel güzel yalanların doldurduğu ve her şeyin kelimelerle yaşatılıp kelimelerle

öldürüldüğü, acayip ve soluk renkli bir dünyaya (Toptaş, 2011/a: 17).

Alaaddin'in hikâyesini bulmaya çalışan yazar-anlatıcı, metnin yedinci bölümünde anlatı ormanı içinde, Alaaddin'in hikâyesine ulaşır. "Sonra Alaaddin'in hikâyesi, tahtı ele geçiren kardeşi tarafından boynunun vurdurulup vurdurulmayacağını düşünen bedbaht bir şehzade karasızlığıyla sarayın çevresinde ağır ağır gezinir" (Toptaş, 2011/a: 107). İç metnin sonuna kadar Alaaddin ve kardeşi arasındaki taht mücadelesini anlatılmıştır. Üst metnin ana kahramanı yazar-anlatıcı, Alaaddin hikâyesini ararken bir hikâyesinin nasıl yazılacağını da okuyucuyla paylaşmıştır. Yazar-anlatıcı yazmaya başlamadan önce hazırlık yapar:

Beklerken, soluğumu biriktirmek, her türlü olabilirliğe karşı sesimi ayarlamak, ya da kelime dağarcığımı altüst edip kelimelerin en güzelleriyle en çirkinlerini, en yumuşaklarıyla en sertlerini, en ateşlileriyle en soğuklarını tek tek gözden geçirmek, birbirleriyle karşılaştırmak, tozlarını almak ve anlamlarının ağırlığını yeniden tartmak gibi birtakım hazırlıklar yapıyordum hatta; hiçbir işe yaramayacağını bildiğim halde kafamdaki tasarımlara dönüp bir daha bakıyor, bu tasarımların yanına bol bol değişebilirlik payları koyuyor ve gözlerimi yollara dikip sürekli Alaaddin'in geleceği anın güzelliğini hayal ediyordum (Toptaş, 2011: 20).

Yazar-anlatıcı yazacağı hikâyeyi bulmak amacıyla sokaklarda gezinmiş ve toplum hayatını gözlemlemiştir. Bu gözlemleri onun yüz binlerce hikâyeye karşılaşmasını sağlamıştır:

Öyle ki, artık bu olup bitenler yüzünden o günlerde birbiriyle iç içe geçen, birbirinin sonuna ya da başlangıcına dönüşen, birbirini sevinçle karşılayan, birbirini hüznü bakışlarla yolcu eden, köşebaşlarında birbirinin omzuna başını yaslayıp soluklanan, birbirinin dizinde uyuyan, kolundan tutup birbirini gezdiren, birbirini öldüren, birbirini doğuran, binlerce, on binlerce, yüz binlerce hikâyenin arasında gibiydim (Toptaş, 2011/a: 51).

Yazar-anlatıcıya göre hamalların, işsizlerin, garsonların, sarhoşların, tefecilerin, kumarbazların, toplumda yaşayan her insanın ayrı bir hikâyesi vardır. Alaaddin' in kahramanı olduğu hikâyeyi yazmak isteyen yazar-anlatıcı; insanlığın hikâyesiyle karşılaşmış ve onu anlatmıştır: "Ama şimdi size, şehrin ve zamanın o noktasında avare avare gezip dolaşırken sonunda herkesin yüzünde Alaaddin' in yüzünden bir parça görmeye başladığımı söyleyebilirim" (Toptaş, 2011: 52). *Bin Hüznülü Haz*'ın dördüncü bölümünün sonunda, yazar-anlatıcı; yazmayı planladığı hikâyeyi reel dünyada bulamayacağını anlayarak, hikâyelerin dünyasına sığınır:

Sonra ben orada, nedense ilk kez, artık Alaaddin'i şehirde bulamayacağımı düşündüm. Aklıma nereden estiyse, belki de bir anın içindedir O, dedim kendi kendime. Hatta, nice dir bana, dünyaya ve kendisine ulaşmak için, o anı sarıp sarmalayan çeşitli zamanların, o zamanları tıklım tıklım dolduran eşyaların, o eşyaların varlığına sinen geçmişlerin ve geçmişlerin içinde zonklayan geleceklerin altında, tıpkı bir böcek gibi debelenip duruyordur, dedim (Toptaş: 2011/a: 62).

4.4. Gerçeklik

Gerçeklik kavramı felsefede olduğu gibi edebiyatta da tartışılan bir konu olmuştur. Roman, on yedinci yüzyılda Avrupa’da birey ve toplum hayatını gerçekçi gözlemlerle anlatan bir tür olarak doğmasına rağmen postmodern romanla birlikte, romandaki gerçeklik algısı da değişmiştir:

Zira bugün gerçeküstü, postmodernist ve fantastik romanlarda söz konusu olan gerçeklikle, klâsik, romantik, realist ve natüralist romanlar ile herhangi bir akıma bağlanamayacak çok sayıdaki romandaki gerçeklik arasında büyük farklar vardır. Gerçeküstücü, postmodernist ve fantastik romanlarda öncelikli olan iç gerçeklik, yani anlatıcıya (veya yazara) bağlanabilecek olan zihnî-hayalî bir iç gerçeklikken, diğer bütün romanlarda öncelikli olan bu tür bir iç gerçeklikten daha çok zamanın, olayların, dış dünyanın ve roman kişilerinin iç dünyalarıyla uyum hâlinde bulunan bir gerçekliktir (Cıkla, 2010: 104).

Postmodern romanda metnin gerçekçiliğinin zayıflatılması onun en önemli kurgusal özelliğidir. Postmodern romanın üstkurmaca olması ve anlatılanların hayal ürünü olduğunun açıkça vurgulanması, farklı kurmaca metinlere gönderme yapılması, onun gerçekçilik algısını zayıflatmak için kullanılan araçlardır. Hakan Sazyek, postmodernist yazarın; gerçeklik anlayışının yansıtmacı ve modernist yazardan çok farklı olduğunu belirttikten sonra, postmodernist yazarın kurgu düzeneğini oluşturan öğeleri sıralar:

- a) Metnin kuruluşunu, yazılış sürecini olgu içine konumlandırma, ayrıca diğer kurmaca metinleri kısmî olarak yerleştirme.
- b) Yansıtmacı tarzda dış gerçekliği olabildiğince inandırıcı bir tutumla kurmaca yapıya aktarma kaygısının yerini nesnel gerçeklik-kurmaca ilişkisi/çelişkisini belirginleştirme.
- c) Modern yansıtmacı ve modernist tarzlarda kimliği ve işlevi etkinleştiren anlatıcıyı etkin figür olarak belirginleştirme. (Sazyek, 2010)

Postmodern romanlarda sosyal ve siyasal gerçeklikler de kurgulanarak anlatılır. Mevcut ya da yaşanmış gerçekliklere bağlı kalma kaygısı güdülmez.

Kara Kitap’ta Celâl Salık’ın Milliyet gazetesindeki köşe yazıları ve hikâyeleri metnin kurmaca yapısının önemli parçasıdır. Celâl’in yazılarında Mevlânâ, Şems-i Tebrizi, Şeyh Galip gibi gerçek hayattan alınma karakterlerle, Orhan Pamuk’un romanlarından alınma Cevdet Bey, Selahattin Darvinoğlu gibi kurmaca karakterler iç içedir. ‘Ama, Bunları Yazan Ben’ isimli son bölümde söz alan anlatıcı, o ana kadar anlattıklarının tümünün kurmaca olduğunu ifade etmiştir. Böylece üst metin ve iç metin gerçekçiliğini kaybetmiştir. Bununla birlikte anlatıcı, metnin bundan sonraki bölümünü de okuyucunun hayal gücüne bırakmıştır. Rüya ve Celâl’in öldürülmesinden sonra Galip, son günlerdeki olayları ‘annesine, babasına, Melih Amca’ya, Suzan Yenge’ ye kendisini gözyaşlarıyla dinleyen herkese’ anlatırken okuyucuya anlattıklarından farklı olarak Rüya ve Celâl’le son beş gündür birlikte olduğunu söylemesi, daha önce anlattıklarının gerçekliği hakkında okurda soru işaretleri bırakmıştır. *Kara Kitap*’ta ‘Alâaddin’ in Dükkânı’ gerçek bir mekân olarak dikkat çekmiştir. Metinde kurmaca karakterler için önemli bir yere sahip olan dükkân, gerçekte de İstanbullular için de aynı öneme sahiptir: “Kitap belki Türkleri ya da onun sözünü ettiği İstanbul ve Nişantaşı hayatını yakından tanıyan bizim kuşağı biraz daha özel olarak ilgilendiriyor. Örneğin ben, hayatımın ilk Playboy dergisini Alâaddin’in dükkânından amcama aldırıştım. Ya da hepimiz Nişantaş’ında bir mağazanın önünde bizi atlatan bir genç kız beklemiştizdir” (Baykam, 2009: 57). *Kara Kitap* gerçek dünyanın karakterleriyle kurmaca dünyanın karakterlerini aynı dükkânda buluşturmuştur.

Taormina’da gerçeklik ve kurmaca birlikte sunulmuştur. ‘Taormina’ yazar anlatıcının zihnindeki bir imge olarak hem hayal ürünüdür hem de gerçektir.

Denizin iki yakasına kurulan şehir de, bu şehirde yaşayan insanlar da birbirinin aynıdır. Şehir, sadece uzaktan görülebilmektedir. Ona ulaşmak ve orada kalmak imkânsızdır. “Böylece ‘Taormina’ görme duyusuyla dokunma duyusu arasındaki ayrımın geçerli olmadığı bir ayrımı göstermekteydi” (Yavuz, 2102: 10). ‘Taormina’ da her şey bir düzlem üzerindedir. Yükselmek veya yukarı çıkmak sadece bir yanılsamadır. “Taormina’da sıradanlık ve aleladelik, kuraldır. Bu, sadece yaşanan an’lar için değil, anımsanan an’lar için de geçerlidir” (Yavuz, 2102: 17). Yazar-anlatıcı metinde otobiyografik bir roman denemesi yapar. ‘Taormina’yla birlikte, otobiyografik roman çalışması da metnin gerçekçiliğini sarsmıştır. Yazar-anlatıcının kendi hayatından bölümler anlattığı üst metin anlatıdaki en gerçekçi bölümdür. Yazar-anlatıcı bu bölümde Fransız gazeteci Christian D.’ye anlatmak istediklerini planlarken, kendi hayatından kesitler de anlatır.

Fehmi K.’nin Acayip Serüvenleri’nde yazar-anlatıcının yazmaya çalıştığı iç metin, anlatının kendi içindeki kurmaca bölümdür. Fehmi Kavkı’nın anlatının başında hamamböceğine dönüşme korkusu, iç metinde fantastik bir atmosfer oluşturmuştur. Yazar-anlatıcı kendi yaşamını anlattığı üst metni ise şöyle özetlemiştir:

Bu yaşamöyküsü içinde, sizin de şimdiye değin fark etmiş olabileceğiniz gibi, büyükbabamın hastalığı, pederin cinsel outrance’ları, Doktor İzzettin Şadan’ın (Bf.) sürekli presence’ı, Müstehase Hanım’ın o geçkin, ama mihrap yerinde güzelliği, Fazilet Dadı’nın sürekli tülbent başı ve zavallı annemin yalnızlığı büyük yer tutar- özellikle de çocukluğumda... (Yavuz, 2012: 120).

Bu bölümler anlatının kendi gerçekliği gibi gözüke de yazar-anlatıcının “Peki şimdi ne anlatacağım? Joyce gibi, her şey anlamlıdır diyerek, Selim Taşıl, Fehmi K. ve Anette ile ilgili ne varsa, ne biliyorsam –ya da ne kurguladıysam- hepsini, ayrım gözetmeden betimlemeli miyim?” (Yavuz, 2012: 101). Şeklindeki ifadeleri hayatıyla ilgili anlattıklarının da gerçekliğine gölge düşürmüştür. Metinde edebiyat kuramcıları, yazar ve bilim adamlarının eserlerinden yapılan alıntılar, onun gerçeklik alanını oluşturmuştur. Dr. Bernard Hart’ın ‘Deliliğin Psikolojisi’ isimli eserinden yapılmış alıntıyla, Milan Kundera’nın anlatıcılara ilişkin görüşlerinden yapılan alıntı bu açıdan önemlidir.

Kuyu’da iç metinde anlatılanların yazar Hilmi Yavuz’un kurgusu olduğu açıkça belirtilmiştir. Kuyularla ilgili efsanevi hikâyelerin anlatılması da iç metinde masalsı bir atmosferin oluşmasını sağlamıştır. Bu hikâyeleri yazarın çocukluk arkadaşı Muhammed Emin anlatır:

Muhammed Emin, bu kentin eski mahallelerinden birinde (mahallenin adı, Holani Mahallesi miydi?), bir genç gelinin kaybolan yüzüğünü bulmak için kuyuya indiğinde (gelin, yüzüğün kuyuya düşmüş olabileceğini söylemişti), kuyunun ateş dolu olduğunu görmüş, korkup hemen çıkmıştı. Muhammed Emin’e göre o kuyu, Cehennemdi’ di; günahkârlar cezalarını, o kuyuya başaşağı asılarak çeceklerdi! (Yavuz, 2012: 162).

Yazar Hilmi Yavuz’un romanını kuyuda yazma isteği ise üst metindeki gerçekliği yok etmiştir: “Hilmi Yavuz, anlatacağı öyküyle (buna öykü denilip denilmeyeceğini göreceğiz!), bu öykünün anlatılacağı uzam arasında bir bağıntı olsun istiyordu; -anlaşılacağı kadarıyla! Öyküyü yazmadan önce, uzun uzun düşündü ve sonunda karar verdi: Bu anlatıyı bir kuyuda yazacaktı” (Yavuz, 2012: 147). Anlatının gerçeklik açısından en önemli özelliği, bilimsel birtakım açıklamalara yer verilmesidir:

Skotomizasyon kavramına, Rene Laforgue’un resmî psikiyatriye en özgün katkılarından biri gözüyle bakılır. Elbette II. Dünya Savaşı’ndan önceki yıllardır. Özgün ve önemli bir katkı; -çünkü,

Freud'un 'baskı' (repression) kavramına karşıt bir kavram olarak türetilmiştir. Bu görüşün yandaşlarına göre (elbette başta Rene Laforgue), anayla antanfil füzyonu daha da uzatabilmek arzusu, skotomizasyon aracılığıyla bu füzyonu, onu maskeleyen (gizleyen, örten) ve destekleyen ödünleyici fantazilerle ergenliğe aktarır (Yavuz, 2012: 174).

Postmodern Bir Kız Sevdim'de İstanbul ve Mısır olayların geçtiği ana mekânlardır. Metinde, modern zamanın toplumsal yaşamına dair imgeler, yaşamış ve yaşayan şairlere göndermeler vardır. Ancak anlatının gerçeklik algısını artıran bu kavramlar, gerçekdışı birçok olay ve kahramanla birlikte verilmiştir. Anlatıda ölüp tekrar dirilen, ruhlar âleminde yaşayan, kendi kendini dölleyen, okuduğu gazetenin olaylarında yaşayan karakterler vardır. İntikam tanrısı Yaman, mimarlık tanrısı Sarru, kısırlık ve yeraltı dünyası tanrısı Mot, rüşvet tanrısı Keret romandaki karakterler arasındadır. Ahmet Cemil, Zühre, Tahir, Kerem ve Aslı metinde yer verilen kurmaca dünyanın önemli karakterleridir.

Orhan Pamuk, romanlarında gerçek ve kurmaca dünyayı bir arada anlatır:

Gerçekçi yazarların anlamını bildiği, sorunlarına da çözüm getirebilecekleri türden bir dünya sunmaz Pamuk okuruna. Çünkü anlamın yok olduğu bir çağda onu yakalamak güçtür, belki de yalnızca metinler yazarak ve okuyarak üretilebilecektir artık anlam. Pamuk, bu dünyanın anlamını da sorunların çözümünü de okurlarından daha iyi bildiğini düşünmez; geleneksel-gerçekçi eğilimin dışında bir yaklaşımla üreten birçok yazar gibi bir arayış yazarıdır o (Ecevit, 2008: 53).

Yazar, *Yeni Hayat*'ta da gerçek ve kurmacanın uyumunu aramıştır. Rıfkı Hat'ın yazarı olduğu 'Yeni Hayat' isimli alt metin, 'kolaj' tekniği kullanılarak oluşturulmuştur. Anlatıcı, on beşinci bölümde bu alıntılara ait örnekler vermiştir. Böylece iç metnin kurmaca eserlerden oluşan, gerçekdışı bir eser olduğu anlatıcı tarafından açıklanmıştır. Üst metinde ise; olay örgüsünün geçtiği dönemin sosyal gerçekliğine dair ipuçları vardır. Küresel sermayenin Anadolu'da yayılmaya başladığı dönem anlatılırken, bu yayılmaya Anadolu esnafının bakışı Dr. Narin aracılığıyla verilmeye çalışılmıştır. Anlatıcı; son bölümünde PKK terör örgütüne vurgu yaparak, üst metnin sosyal gerçekliğini artırmaya çalışmıştır. Metnin anlatıcısı ve ana kahramanı Osman'la, yazarı Orhan Pamuk'un hayatı arasında da önemli benzerlikler vardır:

Yeni Hayat'ın kahramanı Osman'ın yaşı da benim romancı olmaya karar verdiğim yaşına denk düşüyor. Ben de o zamanlar *Yeni Hayat*'ın kahramanı gibi İstanbul Teknik Üniversitesi'nde okurdum. Tıpkı onun gibi mimarlık koridorlarında aşağı yukarı sinirli sinirli dolanır, öğle yemeği zili çaldığında kafeteryaya koşanlardan olmadığım için sevinirdim. Daha önemlisi kendimi genç bir sanatçı olarak görmeye başladığım o yıllarda, tıpkı romanın, adı benimkiyle kâfiyeli kahramanı gibi ben de annemle bir evde yaşar, kendimi odama kapatıp içerde bir romancı yaratmaya çalışırdım (Pamuk, 2010: 147).

Metinde, Süreyya Bey'in ürettiği *Yeni Hayat* karamelalarının bir dönem üretildiğini yazar özellikle belirtmiştir:

Kitapta anlattığım *Yeni Hayat* karamelaları, gerçek bir karameladır; ben ona birazcık yetiştim diyebilirim. Benim çocukluğumda onların başka şirketler tarafından yapılmış taklitleri vardı ve bu, kitapta hoşuma giden ayrıntılardan biridir. Çünkü, aynı zamanda *Yeni Hayat*, Dante'nin bir kitabıdır ve o

kitaptan da burada belli belirsiz rüzgârlar vardır. Yani Yeni Hayat hem 1950’lerde Türkiye’de son derece yaygınlaşmış bir karameladır, hem de Dante’nin bir kitabıdır (Pamuk, 2010: 150).

Orhan Pamuk bu sözleriyle romanındaki gerçekçi ve kurmaca öğelerin birlikteliğine dikkat çekmiştir. Yeni Hayat’taki gerçekdışı öğelerden en önemlisi, Celâl Salik’e yapılan göndermelerdir. *Kara Kitap*’ın yazar karakteri Celâl Salik kullanılarak, üst metnin gerçekçi yapısı sarsılmıştır. Yıldız Ecevit *Yeni Hayat*’taki gerçekçi ve kurmaca anlam katmanlarına değinir:

Pamuk’un romanlarının çoğunda farklı gerçeklik katmanlarının iç içe geçtiğini görürüz. *Yeni Hayat* bir yandan, tozlu yolları, neon ışıklı tabelaları, çok uluslu tüketim ürünleri, dağlarda sürdürülen savaşları ve yasaklanıp toplatılan kitaplarıyla somut bir dünyanın parçasıdır; Türkiye’dir. Öte yandan, Rilke’si, Dante’si, Novalis’iyle metinlerarası bir dünyayı yansıtır; kurmacadır, oyunsudur (Ecevit, 2008: 173).

Boğazkesen’de yazar-anlatıcı kurmaca metni yazarken, tarihsel gerçeklikleri kurmaca öykülerle birlikte anlattığını belirtmiştir. İç kurmaca metindeki altı bölüm İstanbul’un fethi sırasındaki önemli olayları içerir. Metindeki bölümlerin başlıkları: ‘Bu bölüm Mehmed Han Gazi’nin Boğazkesen’i nasıl yaptırdığını işte onu anlatır.’, ‘Bu bölüm Kaptan Antonio Rizzo’nun nasıl tutsak edildiğini ve acıklı sonunu işte onu anlatır.’, ‘Bu bölüm Vezirazam Çandarlı Halil Paşa’nın sonunu işte onu anlatır.’, ‘Bu bölüm İstanbul’un kuruluş efsanelerini işte onları anlatır.’, ‘Bu bölüm Fatih Sultan Mehmed’in kendi yaptırdığı külliye de hali nicedir işte onu anlatır.’, ‘Bu bölüm İstanbul’un kuşatmasını ve fethini işte onları anlatır.’ şeklinde sıralanmıştır. Yazar-anlatıcı her bölümün başına olayın gerçekliğini hangi tarihten öğrendiği hakkında bilgi vermiştir. Ancak onun anlatmak istediği yalnızca gerçeklik değildir: “Öyle bir yöntem bulmalıyım ki, bize hem kentin tarihsel bir boyutunu sunsun, hem de tarihsel gerçekliklere uymasın” (Gürsel, 2003: 74). Yazar-anlatıcının dördüncü bölümde İstanbul’un kuruluş efsanelerine yer vermesi de anlatıda gerçeklikten uzak, masalsı bir atmosfer oluşmasını sağlamıştır. Bununla birlikte üst metin, sosyal gerçeklik üzerine temellendirilmiştir. Yazar-anlatıcının kurmaca dünyadaki yolculuğunu 12 Eylül askeri darbesi sonlandırmıştır. Askeri darbeden kaçarak evine sığınan Deniz isimli kadın, onu tamamen gerçek hayatın içine çekerek, romanını tamamlamasını engellemiştir.

Dağın Öteki Yüzü’nde Cumhuriyet tarihinin önemli toplumsal olayları, I. Dünya Savaşı sonrası İngiltere ve Almanya’nın sosyal ve siyasal görüntüsü, anlatıdaki sosyal gerçekliği yansıtır. Yazar-anlatıcı ‘Sunuş’ bölümünde, metindeki gerçekçi öğelerin yanı sıra, kurmaca öğelere de dikkat çeker. Yazar-anlatıcı; Vicdan’ı, annesi Hayriye’den; Raik’ i, babası Faik’ ten; Vicdan’ın annesi Fitnat Hanım’ ı, anneannesi Elmas’tan esinlenerek yarattığını belirttikten sonra, Vicdan’ın yakın arkadaşı Nefise’nin tamamen hayal ürünü, Vicdan’ın kardeşleri Reha, Burhan ve Cumhur’un ise çevresindeki akrabalarının birleşimi olduğunu söyler. Kitaptaki olaylardan da hangisinin hayal ürünü, hangisinin gerçek olduğunu şöyle özetlemiştir:

Kitaptaki olayların tümü, ikisi dışında, düşseldir. (Vicdan’ın ve Raik’ in Balkan savaşı, Birinci Dünya Savaşı ve işgal yıllarıyla ilgili aile tarihçelerini kastetmiyorum.) Gerçek olanlarsa, garip biçimde, gerçeğe en uzak gibi görünenlerdir! Birincisi Vicdan’ın Gazi Mustafa Kemal’le görüşmesi, ikincisi ise Vicdan’ın kardeşleriyle birlikte Uludağ’a tırmanmasıdır (Atasü, 6: 2009).

Dersim İsyanı ve Kore savaşı metinde yer verilen toplumsal olaylardır. Yazar-anlatıcı, Dersim’le ilgili anlattıklarının gerçekle ilgisini olmadığını belirtirken, Dersim’ in anlatıdaki rolünü ‘birbiriyle çatışmaya girmek zorunda kalmış, aynı yurdun

evlatlarının, bu deneyimin yaralarının yaşam boyu taşımalarına -çoğu kez gizleyerek, bir iç kanama gibi- trajik bir örnek oluşturması.' olarak açıklamıştır. Kore Savaşı'yla ilgili anlatılanların gerçekliği ise özellikle vurgulamıştır: "Savaşanların birinci el tanıklıklarından, savaş sürerken kaleme aldıkları notlardan, mektuplardan, diğer belgelerden, özellikle Eunkyung Oh' nın 'Türk Basınında ve Edebiyatında Kore Savaşı' adlı tezinden kaynaklanır" (Atasü, 7: 2009). *Dağın Öteki Yüzü*' nün kurgu özelliklerinden biri de mektuplardır. Anlatıcı-yazar bu mektuplardan Kore Savaşı'yla ilgili teknik bilgi içerenlerin gerçeği yansıttığını, diğerlerini ise kendisinin kurguladığını belirtir.

Hasan Ali Toptaş' ın çocukluğu Denizli'nin Çal ilçesine bağlı, Baklan kasabasında geçmiştir. Yazar bunun da etkisiyle taşra hayatını romanlarına başarıyla yansıtır. Toptaş, taşranın hayatındaki yerini şöyle açıklar:

Taşra dediğimiz yer, benim için bir tür rahim. Taşra benim çocukluğum, taşra benim yeni yetmeliğim, taşra benim ergenlik çağı, taşra benim maceramın başlangıç noktası, taşra benim mürekkep hokkam, taşra benim ellerime ilk mürekkep sızdıran ilk dolmakalemim, taşra benim uçan halım (Toptaş, 2010: 305/Röp: Feridun Andaç).

Gölgesizler' de devletin taşraya bakışı, köylünün iç dünyasındaki iktidar algısı, kahramanların bilincinden gerçekçi bir şekilde anlatılmıştır. Bununla birlikte üst metin ve iç metin arasında kurulan paralellikler anlatıyı kurmaca bir düzleme taşımıştır. Beliz Güçbilmez ve Şamil Yılmaz anlatının bu özelliğine değinmiştir:

Gölgesizler, köyde geçen iç hikâyesini romancının kent yaşamındaki gündelik izlenimlerine bağlar. Berberdeki romancı gördüğü her şeyi paralel kurguya taşımaktadır. Fakat berber bölümlerinin önceliği gibi görünen bu teknik, nasıl köyü ikincileştiriyorsa, aynı biçimde kenti de ikincileştirir. Kent, romanın üst gerçekliği olma iddiasıyla ortaya çıktığı anda Gölgesizler adlı romanın ağına yakalanarak; yani bir kurguda varolduğunu anımsayarak ikincileşir (Güçbilmez ve Yılmaz, 2010: 197).

Üst metnin anlatıcısı konumundaki yazar, berber dükkânından çıkıp bir sabahçı kahvesine uğradıktan sonra evine döner. Yazar-anlatıcı apartmana girdiğinde insanların kendi varlığından habersiz olduğunu fark eder: "İkinci katta durup soluklandım. İşe geç kalma telaşına kapılmış yüzler geçti yanımdan aceleyle, ayak sesleri geçti paldır küldür, ellerinde sıcak ekmekleriyle uyuklu çocuklar ve kadınlar geçti, ama orada öylece dikildiğim halde, hiçbiri yüzüme bakıp günaydın bile demedi" (Toptaş, 2011: 231). Eve geldikten sonra, odasına gider : "Bardaktaki son yudumu da çekip odadan çıktım sonra, mutfığa doğru yürüyordum ki kapı çalındı. Açar açmaz, ' Aaaa yüzündeki sabunu yıkamışsın' diye şaşırdı oğlum. Şaşıran bendim oysa, öylece kalakalmış onun içeri girip ayakkabılarına çıkarışına bakıyordum" (Toptaş, 2011: 232). Yazar-anlatıcıyı şaşırtan oğlunun Perma-Sharp jiletlerle eve gelmesidir. Geç kalmasını da ' taa caddenin öteki ucuna dek yürüdüm.' sözleriyle açıklamıştır. Yazar-anlatıcının kurmaca metnin sonunda karşılaştığı bu olay, berbere gidişinden başlayarak metinde anlattıklarının bir rüya olduğunu göstermiştir. Bununla birlikte Cingil Nuri'nin, köyü terk ettikten sonra yaşadıklarını anlattığı fantastik hikâye de anlatının gerçekliğini bozmada önemli bir işlev görmüştür.

Puslu Kıtalar Atlası'nda olay örgüsü, on yedinci yüzyılda İstanbul'da geçer. Anlatıda dönemin sosyal yaşamından gerçekçi kesitler aktarılmıştır. Nüket Esen, romandaki tarihi atmosfere rağmen, metnin gerçekçi bir tarih romanı olarak okunamayacağını belirtir: "Puslu Kıtalar Atlası bir palimpsest tarih romanı. Tarihin kendisinin bir kurmaca olduğu düşüncesinden yola çıkan bu tarihi roman türü, eski tarih romanları gibi nesnel gerçekliğin romanı olmak iddiasında değil. Kurmaca olduğunun

özellikle altını çizen romanlar bunlar” (Esen, 2010: 248). Rüya görmek, anlatıdaki karakterlerin önemli eylemlerindendir ve gerçek olaylarla, rüyalar birbirine karışır. Gerçek hayattan kaçarak rüyalarına sığınan Uzun İhsan Efendi, anlatılanların kendi rüyasından ibaret olduğunu savunur. Bünyamin de yaşadığı bazı olayların gerçek mi, rüya mı olduğundan emin değildir. Verdapet’le birlikte macera dolu yolculuğa çıkmadan önce rüyasında sürekli yeniçerileri görür:

Bünyamin düşünde yine onları görmüştü. Demir halkalardan örülü zırh gömlekleri çoktan paslanmış yeniçeriler, ellerinde meşalelerle karanlık bir sesin içinde meçhul bir yöne ilerliyorlardı. Tolgalarının burunluklarını indirmiş ve yüzlerini demir peçelerle örtmüşlerdi. Kalkanları küflü, yatağanları ve kılınçları paslıydı. Bünyamin son günlerde sık sık gördüğü bu düşten, sokak kapısından gelen düşlerle uyandı (Anar, 2011: 19).

Bünyamin yaşadığı maceranın ve Ebrehe ile arasında geçenlerin de gördüğü rüyalardan biri olabileceğinden kuşkulandır:

O anda kendisinin, rüyalarında sık sık gördüğü yeniçerilerden biri olduğunu, karanlık bir sisi içinde onlar gibi düş misali dolaştığını düşündü. Ancak bu, belirsiz bir düş olmalıydı. Kendisini bir kahraman gibi hissediyordu ama, Ebrehe’nin dediği gibi fazlasıyla silikti ve küstahça verdiği cevapları sanki birisi kulağına fısıldamıştı (Anar, 2011: 95).

Fındık Sekiz, Metin Kaçan’ ın hayatını anımsatan sembollerle doludur. Anlatının ana kahramanının isminin Meto olması yazarı çağrıştırmış ve yazarın gerçek hayatta iftira sonucu bir süre cezaevinde kalması, Meto’nun; metindeki kurgusal yaşamıyla benzerlik göstermiştir. Mekân ve sosyal hayat betimlemeleri gerçekçi bir anlatımla sunulmuştur. Ancak; anlatıcının sürekli olarak okurla iletişime geçmek istemesi, ‘koro’ nun anlatıya müdahaleleri, metni gerçeklikten uzaklaştırmıştır. Meto’ya çocukluk aşkı Virjin’in camlardan gözükmesi, ölen arkadaşı Murat’ın onunla telefonda konuşması, konuşan kutular ve telefon direkleri; anlatıda kurmaca ve gerçekliğin bir arada olmasını sağlamıştır.

Efrâsiyâb’ ın Hikâyeleri’nde üst metnin ana karakterlerinden Ölüm, Azrail isimli meleği çağırıştırır. İnsanların canını almakla görevli meleğin, toplum hayatında sıradan bir insan gibi varlık göstermesi üstkurmaca öykünün gerçekçiliğini kırarak, anlatıyı masalımsı bir atmosfere doğru sürüklemiştir. İç kurmaca hikâyelerde de gerçekdışı olaylara rastlanır. ‘Bidaz’ dokunduğu her şeyi altına çeviren bir hükümdardır. Kimi hikâye karakteri; gökkuşağının altından geçince cinsiyet değiştirir, kimisi iki kafaya sahip olmasına rağmen, tek bir vücuda sahiptir. Çocukların bazılarını, leylekler getirir; leylekler götürür. Bazı çocuklar ise gökyüzüne doğru yükselerek cennete gider. Hikâyelerde gerçekdışı karakter ve olayların yanında, gerçekçi zaman ve mekân betimlemeleri de vardır. Anadolu; hikâyelerde öne çıkan mekândır. Güneşli Günler adlı öykü: “Çok değil, günümüzden sadece yarım asır kadar önce, yani cumhuriyetin yirminci yıllarının sonuna doğru, Anadolu’nun orta yerindeki bir köyün hemen dışında...” (Anar, 2011: 18). Geçerken, gerçekdışı olayların ağırlıkta olduğu ‘Bidaz’ ın Laneti’ isimli hikâyede de olayların mekânı Anadolu’dur. ‘Bir Hac Ziyareti’ nde olaylar ‘günümüzden elli yıl kadar önce Diyarbakır’ de, adına Divana derler’ bir köyde geçmiştir. ‘Dünya Tarihi’nde Erzurum, ‘Hırsızın Aşkı’ nda Bursa, Şarap ve Ekmek’te Kayseri öykülerin mekânlarıdır. Bunların yanında sosyal hayatın bazı gerçeklikleri de başarılı bir şekilde yansıtılmıştır. Toplumun eğitim anlayışı, küçük kasabalarda yaşayan insanların birbirlerinin hayatına olan merakı, romanların yaşam tarzı, defineciliğin Anadolu insanının hayatındaki yeri, hikâyelerde gerçekçi bir şekilde anlatılmıştır.

Benim Adım Kırmızı, on altıncı yüzyıl Osmanlı toplumsal hayatına ait birçok öğeyi içinde barındırmasına rağmen, anlatının son bölümünün anlatıcısı Şeküre’nin;

oğlu Orhan'ın yalan söylemeyi sevdiğini söylemesi, metinde anlatılanların kurmaca olduğunu ortaya çıkarmıştır. Zârif Efendi ve Enişte'nin ruhlarının metne anlatıcı olarak girmesi, Doppio Kalesi kuşatmasından bahsedilerek, Orhan Pamuk'un *Beyaz Kale* isimli romanına gönderme yapılması, anlatının gerçekdışılığını artıran önemli öğelerdir. On altıncı yüzyıl sonu Osmanlı siyasal ve sosyal dokusu metnin tarihi arka planını oluştururken, gerçeklik; kurgulanarak anlatılmıştır. Minyatür sanatından portreciliğe geçiş, nakkaşlar arasında cinayetlere yol açan tartışmaların nedeni olarak anlatılmasına rağmen, anlatıdaki kurgunun aksine; portrecilik Osmanlı sarayında Fatih Sultan Mehmet döneminden itibaren görülür:

İstanbul'un fethinin ardından Fatih Sultan Mehmet' in Batılı sanatçıları saraya davet etmesi üzerine Osmanlı minyatür sanatı gelişimini yepyeni etkilerle sürdürür. Bu değişimin temelinde Fatih'in Batılı krallar gibi kendi portresini yaptırma arzusu yatmaktadır ve bu arzu zaman içinde Osmanlı minyatür sanatında padişah portreciliği gibi yeni bir geleneğin doğmasını sağlayacaktır (Mahir, 2005: 45).

Fatih Sultan Mehmet'in gül koklayan portresiyle başlayan bu gelenek, uzun yıllar devam etmiştir. Anlatıdaki olayların geçtiği 1594 yılında Osmanlı Devleti'nin tahtında III. Murat vardır. *Benim Adım Kırmızı*'da bu dönem, minyatür sanatının çöküşe geçtiği dönem olarak yansıtılmasına rağmen, gerçekte III. Murat dönemi Osmanlı minyatür sanatının zirvede olduğu dönemdir:

II. Selim (1566-1574) ve özellikle III. Murad (1564-1594) zamanında en verimli dönemine ulaşan Osmanlı minyatürü bu dönemde Klasik Üslubuna kavuşmuştur. Muradî mahlasıyla dini ve tasavvufî şiirler yazmasının yanı sıra hattatlık da yapan III. Murad, resimli eserleri hazırlayan sanatçılarla yakından ilgilenmiş, saraya yaraşan eserler hazırlanması için hiçbir masraftan kaçınmamıştır (Mahir, 2005: 56).

Benim Adım Kırmızı'nın önemli karakterlerinden Üstat Osman, on altıncı yüzyılda yaşamış ünlü bir Osmanlı minyatür sanatçısıdır. Ancak Üstat Osman metinde anlatıldığı gibi portreciliğin karşısında değil, Osmanlı minyatür sanatında padişah portreciliğinin en önemli isimlerindendir. "Başlangıcından itibaren hüküm sürmüş Osmanlı padişahlarının tasvirlerini yaparak Osmanlı minyatür sanatında Dizi Padişah Portreciliği olarak bilinen yeni bir geleneğin yaratıcısı olmuştur" (Mahir, 2005: 167). Romandaki Üstat Osman karakteri gerçek, sanat anlayışı kurmacadır. Romanda katil Nakkaş (Zeytin)'in gerçek ismi Velican'dır. Aynı isimle yaşamış ünlü bir Osmanlı minyatür sanatçısı vardır. O da romandaki adaşı gibi Doğu resim geleneğinden etkilenmesine rağmen, sanatçının yaşadığı dönemde cinayete karıştığına yönelik bir bilgi yoktur. *Benim Adım Kırmızı*'da padişahın oğlunun sünnet düğününü anlatan 'Surname' isimli esere göndermeler yapılmıştır. Gerçekte de III. Murat'ın oğlu, Mehmet'in sünnet şenliklerini anlatan bir kitap vardır. Bu kitap Sûrname adı verilen yeni bir türün başlangıcıdır. *Benim Adım Kırmızı*'da nakkaşlar Şehnâme'nin çeşitli olaylarını anlatan resimler çizmiştir. On altıncı yüzyılda Osmanlı minyatür sanatında Şehnâme' nin ayrı bir yeri vardır:

Osmanlı padişahlarının, kendi veya kendinden önceki dönemlerin olaylarını nazım halinde yazdırma geleneği olan şehnâmecilik, XV. ve XVI. Yüzyıllarda Osmanlı İmparatorluğu'nda Fars dili ve edebiyatının yoğun etkisiyle gelişen bir kurumdur. Bu yüzyıllarda İranlı ünlü şair Firdevsî'nin Şehnâmesi, 'şahnâmehan' adı verilen öykü anlatıcıları tarafından hem Osmanlı sarayında hem de çarşıda sürekli anlatılmış, Osmanlı sultanları İranlı kahramanlarla

kendilerini özdeşleştirmiş ve Şehnâme Osmanlı hanedanlığının gücünün görselleştirildiği benzeri eserlere örnek olmuştur (Mahir, 2005: 91).

Kırmızı Pelerinli Kent'te gerçekçi ve nesnel Rio betimlemelerine karşın, yazar-kahraman Özgür'ün; yazdığı romanın zamanla kurmaca bir yapıya dönüştüğünü belirtmesi, anlatıda gerçeklik ve kurmacanın bir arada verildiğini göstermiştir.

Bin Hüzünlü Haz'da toplum gerçekliğine ait öğeler, fantastik öykülerle beraber anlatılmıştır. Yıldız Ecevit eserdeki masalsı ve destansı atmosferi özellikle vurgular:

Romantik edebiyatın, yüksek edebiyat düzlemine taşıdığı bir türdür masal. Teknoloji ile büyüsü bozulan yaşama, düşlerin/mitlerin/destanların dünyasına sarılarak karşı çıkmak ister romantik yazar. Hasan Ali Toptaş'ın, metinlerini aşkın düzleme taşıyarak kimi yerde de masalların/destanların dünyasına el atmasının; eklektik postmodernist biçimciliğin bir gereği olduğu kadar, gerçeğin salt akılla kavranmasına karşı çıkan bir romantığın, insanın yitip giden öteki yarısını eklektik düzlemde arayışının bir göstergesi olduğu da düşünülebilir (Ecevit, 2009: 179).

Yazar-anlatıcı sokaklarda gezerken, kaldırımlarda yalpalayan sarhoşlara, ortalıkta tilki sessizliğiyle dolaşıp duran polis otolarına, camı çerçeveyi indirdikten sonra paldır küldür dışarı fırlayıp sokak ortasında gırtlak gırtlığa dövüşen kumarbazlara, polisle çatışan göstericilere kadar gerçekçi bir toplum manzarası anlatırken, bu gerçekçiliği araya sıkıştırdığı fantastik hikâyelerle bozmuştur: “Sonra, işte bu hayat böyle yükselirken, bütün bu olup bitenlere fena halde içerlemiş gibi, birdenbire zırhından şangır şungur sesler dökülen çılgın bir şövalye çıktı ortaya; peşindeki adamıyla tozu dumana katarak geldi, üç beş adım ötemde durdu” (Toptaş, 2011: 89). Yazar-anlatıcı, Alaaddin'in ana kahramanı olduğu taht mücadelesini içeren hikâyeyi anlatırken de, olasılıklar ve belirsizlikler oluşturarak, öykünün inandırıcılığını yok etmiştir.

4.5. Metinlerarasılık

İnsanlık tarihin sonuna gelindiği düşüncesi, postmodern düşünürlerin ortaya attıkları önemli iddialardandır. Bundan sonra toplumları derinden etkileyecek sosyal ve siyasal olayların artık gerçekleşme ihtimali yoktur. Postmodern düşüncede ‘yeni’ ancak geçmişin taklidiyle mümkün olacaktır:

Japon asıllı Amerikan düşünürü Francis Fukuyama'ya göre artık tarihin sonuna gelinmiştir; yani bundan sonra büyük ve kapsamlı toplumsal değişimler ya da depremler yaşanmayacaktır. Kapitalizm ve liberal temsili demokrasi, alternatif olmayan evrensel sistemler haline gelmiştir ve artık insanlar bütün sorunlarını, örneğin dünya ölçeğinde bölüşüm ve eşitlik taleplerini bu çerçevede gerçekleştirmeye çalışacaklardır (Şaylan, 24: 2006).

Romanın da sona doğru yaklaştığını düşünen postmodern yazarlar, roman kurgusunu eskilerin yeniden üretilmesi üzerine şekillendirmişlerdir. Bu üretim de metinlerarasılık yoluyla gerçekleştirilir. Metinlerarasılık, daha önce yazılmış romanlara göndermelerde bulunularak, okuyucu için yeni bir dünya yaratmaktır. Pastij, metinlerarasılık oluşturma yöntemlerinden biridir. Burada farklı bir eserden, bazı parçalar ve imgeler alınarak oluşturulur. Parodide ise, çeşitli metinlere göndermeler yapılarak onlarla dalga geçilir. İroni, farklı metinlerle çatışma ortamı yaratmayı

hedefler. Metinlerarasılık, postmodern düşünürlerin ‘yapısöküm’ kavramına da uygun bir tekniktir. Romanın bütünlüğü, çeşitli metinlere göndermeler yapılarak bozulur ve okuyucunun zihninde parçalanmış bir imgeler dünyası yaratılır.

Postmodern metinlerin en önemli özelliği olan metinlerarasılık, *Kara Kitap*’ın kurgusunun da temel özelliğidir.

Romanın hemen başlarında *Kara Kitap* ile *Mesnevi* ve özellikle *Hüsni-ü Aşk* arasında birtakım bağlar kurulacağını, okur, Galip ve Celâl adlarıyla karşılaştığında değilse de apartmanın adının ‘Şehrikalp’ olduğunu öğrendiği zaman tahmin edebilir. Çünkü yazar apartmana verdiği Şehrikalp adıyla, Şeyh Galip’in *Hüsni ü Aşk*’ındaki Diyar-ı Kalbe açık gönderme yapmaktadır. Romanın geri kalan kısmı, yazarın Celâl karakteriyle Mevlana Celalettin Rumî arasında ve Galip karakteriyle de Şeyh Galip arasında çağrışımlar uyandırmak istediğine kuşku bırakmaz” (Moran, 2009: 80).

Rüya’nın eski defterlerini karıştıran Galip, edebiyat defterinde, ‘Hüsni ü Aşk imtiyanda gelebilir.’ notuyla karşılaşır. Rüya’nın Hülya isimli arkadaşının çocuklarının ismi ise; Hüsni ve Aşk’tır. Celâl bir köşe yazısında Şehrikalp apartmanının yanındaki kuyuyu ‘*Hüsni ü Aşk*’ ve ‘*Mesnevi*’ de arar: “Şeyh Galip’in *Hüsni ü Aşk*’ında anlattığı ve Mevlana’nın mesnevisinde hikâye ettiği kuyunun orası olduğunu bildirim” (Pamuk, 2004: 204). Galip (Celâl) yazdığı bir köşe yazısında aynı apartmanda büyüyen, akraba, oğlan ve kızın hikâyesinden söz eder. Şeyh Galip’in *Hüsni ü Aşk* isimli mesnevisi dîvân edebiyatının önemli eserlerindendir:

Hüsni ü Aşk; dîvân edebîyyâtî bedîiyâtından ayrılmak, bu suretle teferrüd etmek isteyen, o edebîyyâtın kalıpları içinde, ancak Sebki-Hindi’nin yeni buluşlarıyla eski mazmunları işleyen, fakat gerçekten de hem tasavvuf, hem şiir bakımından, tesiri altında kaldığı eserleri bile yapıcı bünyesinde eriten, bu sûretle de tek kalan eserdir (Gölpınarlı, 2010: 13).

Eserde aynı kabileden iki gencin hikâyesi anlatılır. Sevgioğulları kabilesi temiz olduğu kadar gamlı ve matemli bir kabile. Kabildeki her kişi bir güzele âşıktır. Bir gün bu kabilde ‘yasemin bedenli bir kız’ ve ‘mesih bedenli bir oğlan’ doğar. Kıza Hüsni, “sonra Hüsni’ye, kimisi Leylâ dedi, kimisi Şîrin, kimisi de Azrâ” (Galip, 2010: 164). Oğlana Aşk adı verilir. “Kimisi Aşk’ın adını Mecnûn kodu, kimisi Vâmık, kimisi de Ferhâd” (Galip, 2010: 165). Hüsni ve Aşk beraber büyür, birlikte okula gider ve birbirlerini severler. Aşk, Hüsni ile evlenmek istediğinde, ondan Kalb ülkesindeki kimyayı bulup getirmesi istenir. Aşk ve lalası Gayret Kalb ülkesinin yolunu tutarlar. Bu yolculuk sırasında Aşk’ın başına pek çok bela gelir. Kuyulara düşer, devlerle cadılarla mücadele eder. Hüsni ile Aşk’ın kavuşması için aracılık yapan Suhan, bu yolculuk sırasında da Aşk’a yardımcı olur. Aşk’ın en perişan anında Kalb ülkesinin padişahının Hüsni olduğunu söyler ve onu Kalb kalesine yönlendirir. Hikâyenin sonunda Aşk’ın kendi iç dünyasında bir yolculuğa çıktığı anlaşılır. Bu yönüyle hikâye tasavvufî bir özellik taşır. İçerik olarak *Kara Kitap* ve *Hüsni ü Aşk* büyük benzerlikler gösterir. İki eserde de bir arayış ve buna bağlı olarak bir yolculuk anlatılmıştır. *Hüsni ü Aşk*’a göndermeler, anlatıda tasavvufî bir atmosfer oluşturmuştur. “Aşk’ın yollarda çıktıkları, bir müridin kemâle ermek için katlanması gereken çileyi simgeler. Galip’in çilesi ise, göreceğimiz gibi, yazabilmek, yaratabilmek uğrunadır” (Moran, 2009: 83). *Kara Kitap*’da metinlerarası göndermelerin yapıldığı diğer bir eser Mevlânâ’nın *Mesnevi*’sidir. Celâl köşe yazılarında Mevlânâ’ya geniş yer vermiştir. Bununla birlikte Celâl, Mevlânâ’ya hayranlık duyar ve onun gibi olmak ister: “Celâl, Mevlana’dan kendinden söz eder gibi söz ediyor, kelimeler cümleler arasında ilk bakışta göze çarpmayan sihirli bir yer değiştirmeden yararlanarak, kendini Mevlana’nın yerine koyuyordu” (Pamuk, 2004: 252). *Mesnevi* ve *Kara Kitap* arasında konu benzerliği olmamakla birlikte, biçim

yönünden benzerlikler vardır. Mesnevi farklı öykülerden oluşan bir eserdir, bu öykülerde dini ve dünyevi hayatla ilgili öğütler yer almıştır. Birbirinin içerisine yerleştirilmiş öyküler, *Mesnevi*'nin önemli biçimsel özelliğidir. *Kara Kitap*'ta bu yönüyle Mesnevi'ye benzer. Celâl'in farklı öykülerden oluşan köşe yazıları, 'kolaj tekniği' kullanılarak kurgu ile bütünleştirilmiştir. Berna Moran bu tekniğin başta 'Binbir Gece Masalları' olmak üzere Doğu edebiyatına ait pek çok eserde kullanıldığına dikkat çeker. "Kanımcı Orhan Pamuk'un yapmak istediği şeylerden biri, Doğu edebiyatı bağlamında ve o gelenekten yararlanarak çağdaş bir roman yazmak" (Moran, 2009 :83). Taciser Belge, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* isimli romanıyla *Kara Kitap* arasındaki benzerlikler üzerinde durmuştur:

Orhan Pamuk, *Huzur*'u okur ve deşmeye başlar: Şeyh Galip üzerine roman yazan Mümtaz; Galip'in kaybettiği Rüya; Mümtaz'ın bunalıma girdiği son bölümde kişiliğinin bölünmesi ve Suat'ın onun 'öteki ben' i rolünü oynaması; Galip'in yerine geçtiği ve istemeyerek ölümüne neden olduğu Celâl (edebi baba) ve insanların bir gün başkalarını taklit etmeyecek kadar mutlu olabileceği umudunu kesmeyen 'baba'... (BELGE, 2009: 224).

Orhan Koçak da *Kara Kitap*'la, Marcel Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde* isimli romanı arasında ilişki kurar: "Galip'in Rüya' ya aşkı, Proust'un romanının 'Albertine Kayboluyor' bölümünde Marcel'in kaçak sevgilisi Albertine'e duyduğu aşkı da yansıtmaktadır. (Albertine de eve bir mektup bırakarak çekip gider, ama 19 sözcükten fazladır.)" (Kocak, 2009:143). Koçak, Celâl'in yeşil kaleminin izlerini, Batı roman geleneğinde arar: "Yeşil tükenmez Boğaz'a düşürülmüş olması, bunun sonradan yazarlığı Celâl'den devralmak için Galip için törensel bir anlam taşıması, Arthur'un babası Lothar'ın kayıp kılıcını denizde bularak Kral Arthur olması ve *Kara Kitap*'la Avrupa romansları arasındaki intertextualite, vs." (Kocak, 2009: 179). Metinde, *Kayıp Esrarın Hikmetleri*, *Goriot Baba*, *Karamazov Kardeşler*, *Binbir Gece Masalları* gibi eserlerin isimleri de anılmıştır.

Taormina metinlerarasılık açısından zengin bir metindir. Hoca Gıyaseddin Nakkaş'ın *Acaibü'l Letaif* isimli gezi yazısı türündeki eserinin bir bölümünü aynen metne aktarılmıştır. Bahtin'in *Rabelais*'ı, Eşrefoğlu Rumi'nin *Menâkıb*'ı, Karl Krauss'un *Sidonia Nadherny' ye Mektuplar*'ı, Aristoteles'in, *De Generatione Animalium*'u, Dostoyevski'nin *Yer Altından Notlar*'ı yazar-anlatıcısının değindiği diğer eserlerdir. Yazar-anlatıcı İtalo Calvino, Milan Kundera ve Elias Canetti'yi de sevdiği yazarlar olarak nitelendirir. 'Taormina' yı anlattığı bölümlerde ise, Descartes, Bergson, Althusser, Walter Benjamin gibi felsefecilerin görüşlerine yer vermiştir.

Fehmi K.'nin Acayip Serüvenleri'nde yazar-anlatıcı romanını yazarken, dünya edebiyatındaki birçok eserle metinlerarasılık oluşturmuş ve yazmaya çalıştığı romanının karakterleriyle, ünlü eserlerin karakterler arasında ilişki kurmuştur. İç metnin ana karakteri Fehmi Kavkı sabah uyandığında hamamböceğine dönüşmediği ve kapının altından onu mahkemeye çağıran bir ilan gelmediği için şükreder. Bu durum Kafka'nın *Dönüşüm* ve *Dava* isimli eserlerini çağırıştırır. Alt metinde yazar-anlatıcı, Fehmi Kavkı' ya kimin gözlüklerini taktıracağı konusunda kararsızdır. Bu kararsızlığı yaşarken, Tolstoy'un *Savaş ve Barış* romanındaki Bezukhov'a, İtalo Calvino'nun *Varolmayan Şövalye* isimli eserindeki Emir İsoarre'ye ve Kemal Tahir'in *Devlet Ana* isimli eserindeki Yunus'a metinlerarası gönderme yapılmıştır. Fehmi Kavkı 16 Haziran günü doğmuştur. "Niye 16 Haziran diye sorarsanız, size, Joyce'un *Ulysses*' ini salık veririm. Leopold Bloom'u anımsayınız lütfen. Bu küçük İrlandalı Yahudiye ve 16 Haziran 1904 gününü" (Yavuz, 2012: 99). Gustave Flaubert'in *Madame Bovary*, Cervantes'in *Don Quijote*, Tolstoy'un *Anna Karenina*, D. H. Lawrence'ın *Ölen Adam*, Ercüment Ekrem Talu'nun *Sâbir Efendi'nin Gelini*, isimli eserleri yazar-anlatıcının gençlik yıllarından beri unutamadığı eserlerdir. Metinde Hilmi Yavuz'un ilk anlatısı *Taormina* dan da bahsedilmiş ve Dr. Bernard Hart'ın *Deliliğin Psikolojisi* isimli eserinden yapılan alıntıyla bu esere gönderme yapılmıştır.

Kuyu'da öncelikli olarak Hilmi Yavuz' un ikinci anlatısı *Fehmi K.'nin Acayip Serüvenleri*'ndeki olay örgüsünü anımsatan bir kurgu vardır. Yazar Hilmi Yavuz'un amcası İzzettin Şadan Bey ve yengesi Müstehase Hanım, *Fehmi K.'nin Acayip Serüvenleri*'nin önemli karakterleridir. Anlatıdaki 'kuyu' imgesiyle, Taormina'daki ideal kent imgesiyle bütünleştirilmiştir:

Ben, kuyuların sığ, aydınlık (ve manzaralı) olanlarını severim. Kuyunun dibinden yukarıya baktığımızda bir ağacın dalını kuyu ağzına eğilmiş görmek ve eğer bu bir hanımeli ağacıysa, çiçeklerin kuyuya düşüşünü duyumsamak, sessiz bir yaz ikindisinde, Taormina' da denizi seyretmek gibidir! Çiçekler düşüyorsa, kuyunun içi tuhaf ve yoğun bir kokuyla dolar (Yavuz, 2012: 155).

Kuyulara ait çeşitli hikâyelere yer verilen metinde, Evliya Çelebi'nin *Seyahatname*'sinden alınmış bir kuyu hikâyesi de vardır. Milan Kundera'nın *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği* ve Christa Wolf'un *Kassandra* isimli eserleri anlatıda anılan önemli iki eserdir.

Postmodern Bir Kız Sevdim'de Ahmet Cemil, Zühre, Tahir, Kerem ve Aslı gibi Türk edebiyatının önemli kahramanlarına; metnin bazı bölümlerinde anlatı karakteri olarak doğrudan yer verilirken; yazar-anlatıcı metinde onlarca şair, yazar ve eserin de adını anarak, hem metinlerarasılık oluşturmuş hem de metinlerarasılık kavramıyla dalga geçmiştir. 'İsim Taaruzunda İsabet Eden Bombalar' başlığı altında birçok şair ve yazarla birlikte Fenerbahçeli futbolcuları da sıralar: "Kerime Nadir, Nadir Nadi, Yaşar Nabi, Fenerbahçe'nin eski kalecisi Yaşar, Fenerbahçeli Rıdvan, Tanju, Aykut, Semih, Gerson, Oğuz, Engin..." (Atasü, 2003: 115). Yazar-anlatıcı altıncı bölümde 'Bazı Notlar' başlığı altında hangi sözcüklerle hangi metinlere gönderme yapmak istediğini tek tek anlatmıştır. *Postmodern Bir Kız Sevdim*'de alıntılar yoluyla da metinlerarasılık sağlanmıştır. 'Seni Unutmak İçin Sevmedim' adlı yedinci bölümde bu durum açıkça ifade edilmiştir: "Anlatı teknikleri: parçalı, kırık, kopuklu anlatım. (Burda!.. Örnek vermiyorum, o kadar sayfayı bir daha daktiloya çekemem.)/ Kolaj (Burda!.. Üçüncü tabletin başındaki Halit Ziya'dan aşırılmış bölüm, Mısırlılarla ilgili Meydan Larus' tan aşırılmış bazı paragrafların kesilip yapıştirilmesi)" (Atasü, 2003: 199).

Orhan Pamuk'un diğer romanlarında olduğu gibi *Yeni Hayat*'ta da farklı edebiyat geleneklerine ait birçok edebi esere metinlerarası gönderme yapılmıştır. Yıldız Ecevit yazarı bu yönünü vurgular:

Doğu ve Batı edebiyat dünyası, doğrudan alıntı olarak ya da biçim değiştirerek değişik düzlemlerde yer alır onun romanlarında. Alman romantizminin öncülerinden Novalis'ten, metinlerde çok fazla alıntı bulunmasından ötürü kendisi için kullanılan poeta doctus tanımı, çağımızın birçok yazarı gibi Orhan Pamuk için de geçerlidir. Pamuk çağdaş bir poeta doctustur (Ecevit, 2008: 141).

Yeni Hayat'ın on beşinci bölümünde anlatıcı, Rıfkı Hat'ın kitabını hangi metinlerden esinlenerek oluşturduğunu sıralamıştır. Bu eserlerden en önemlisi Alman sanatçı Rainer Maria Rilke'nin *Duino Ağıtları* isimli eseridir: "Her şeyi meleğin yardımıyla çözebileceğime öteki kitaplarla birlikte Duino Ağıtları'nı yeniden yeniden okurken karar verdim. Belki de ağıtlardaki meleğin Rıfkı Amca'nın kitapta sözünü ettiği meleş hatırlatmasından çok, Canan'la geçirdiğimiz geceleri özlediğim, onun melekten söz edişini hatırladığım için" (Pamuk, 2006: 243). *Duino Ağıtları*'nda da melek imgesine yer verilmiştir:

Her melek müthiştir. Ve yine de, vah bana,
Sizi bile bile şarkı söylüyorum size,
Ey ruhun neredeyse ölümcül kuşları. Nerde Tobiyah'ın günleri,

Hani evin yalın kapısında idi en nurlulardan biri,
 Biraz tebdili kıyafet etmiş yolculuk için ve artık korkunç da değil;
 (delikanlı o delikanlıya, öyle meraklı bakıyordu ki dışarı).
 Bu tehlikeli baş melek şimdi, yıldızların ardından
 Bir adım bile atacak olsa aşağı, bize doğru: hoplattığı
 yüreğimiz parça parça pareler bizi. Kimsiniz?
 (Rilke, 2010: 29)

Anlatıcının, Rilke'nin Kur'an-ı Kerim'i defalarca okuduğunu öğrenmesi onu önce Kur'an-ı Kerim'deki, sonra da İncil'deki meleklerle yönlendirmiştir. “*Duino Ağutları*’nda Rilke, varoluşun anlamını, yeryüzündeki yerini sorgulayan, ancak bir türlü doyurucu yanıtlar alamayan Ben’in haykırıışlarını anlatır. Ben, bu arayış içinde meleklerle, hayvanlara, geceye, sevenlere, ölümlere, çocukluk dünyasına, sanata ve yeryüzüne yönelir” (Ever, 2006: 288).

Niçin, varoluşun vadesini, diğer tüm yeşillerden
 biraz daha karanlık, her bir yaprak kenarı
 küçük küçük dalgalı (bir rüzgârın tebessümü gibi),
 doldurmak kabilken, defne misali-: niçin o zaman
 illâ ki insanca olmak- ve, yazgıdan kaçınarak
 yazgıya özlem duymak?..

(Rilke, 2010: 89)

Yeni Hayat, İtalyan sanatçı Dante’nin ünlü eseriyle aynı ismi taşır. “Bu, şairin ilk gençlik olan aşkı olan Beatrice’ in ölümü üzerine yazdığı bir anı- romandır. Beatrice’in ölümünden sonra Dante’nin yeni bir döneme, olgunluk dönemine girdiğini anlatır edebiyat tarihçileri. Yani Dante’nin *Yeni Hayat*’ı bir anlamda sanatçının bir genç adam olarak portresidir. Bu portrede egemen duygu aşktır ” (Parla, 2006: 267). Dante’de ve Orhan Pamuk’ta aranan ‘Yeni Hayat’ a aşk aracılığıyla ulaşma isteği vardır:

Neden ‘yeni’ dir Yeni Hayat’ta hayat? Yenidir, çünkü yeni bir gerece (“matera nova”), Aşk’a soyunur ve o gerecin paralelinde yeni bir bakış ve kavrayışı, bilgi’ye yeni bir varışı dener, önerir. İzlek, Ben (Dante)-Öteki (Beatrice/ Aşk) arasında işlerlik kazanır: Kimi zaman Dante-Beatrice arasına gerilen düz hat üzerinde, çoğu zaman da Dante- Aşk- Beatrice üçlünün kurduğu üçgenin içinde. Bu geometrik dönüşümün dinamiğini elinde tutan Aşk, istenci ile, ‘ben’in isteklerini yönlendirir. Öyle belirleyicidir ki ben’ in edimlerinde bu istenç, ondan her yoksun kaldığında yiter, çözülür Dante; ayrışır. Anlatının dolaylı ilişkiler örgüsü içinde şaşkın, allak bullak, arama ve kavuşma, insan bilgisi ile kutsal bilgi arasında salınan köprüde düşe kalka ilerler. (Saatçı, 2009: 6)

Üst metinde anlatıcının Canan’a duyduğu aşk, soyut ve gerçekdışı özellikler taşır. Anlatıcı ilk karşılaşmalarını olağanüstü bir olay gibi anlatmıştır: “Belli belirsiz gülümseyerek bana tatlı tatlı baktı. Olağanüstü güzel bir kız, hoş bir kız size baktığında nasıl biri olmalı? Nasıl tutmalı kibriti, sigarayı nasıl yakmalı, penceren nasıl bakmalı, nasıl konuşmalı onunla, nasıl onun karşısında durabilmeli, nasıl soluk almalı?” (Pamuk 2006: 24). Dante’nin *Yeni Hayat*’ında da anlatıcı kafasında kurguladığı bir hayale âşıktır:

Öyle soylu, öyle onat görünür
 ki kadının selamlarken herkesi,
 titrer ve tutulur diller,
 yüreklenemez ona bakmaya gözler.
 Yürür gider oysa o, duyarak övgüleri,
 iyi ve alçakgönüllü;

bir şeydir sanki, gökten
yere gelmiş, bizlere tanık göstermeye”
(Dante, 2009: 6)

Işıl Saatçioğlu; Dante’nin *Yeni Hayat*’ının da tıpkı Rıfkı Hat’ın *Yeni Hayat*’ı gibi alıntılarla oluşturulmuş, kurmaca bir metin olduğunu belirtir:

Yeni Hayat karşısında doğru bir bakış geliştirmek isteyen çağcıl okur her şeyden önce alıntı bir metinle yüz yüze olduğunu bilme durumundadır. Dante Alighieri kitapçığının girişinde hemen belirtir bunu. XIII. Yüzyıl sonlarının yeni yazarı kopistliğin çok ötesinde, ayıklayan, seçen, düzenleyen, yeniden yazan ve yeniden kuran bir ‘ben’ dir ve okuma/yazma, yazma/yaratma, asıl/suret, gerçek/kurmaca, görme/içgörme gibi bir dizi koşutluk arasında uzanan bir ara bölgeye dokur yazısını (Saatçi, 2009: 5).

Üst metnin anlatıcısı Osman, Rıfkı Hat’ın kitabını yazarken alıntı yaptığı eserler arasında İbn-i Arabî’nin *Fususü’l Hikem* ve *Fütühâtü’l Mekkiyye*, Neşatî Akkalem’ in *Dahiler de Çocuktu* ve Jules Verne’ nin *İsimsiz Aile* adlı eserlerini örnek gösterir.

Boğazkesen’de tarihi gerçeklikleri anlatan metinlere ve edebiyat metinlerine göndermeler vardır. Kurmaca metindeki her bölümün başında yazar-anlatıcı hangi tarihi kaynaklardan faydalandığını belirtir. Âşıkpaşazade ’nin *Tevarihli Âli Osman*, Nicolo Barbaro’ nun *Konstantiniye Muhasarası Ruznamesi*, Gelibolulu Ahmet Bican’ın *Dürri Meknun*, Sultan Cem’in nedim ve meddahı Sirozlu Sadî’nin *İstanbul Kasidesi*, Cafer Çelebi’nin *Mahrusai İstanbul Fetihnamesi*, yazar-anlatıcının anlattığı olayların gerçekliğini kanıtlamak için başvurduğu eserlerdir. Mevlânâ’nın *Mesnevi*’ si Nizami’ nin *İskendername*’si, Fatih Sultan Mehmet’ in elinden düşürmediği eserlerdir. Anlatıda Türk şiirinin önemli eserlerine de yer verilmiştir:

İşte bu kentler kenti, doğanın incisi, şairin, ‘bir sengine yekpare
Acem mülkünü feda ettiği, bir başkasının, ‘nice revnaklı şehirler
görülür dünyada/ lakin efsunlu güzellikleri sensin yaratan’
diyerek çoğu kez bir tepeden bakıp hayran olduğu İstanbul’un
kuruluş efsanelerini atalarımız ve ustalarımızdan sonra bir de biz
anlatalım dedik” (Gürsel, 2003: 78).

Cümleleriyle Nedim’ in ‘Gazel’ ine ve Yahya Kemal Beyatlı’ nın *Aziz İstanbul* isimli şiirine, ‘Bilinen bir gerçektir, ama yine anımsatalım: su insanı boğar, ateş yakar’ cümlesiyle Cahit Sıtkı Tarancı’nın *Otuz Beş Yaş* isimli şiirine; ‘Hem içinde hem dışındayım zamanın.’ cümlesiyle de Ahmet Hamdi Tanpınar’ın *Ne İçindeyim Zamanın* isimli şiirine gönderme yapılmıştır. Kurmaca metinde Kur’ân-ı Kerim’ den bazı ayetlere de yer verilmiştir.

Dağın Öteki Yüzü’nde ‘Sunuş’ adlı birinci bölümde yazar-anlatıcı eserini oluştururken, kendisine ilham kaynağı olan edebi eserlerin ve sanatçıların ismini anmıştır. Türk edebiyatından Ahmet Hamdi Tanpınar’ın *Beş Şehir* isimli denemesini ve *Bursa’da Zaman* adlı şiirini, şair Ahmet Erhan’ı; Dünya edebiyatından ise, Nietzsche’ yi, Virginia Woolf’u ve şair Neruda’yı anımsatan imgelere yer verilmiştir. ‘Masumiyetin Son On Yılı’ adlı bölümde, yazar-anlatıcı; annesinin ve babasının kitaplığında kendisine edebiyat zevki kazandıran eserlerin isimlerini sıralar: “50’lerin gri, soğuk koridoru, 60’lara gençliğin baharına açıldığında, annemle babamın kitaplıklarını keşfediyorum... Çalikuşu Feride, uçarı, duygulu; Sinekli Bakkal’ın Rabia’sı, bal renkli gözlü, dindar, ciddi... O nazlı Handan, Eski Hastalık’ ın monden Züleyha’ sı! Kardeşsiz çocukluğumun kız kardeşleri...” (Atasü, 16: 2009). Dünya edebiyatından da birçok eseri sayar yazar-anlatıcı:

Gencecik Jülyet, Verona’daki balkonunda Romeo’sunu
bekleyen. Marie Stuart ateş alı giysileriyle, fütursuz yürüyor

başını uçuracak cellada doğru, sonuna kadar başkaldırıcı ve yenilmez... Leydi Macbeth vicdan azaplarıyla kıvranıyor. Eugenie Grandet boynu bükük, içine kapalı, mahzun, taşradaki evinde boşuna bekliyor. Uçarı Nataşa Prens Andrey ile Piyer arasında kararsız. Madam Bovary sönük taşra kentinde intihar ediyor. Sonia cezalandırılma tutkusu yüzünden suç işliyor. Nora kapıyı çekip özgürlüğe yürüyor; yalnız genç kızlığım şaşkın, hüznüküve umutlu bakakalıyor ardından... (Atasü,16: 2009)

Yıldız Ecevit, *Gölgesizler*'deki metinlerarasılığın 'ayna' imgesi etrafında kurgulandığını belirtmiştir:

Toptaş'ın aynası da aynı zamanda üstkurmaca düzlemin bir parçasıdır romanda. Yazar, romanından sık sık 'ayna yüklü kuşlar' (G: s. 55, 56, 58, 60) geçirir, ayna imgesini kurmaca dünyanın masal kuşlarıyla besler. Romanda - metnin içine girmiş yazar dışında- yazma edimiyle ilgili tek roman kişisi olan Cennet'in oğlunun yazdığı mektupların köşesinde birbirine ayna olan kuşlar resimlenmiştir. Üstkurmacanın bir uzantısı olan metinlerarası düzlemde ise 12. yüzyıl İran şairi Attar'ın 'Mantık- ut Tayr'ına (Kuşların Dili) göndermede bulunur Toptaş. (Ecevit, 2010: 338).

Puslu Kıtalar Atlası'nda, Arap İhsan'ın kadırgasıyla dönerken yanında getirdiği yaramaz çocuk Alibaz'ı, arkadaşları Efrasiyab ismiyle çağırır. Efrasiyab, Firdevsi'nin ünlü eseri *Şehname*'nin ünlü kahramanlarından. Uzun İhsan Efendi oğlu Bünyamin'e yazdığı mektupta, ona hediye etmek istediği kitabın Katib Celebi'nin *Cihannümâ* adlı eseri olduğunu belirtir. Ahmet Koçakoğlu, *Puslu Kıtalar Atlası*'yla Kâtib Çelebi'nin *Cihannümâ* isimli eseri arasında yakın ilişki kurmuştur:

Kâtib Çelebi *Cihannümâ*'nın giriş kısmında 'coğrafyanın insana oturduğu yerde dünyayı gezen seyyahlar gibi âlemi dolaşip gezme imkânı verdiğini, bu eserlerin okunmasıyla ömürleri boyunca seyahat edenlerden daha çok bilgi sahibi olacağını' (Gökyay: 1993: 541) belirtmektedir. Uzun İhsan Efendi de Kâtib Çelebi'nin tarif ettiği gezmeden görmeden, rüyalarından hareketle bir dünya haritası yapma çabasındadır. (Koçakoğlu, 2010: 138).

Ebrehe Aristoteles'in 'boşluk' hakkındaki düşüncelerini çürütmek istemektedir. Bunun için Aristoteles'in *Fizik* adlı eserine anımsatma vardır. Descartes'in *Yöntem Üzerine Konuşmalar* adlı eseri de *Puslu Kıtalar Atlası*'nda vurgulanan bir diğer eserdir.

Fındık Sekiz'de, yeni bir hayat arayan Meto; 'Malibu' ve 'İmpala' marka arabalarla yolculuklar yapar. Meto'nun yolculuğu iç dünyasındadır ve aradığı yine kendisidir. Yıldız Ecevit, yolculuk imgesinin Doğu ve Batı edebiyatındaki pek çok metne gönderme yaptığını belirtir:

Mistik edebiyatın arkeip özelliği taşıyan yolculuk izleği, bin yıllardır Doğu ve Batının dinsel metinlerinde kullanılır. İstanbul'un sokaklarında, ya da Bursa ve Susurluk üzerinde ya da Bodrum/ Gümüşlük'ün somut dünyaya özgü yollarında yapılan bu yolculuk, kimi zaman mistik/masalsı bir atmosfere bürünür. Yol, Anadolu evliyalarının türbelerine değin uzanır. Bu somut düzlem ise, metnin çokkatmanlı dokusu içinde, bir iç hesaplaşma, bir arınma/gelişme yolculuğunun anlam alanıyla bütünleşir (Ecevit, 2009/a: 221).

Anlatının diğer önemli kahramanı Sevda da Meto gibi yeni bir hayatın arayışındadır: “Sevda uçakta okuduğu kitabın yazarının önerdiği dünyada yaşamak istiyordu. Ne kadar yanlış seçim! Kitapta anlatılan dünya, kurmaca bir dünyaydı ve yirmi sene önce yaşanmış, yirmi sene sonra bir araya getirilmiş bir hayatın fantastik kurgulamasıydı” (Kaçan, 2003: 19). Bu durum Türk ve Dünya edebiyatında okuduğu kitaptan etkilenerek, hayatını değiştirmek isteyen birçok roman karakterini hatırlatır. Ayrıca metinde; *Leyla ile Mecnun*’u, *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler*’i ve Sait Faik Abasıyanık’ın *Hişşt* isimli öyküsünü çağrıştıran imgelere de yer verilmiştir.

Efrâsiyâb’ın *Hikâyeleri* iç içe geçmiş öyküleriyle *Binbir Gece Masalları*’nı çağrıştırmıştır. Bununla birlikte Ölüm’ün; Cezzar Dede ile hikâye anlatmaya dayalı bir oyun oynaması ve anlattığı her hikâye için ona bir saat yaşama izni vermesi, içerik olarak da *Binbir Gece Masalları*’nı anımsatan özelliklerdir. ‘Gökten Gelen Çocuk’ isimli hikâyenin kahramanlarından Gülerk Kent, Süpermen filminin kahramanı Clark Kent’e benzetilmiştir. Gülerk Kent, mavi elbise giyer ve kırmızı bir pelerin takar. Kent, mazlumlara ve muhtaçlara yardım eder, felaketlere uğrayanların imdadına yetişir. Gülerk aynı zamanda bir matbaada çalışmakta ve aynı matbaada çalışan Yelda isimli bir kızı sevmektedir:

Gülerk, Yeldâ adlı bu kızı görürü görmez içi eridi. Ancak terbiyeli bir oğlan gibi, hislerini saklamak zorundaydı. Üstelik kız, galiba başka birine âşıktı: Laf arasında ikide bir, yel gibi hızlı koşan, mavi elbiseli ve kırmızı pelerinli, gülbüz bir oğlandan hayranlıkla söz ediyor, gözlerini devirip iç geçiriyordu. Gülerk, bu gülbüz oğlanın aslında kendisi olduğunu ona söylemek isterdi (Anar, 2011: 227).

Şarap ve Ekmek adlı hikâyede Bestenur; kırmızı, ponponlu, firfırlı bir kıyafet giyer. Bestenur sepetindeki üzüm suyu ve ekmeği babasına götürürken, karşına ‘melun bir yaratık’ çıkar. Bu özellikleriyle metin *Kırmızı Başlıklı Kız* isimli ünlü masalı hatırlatır. Hikâyelerde, tasavvufî metinlere de göndermeler yapılmıştır:

Tutîname, Mantiku’t- Tayr gibi klasik Doğu anlatıları ve Divân edebiyatındaki mesnevîlerde sık sık başvurulmuş tasavvufî dokuyu bu eserde de görmek mümkündür. Ölüm’ün Uzun İhsan’ın canını almak için Cezzar Dede ile mahalle mahalle dolaşması, ‘Dünya Tarihi’ isimli metinde Abdülzeyyat’ın demir asa ve demir çarık ile ak sakallı pirî aramaya koyulması (s.97) tasavvuftaki arayış ve yolculuk; yine Abdülzeyyat’ın bu yolculuk esnasında karşılaştığı bin bir türlü meşakkate katlanarak insan-ı kâmile giden yolda tek başına ilerlemesi (s.126-127) çile ve olgunlaşma; ‘Hırsızın Aşkı’ adlı anlatıdaki Fezai karakterinin tensel arzularından sıyrılarak sevmesi (s.202) ilahî aşk; ‘Şarap ve Ekmek’ adlı bölümdeki Sefa’nın malını mülkünü fakir fukaraya dağıtarak sadece ekmek ve su ile yaşamını sürdürmesi (s.216) mâsivadan arınarak nefsi terbiye etme veb çile motifini karşılamaktadır (Koçakoğlu, 2010: 201).

Benim Adım Kırmızı’da Kur’an-ı Kerim’de yer alan pek çok sûrenin adı geçer. Metin, ‘Bakara ve Fâtır’ sûrelerinden ayetlerle başlar. Anlatıcılardan Meddah, ‘Ben, Köpek’ isimli bölümde ‘Kefl’ sûresini hatırlatır. Zarif Efendi’nin ruhu, ‘Ben Ölüyüm’ isimli bölümde Kur’an’daki cennet tasvirlerine değinir. Katil (Zeytin), ‘İsra’ ve ‘Furkan’ surelerini hatırlayarak iç dünyasında büyük çatışmalar yaşamıştır. ‘Âli İmran’ sûresini okuyan Şeküre, kocasının cennete gittiğini düşünerek rahatlar. Metinde, Kur’an’ dan yapılan alıntılarla, anlatının geçtiği dönemin sosyal yapısını yansıtılmaya çalışılmıştır. Enişte’nin ve Zârif Efendi’nin ruhlarının, anlatıcı olarak yer aldığı bölümlerde, El Cezviyye’nin *Kitâb-ur Ruh* isimli eserine göndermeler vardır. İbnu’l

Kayyim el- Cezviyye sekizinci yüzyılda yaşamış bir İslam âlimidir. Hadis, Kalam, Tefsir üzerine kitapları vardır. *Kitâb-ur Ruh* ölüm, kabir hayatı, beden-ruh ilişkisi üzerine yazılmış bir eserdir. *Kara Kitap*'ta Hüsn ü Aşk öne çıkaran yazar; Benim Adım Kırmızı'da *Hüsrev ü Şirin*'e yönelmiştir. "Klasik Şark romanının en çok tekrarlanan mesnevilerinden Hüsrev ü Şirin, ilk defa, İran dili ile, bu edebiyatın en güzel mesnevilerini yazan Genceli Nizâmî tarafından nazmedilmişti. Nizâmî klâsik Şark edebiyâtı'nın manzum ve romanesk aşk ve mâcerâ romanı mânâsındaki bu çeşit mesnevîlerin ve bu mesnevî edebiyâtı'nın kurucusudur" (Banarlı, 2001: 357). Benim Adım Kırmızı'da adı geçen Hüsrev ü Şirin hikâyesinin Nizâmî'ye ait olanı olduğu özellikle vurgulanmıştır. Kara, İstanbul'a döndükten sonra Şeküre'yle ilk karşılaşmalarını 'Hüsrev'in Şirin'in penceresinin altına geldiği o binlerce kere resmedilmiş' meclise benzetir. Hüsrev ü Şirin hikâyesinde, Şirin; resmine bakarak Hüsrev'e âşık olmuştur. Kara da Şeküre'ye olan aşkını bu olayı resmederek anlatır. Bu olay Kara ve Şeküre'nin hikâyedeki en sevdikleri bölümdür. Benim Adım Kırmızı'da Şirin'in Hüsrev'e âşık olduğu sahneyi anlatan pek çok minyatürden bahsedilmiştir. Anlatıda, Umberto Eco'nun *Gülün Adı* isimli ünlü romanına önemli göndermeler vardır. Üstkurmaca bir eser olan *Gülün Adı*'nda iç metnin anlatıcısı Melkli Dom Adso adında bir rahiptir. İç metinde anlatılan olaylar, 1327 yılı Kasım ayında, İtalya'nın kuzeyinde bir manastırda geçer. Olaylar yedi günlük bir süreyi kapsar ve metnin anlatıcısı Dom Adso on sekiz yaşındadır. Adso o yıllarda Benedikten tarikatına bağlı bir çömezdir. Papa ve krallar arasındaki güç savaşı, Hristiyanlık dinine mensup birtakım tarikatların iç mücadeleleri, din adamları arasındaki kıskançlıklar ve üst üste işlenen cinayetler, anlatının çoğulcu yapısını oluşturmuştur. İsa'nın yoksulluğu ve Hristiyanlık dininin 'gülme' eylemine olumsuz bakışı din adamları arasında en çok tartışılan konulardır. Aristo'nun *finis Africae* isimli eserinde 'gülme'yi övmesi, manastırdaki bazı rahipler tarafından hoş karşılanmaz. Yunanca yazılmış bu kitap, Hristiyanlık dünyasının en büyük kütüphanesi olan manastırdaki kitaplıkta bulunur. Rahiplerden Jorge; kitabın okunmasını engellemek için, kitabın sayfalarına zehir sürerek, onu okumak isteyenleri öldürmeye çalışır. Bu özellikleriyle, *Benim Adım Kırmızı* ve *Gülün Adı* arasında hem biçim, hem de içerik yönünden önemli benzerlikler vardır. İki metnin çoğulcu yapısında da öne çıkan; sanat ve sanatçı üzerindeki dini ve toplumsal baskılardır. Bu baskılar 'kitap' üzerinde düğümlenmiştir. Baskıların neden olduğu cinayetler, anlatıların kurgusundaki sürükleyici öğelerdir. Eserler üstkurmaca bir yapıya sahiptir ve anlatıcılar 'meddah' tekniğini kullanmıştır. *Benim Adım Kırmızı*'nın sonunda Şeküre, *Gülün Adı*'nın sonunda Adso, anlatılanların gerçekliği konusunda, okuyucunun kafasında birtakım soru işaretleri bırakarak metinleri sonlandırmışlardır.

Kırmızı Pelerinli Kent'te İngiliz yazar Oscar Wilde'in *De Profundis* isimli eserine metinlerarası gönderme yapılmıştır. Eser, yazarın cezaevindeyken yakın dostu Lord Alfred Douglas'a yazdığı mektuptur. William Shakespeare'in *Romeo ve Juliet* isimli oyunu da metinde ismi geçen diğer edebi eserdir.

Bin Hüzünlü Haz'da gerçek yaşamdan ve içinde yaşadığı toplumdan bunalan yazar-anlatıcı, edebi metinlerin arasında yolculuğa çıkmıştır. Bir baba ve mavi gözlü iki çocuk, kolunda sepetiyle yürüyen kırmızı başlıklı bir kız, sayıları kırka varan haramiler, padişaha hikâyeler anlatan bir kız, zırhından şangır şungur sesler dökülen çılgın bir şövalye, gövdesi bir insanınki kadar büyük bir böcek, yazar-anlatıcının ormanda gezinirken, karşısına çıkan anlatı kahramanlarıdır. İmgesel değerleri olan bu kahramanları aracılığıyla, *Oduncu ve Çocukları*, *Kırmızı Başlıklı Kız*, *Don Kişot*, *Dönüşüm*, *Binbir Gece Masalları* gibi edebi eserlere çağrışım yapılmıştır. Kurmaca metnin kahramanının adının Alaaddin olması ve Alaaddin'in hikâyesinin taht kavgasının içinde oluşması, daha önce aynı konuyu işlemiş pek çok edebi metni hatırlatmıştır.

4.6. Zamansal Özellikler

Zaman, anlatmaya bağlı türlerin önemli bir kurgu ögesidir. Zamanın kullanımı edebi metinlerin türüne ve tarihsel gelişimine bağlı olarak değişiklikler göstermiştir:

Geleneksel anlatılarda zaman, vak'anın zihinlere taşınması için bir araçtı. Aslında pek de önemsenmeyen bir araç... Zamanı görece kalıplarla şöyle bir hatırlatmak yetiyordu hikâyeciye. Bir destan veya hikâyede önemli olan çocuğun büyümesidir. Kırk günde yiğit olup olamayacağı gerçeği önemsiz bir ayrıntıdır. Onun kahramanlık serüveni, söz konusu ayrıntıyı zihinlerden silecek ölçüde heyecan vericidir. En azından dinleyici/okuyucu için bu böyledir. Yine, Ferhat'ın dağı ne kadar sürede deldiği tartışmaya değmeyecek kadar önemsizdir. Önemli olan, onun dağı delmesi, bu serüveni göze almasıdır (Tekin, 2012: 125).

Romanla birlikte, anlatmayı esas alan kurgusal metinlerdeki zamansal özellikler de önem kazanmıştır. Olay örgüsünün geçtiği zaman dilimlerinin betimlenmesi, yazarın roman atmosferini oluşturmadaki en önemli aracı olmuştur. Bu betimlemeler, toplumun ve bireyin yaşamından seçilmiştir. Bununla birlikte klasik, modern ve postmodern romanlarda; yazarların zamanı kurgulama teknikleri farklıdır:

Klasik romanlarda önemi anlaşılan zamanın kronolojik çizgide ele alındığını görürüz. Modern romanlar kronolojik anlayışı devam ettirir. Modernist romanlarda birlikte zaman, Tanrı ve gerçek arayışında olan batı insanının buhranlarının ve yabancılaşmasının ifade vasıtası olur. Modernist romanın 'iç zamana' yaptığı yolculuk en önemli karşılığını postmodernist roman ile bulur. Postmodernist roman kendi zamanına kadar gelen ve kabul gören kronolojik zaman kullanımını, takvimsel zamanı reddeder (Karaburğu, 2008: 362).

Kara Kitap'ın olay örgüsü 1980 yılı kış aylarında sekiz günlük zaman diliminde geçmiştir. Galip'in aynı gün kaybolan Rüya ve Celâl'i arayış serüveni, iki kardeşin Celâl'in bir okuru tarafından vurularak öldürülmesiyle sonlanmıştır. Galip, İstanbul sokaklarında Rüya ve Celâl'i ararken; O'nun bilincinden 'geriye dönüş' tekniğiyle Rüya ve Celâl'le ilişkisi, çocukluk yılları ve aile hayatları anlatılmıştır. Kurguda, olayların gerçekleştiği zaman dilimleri belirli bir tarihle değil, dönemin önemli olayları üzerinden verilmiştir. Galip'in Rüya'yı ilk görüşü bu zamansal betimlemelerdendir:

Galip, Rüya'yı ilk gördüğünde, kabakulak olmadan altı ay önce yemek masasının üzerine yerleştirilen tabureye oturmuş, berbere saçlarını kestiriyordu. O zamanlar, uzun boylu Douglas bıyıklı berber, haftanın beş günü eve gelir, Dede'yi tıraş ederdi. Bu, Arabın ve Alâaddin'in dükkânının önünde kahve kuyruklarının uzadığı, naylon çorapların kaçakçılarca satıldığı, İstanbul'daki 56 model Chevrolet'lerin gittikçe çoğaldığı, Galip'in ilkökula başladığı ve Milliyet gazetesinin ikinci sayfasında haftada beş kere Selim Kaçmaz adıyla yazan Celâl'in yazılarını dikkatle okuduğu zamandı (Pamuk, 2004: 12).

1950'li, 1960'lı ve 1970'li yıllar toplumsal davranışlar ve alışkanlıklar üzerinden anlatılmıştır. Metinde 'ileriye gidiş' tekniğiyle de, Galip'in karşılaşacağı olaylar okura önceden haber verilmiştir.

Taormina'da yazar-anlatıcının hayatından oluşan üst metin, geriye dönüşlerle anlatılmıştır. Anlatıda, üst metnin hangi tarihsel dönemleri kapsadığına dair bilgi yoktur. Yazar-anlatıcı için '*Taormina*' imgesinin zihninde oluşmaya başladığı 1988 yılı çok önemlidir. Bu tarihte 52 yaşında olduğunu da özellikle belirtmiştir.

Fehmi K. 'nın Acayip Serüvenleri'nde iç metin Fehmi Kavkı' nın bir gününü anlatmıştır. Yazar-anlatıcı alt metinde ileriye gidişlerle okuru karşılaştıkları hakkında bilgilendirir:

Sizi uyarıyorum, ben de bir eleştirmen olarak, 'okur' kategorisi içinde düşünebilirim çünkü. Eleştirmenin, okuru, roman yazarlarına (burada bu anlatının yazarına) karşı uyarmasıysa, okurlar arası bir dayanışma örneğidir. Şunu söylemek istiyorum: 'Ben bu anlatının yazarını; bu yüzden de daha önce yazdıklarımın yola çıkarak, sizi bu anlatıda sayfalar ilerledikçe ortaya çıkabilecek olası edepsizliklere karşı uyarma yetkisini kendimde görüyorum (Yavuz, 2012: 87).

Metinde anlatı zamanıyla ilgili ipucu bulunmazken, yazar-anlatıcı hayatını 'geriye dönüş' tekniğiyle anlatmıştır.

Kuyu'da, Hilmi Yavuz'un anlatısını yazmak için kuyu arayışının anlatıldığı üst metne; zamansal açıdan belirsizlik hâkimdir. İç metin Hilmi Yavuz'un çocukluğuna ait anılarından oluşmuştur ve bazı önemli olayların tarihleri belirtilmiştir. Anlatıda, 1942 yılı Ağustos'unda büyükbabasının konağında geçirdiği güne sürekli geriye dönüşler yapılmıştır. Hilmi Yavuz'un amcası İzzettin Şadan Bey 1926 yılında, Almanya'da psikiyatri öğrencisiyken hocası Rene Laforgue'un yazdığı iki makaleye önemli katkı sağlamıştır. İzzettin Şadan Bey'in Almanya'dan arkadaşı Dr. Zardocht Etemadzadeh 10 Nisan 1951 tarihinde ölmüştür.

Postmodern Bir Kız Sevdim'in kurgusu içinde gerçekleşen olayların hangi dönemde veya hangi zamansal aralıkta geçtiği belirsizdir. Metnin zamansal olarak en önemli özelliği, farklı zaman dilimlerinin aynı kurgunun içinde yer almasıdır. Kurgu ve gerçek, modern ve geçmiş bir arada sunulmuştur. Anlatıda Tahir ile Zühre aşkı modern zamanda da devam eden bir aşk hikâyesidir. Yüzyıllardır ayrı olan bu ikilinin bir araya gelmesi için *Mai ve Siyah*'ın ana karakteri Ahmet Cemil, büyük çaba sarf etmiştir. Kayıp Tahir' i çalıştığı marangozhanede bulan Ahmet Cemil, bu önemli olayı TRT'nin Ankara stüdyolarından tüm Türkiye'yle paylaşır. Ancak halkın çabası ikiliyi bir araya getirmeye yetmez. Zühre basın ve yayın organlarına bir mektup yazarak durumlarını anlatır:

Yaklaşık iki buçuk daktilo sayfası süren mektupta; Zühre, Tahir'le ilişkilerinin çoktan bittiğini, yeniden birleşmek gibi bir isteklerinin bulunmadığını, tüm bu olayların insan haklarına saygısızlık sayılacağını, özel yaşamı diye bir şeyin kalmadığını, Tahir'in de sürekli saklanarak yaşamak zorunda kaldığını, yeniden sağlıklı bir insan gibi yaşamak istediklerini, kendisine ve Tahir'e bu konuda verilecek desteklerin insanlık tarihine verilmiş olacağını belirtti (Atasü, 2003: 52).

Dördüncü bölümde anlatılan Mısır kralları arasındaki savaşta da modern zamana ait imgeler vardır. Yazar-anlatıcı 'ileriye gidiş' tekniğini kullanarak metinde gerçekleşecek bazı olayları okura haber vermiştir. Kısırlık ve yeraltı dünyası tanrısı Mot, metne girerken yazar-anlatıcı okura: "Bu, romanımıza yeni bir sima sokmaktadır ve bir sonraki epizot, Baal ile Mot arasındaki kavgayla ilgili olacaktır" (Atasü, 2003: 99). Diyen yazar-anlatıcı, hayatından bölümler anlattığı altıncı bölümde de 'geriye dönüş' tekniğini kullanmıştır.

Yeni Hayat'ta anlatıcı, üst metindeki olay örgüsünü; tarihsel zamana göre değil, hayatındaki önem derecesine göre düzenlemiştir. Kitabı okuması, Canan'la tanışması, Nahit'i öldürmesi anlatıcının zamanı ve üst metni bölümlere ayırmada kullandığı

ölçütlerdir. ‘Geriye dönüş’ tekniği üst metnin kurgusunun temel özelliğidir. Anlatıcı, bu tekniğini kullanarak, hayatında iz bırakan bir dönemi okurla paylaşmıştır. Canan ve Nahit’in anlatıcı olduğu ve Dr. Narin’in ajanlarından Movado, Omega ve Serkisof’un tuttukları raporlarının aktarıldığı bölümlerde de anlatı zamanından geriye dönüşler yapılmıştır. Raporlarda Canan’la Nahit’in tanışmaları, kitabı okumaları, okura farklı bakış açılarıyla verilmiştir. Anlatıcının Ratibe Hat’ı ziyaretinde de aynı teknikle Rıfkı Hat’ın *Yeni Hayat*’ı yazma serüveni anlatılmıştır.

Boğazkesen’de yazar-anlatıcının roman yazma sürecinde yaşadıklarının anlatıldığı üst metin, 1980 yılı sonbaharında geçer. İstanbul’un fethini anlatan iç kurmaca metnin birinci bölümde, fetihden önce gerçekleşmiş iki olay, Anadolu Hisari’nin yapımını ve Kaptan Antonio Rizzo’nun esir alınıp öldürülmesini anlatılırken, üçüncü bölümde ‘ileriye gidiş’ tekniğiyle Çandarlı Halil Paşa’nın fetih sonrası idamı anlatılmıştır. Beşinci bölümde bu zamandan da ileriye gidiş yapılarak 40 yaşına gelmiş Fatih Sultan Mehmet’in iç dünyasındaki hesaplaşmalarına yer verilmiştir. Altıncı bölümde, İstanbul’un fethine geri dönmüş ve fetih anlatılmıştır. İleriye gidişler ve geriye dönüşler, bölümlerin anlatımındaki sırayı belirlerken, bölümlerdeki olayların anlatımında da kullanılmıştır. Üçüncü bölümde Çandarlı Halil Paşa’nın bilincinden yapılan geriye dönüşle Fatih Sultan Mehmet’le ilişkileri üzerinde durulmuştur:

Mehmed’in ilk cülusunda da, ikincisinde de, sanki bir padişah iki kez tahta çıkamazmış gibi, sanki devlet yetkisi yalnızca ama yalnızca padişahın denetiminde kendi soyuna verilmeliymiş gibi, sanki böyle bir yasa varmış gibi, evet Mehmed’i hiçbir zaman kabullenmemiş, Murad sağken bu hırslı gözü pek çocuğun padişahlığını içine sindirememişti. Ne var ki onu değme siyasetçilerin beceremeyeceği oyunlarla tahttan iki kez uzaklaştırmasının nedeni kişisel değildi. Mehmed, Murad’ın ölümünden sonra üçüncü ve son kez tahta geçtiğinde bunu devletin bekası için yaptığını ona anlatmalıydı. İlk yanlışı kendine aşırı güvenmekle yapmış, çocuğun olan bitenlerden dolayı neler hissedebileceğini, ne denli güçlü bir aşağılanma duygusuna kapılabileceğini tahmin edememişti (Gürsel, 2003: 54).

Beşinci bölümde ise Fatih Sultan Mehmed’in bilincinden geriye dönüşler yapılmıştır. Bu bölümde Fatih Sultan Mehmet; Ak Şemsettin, Molla Gürani ve Ali Kuşçu’yla anılarını hatırlar ve hayatının muhasebesini yapar. Yazar-anlatıcı ileriye gidişlerle sonraki bölümlerde gerçekleşecek olaylar hakkında da okuru bilgilendirmiştir.

Dağın Öteki Yüzü zamansal özellikleriyle öne çıkan bir metindir. Anlatıdaki tüm olaylar, tarihsel arka planlarıyla birlikte sunulmuştur. Cumhuriyet tarihinin önemli olayları, gerçekleştikleri zamanla bütünleştirilerek aktarılmıştır. Olaylar, tarihsel bir zaman sıralamasıyla değil, parçalanmış bir şekilde verilmiştir. Parçalar arasındaki bütünlüğü, bireylerin bilincinden yapılan geriye dönüşler ve birtakım olayları önceden haber veren ileriye gidişler sağlamıştır. Yazar-anlatıcı üst metinde, annesinin yaşamının son dönemlerini anlatmıştır. Bununla birlikte ‘geriye dönüş’ tekniğini kullanarak, annesi ve onun çevresindekilerin hayatını anlattığı ‘Kemalistler’ isimli iç kurmaca bölümü oluşturmuştur. Bu bölümün, olay örgüsüne de zamansal açıdan dağınıklık hâkimdir. ‘Vicdan ve Nefise’ isimli altbölümde, iki genç kızın İngiltere’deki hayatları aktarılırken, geriye dönüşlerle onların geçmiş yaşantıları, ileriye gidişlerle de karakterleri bekleyen hayat anlatılmıştır:

Sonbahar’da yazdan kalma bir gün... Yıl 1932. Savaşın patlamasına yedi; Nefise’nin pankreas kanserinden ölmesine on, Vicdan’ın Parkinson hastalığının ufacık bıraktığı gövdesinin sönmesine altmış yıl var. Eileen, 1977’de mide kanserinden ölecek; Mildred, İngiliz çayırlarının, asitten göz yaşları döktüğü

yüzyıl sonuna kadar yaşayacak. Miss Meadow, ‘60’ ların başında, yaşlılıktan ölecek (Atasü, 60: 2009).

Vicdan’ın kardeşi Reha’nın tanıtıldığı ‘Şerefli Bir Subay’ adlı altbölümde, Reha’nın okura tanıtımında onun bilincinden yapılan geriye dönüşler önemli bir yer tutmuştur: “Sonra, çocukluğuna ait manzaralar, güzeller güzeli annesi canlanıyordu. Uzun, beyaz esvabıyla divana oturmuş, ayakları çıplak, yumuşak dalgalı saçları omuzlarında. Nazlı bir peri gibi. Babası hanımının etrafında dolanıyordu. Annesi ud çalıyor, o güzel yumuşak sesiyle söylüyordu” (Atasü, 107: 2009). ‘Selanik’i Unuttun’ isimli altbölümde Vicdan’ın ortanca kardeşi Burhan Yurdakul’a yer verilmiştir. Bu bölümde, 1950’li yılların Türkiye’si işlenirken, ‘geriye dönüş’ tekniğiyle Burhan Yurdakul’un hayatından da kesitler sunulmuştur. ‘Bursa’da Zaman’ isimli altbölümde Vicdan’ın kocası Raik, ailesi ve onların I. Dünya Savaşı’nda yaşadığı zorluklar aktarılmıştır. Aynı bölümde, Vicdan’ın annesi Fitnat Hanım’ın bilincinden geriye dönüşlerle savaş yıllarında yaşadıkları anlatılmıştır:

Mudanya’dan İstanbul’a geçecek vapurdalar. Sene 1922. Çocukları Vicdan, Burhan ve Reha’yla büyük ağabeyine sığınmaya gidiyor. Çocukları kursağına kırk sekiz saattir simitten başka bir şey girmedir. Birden, hafif iç bayıltıcı, taze ve ılık koku çarpıyor burunlarına, kaşarpeyniri ve taze ekmek. Burhan açlıktan büyümüş gözlerini ısrarla dikmiş yolcunun ağzına! Sarı kehribar gibi kaşar Fitnat Hanım’ın hâlâ gözlerinde. Şalvarlı, poturlu, sarıklı adam, lokmasından koparıp uzatıyor çocuğa. Fitnat Hanım oğlunun aceleci ve istekli elini pençesinin içine alıveriyor (Atasü, 226: 2009).

Gölgesizler’de üst metnin sonunda, anlatılanların yazar-anlatıcının rüyası olduğu ortaya çıkar. Böylece anlatının reel zamanla ilişkisi kesilmiştir. İç metindeki olay örgüsüne ise zaman açısından belirsizlik hâkimdir: Cennet’in oğlu berber dükkânına ‘haftalar sonra’ gelir, muhtar berberin çırak aldığını ‘dört beş ay sonra’ fark eder, muhtar odasında ölü bulunduğunda, ipi boğazına takışının üstünden ‘uzunca bir süre’ geçmiştir. Bununla birlikte iç kurmaca metinde karakterlerin bilincinden geriye dönüşler kurgunun önemli parçasıdır. Cingil Nuri’nin kayboluş hikâyesi bu teknikle anlatılmıştır: “On altı yıl önce ilk kez muhtar seçilişinin ertesi günü, gözlerini açtığında karısıyla karşılaşmıştı gene. Karısı bile denemezdi hatta, gitgide silinen bir gölgeydi yatağın üstüne eğilen ve ‘Kalk’ diyordu tıpkı az önceki gibi; ‘kalk, Cingil Nuri’nin karısı seninle görüşecekmiş’” (Toptaş, 2011/b: 13).

Puslu Kıtalar Atlası’nda, Osmanlı Devleti’nin siyasal ve toplumsal yapısındaki birçok özellik yer almıştır. Anlatıcı, zamansal dizilime bağlı kalmamış ve anlatı karakterleri hayat hikâyeleriyle birlikte tanıtılırken, anlatının zamanından geriye dönüşler yapılmıştır. Anlatıcı, karakterlerin hayat hikâyelerindeki olayların zamanlarında belirsizlik yaratmıştır. Müşteri isimli maymunun hikâyesi: “Rivayet ederler ki surların hemen içindeki Ağa Çayırı’na vakti zamanında çadırlarını kurmuş Çingeneler arasında, derdinden bağı yanan bir baba vardı” (Anar, 2011: 39). cümleleriyle başlar. Vardapet: “Bu adam vaktiyle Galata’da bir kilisenin zangocuydu” (Anar, 2011: 51). cümlesiyle tanıtılır. Kumarbaz Gazanfer’in hikâyesine de zamansal anlamda belirsizlik hâkimdir: “Bir zamanlar Anadolu’nun orta yerinde, bütün kervan yollarının kesiştiği bir kavşakta, adına Girdbad derler bir kasaba vardı” (Anar, 2011: 155). Aynı zamansal belirsizlik dilenciler loncasının piri Hinzıryedi’nin okuyucuya tanıtılmasında ve Teşkilat-ı İstihbarat-ı Hümayûn’un kuruluşunun anlatımında da dikkat çeker. Anlatıcı ‘ileriye gidiş’ tekniğine de sıkça başvurmuştur. Kubeliğin hikâyesi anlatılırken, okuyucu sonraki bölümlerde karşılaşacağı olaylar hakkında da bilgilendirilir: “Bünyamin’ in o uğursuz parayı bulmasından çok önce Pera’da Venedik balyosunun kâtipliğinin yapan Kubelik adında biri vardı” (Anar, 2011: 58). Medrese hocası anlatılırken de Bünyamin’in bulacağı paraya gönderme yapılmıştır: “Bünyamin’ in o uğursuz parayı bulmasından bir hayli zaman önce” (Anar, 2011: 58). Hinzıryedi’

nin domuz etine düşkünlüğünden dolayı zindana atılması “Bünyamin’in o uğursuz parayı bulmasından yıllarca önce olmuştur” (Anar, 2011: 98). Anlatıcı, Uzun İhsan Efendi’nin oğlu Bünyamin’in taşıdığı paradan dolayı işkence göreceğini Ebrehe ve Hinzıryedi’nin ilk karşılaşmalarında haber verir: “Yıllar sonra, sakladığı sırrı vermediği için eziyet gören Uzun İhsan Efendi’yi dilendirmek için satın almaya gittiği gün, Hinzıryedi yine o çatlak sesi hatırlayacak ve her zaman olduğu gibi o gün de, Ebrehe’nin akla sığmaz amaçları üzerinde kafa yormaya devam edecekti” (Anar, 2011: 103). Anlatıcı, ‘ileriye gidiş’ tekniğini kullanırken metin dışındaki zaman ve olaylara da göndermelerde bulunmuştur. Alibaz ve arkadaşlarının çıkardıkları kargaşa ve işledikleri suçların anlatımında bu teknik dikkât çeker: “Daha sonra vakanüvislerin ‘etfal isyanı’ diyeceği hareketin başını çeken bu çocuk, sekiz-on yaşlarında kırk dört veletten oluşan çetesiyle oyuncu dükkânlarını basıp kaynana zırlıtlarıyla hacıyatmazları talan ediyor, kaymakçıların kapısına dayanıp haraç istiyordu” (Anar, 2011: 116).

Fındık Sekiz’de, Meto’nun cezaevine düşüşü anlatı zamanından geriye dönüşle, Sevda’nın Meto’ya âşık olması ise ‘ileriye gidiş’ tekniğiyle anlatılmıştır:

Binlerce insanla tanışmış, yüzlerce insanla beraber olmuştu ama yüreği, o tek kanatlı kum saati, ilk defa gönül tahtasına vurarak boşalıyordu. Kararını vermişti. İstanbul’a dönecek, labirentler şehrinde kalbinin ipek yoluna giden deveyi bulacaktı. Bu esmer deve bizim gönüller çilingiri Meto’dan başkası değildi (Kaçan, 2003: 20).

Yıldız Ecevit olay örgüsündeki zamansal belirsizliğin, anlatıya destansı bir hava kattığını belirtir:

Gerçekten de, gerek ‘Ağır Roman’ da, gerekse ‘Fındık Sekiz’de somut zaman saptamalarını neredeyse hiç kullanmaz Kaçan. ‘Aradan beş tavuk pişirip yenecek kadar doyurucu ama monoton bir zaman geçer’ (FS.85) onun anlatısında; ya da Sevda ile Meto yemekte ‘ara sıcaklar dönemine denk gelen bir anda’ (FS.43) göz göze gelirler. ‘Zamanı gözle görülür, kalple hissedilir hale getirmeye’ (FA.85) çalışır yazar. Önemsiz zamanları ise çöpe atar, ‘aradan anlamsız, adsız zamanlar geçmiş,’ (FS.17) der. Giderek zamanla hesaplaşmasını bire-bir düzleme taşır, ‘zaman denen çözülmemiş kavramdan’ (FS.17) ya da içinde belirli şeylerin olageldiği bir ölçü birimi diye adlandırılan zamandan’ (FS.68) söz eder metninde. Zamanın alışılmış ölçütlerin dışında yansıtılması ise, anlatıyı soyutlaştırır, onu zamanın dışına taşır, zamansızlaştırır, ona mitik/destansı bir atmosfer katar (Ecevit, 2009/a: 227).

Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri’ndeki öykülerin kesin bir zamanı yoktur. Anlatıcı bütün hikâyelerde tahmini zaman betimlemeleri yapmıştır. Hikâyelerin olay örgüsü ‘Güneşli Günler’de “Çok değil günümüzden sadece yarım asır kadar önce...” (Anar, 2011: 18). ‘Bir Hac Ziyareti’nde “günümüzden elli yıl kadar önce...” (Anar, 2011: 57). ‘Ezine Canavarı’nda “Daha taşranın taşra olduğu zamanlarda, yani bundan otuz kırk yıl kadar önce...” (Anar, 2011: 139). ‘Gökten Gelen Çocuk’ta ise; “yakın zamanda...” (Anar, 2011: 220). Geçerken hikâyelerdeki olayların dizimine de yine belirsizlik hâkimdir. Bu belirsizlik ‘gecelerden bir gece’, ‘günlerden bir gün’, ‘bir vakitler’, ‘o zamanlar’, ‘vaktiyle’, ‘aradan yıllar geçtikten sonra’, ‘günlerden bir gün’ gibi kalıplaşmış ifadelerle oluşturulmuştur. Anlatıcının, ‘geriye dönüş’ ve ‘ileriye gidiş’ tekniklerine sıkça başvurması da, hikâyelerin anlatımındaki bir diğer zamansal özelliktir.

Benim Adım Kırmızı’nın olay örgüsü 1591 yılında dokuz günlük zaman diliminde geçerken, anlatıcılar bulundukları zamandan geriye dönüşlerle, hem kendi hayatlarını hem de nakkaşlık sanatının tarihini anlatmıştır. Metindeki olay örgüsünün geçtiği dönem, Osmanlı Devleti’nin Batı dünyasını tanımaya başladığı zaman dilimi

olarak kurgulanmıştır. Nilüfer Kuyaş, anlatının ‘Türk modernleşmesi’ ne ait pek çok tarihsel çatışmayı içinde barındırdığını belirtmiştir:

Bugün yaşadığımız kültürel çelişki ve çatışmaları yansıtan bir sürü anakronizmle dolu kitap. Bunlar bilinçli anakronizmler, Pamuk burada muhteşem bir oyun oynuyor, bir kahkaha atıyor. Padişah istedi diye sanatta ‘tepeden inme’ yapılan Batılılaşma denemelerinin halkta yarattığı karmaşık tepkilerden tutun da, Erzurumlu Nusret Hoca tarikatının kahvehane basıp meddah öldürmesine kadar, modernleşme yakın tarihimize hatta bugüne bir çok gönderme ve hiciv var romanda (Kuyaş, 2006: 358).

Kırmızı Pelerinli Kent’te üst metin, Özgür’ün bir pazar günü başından geçenlerden oluşmuştur. Anlatıda, Brezilya milli futbol takımının Dünya kupasını dördüncü kez kazandığı güne gönderme yapılması dikkate alınırsa, bu günün 17 Temmuz 1994 Pazar günü olduğu tahmin edilebilir. Anlatıda Özgür’ün hayatının bir günlük kesiti aktarılırken, geriye dönüşlerle Özgür’ün Rio’da geçirdiği iki yıl anlatılmıştır. Üst metindeki Özgür ve iç metindeki Ö. aynı kişi olduğu için, anlatılanlar zamansal açıdan birbirini tamamlar niteliktedir. Özgür’ün Rio’daki ilk günü iç metinde anlatılmıştır:

Bir sigara içimi bile sürmemişti Rio’nun ilk dersini belletmesi. Doğup büyüdüğü topraklar, onu yaşamın uçurumlarından birinden, insanoğlunun düşebileceği sefaletin korkunç dipsizliğinden korumuştur. Bu kadarını hayal bile edemezdi. Güçlü bir önsezi, raydan fırlamış, son hızla giden bir trende yol aldığını, insan acısıyla beslenen bu kentte yitip gideceğini fısıldadı (Erdoğan, 2006: 15).

Yazar-kahraman Özgür’ün romanındaki birtakım olaylar ileriye gidişlerle okuyucuya önceden haber verilmiştir:

Az sonra Rio sokaklarına çıkacaksınız. Korkunçluğunu her an duyuran bir varlığın ok menziline bir yolculuk olacak bu; ölümün kötü kokulu soluğu sürekli yüzünüzde; karanlık ve sapkınlıkla yüklü bir bakış hep sırtınızda... Bir kuyunun üzerine eğilmiş ve ansızın, aslında onun sizi izlediğini fark etmişsiniz gibi... Arzunun derebeyliğinde acısına tahtına oturtulmuş peşkeş çekilen insan bedeniyle karşılaşacaksınız (Erdoğan, 2006: 3).

Bin Hüzünlü Haz’da zaman, yalnızca kurgunun akışını sağlayan öge değil, kurgunun yapısında temel bir ‘imge’dir. Yazar-anlatıcı, yazacağı hikâyeyi bulmak için çıktığı yolculukta zaman mefhumunun içinde kaybolmuştur. Yazar-anlatıcının yolu Motel Rom’a düştüğünde, mekânın sahibi yaşlı kadın yazar-anlatıcıyı Motel Rom’un içinde, zaman yolculuğuna çıkmaya çağırır:

İstersem, kemikleri yüzyıllar önce toprağa karışan ya da anıları, umutları ve rüyalarıyla birlikte gövdeleri de kurda kuşa yem olan atalarımın gözlerine benzeyen pencerelerin her birinden, perdeleri aralayıp başka şehirlere, başka zamanlara ya da âlemlere bakabilirmişim sözgelimi. Uzaklığın merceğin karartan top seslerine, füze cıvılamalarına, at kişnemelerine ve uçak gürültülerine rağmen, oralarda olup bitenleri en ince ayrıntısına kadar rahatça görebilirmişim (Toptaş, 2011/a: 42).

Motel Rom'un üst katlarına çıkmayarak yoluna devam eden yazar-anlatıcı; metnin yedinci bölümünde farklı zaman katmanlarının bir arada yaşandığı bir bozkırda, tarihin değişik dönemlerini aynı anda yaşayan insanların arasında bulur kendini. Bu bozkırda yazar-anlatıcı insanlığın macerasını anlatır. Medeniyet kurmaya çalışan insanlarla, bu medeniyetleri savaşlarla yıkmaya çalışan insanlar bir arada verilir. Kimi insanlar ele geçirdikleri şehirleri yağmalarken, kimileri emlak şirketlerine, gece kulüplerine ya da banka şubelerine girip çıkmaktadır:

Aynı anda farklı farklı dillerde aynı duyguları ifade eden bazı cümleler, sokaklarda arada bir burun buruna karşılaştıkları, hatta kimi zaman sestem yapılmış bir cetvel gibi üst üste çakıştıkları halde birbirlerini görememekteyken sözgelimi. At kişnemeleriyle otomobil homurtuları, kılıç şıkırtılarıyla makineli tüfek sesleri, uçak gürültüleriyle atmaca çığlıkları ve divit cızırtılarıyla daktilo tıkırtıları da öyle... Hatta, rüzgârlarla rüzgârlar da... (Toptaş, 2011/a: 100).

Bin Hüzünlü Haz'ın zamansal özelliklerinde 'belirsizlik' de önemli bir öğedir. Yazar-anlatıcının, yazma serüvenini hangi yıllar arasında yaşadığına dair ipucu yoktur. Bununla birlikte romanda 'kimi zaman', 'zaman zaman' gibi belirsizlik bildiren sözcüklere de sıkça başvurulur, anlatılan hikâyelerin zamanları hakkında bulanıklık oluşturulmuştur.

4.7. Anlatı Karakterleri

Herhangi bir romanda yer alan karakterler, sadece olay örgüsünün öznesi değil, aynı zamanda yazarın vermek istediği iletinin de taşıyıcısıdır. Bu yüzden toplumda ve toplumu oluşturan bireylerde meydana gelen dönüşümler, roman karakterlerini de doğrudan etkilemiştir. Klasik romanda toplum hayatını yansıtan, gerçekçi karakterler öne çıkarken, modern romanda ruhsal çatışmaları ağır basan karakterler anlatılmıştır. Postmodern roman ise, zayıf kişilikli; parçalanmış karakterler üzerine kurulmuştur. İsmet Emre, postmodern romanlarda öne çıkarılan belli bir karakter olmadığını, yazarın tüm karakterlere eşit mesafede durduğunu belirttikten sonra; postmodern roman karakterlerinin özelliklerini anlatır:

Modern romanlarda gördüğümüz tutarlı, belli bir görüşü ve dayanak noktası bulunan bireyin yerine; hareketlerinde oldukça serbest, herhangi bir değer ölçüsüne sadık kalmayla işi olmayan, çelişkili ve kendini tamamen hayatın akışına bırakmış, ama bunu da ironik bir dille sorgulayarak yapan bir özneye karşılaşıyoruz. Gerçek ya da gerçeksizlik, değer yahut değersizlik, doğru veya yanlış arasında tercih yapmak gibi bir durumu ve kaygısı olmayan, bütün bunlara 'yabancı' bir özneler dünyasıdır muhatabımız. Düzen-düzensizlik gibi bir ayrımı da gözetmediğinden, kargaşayı 'normal' karşılayan bu kişilerle nihilizmin ve anarşizmin bireyi arasında oldukça yakın benzerlikler bulmak mümkündür. Bu yüzden de modern bilinçle kurgulanmış ve diyelim bir şekilde anlatıda yer alan şahıslara göre bu tarz eğilimi olan anlatı kişileri 'anormal' yahut 'tuhaf' refleksleri olan insan biçiminde görülürler (Emre, 2006: 187).

Kara Kitap'ta genç bir avukat olan Galip; metnin en önemli karakteridir. Karısı ve amcasının kızı Rüya'nın ansızın evi terk edişi hayatında büyük bir değişime neden olmuştur. Galip'in İstanbul sokaklarında Rüya'yı arayışı, kendi ruh dünyasında da büyük bir dönüşümü beraberinde getirmiştir:

Polisiye öykü düzeyinde Galip, Rüya'yı kaybetme korkusuyla evliliklerindeki karşılıklı düş kırıklıklarına gözlerini kapayan, haksızlığa uğramış saf kocadır. Günümüzün erkeğidir o: nevrotik, iktidarsız, alingan, sakar, güvensiz, kıskanç, âşık, mozoist ve narsist. Rüya'yı arayış süreci onu değiştirir, ama roman kişilerinin alışlageldiğimiz, gelişmesiyle sonuçlanan bir değişim değildir bu. Çünkü yaşadığı süreç aynı zamanda bir kişilik çözülmesi sürecidir de. Rüya'yı ararken cesareti artar. Hatta bir fahişeye yatarak 'erkekçe' bir deneyim bile yaşar. Rüya onun için aynı zamanda hem bir kızkardeş, hem arkadaş, hem eş, hem sevgili, sırdaş, baştan çıkarıcı, hem Rüya hem de gerçektir; Rüya'ya duyduğu derin aşk ve bağlılık, 'ben'lerinden birinde, ilginç bir biçimde, bu kez kadın olarak görünen 'ben'lerinden birinde, Belkıs'ta vücut bulur. Rüya'nın yitişi, her şeyin yitişidir, ama bir o kadar da çok şeyin de başlangıcıdır. (Parla, 2009: 105)

Rüya'nın evi terk ettiği gün, üvey kardeşi Milliyet gazetesi köşe yazarı Celâl Salik de ortadan kaybolmuştur. İki kardeşin çocukluklarındaki gibi kendisine oyun oynadıklarını düşünen Galip, Rüya'ya ulaşmak için önce Celâl'i bulmaya karar verir. Celâl'in Şehrikalp apartmanında herkesten gizlediği dairesini keşfettikten sonra, burada Celâl'in hafızasına sahip olmak için onun okuduğu ve yazdığı her şeyi incelemeye başlar. Metnin sonunda Galip, çok sevdiği ve olmak istediği kişi Celâl Salik'e dönüşmüş ve Celâl öldükten sonra da onun köşesinde yazmaya devam etmiştir. *Kara Kitap*'ta Celâl Salik, iç metnin anlatıcısı; üst metnin de gazeteci-yazar karakteridir. Metinde sadece yazılarıyla yer almıştır. Milliyet gazetesindeki köşe yazıları tüm aile fertleri tarafından her sabah büyük bir merakla okunur. Geniş bir okur kitlesine de sahip olan Celâl Salik, ülkenin önde gelen gazetecilerindendir. Kendisinden hoşnut olmayan ve her zaman bir başkası olmayı isteyen Celâl, kimlik krizi yaşar. İstanbul'da tebdil-i kıyafet gezmek ve takma adlarla yazılar yazmak, en sevdiği hobileridir. Metnin ikinci bölümünde Galip, Celâl'e dönüşürken, Celâl'in yazar ve gazeteci kimliği de okuyucuya tanıtılmıştır. Yazıları güncel politik konulardan çok, birey ve toplum hayatına özgü farklı hikâyelerden oluşur. Mevlânâ Celalettin Rumi'nin hayatı ve Mevlevilik, Fazlallah ve Hurûfîlik, Celâl'in ilgi duyduğu konulardır. Hikâyelerinde kendisi olmakta zorlanan karakterlere de geniş yer verir. Celâl'in yazılarında ele aldığı konular, F.M. Üçüncü isimli okuru aracılığıyla anlatılmıştır. Yazılarındaki öykülerinin büyük çoğunluğu, Doğu ve Batı edebiyatındaki ünlü hikâyelerin uyarlaması veya taklididir. Ordudaki subaylarla da iletişim halinde olan Celâl, birtakım darbe planlarının içinde de yer almıştır. Hayatı ve yazmayı oyun olarak gören Celâl, çoğu zaman okurlarıyla dalga geçer ve onların da bu oyuna katılmasını ister. Celâl Salik, metnin son bölümünde üvey kardeşi Rüya'yla beraber, kimliği belirsiz bir kişi tarafından öldürülür. Metinde aktif olarak yer almayan Rüya, Galip'in çocukluk aşkı ve iç dünyasındaki arayışın nesnesidir. Güzel bir kadın olarak betimlenen Rüya'nın bir mektup bırakarak Galip'i terk edişi metnin olay örgüsünün başlangıcı olmuştur. Hayata ve Galip'e karşı ilgisiz tavrı ve polisiye roman merakı Rüya'nın belirgin özellikleridir. İlk eşinden ayrıldıktan sonra Galip'le evlenmiştir ve Galip için evi, aileyi, İstanbul'u anlamlandıran Rüya'dır. Galip'in Celâl Salik'e benzeme isteğinin en önemli nedeni de Rüya'nın üvey ağabeyine duyduğu hayranlıktır. Orhan Pamuk bu aşkın bizim toplumumuza özgü yapısına dikkat çekmiştir:

Rüya-Galip aşkında ya da Galip'in Rüya'ya tek taraflı aşkında bana heyecan veren şey, bize özgü oluşu bu aşkın. Bizim aşk hayatımızda sayısal bir fakirlik, ruhsal bir zenginlik görüyorum. Bütün hayatı boyunca tek bir kişiyi, tek bir kadını seven bir erkeğin hikâyesi Rüya ile Galip'inki (Pamuk, 2010: 141).

Rüya'nın ilk kocası gördüğü bir rüyadan sonra maneviyatçı çizgiye yönelmiş, eski bir solcudur. Metinde Türkiye'ye yönelik 'kumpas' teorilerini çözmeye çalışan genel bir tipi temsil etmiştir. Orhan Pamuk Rüya'nın ilk kocasının bu özelliğini vurgular:

Toplumumuzda çok yaygın olan saf, ilkel, görgüsüz ve kültürsüz paranoyayı ise zekice bulmayıp küçümserim. Nasıl mı? İşte kitaplarımda, Sessiz Ev'de de yazdım, Yeni Hayat'ta da bunun gibi insanlar vardı. Kara Kitap'taki eski solcu da böyledir. 'Yani Clinton ile Yeltsin anlaştılar, Papa ve İtalyan Başbakanı ile birlikte Türkiye'yi bölecekler' paranoyası... (Pamuk, 2010: 81).

Galip'in arkadaşı Saim; sol dergilerin koleksiyonunu yapar. O da Türkiye'ye yönelik 'kumpas' iddialarında bulunan bir karakterdir. F.M. Üçüncü, ordudan emekli bir subaydır. Bir dönem hurûfîge ilgi duyan F.M. Üçüncü, 'Esrar-ı Huruf ve Esrarın Kaybı' isimli eserin de yazarıdır. Metinde, Celâl sandığı Galip'le yaptığı telefon konuşmalarına geniş yer verilmiştir. Celâl'in her yazısının konusunu ve tarihini bilecek kadar iyi bir okuyucusu olduğu bu konuşmalardan anlaşılır. Celâl Salik, F.M. Üçüncü'nün olmak istediği kişidir. Ancak Celâl'in de kim olduğunu tam olarak bilememesi onu, iç dünyasında çatışmalara sürüklemiştir: "Senin yüzünden kendim olamadığım için şikâyet etmiyorum. Fakir ve acıklı hayatım zenginleşti, kendi bıkırtıcı yavanlığımın karanlığından çıkıp sen oldum böylece, ama 'sen' dediğim sihirli şeyden de emin değildim hiç (Pamuk, 2004: 373). F.M. Üçüncü planladıkları darbeyi yarıda bıraktığı ve genç subayları kandırdığı için Celâl'i öldürmek ister. Karısının bir dönem kendisini Celâl'le aldattığını da öğrenmesi onu okurun gözünde Rüya'nın ve Celâl Salik'in bir numaralı katil zanlısı yapmıştır. Celâl'in köşe yazılarından oluşan iç metinlerde de farklı karakterlere yer verilmiştir. Hikâyelerdeki karakterler üzerinden bireylerin ve toplumların 'öteki olma' istekleri anlatılmıştır. Mankenci Bedii Usta ve Şehzade Osman Celâlettin Efendi, Türk milletinin Batı karşısındaki taklitçi tavrına karşıdır. Mevlânâ Celalettin Rumi'nin olmak istediği kişi Şems-i Tebrizi'dir. Ülkemizde Cumhurbaşkanlığı yapmış eski bir paşa; askeri okuldan sınıf arkadaşının olmak istediği kişidir.

Taormina' da ana karakter, metnin yazar-anlatıcısı Yusuf Horoz'dur. Onun hayal dünyası, yazmaya çalıştığı kurmaca metni ve hayat hikâyesi; üst metnin ve iç metnin kurgusunu oluşturmuştur. Reel âlemden kaçarak hayal dünyasına sığınmak isteyen yazar-anlatıcının, yaşadığı toplumda huzursuz olduğu zihninde canlandığı *'Taormina'* imgesinden anlaşılır. *'Taormina'* adını verdiği şehrin en önemli özelliği felsefe-kurgu olmasıdır. Yazar-anlatıcı felsefeye olan ilgisini bu şekilde karşılamaya çalışmıştır:

'Küçük bir memurum' dedim ya, bu bir alinyazısı olabilir, olsun. Önemli olan benim küçük bir memur olmam, bir kamu kuruluşunda çalışıyor olmam değil. Ben, hep bir felsefeci ('filozof' demeye dilim varmıyor) olmayı hayal etmişimdir. Felsefede insanı derinlere götüren bir şeyler bulmuşumdu. (Yavuz, 2102: 35).

Platoncu felsefeyi benimseyen yazar-anlatıcı bugüne kadar kurulmamış kenti idealize etmiştir. Yusuf Horoz'un diğer önemli özelliği de kendini başarısız bir yazar olarak görmesidir. Metinde yazmaya başladığı romanını bu yüzden yarıda bırakmıştır: "Hay Allah müstehakını versin Yusuf Horoz! Diye ilendim kendi kendime, böyle saçmasapan şeyleri yazarak romancı olmayı düşündüğüm için, kendime fena halde, içerledim. Günün birinde bu yazdıklarımı yayınlarsam, romanla ilgili bölümünü çıkarmalıyım dedim" (Yavuz, 2102: 48). Yazar-anlatıcı anılarından bahsettiği bölümlerde babası İsmail Asım Horoz'a da yer vermiştir. Osmanlı döneminde

yetişmesine rağmen koyu bir Cumhuriyetçi olan Asım Horoz; harf inkılâbından sonra eski harfle tek satır yazmamıştır.

Fehmi K' nun Acayip Serüvenleri'nde yazar-anlatıcı; kendini beğenmiş, kibirli bir kişiliğe sahiptir. Anlatısını yazarken, Türk ve Dünya edebiyatındaki önemli yazarlarla, onların eserleriyle ve anlatı kuramlarıyla dalga geçmiş, aynı zamanda hayatının önemli kesitlerini de okurlarla paylaşmıştır:

Onun için bırakalım Fehmi K.'yı, Selim Taşıl'ı, validesi Müstehase Hanım'ı (o şimdilik, doğrudan girmedir anlatıya, üçüncü kişi olarak var!), Anette'i ve İzzettin Şadan Bey'i, ben size kendimi anlatayım. Bunu anlatmak, yani kendimi bu anlatıya sokmak, beni anlatıya ilişkin bir sürü teknik sorundan kurtaracak üstelik hem de keyif verecek (Yavuz, 2012: 101).

Yazar-anlatıcının dedesinin hasta olduğu ve psikolojik tedavi gördüğü yıllar gençlik hatıralarının önemli bir bölümünü oluşturmuştur. Dedesinin Akliye ve Asabiye Mütehasası İzzettin Şadan Bey, Dr. Bernard Hart'tan *Deliliğin Psikolojisi* adlı eserin de çevirisini yapmıştır. Şadan Bey'in güzel ve hafifmeşrep eşi Müstehase Hanım, bu özellikleriyle yazar-anlatıcının gençliğinde iz bırakmış bir karakterdir. İç metnin karakterlerinden Fehmi Kavkı bir bankada memurdur. Kafka, Dostoyevski, İtalo Calvino, James Joyce gibi ünlü yazarların roman karakterlerinden izler taşır. Fehmi Kavkı ile aynı bankada çalışan Anette, Kavkı'nın hoşlandığı kadındır. İç metnin üçüncü karakteri Selim Taşıl, genç bir şairdir. Yazar-anlatıcı Fehmi Kavkı ve Anette gibi onu da mizahi bir anlatımla betimlemiştir:

Selim Taşıl'ın şair olduğunu söylemiştik. Bir sürü şiir kitabı vardır; ama kimse ona pek yüz vermemiştir. Hemen söyleyeyim: Önceleri Marksistti, sonra ateist oldu, şimdilerde de Budist olmak niyetindedir. Edebiyat anlayışı Derrida, Paul de Mann çizgisi olup, kendi deyimiyle, 'hafif' dekonstrüktivist'tir. Tabii, asıl postmodernist bir sorunsal içinden yazdığını söylemektedir. Seçkinci, yani elitist olmuştur. Elitizmin bir proto-faşizm olduğu kanısındadır. Bu yüzden Nietzsche'yi sevmekte ve bekâretine inanmaktadır (Yavuz: 2012: 91).

Yazar ve şair Hilmi Yavuz, *Kuyu*'nun ana karakteridir. Yazacağı yeni anlatısı için; içine masa ve sandalyenin sığacağı bir kuyu arar. İç metni oluşturan anlatısında hayatında iz bırakmış olaylara ve karakterlere yer vermiştir. Çocukluğundan itibaren kuyular üzerine anlatılan hikâyelerle büyümüş Hilmi Yavuz'un amcası İzzettin Şadan Bey; çocukluk anılarının merkezinde yer alır. İzzettin Şadan Bey Almanya'da psikiyatri eğitim görmüş bir doktordur. Anlatıda, Almanya'daki öğrencilik yıllarına ait anıları geniş yer tutar. Başarılı bir öğrenci olan İzzettin Şadan Bey, ünlü hocalardan dersler almış; onlarla çalışma fırsatı bulmuştur. Inge isimli bir Alman kadınla da aşk yaşamıştır. İzzettin Şadan Bey'in 1940'ların başında Müstehase Hanım'la evlenmesi ve psikolojik sorunları olan Müstehase Hanım'ın bir süre sonra İzzettin Şadan Bey'i aldattığının ortaya çıkması, Hilmi Yavuz'un unutamadığı anıları arasındadır. Müstehase Yenge, amcasını; babasının şirketinin muhasebecisi Neci Bey'le aldatmıştır. Bu olaydan sonra bir kuyuya atlayarak intihar eden Neci Bey'in cebinden, Müstehase Hanım'ın mektupları çıkar. Hilmi Yavuz'un çocukluğundaki bir diğer karakter de arkadaşı Muhammed Emin'dir. Kuyulara kolaylıkla inip çıkabilen Muhammed Emin, kuyulara ait birçok hikâyeye bilmektedir: "Muhammed Emin ile aynı yaşıydılar, ama Emin çok şey biliyordu: Kuyuya inmeyi biliyordu örneğin, sonra, kuyularla ilgili çok şey biliyordu. İbn Mukanna adında bir dervişin, geceleri, kentin varoşlarındaki bir kuyudan ay çıkardığını görmüştü-ay battıktan sonra!" (Yavuz, 2012: 162).

Postmodern Bir Kız Sevdim'de yazar-anlatıcı en gerçekçi karakter olarak öne çıkmıştır. Metnin beşinci bölümünde bazı anılarını okuyucuyla paylaşan yazar-anlatıcının Galatasaray Lisesi'nde öğrencilik yılları hayatında dönüm noktası olmuştur:

Galatasaray Sultanisi'ndeki yılları altın dönemi gibiydi. Sıra arkadaşım, kadim dostum, yol arkadaşım, her şeyimi paylaştığım sevgili Hilmi ve ben lise tahsilimizi edebiyata kaydırmiştık. Fransızca hocamız Salah Bey, matematik hocamız Sallabaş Sabahattin, ve elbette en sevdiğimiz hoca, edebiyat hocamız Tolstoy Halim. Hepsi okuma uğraşını, yazma uğraşını önemseyen, dünyaya yazıyla bakmayı öğreten insanlardı (Atasü, 2003: 132).

Yazar-anlatıcının hayatından kesitler anlattığı bu bölümde Hilmi onun çocukluk arkadaşı, Süheyla ise sevgilisidir. Yazar-anlatıcı hayata ve içinde yaşadığı topluma da eleştirel bir bakış açısına sahiptir. Ülkedeki edebiyat ve kültür ortamına, sosyal ve siyasal ortama alaycı bir üslupla eleştiriler yöneltir. Yaşadığı ülkeden memnun olmayan aydın tavrıyla iç dünyasındaki çatışmaları metne yansıtmıştır. Yazar-anlatıcı okurunu psikiyatristi olarak görür ve ondan dertlerine deva olmasını bekler:

Ben takıntılarımı yazayım siz tedavilerini düşünün, ben her türlü otoriteye, hiyerarşiye, katılığa tepki duyayım, kapitalist sistemden, tek tanrılı dinlerden, kesif umutsuzluklardan, bunalımcılıklardan, evlilik sisteminden, aile kurumundan, çocukların aile, televizyon, çevre kutsal üçlüsünden aldığı eğitimden, ilk, orta ve yüksek dereceli okullardaki eğitim sisteminden rahatsız olayım... (Atasü, 2003: 99).

Anlatının diğer karakterleri bölümlere göre farklı özellikler gösteren, bir bölümde ölüp, diğer bölümde dirilen, gerçeklikle ilgisi zayıf tiplerdir. Şair, Subay, Sevgili, Perihan, Baal, Anat, Tahir, Zühre, Ahmet Cemil bu tiplerdir. Bu karakterlerin en önemli özellikleri şiddete ve cinselliğe olan düşkünlükleridir. Yazar-anlatıcı, bu karakterler üzerinden aşk ve cinsellekle dalga geçmiştir. Birinci bölümde Şair, Perihan' la, Subay'da Sevgili'yle seviştikten sonra, Şair, Sevgili'yi Perihan'da Şair ile Subay' ı öldürür. İkinci bölümde intikam tanrısı Yaman Sevgili' nin intikamını almak için ruhlar âleminde tutuklu olan Şair' in gözlerini çıkartarak onları Sevgili'ye verir. Şair kör bir kemancı olur. Perihan ve Subay, evli bir çift olan Baal ve Anat'ı öldürdükten sonra evlenir. Subay önce kızı Rüzgargülü'ne, sonra da torunu Durgunsu' ya tecavüz eder. Üçüncü bölümde Tahir ile Zühre yıllardır ayrı yaşayan ve bir araya gelmek istemeyen karakterlerdir. Şair bu bölümde Zühre'ye âşıktır. Ahmet Cemil ise beceriksiz ve çekingen bir adamdır. İkinci bölümde öldürülen Baal, dördüncü bölümde Mısır kralı olarak okurun karşısına çıkar. Kral, yardımcısı McHamza aracılığıyla Süheyla'yı haremine alır ve onun şair Süleyman' la birleşmelerini engeller. Bu bölümde Baal ve eski sağ kolu Nahar'ın Mısır için verdikleri iktidar mücadelesi anlatılmıştır. Bölümün sonunda iki Kral birleşerek şair Süleyman'ı öldürür. Daha sonra Baal da Nahar'ı yenerek onu öldürür. Anat bu bölümde Baal'ın kız kardeşidir.

Yeni Hayat'ta üst metnin anlatıcısı Osman; mühendislik bölümü öğrencisidir. Babasını bir yıl önce kaybetmiş ve annesiyle birlikte yaşar. Osman'ın fakültede Canan'ın elinde gördüğü ve sergiciden satın aldığı *Yeni Hayat* isimli kitap hayatında büyük değişime neden olur. Anlatıcı, kitaptan gizemli bir ışık yayıldığına ve bu ışığın kendisine yol göstereceğine inanır:

Bu yalnızlık duygusunun verdiği çaresizlik bir anda beni kitaba daha sıkı sıkıya bağladı. İçine düştüğüm yeni ülkede yapmam gereken şeyleri, inanmak istediklerimi, görebileceklerimi, hayatımın alacağı yolu bana bu kitap gösterecekti. Sayfaları tek tek çevirirken kitabı şimdi bana vahşi ve yabancı bir ülkede yol gösterecek bir rehber gibi de okuyordum (Pamuk, 2006: 8).

Kitapta anlatılan ‘yeni hayat’ı bulmak için evden ayrılan anlatıcı, otobüs yolculuklarına başlar. Bu yolculuklar sırasında kaza geçirmeyi ve bu kazada karşısına çıkacak meleğin onu ‘yeni hayat’a taşıyacağını umut etmektedir. Yolculuklarda meydana gelen kazalar onun en mutlu anlarıdır:

Romanın ana kişisi, kazada arabaların nasıl ‘mutlulukla’ (YH.78) çarpıştığını, kazadan sonra ise enkazın ve ölümlerin arasında nasıl ‘zevkle’ (YH.60) yürüdüğünü anlatır; ‘ölülerle sarmaş dolaş bir mutluluk cümbüşü’dür (YH.54) yansıttığı bu yoğun mutluluk belirtisi ise metin dokusundaki mistik imge ağını oluşturan göstergelerin (Yeni Hayat, Melek, Işık) kaza anlarında yoğunlaşması ve buna koşut olarak da roman kişilerinin soyut bir arayış içinde olduklarının metinde vurgulanmasıyla bir anlam kazanır. Romanın ana kişisi, kaza olduğunda bir ışık görme ya da meleklerle karşılaşma beklentisi içindedir. Yolculuğa çıkış amacı, yeni bir hayata başlamaktır. Bu Yeni Hayat ise ana kişiye göre başka bir düzlemdir; farklı bir zaman boyutundadır, soyut bir yaşantıdır: ‘Nedir zaman? Bir kaza! Nedir hayat? Bir zaman! Nedir kaza? Bir hayat, yeni bir hayat (YH.59) (Ecevit, 2008: 105).

Anlatıcının yolcularının en önemli durağı Ankara’nın Güdül ilçesidir. Canan’ın sevdiği delikanlı olan Nahit’in babası Dr. Narin’le burada tanışır. Yeni hayat isimli kitabın yazarının Rıfkı Hat olduğunu ve Canan’la Mehmet’in kendisine oyun oynadığını bu bölümde öğrenmiştir. Dr. Narin’in oğlu Nahit’i Alacaelli Kasabası’nda Osman takma adıyla yaşarken bulan anlatıcı; onu öldürür ve kaçır. Metnin on dördüncü bölümünde Canan’ın izini kaybeden Osman’ın, kitabın etkisinden uzaklaşarak okulunu bitirmesi ve askere gitmesi anlatılmıştır. Okur, Osman’ın evlendiğini ve bir kızının olduğunu da bu bölümde öğrenir. Osman, on beşinci bölümde kitabın büyümesine yeniden kapılmaya başlar:

Bir gece bu fısıltıyı işitme isteğine öyle kaptırdım ki kendimi, televizyonu kapattım, erkenden uyuyan karımı uyandırmadan kitabı yatağımın başucundan sessizce aldım ve her akşam televizyona bakarak yemek yediğimiz masaya oturarak yeni bir şevkle okumaya başladım. Şimdi, kızımın uyuduğu odada, yıllar önce odada kitabı ilk okuyuşumu böyle hatırladım. Aynı ışığın kitaptan fışkırıp yüzüme vurması için öyle bir yoğun istek duydum ki, yeni dünyanın hayali bir an içimde kıpırdandı. Bir hareket, bir sabırsızlık hissettim, beni kitabın kalbine götürecek fısıltının sırrını verecek bir kıpırtı... (Pamuk, 2006: 231).

Bu bölümde Osman’ın aradığı ‘Yeni Hayat’ karamelalarının üretici Süreyya Bey’dir. Rıfkı Hat’ın yazdığı ‘Yeni Hayat’ isimli kitapla, Süreyya Bey’in ürettiği ‘Yeni Hayat’ karamelaları arasında ilişki olduğunu düşünen anlatıcı; Süreyya Bey’i Sonpazar kasabasında torunuyla birlikte yaşarken bulur. Karamelaların isminin özel bir anlamı olmadığını öğrenir. İstanbul’a dönüp eşi ve çocuğuyla mutlu bir hayat yaşamayı planlarken, otobüs kazasında ölür: “Bunun hayatın sonu olduğunu anladım. Oysa ben evime dönmek istiyor, yeni bir hayata geçmeyi, ölmeyi hiç mi hiç istemiyordum” (Pamuk, 2006: 274). Anlatıcının ikinci önemli karakteri Canan, mimarlık bölümü öğrencisidir. Aynı zamanda anlatıcının âşık olduğu kız ve Dr. Narin’in oğlu Nahit’in eski sevgilisidir. Canan ‘Yeni Hayat’ı Mehmet (Nahit) aracılığıyla okur ve yeni bir hayatın arayışına girer. Nahit anlatıcı tarafından öldürülmeden önce ona, kitabı Canan’a nasıl verdiğini anlatmıştır:

Canan’la tanıştığında kitabı başkalarına anlatmaktan, kitabı yaymaktan vazgeçmişim artık. Herkesinki gibi bir hayatım

olsun istiyordum. Herkesinkinden farklı bir de kitabım olacaktı. Kitabın açtığı dünyaya ulaşmak için yaşadıklarım da fazla yanımda kâr kalacaktı. Ama Canan beni alevlendirdi. Beni hayata açacağını söyledi. Daha arkada bir yerde, benden ötede, benim bildiğim, ama ona söylemediğim bir bahçe varmış, bunu ondan saklıyormuşum. O bahçenin anahtarını öyle bir inançla istedi ki benden, ona kitaptan söz etmek, daha sonra da kitabı vermek zorunda kaldım. Kitabı okudu, yeniden okudu, yeniden okudu (Pamuk, 2006: 208).

Metinde; Canan, Nahit (Mehmet)'i ve onunla hayal ettiği 'Yeni Hayat'ı arar. "Genç kızı iki açıdan değerlendirmek gerekmektedir: Temelde anlatıcının yarattığı, sihirli bir etkileme gücü ile yol gösteren, erdem ve duyarlılığı simgeleyen tinsel Canan ile çocukluğunda kadınlığı vurgulanmış, sonradan Mehmet'le yatıp kalkmış, temelde sevdiği erkeğin peşine takılmış, sonu belirsiz bir yolun yolcusu" (Ergun, 2006: 255). Anlatının sonunda Canan, kitabı okumuş ama ondan etkilenmemiş bir doktorla evlenerek Almanya'ya yerleşir ve yeni bir hayata başlar. 'Yeni Hayat'ta Dr. Narin'in oğlu ve Canan'ın sevdiği genç olan Nahit de romanı okuyan ve ondan etkilenen gençlerdendir. Kitabı okuduktan sonra ailesiyle bağlarını kopararak, tıp eğitimini yarıda bırakmıştır. Aradığı, kitaptan ve onunla ilgili kişilerden uzakt, huzurlu ve mutlu bir hayattır. Nahit istediği hayatı yaşamak için eskiye ait her şeyden kaçarak Alacaelli kasabasında kendine sakin bir hayat kurar. Osman, Mehmet'(Nahit)i İkizler kasabasında bulduğunda onu öldürmeden önce, onunla kitap ve hayat üzerine sohbet eder:

Pek çok şey sordum ona. Bana "evet", "hayır", "tabii" gibi öylesine kısacık cevaplar verdi ki, sorularımın cevaplarını önceden kendimin de bildiğini her seferinde anladım. Hayatından memnundu. Hayattan başka bir şey beklemiyordu. Kitabı hâlâ seviyordu ve ona inanıyordu. Kimseye kızmıyordu. Hayatın ne demek olduğunu anlamıştı. Ama bunun ne olduğunu anlatamazdı. Beni karşısında görünce tabii şaşırılmıştı. Kimseye bir şey öğretebileceğini sanmıyordu. Herkesin kendine göre bir hayatı vardı ve bütün hayatlar ona göre aslında birbirine eşitti. Yalnızlıktan hoşlanıyordu, ama bu da çok önemli bir şey değildi. Çünkü insanlardan da hoşlanıyordu. Evet. Ona âşık da olmuştu. Ama sonra kaçmayı başarmıştı. Benim onu bulmama şaşmamıştı. Canan'a çok selam söylüyordu (Pamuk, 2006: 202).

Anlatıcı, Mehmet'in bu mutlu hâli karşısında büyük bir şaşkınlık yaşar: "O yolculuğun sonunda vardığı huzur noktasındaydı, ben de birbirlerine ateş eden siyah gölgeler arasında. O biliyordu, öte tarafa geçmişti, yeni hayatın benden sakladığı bilgisi vardı onda, bende ise Canan'ı elde etmenin belli belirsiz umudundan başka hiçbir şey yoktu" (Pamuk, 2006: 206). Anlatıcının Nahit'e duyduğu kıskançlık daha da artar ve onu öldürerek kasabadan ayrılır. Anlatıcının babasının yakın arkadaşı olan Rıfkı Hat, Atatürk inkılaplarına inanan, idealist bir cumhuriyet aydınıdır. Orhan Pamuk; Rıfkı Hat'ın bu özelliğini vurgulamıştır:

Rıfkı Amca, benim için, Çehov'un dünyasından çıkmış bir taşra kahramanı. Yıllarca DDY'nin çeşitli kademelerinde çalışmış, bir zamanlar Türkiye'de yaygın olan demiryolculuk ruhuna, yeni demiryollarının Türkiye'yi kalkındıracağına inanmış, çocuklara sevgiyle, kendi yaşlılarına şevkât ve kardeşlikle dolu; gençlere ve kendinden büyük olanlara kitaplarla, çocuklara resimli romanlarla bir şeyler öğretmek isteyen bir insan. Manevi hayatındaki bir eksikliğin bilincine vararak bazen açıkça bazen derinden derine bir huzursuzluk duyan, ama gene de cumhuriyetin ilk yıllarına özgü bir kalkınma, büyüme, modern

olma özlemlerini, kendi küçük eşyaları; büfesi, aynası, dolabı, tarağı, çorabı, ayakkabısıyla; kendi dünyasıyla bu modernleşme düşünü birleştirmeye çalışan biri (Pamuk, 2010: 252).

Çocuklar için çizgi romanlar yazan Hat; Tom Misk, Bill Kid gibi batılı kahramanların yerine Türk ve Müslüman tipleri kullanmıştır:

Okul çıkışlarında, tren vagonlarında, mahallemin fakir sokaklarında sizleri ellerinizde hep o kovboy dergilerindeki Tom Misk'lerin, Bill Kid'lerin serüvenlerini okurken görüyorum. Ben de sizler gibi seviyorum o dürüst ve cesur kovboyların, rangerlerin maceralarını. Bu yüzden bir Türk çocuğunun Amerika'da kovboylar arasındaki serüvenlerini sizlere anlatırsam belki hoşlanırsınız, diye düşündüm. Hem böylelikle yalnızca Hristiyan kahramanlarla karşılaşmaz, atalarımızın bize miras bıraktığı ahlakı ve milli değerleri de cesur Türk kardeşlerinizin serüvenleri sayesinde daha çok seversiniz (Pamuk, 2006: 231).

Rıfkı Hat'ın aradığı 'Yeni hayat' cumhuriyet ideolojisinin yeni hayatıyla örtüşmektedir. "Yeni Hayat gizemli bir kitabın okurları üzerindeki etkisi etrafında gelişir. Bir demiryolcu ve Osman'ın hayatını değiştiren kitabın yazarı Rıfkı Amca (adının, Rıfkı Hat'ın kelime anlamı 'iyilik yolu' dur.), bir dizi çocuk kitabının da yazarıdır. Rıfkı Amca, Gökalp' in ve kuşağının idealizmini temsil eder. Gökalp de çocuk şiirleri ve hikâyeleri yazmıştır" (Gökner, 2006: 331). Rıfkı Hat Batı'dan gelen modernleşme hareketlerine inanmış bir karakter olarak, inandığı değerleri yazdığı dergilerde ve kitabında yaşatmaya çalışmıştır. Orhan Pamuk, sanatçılar üzerindeki toplum ve devlet baskısını da Rıfkı Hat üzerinden vermiştir. Yazdığı kitap toplatılan, kitap yüzünden yargılanan Rıfkı Hat, en sonunda vurularak öldürülür. Nahit'in babası Dr. Narin, Gündül kasabasında kendine özgü bir hayat sürer:

Aslında doktor değildi. Bir vidanın sekizgen somunu, manyetolu telefonun çevrilmiş hızı gibi ufak tefek tamir işlerinde yararlı olan ayrıntılara dikkat ettiği için askerde arkadaşları vermişti bu lakabı ona. Eşyaları sevdiği, onlara bakmaktan hoşlandığı, her nesnenin benzerliklerini keşfetmeyi yaşamının en büyük nimeti olarak gördüğü için bu adı benimsemişti. Tıp değil milletvekili babasının isteğine uyarak hukuk okumuştı; kasabada avukatlık yapmış, babasının ölümünden sonra işaret parmağıyla gösterdiği bu topraklar, bu ağaçlar kendisine kalınca dilediği gibi yaşamak istemişti" (Pamuk, 2006: 119).

Dr. Narin de metindeki diğer karakterler gibi hayatın anlamını aramaktadır: "Sabahları bazen taa buraya kadar yürür, beni selamlayan güneşi karşılarım. Doğa durgun olur, arılar, yılanlar daha ortaya çıkmamıştır. Ben ve dünya, birbirimize neden var olduğumuzu, neden bu saatte burada olduğumuzu, amacın, en büyük amacın ne olduğunu sorarız" (Pamuk, 2006: 128). Anlatıda, Rıfkı Hat'ın karşısına yerleştirilmiş, bir karakter olan Dr. Narin, Batı'dan gelen yeniliklere karşıdır. Buna uygun olarak hayatın anlamını Batılı değerlere karşı savaş açmakta bulmuştur. Orhan Pamuk Doğu-Batı çatışmasını Dr. Narin aracılığıyla verirken, romanlarının temel konularından 'kumpas'ı da yine Dr. Narin'in sözcüklerinden dillendirir. "Romanın bütünündeki sisli, muğlak hava kumpasın ve kumpasçıların da üzerinde gezer. Ama anlaşılan kumpas yine Batı ve Batılılaşma ile ilgilidir. Zaten Pamuk da 'Değişim de modernleşme de hep kumpas hissi verir' der" (Üysal, 2008: 205). Dr. Narin, Oğlu Nahit'in değişimine neden olan kitabı yazdığı için Rıfkı Hat'ı öldürtmüştür.

Boğazkesen'de romanı için büyük çaba ve zaman harcayan yazar-anlatıcı, yazdıklarını beğenmez ve romanını yamalı bohçaya benzetir. Kendine duyduğu

güvensizlik, romanını bitirmesine engel olmuştur. Bir tanıdığının arkadaşı olan Deniz isimli kadının, onun yalısına misafir olmasıyla hayatı bütünüyle değişir. Günlerini artık yazarak değil, Deniz’le sevişerek ve kavga ederek geçirmeye başlar:

Bir zamanlar ‘Boğazkesen’i tasarladığım, beyaz kâğıtlarla sözcüklerin dünyasında kendimi unuttuğum, dış gerçekten koparak tarihin derinliklerine daldığım yerlerde bir kadının, ufak tefek, ama güçlü, hem sert, hem sevecen, hem çekici hem itici bir tuhaf kadının saltanatı hüküm sürmeye başlamıştı. Oydu her şeyi başlatan. Kavgaya da, barışa da o karar veriyor, en küçük davranışımı bile yönetmeye kalkışıyor (Gürsel, 2003: 54).

1970’li yıllarda sol örgütlere yakın olan Deniz, 12 Eylül askeri darbesinden sonra yazar-anlatıcının evine sığınmıştır. 12 Mart’ta yaşadıklarını tekrar yaşamak en büyük korkusudur. Yazar-anlatıcıyı toplumsal gerçeklerden koparak, yazmaya çalıştığı romanına sığındığı gerekçesiyle sürekli eleştirmiştir. Romanını tamamlayamayan yazar-anlatıcı, onu bitirebilseydi daha neleri yazmak istediğini son bölümde okura anlatır. İç metinde Fatih Sultan Mehmet temel karakterdir. İstanbul’un fethi sırasında cesur, kararlı ve acımasız bir Fatih Sultan Mehmet portresi çizilmiştir. İç metnin beşinci bölümünde ise; İstanbul’un fethinden yıllar sonra Fatih Sultan Mehmet’in kendisiyle hesaplaşması anlatılır. Hayatın anlamını sorgulayan padişah, dünyevi hırslarından uzaklaşarak, kendi dünyasına çekilmiştir:

Gerçekten öyle mi oldu, hep hayır mı işledi hiç şerre karışmadan? Mehmet ikircikli bu konuda. İçinde kötülüğün de olduğunu, eylemlerinin bazen bu kötülük damarından kaynaklandığını biliyor. Pişmanlık duymuyor ama. Ne cehennemden korkuyor ne de Tanrı’dan. Unutmak istiyor yalnızca. Akıttığı kanları, kucakladığı gövdeleri, cellata verdiği canların anısını, her şeyi unutmak istiyor. Mevlevi dervişi gibi dönmek, dönerken de varlıktan geçmek, kurtulmak. Ayrılığın acısını teninde, yüreğinde duyması gerek. Ama hangi ayrılığın. Kimseyi sevmedi ki! Kostantiniyye’den başka (Gürsel, 2003: 101).

Nicolo, Venedikli Kaptan Antonio’nun gemisinde seyir kâtibidir. Gemi, kuşatma esnasında Boğaz’dan geçerken Osmanlılar tarafında batırılmış, mürettebatı da esir alınmıştır. Gemidekilerin hepsi kazığa çekilirken, Nicolo padişaha iç oğlanı yapılmıştır. İstanbul’un fethi Nicolo’un savaş esnasında tuttuğu günlüklerden anlatılmıştır. Savaşın anlamsızlığını inanan Nicolo, fetihten sonra Bizanslı bir kadına tecavüz etmek isterken onun tarafından öldürülür. Kaptan Antonio; denizi, kadınları ve yaşamayı seven bir karakterdir. Kaptanlığını yaptığı ticaret gemisi sayesinde dünyanın pek çok yerini tanımıştır. “Palamarlarını çözmüş serseri bir gemi gibi yaşamın akıntısına bırakmıştı kendini. Bir kentten ötekine, bir kadından bir başkasına savrulup durmuştu. En güzel kumaşların, en pahalı mücevherlerin, en tehlikeli serüvenlerin peşindeydi her zaman” (Gürsel, 2003: 33). Kaptan Antonio, esir düştükten sonra padişah II. Mehmet tarafından kazığa çektilerle öldürtülmüştür. Sadrazam Çandarlı Halil Paşa, İstanbul’un fethine karşı çıktığı için fetihten sonra padişah tarafından idam ettirilmiştir. İç metnin üçüncü bölümünde idamdan önce Çandarlı Halil Paşa’nın iç dünyasında yaşadığı çatışmalar anlatılmıştır. Çandarlı ailesinin devlet yönetimindeki ağırlığının artık sona erdiğini düşünen Paşa; şehzadelikten itibaren II. Mehmet’i küçümsemesinin bu duruma neden olduğunu düşünür. Ak Şemsettin ise, padişahı başta İstanbul’un fethi olmak üzere birçok konuda yönlendiren ve yüreklendiren; manevi yönü güçlü bilge bir kişi olarak betimlenmiştir.

Dağın Öteki Yüzü’nde Vicdan, iç kurmaca metnin ana karakteridir. Diğer karakterler Vicdan’ın çevresindeki kişilerden oluşur. Vicdan’ın en önemli özelliği, Kemalizm’e tutkuyla bağlı olmasıdır. İngiltere’de devlet bursuyla İngiliz edebiyatı

eğitimi aldıktan sonra, Gazi Üniversitesi'ne bağlı bir enstitünün kurulmasında aktif rol alır ve emekli olana kadar bu kurumda çalışır. Ülkesi için faydalı olacak öğretmenler yetiştirmek onun hayatındaki en önemli idealidir. Kardeşi Burhan'la aralarında geçen bir tartışma onun hem dünyaya hem de edebiyata bakışını ortaya koyar:

Türkiye'nin dört bir yanından gelmiş gençleri okuttum, okutuyorum. Ben mi halkımı tanımıyorum? Halkın nabzını tutuyorum. Onlara Batı edebiyatı öğretiyorum. Tüm insanların ortak duygularında ve duyarlılıklarından söz ediyorum. Gelişen, değişen hayatı yansıtabilmek için, geleneksel edebiyat türlerinin yetersiz kaldığını, yüzümüzü uygarlığın yönüne çevirmemizin ve bunu yaparken başlangıç noktamızı unutmamızın gerektiğini anlatıyorum. Doğu'dan kaynaklanıp, Batı'ya yönelen bu akışın bizim Türk edebiyatımızın özgünlüğünü dokuyacağını söylüyorum. Bir ulusun savaşla değil kültürle var olup yaşayabildiğini (Atasü, 192: 2009).

Vicdan'ın milli olandan hareket edip, evrensele yönelme isteği, genç Türkiye Cumhuriyeti'nin resmi ideolojisiyle de bire bir örtüşür. Vicdan'ın edebiyatçı kimliği, Kore Savaşı sırasında yazılan şiirleri ve kardeşi Cumhur'un Kore mektuplarını incelerken de ortaya çıkar. Çalışma hayatında idealist bir yapıya sahip olan Vicdan, gündelik hayatta duygusal bir mizaca sahiptir. Çevresindekilere karşı vefalı bir dost, kardeşlerine karşı fedakâr bir abla, kocasına karşı sadık bir eş olmuştur. Kardeşleriyle birlikte Uludağ'ın zirvesine yaptıkları gezi ve Atatürk'le tanışması hayatının sonuna kadar unutamadığı anılarıdır. Nefise; Vicdan'ın İngiltere'de kaldığı yıllardaki en yakın arkadaşıdır. O da Vicdan gibi babasız büyümüş ve parasız yatılı okumuştur. Vicdan'a göre daha hareketli ve dışa dönüktür. Kalbi Atatürk ve Türkiye sevgisiyle dolu Nefise birçok idealini gerçekleştiremeden 1942 yılında hayatını kaybeder. Raik, Vicdan'ın kocası ve matematik öğretmenidir. O da Atatürk İdeallerine bağlı bir Kemalist'tir. Cehaletin, yobazlığın ve kapitalizmin her zaman karşısında olmuştur: "İstanbul'da parasız yatılı okuduğu yıllarda bu üç düşmana karşıtlığı, yıkıcı duygulardan arınıp bilince dönüştü. Anadolu çocuklarını aydınlatan bir öğretmendi o. Görevini kusursuz yapıyordu" (Atasü, 214: 2009). I. Dünya Savaşı ve Milli Mücadele yılları, onun hayatında da dönüm noktasıdır. Savaş yıllarında terk etmek zorunda kaldıkları Trabzon'a, Cumhuriyet'le birlikte geri dönmüşlerdir. Kendileri yokken evlerine yerleşmiş aileyi annesinin sokağa atması unutamadığı hatıraları arasındadır: "Durum annesinin sabrının sonu olmuştu; dişi bir panter kesilmiş, kara çarşafı kasırğa gibi savurarak, salt öfkesinin gücüyle o insanları evden atmıştı. Raik daha sonra kovulan ailedeki yaşlılardan birini dilenirken gördü. Annesi evini işgal edenleri açlığa kovduğunu biliyordu" (Atasü, 215: 2009). Ülke sorunlarını koyu bir Bolşevik olan amcaoğluyla tartışan Raik, Kemalizm'de, sosyalist ideolojiye yer açmaya çalışır:

Raik'in uğraştığı pürüzler amcaoğlunun kökten eleştirisi yanında yüzeysel kalıyordu elbette. Gazi milli burjuvazi yaratmaya çalışıyor. Raik sanayinin gelişmediği bir ülkede proletarya yaratmanın uzun zaman alacağını ve ancak toplumun hayatındaki bir sonraki basamağı oluşturabileceğini savunuyordu. Amcaoğlu İstanbul'daki tersane 'amelelerinden' dem vuruyor; Raik Anadolu'nun yoksul köylü yığınlarından. Amcaoğlu kitlelerin yüzyıllarca beklemeye tahammülleri kalmadığını ileri sürüyordu; Raik Erzurum'da geçen askerliğinin ve Sivas'taki öğretmenliğinin izlenimlerini, Anadolu köylüsünün sabrının sınırsızlığını anlatıyordu (Atasü, 217: 2009).

Reha, Vicdan'ın büyük kardeşidir. Annesinin ikinci evliliğini yapmasının ardından, kardeşi Burhan'la birlikte askeri okulda okur ve subay olur. Reha'nın

kadınlara duyduğu ilgi kişiliğinin belirgin özelliklerindendir. Çok sevdiği komşularının kızı Yıldız'la evlenememesi ve Dersim İsyanı bastırılırken yaşadıkları onun hayatının kırılma anları olmuştur. Dersim dönüşü yakalandığı tifüs hastalığının etkisinden uzun süre kurtulamamıştır: “Gençliğinde kadınlara duyduğu düşkünlük, sanki tifüs ateşinde yanıp kül olmuştu. Kadınların yanında utangaç ve beceriksizdi; lüzumsuz lüzumsuz gülmesi tutuyordu. Eskiden taze bir sarmaşık gibi kadınları sarıveren utangaçlığı, şimdi dikenli bir çalı gibi batıyordu onlara” (Atasü, 118: 2009). 1950’li yıllarda annesinin bulunduğu genç bir dulla evlenen Reha; karısı tarafından küçümsemenin, mutsuz bir tip olmuş ve intihar ederek hayatını sonlandırmıştır. Vicdan’ın ortanca kardeşi olan Burhan da ağabeyi Reha gibi subaydır. İki kardeş Dersim İsyanının bastırılmasında birlikte görev yapmış, Burhan isyan sonunda attan düşmüş ve geçirdiği sakatlıktan dolayı ordudan emekli edilmiştir. Burhan’ın emekliliği onun hayatında önemli bir değişime neden olmuştur. Okul ve subaylık yıllarında idealist bir Atatürkçü olan Burhan, ordudan ayrıldıktan sonra avukatlığa başlamış, para ve zevk peşinde koşan bir kişiliğe bürünmüştür. Bol para kazandıran davaları ve metresleri vardır. Daha fazla dava alabilmek için, doğum yeri Selanik’i, İzmir’le değiştirmiştir. Yazar- anlatıcı Burhan’ daki değişimi ablası Vicdan’ın bakış açısından yansıtır:

Kardeşim sorumsuz bir aile babası. Gözünü hırs bürümüş bir serbest meslek erbabı. Hani o idealist Burhan, bakışları kıvılcımlı genç subay. Şimdi maddi güce ve gönence duyulan sınırsız arzu tehlikeli bir yangın tutuşturuyor gözlerinde. Yakıyor, yıkıyor, eziyor, başarıyor!.. Yeni bir insan tipi Türkiye için... (Atasü, 172: 2009).

Burhan hayatının son dönemini eşiyle birlikte, mutsuz bir şekilde geçirir. Onun son günlerdeki fiziksel durumu yazar-anlatıcı tarafından ayrıntılı bir şekilde betimlenmiştir:

Burhan Bey bir mum gibi sönüyor... Önce çelik mavisi gözlerindeki ışıltı donuklaştı. Yüzüne acılı bir anlam yerleşti. Yüz çizgileri sarktı. Az konuşur oldu. Boyu kısaldı, omurgası eğrildi. Zayıfladı... Derisi ile iskeleti arasındaki dokular boşaldı. Gövde yeterince beslenemiyor... Beyin de tabii. Hücrelere yeterli oksijen gitmiyor, dolaşım iyi değil. Doku kaybı var. Protein kaybı demektir bu... Ölüm başladı... Algılar, bilgiler, anılar eriyip giden proteinlerle mi havaya karıştı, yorgun soluklarla; yoksa idrar mı oldu, döküldü? (Atasü, 167: 2009).

Burhan Yurdakul’ un oturduğu ev ölümünden sonra çocukları tarafından satılır, karısı da huzurevine yerleştirilir. Cumhuriyet, Vicdan’ın en küçük ve üvey kardeşidir. Subay olan Cumhuriyet, Kore Savaşı’ndayken, ablası Vicdan da onunla birlikte savaşı yaşar. Metinde Cumhuriyet’la ilgili bilgilerin büyük çoğunluğuna Kore mektuplarından ulaşılır. Yazar-anlatıcı ‘Gazi’ isimli altbölümün üçüncü kısmında Cumhuriyet’la ilgili birtakım betimlemelerde bulunur:

Cumhuriyet Özgecan’ın askerlerde pek bulunmayan bir özelliği vardır; şakacıdır. Babasından almıştır bu özelliği. Kendisi gibi gülmeceye düşkün eniştesiyle çok güzel anlaşır. Ablasında ve ağabeylerinde, Fitnat Hanım’ın Selanik’ li kocasından doğurduğu Rumeli göçmeni büyük kardeşlerde gülmece duygusu hiç yoktur. Onların iç dünyasını garip bir hüznün biçimlendirir. Cumhuriyet farklıdır. Kore mektupları çoğu kez cepheyi kendisi ve arkadaşları için katlanır kılan gülmece duygusundan izler taşır. Cumhuriyet çevresine ve olaylara dıştan bakabilir; gülmece onu kışkırtınca düşünmeye koyulur. Oysa bir subayın sorgulamaması gereken konular vardır, örneğin dış

siyaset, örneğin hükümet kararları. Şakacı Cumhur hükümetin Türkiye'yi Batı'ya kabul ettirmenin, harp etmekten başka bir yolunu bulması gerekmez miydi diye düşünür, arada sırada (Atasü, 162: 2009).

Anlatı'da Vicdan'ın annesi Fitnat Hanım, vatansever bir tip olarak betimlenmiştir. Savaş yıllarının zor günlerinde kocasını kaybetmesine rağmen ayakta kalmayı başarır ve çocuklarına kol-kanat gerer. Başındaki kara başörtüsünü düşman yurttan atılınca kadar çıkartmaz. Metindeki diğer kahraman kadınlardan biri de Raik' in annesidir. Savaş yıllarında Vicdan ve ailesi Selanik'i terk ederken, Raik ve ailesi Trabzon'u terk etmek etmiştir. Raik' in annesi de bu zor yıllarda yuvasını ayakta tutmayı başarmıştır.

Gölgesizler'in, kurgusunu anlatı karakterlerinin iç dünyalarında yaşadığı çatışmalar oluşturmuştur. Romanın ana mekânının 'köy' olduğu düşünüldüğünde, burada yaşayan insanların, psikolojik dünyalarının işlenmesi, Türk romanı için önemli bir yeniliktir. Yıldız Ecevit *Gölgesizler*'in bu yönünü vurgulamıştır:

Toptaş'ın romanı; çağcıl insanın iç dünyasındaki marjinal – ama özde insanlık tarihi kadar eski- varoluşsal devinimlerin yalnızca burjuva insanına özgü olmadığını, üstünde yaşadığımız gezegenin 'üçüncü dünya' denilen bir yöresinde yaşayan kırsal kesim insanının aynı evrensel sorunların kıskacında olabileceğini göstermesi açısından da Türk romanında devrimci bir konuma sahiptir (Ecevit, 2010: 329).

İktidardan aldığı güçle köyde olup bitenlerden kendini sorumlu tutan muhtar, köydeki kayboluşlar karşısında çaresizdir:

Masaya çöktü sonra. Üstünde dayanılmaz bir ağırlık vardı, ayakta dursa yıkılacaktı sanki. Gene de, birkaç kez kalkıp pencereden köye baktı. Korkuyordu aslında. Güvercin'in ansızın kayboluşunda, ortaya çöken sessizlikten ve sessizliğin arkasından gelecek olan her şeyden korkuyordu. Köyde bir uğursuzluk dolaşıyordu ona göre, ama bunun ne olduğunu, nereden kaynaklandığını bir türlü anlamıyordu. (Toptaş, 2011/b: 45)

Bekçi, muhtardan sonraki ikinci adamdır köyde, kimliğini iktidarla özdeşleştirir:

Bekçi eskiden beri severdi böyle anları; köydeki evler, avlular ve ahırlar içindekilerle birlikte kendisininmiş gibi gururlanırdı. Her şeye sahip olduğunu düşündükçe kafasından tuhaf düşünceler geçmeye başlardı sonra, sözelimi birkaç kişiyi yatağında uyurken kurşunlamayı isterdi. Bunların başında Rıza geliyordu tabii, ardından Cennet'in oğlu, avlu komşusu Vehbi ve daha başkaları... Kimse gıkını çıkaramazdı nasıl olsa; gecenin en sessiz anında, kayıp bir saman çöpünden yeni doğacak çocuğa kadar köydeki her şey onundu (Toptaş, 2011/b: 105).

Köyde iktidara sahip bu iki anlatı karakteri, köydeki yokoluşlara çare bulamayarak başkalaşmışlardır. Muhtar intihar ederken, bekçi köyden gitmenin hayallerini kurar: "Üstümüze bir uğursuzluk çöktü sanki, nereye baksam ya da olup bitenlerin hangisini anlamaya çalışsam bunalıyorum. Hem öyle bir bunalıyorum ki, çekip gitmek geliyor içimden; çekip gitmek ve bir daha hiç dönmemek" (Toptaş, 2011/b: 171). Çimen Günay; Hasan Ali Toptaş'ı yarattığı anlattığı karakterleriyle, roman geleneğimizde konumlandırmaya çalışır:

Hasan Ali Toptaş'ı Ahmet Hamdi Tanpınar'a, Yusuf Atılgan'a ve Oğuz Atay'a yakın tutan unsurun da yalnızlık üzerine düşünmesi ve gücün ve kalabalığın simgelediği iktidar duygusuyla hesaplaşmaya çalışması olduğunu düşünüyorum. Tanpınar'ın, Atılgan'ın, Atay'ın edebiyatımıza kazandırdıkları huzursuz, aylak, tutunamayan erkekler de Toptaş'ın gölgesiz erkekleri gibi aslında kalabalıklar karşısında kendilerini güçsüz ve yalnız bulan, ama mağduriyet elbisesine de bir türlü sığmayan erkekler. Buradaki yalnızlık, varoluşsal bir tek başlılık duygusuna ek olarak, dayanıklılık, cesaret ve güç gibi unsurların erkekliği tanımlayan unsurları betimlediği bir kültürde dayanıklı, cesaretli ve güçlü olamamaktan kaynaklanan bir yalnızlığı da kastediyor (Günay, 2010: 222).

İç kurmaca metnin, yazıyla uğraşan tek kahramanı Cennet'in oğludur. Cennet'in oğlu anlatının başında, varolmayan birine mektuplar yazarken, ilerleyen bölümlerde önce akıl sağlığını kaybeder ve daha sonra da yılan tarafından öldürülür. Cıngıl Nuri ve Güvercin köyde bir kaybolan, bir ortaya çıkan karakterlerdir. Gölgesizler'de karakterler halkın arasından seçilmiş, sıradan insanlardır. Anlatıda karakterlere isim verilmeyerek (muhtar, bekçi, Cennet'in oğlu), onlar tamamen gölgesizleştirilmiştir.

Toptaş anlatısında bireye ait özel adlar, nesne betimlemeleri, beden tanımlamaları olmasa da olur... Kahramanlar da, olay örgüsünde adı geçmiş tüm nesneler de, içinde yaşadıkları dünya gibi bir ânı diğer anını tutmayan, gülünç, şeytansı, sevimli yaratıklardır. Onlar yalnızca konuşur, anlatırlar... Kendilerinden söz etmeyi sevmezler, birer sözden, söylemden oluşmuş gölge varlıklardır ki 'gölgesiz'dirler (Akçam, 2010: 165).

Puslu Kıtalar Atlası'nda Uzun İhsan Efendi Bünyamin'in babasıdır. Romanda bilmeye ve öğrenmeye meraklı bir kişilik olarak çizilen İhsan Efendi, aynı zamanda yazardır. Uzun İhsan, metnin başında gerçek hayattan korkan ve rüyalarda yaşayan olumsuz bir karakter olarak anlatılmıştır. En büyük hayali bir dünya haritası yapmaktır. Uzun İhsan Efendi'nin dayısı Arap İhsan'ın onun hakkındaki düşünceleri, anlatıcının düşünceleriyle örtüşür:

Ey kör! Aç gözünü de düşlerden uyan. Simurg' u göremesen de bari küçük bir serçeyi gör. Kaf dağına varamasan bile hiç olmazsa evinden çıkıp kırlara açıl; böcekleri, kuşları, çiçekleri ve tepeleri seyret. Bırak dünyanın haritasını yapmayı! Daha hayattayken bir taşı bir taşın üstüne koy. Gülleri ve bülbülleri göremeyip gün boyu evinde oturan adam Dünyanın kendisini hiç görebilir mi? (Anar, 2011: 21)

Uzun İhsan Efendi, metnin ilerleyen bölümlerinde büyük bir değişim yaşar. Bünyamin' in yerini öğrenmek isteyen Ebrehe ve adamları tarafından ona işkence edilir, kulakları, burnu kesilir, gözlerine mil çekilir. Buna rağmen İhsan Efendi her şeyi duymakta, bilmekte ve görmektedir. Metnin içinde gerçekçi bir karakter olmaktan uzaklaşan Uzun İhsan, son bölümde 'Puslu Kıtalar Atlası' isimli eserin yazarı olarak çıkar okurun karşısına. Bu bölümde, anlatı zamanından ve mekânından uzaklaşılarak Uzun İhsanla, yazar İhsan Oktay Anar arasında bağlantı kurulmaya çalışılmıştır: "Bu noktada Uzun İhsan Efendi tüm anlatılanların, romanın, yaratıcısı yazar konumuna yükseliyor. Romanın sonunda yazar, İhsan Oktay Anar, bu bağlantıyı zaten kuruyor; İhsan isminin romanın bu karakteri ile romanın yazarının birbirinin yerine geçtiklerine işaret ediyor" (Esen, 2010: 249). Bünyamin, Uzun İhsan Efendi'nin yarattığı bir roman

karakteri, aynı zamanda iç kurmaca metindeki oğludur. Nüket Esen Bünyamin üzerinde etkili olan iki karakterden bahseder:

Rüya-gerçek, yaşamak-yazmak, tecrübe etmek-bilgi edinmek ikilemleri arasında gidip gelen romanda Bünyamin'in önünde hayatı yaşayış bakımından iki ayrı örnek var. Büyük dayısı Arap İhsan, dünyayı gezip gören, inanılmaz maceralar yaşayan, gözüpek, kaba saba, ünlü bir korsan. Hayatı yaşayarak tanıyor. Babası Uzun İhsan Efendi ise, kendini uyuyup düş görerek dünyayı tanımaya ve dünyanın bir atlasını yapmaya adanmış bir bilim adamı. Hayatı düşleyerek yaşıyor ve hayatın haritasını çıkarıyor. Yazıp oğluna verdiği düşler atlasının adı Puslu Kıtalar Atlası (Esen, 2010: 249).

Uzun İhsan Efendi, silik ve mütevazı bir karakter olarak tanımladığı oğlunun, hayatı yaşayarak öğrenmesini ister ve onun Verdabet'le birlikte kale kuşatmasına gitmesine izin verir. Kuşatma sırasında Ebrehe'nin elde etmek istediği 'kara para' tesadüfen Bünyamin'in eline geçer. Bu sırada Bünyamin yaralanarak, yüzü tanınmaz hale gelir. İstanbul'a döndüğünde, Ebrehe tarafından kulakları ve burnu kesilen, gözleri kör edilen babasını bulmaya çalışır. Bünyamin, *Puslu Kıtalar Atlası*'nı hem okuyan hem de metindeki olayları yaşayan kişidir. Uzun İhsan Efendi'yle hem baba-oğul, hem de yazar-okur ilişkisi içerisinde. Ebrehe, Teşkilat-ı İstihbarat-ı Hümayûn'un başkanıdır. Anlatıcı Ebrehe'yi istihbarat teşkilatını kendi çıkarları için kullanan olumsuz bir karakter olarak anlatmıştır. Orhan Koçakoğlu, Ebrehe isminin seçilmesindeki imgesel anlama değinir:

Eserinde simgesel bir anlatım kullandığını gördüğümüz Anar' ın bu itici karakter için Ebrehe ismini seçmiş olması elbette tesadüf olamaz. Zira roman kurgusundaki gerek tarihî, gerek dinî, gerekse felsefî göndermeler metnin çok yönlü okunmasını gerektirmektedir. Bu açıdan Ebrehe ismine baktığımızda onun tarihî ve dinî zemini olduğunu görmekteyiz. Yazar kutsal Kâbe'ye karşı kendi kişisel çıkarları için kilise yaptıran Ebrehe ile Osmanlı Devleti'nin çıkarları için kurulmuş gizli örgütü şahsı için kullanan Ebrehe' yi hem karakter hem de konum olarak koştuluk içinde kurgulamıştır (Koçakoğlu, 2010: 101).

Ebrehe 'Büyük Son' dan kaçarak sonsuzluğa ulaşmak ister. Bunun için Bünyamin'de bulunan 'kara para'da olan sekizinci maddeye ihtiyacı vardır. Gerçekte bir kadın olan ve bunu ve herkesten saklayan Ebrehe, Bünyamin'e de zamanla ilgi duyar. Metnin sonunda amaçlarına ulaşmadan dilenciler kethüdası Hınzıryedi tarafından öldürülür. Hınzıryedi, Bağdat'ta hünerli bir hırsızken, padişahın oğlu tarafından yakalanınca hırsızlık yapmaya bırakarak dilencilik yapmaya başlar. Kısa zamanda dilencilikte de ün kazanır. "Halep çıbanı, dolama, şirpence, siğil, temriye, yenirce, itdirseği, isilik, hıyarcık, arpacık, incitmebeni, ceriha, bıcırgan ve akarcılar yapıp dilenmeye çıktığı ilk gün, Bağdat'ta bir günde verilen sadakanın onda dokuzunu toplar" (Anar, 2011: 116). Hınzıryedi hünerleri İstanbul'daki dilencilere öğretmesi için, Sultan Murat tarafından Bağdat seferi dönüşü İstanbul'a getirilir. Hınzıryedi dilenciler loncasına başkan olur, ancak domuz etine düşkünlüğünden dolayı asılmak üzereyken Ebrehe tarafından kurtarılır. Toplanan paraları Ebrehe'nin görmesini sağlayarak, farkında olmadan onun 'kara para'yı aramasına yardımcı olmuştur. Hınzıryedi nefesine hâkim olamayan, acımasız, çıkarıcı ve ikiyüzlü bir karakter olarak çizilmiştir. Ebrehe'yi öldürdükten sonra o da Dertli, isimli bir meczup tarafından vurularak öldürülür. Kubelik, Venedik balyosunda çalışan bir kâtiptir. Güzel yazısıyla ünlü bu kâtip, şaraba düşkünlüğünden dolayı Venedik balyosundaki görevinden atılır ve rastlantı sonucu eline geçen bir kerpetenle dişçilik yapmaya başlar. Kubelik, insan vücudunu tanımaya ve onun haritasını yapmaya çalışan, bilmeye ve öğrenmeye meraklı bir tiptir. Arap İhsan,

Uzun İhsan Efendi'nin dayısıdır. Ellisine merdiven dayamış olan külhani, cesur bir denizcidir. Cesareti ve gözüpekliğiyle Uzun İhsan Efendi'nin olmak istediği kişidir. Uzun İhsan, Rüyalarında bile Arap İhsan'ı görür. Gürsel Korat, Puslu Kıtalar Atlası'ndaki anlatı karakterlerinin ruh dünyalarıyla değil, eylemleriyle anlatıldığını belirtmiştir:

İhsan Oktay Anar'ın romanlarında oluş ve akış içindeki insan karakterinin değil, tiplerin eyleminin 'gösterildiğini' fark ederiz. Anar romanlarında oluş ve akış içinde olan şey yalnızca olaylardır. Puslu Kıtalar Atlası'nda ne Bünyamin'in ne Ebrehe'nin, ne Uzun İhsan Efendi'nin iç dünyası vardır. Kubelik, Vardapet, Zülfıyar ve Hınzıryedi'yi tanır fakat onların içinden ne geçtiğini bilmeyiz. Yazar sürekli olayları anlatır ve kişileri olaydan olaya koşturur. Çünkü İhsan Oktay Anar masalın ve komedinin algı düzeninden hareket eder: Bunlar hayatın ve insanın uzaktan görünüşüdür. Yakından bakmak ayrıntıyı, karakteri görmektir çünkü; dramdır (Korat, 2011: 23).

Fındık Sekiz'de metin karakterlerinin derinlemesine kişilik tahlillerine rastlanmaz. Karakterler eylemleri aracılığıyla anlatılmıştır. Meto'nun iç dünyasındaki kimlik arayışı metnin ana kurgusunu oluştururken, Fahri Baba, Sevda, Murat gibi karakterler de Meto'yla ilişkilerine göre kişilik kazanmıştır. Postmodern bir anlatı karakteri olan Meto, dağınık bir yaşam sürer ve kendisini mutluluğa götürecek doğru yolu arar. Anlatıcı, Meto'yu tüm insanlığı mutluluğa götürecek bir kahraman gibi betimlemiştir:

Sanki Ten kavminden gelen bir vücut bara girmiş, insanlara akıllı olmalarını fısıldıyordu. Bu Ten, 'aydınlık çağı' diye adlandırılan bu karanlık çağda, nesnelerin boyunduruğu altında yaşayan ademoğluna, çok önemli bir sırrı vererek uzaklaşıyordu. Sır bir kişiye verilmişti: Meto'ya! Sır tutabilen, tutması emredilen insan (Kaçan, 2003: 32).

Meto'da kendisine verilen bu rolü benimsemiştir ve nasıl olduğunu soran arkadaşlarına: "Ben hepinizi kurtaracak bir hayatın ipuçlarını yakalamaya çalışıyorum" (Kaçan, 2003: 19). Cevabını verir. Metnin diğer önemli karakteri Sevda, anlatıcı tarafından Meto'yu yolundan çevirmek isteyen, bir karakter olarak betimlenmiştir. Sevda'nın gözleri delice ve delicidir, aynı zamanda fettan tavırlara sahiptir ve dünyevi ve bedensel tutkuların arayışı içerisindedir: "Şimdi otuz yaşına gelmiş, girip çıkmadığı âlem kalmamış, ailesinden ayrılmış, kardeşleri yurt dışında okuyarak sisteme dahil olmuşlar. Sevda, deli Sevda ise vücuduna binlerce litre alkol emzirmiş, rakı masalarından şarap masalarına, duman âlemlerinden çizgi yollarına kadar her her türlü kovalamıştı" (Kaçan, 2003: 19). Sevda aradığı aşka karşılık vermeyen Meto'ya iftira atarak, onun cezaevine girmesine neden olur. Meto'nun yakın arkadaşı Fahri Baba; dağılmış, ne aradığı bilmeyen karakterlerin aksine olgun bir kişiliğe sahiptir. Fahri Baba; Meto'nun Malibu ve İmpala marka otomobillerle yaptığı yolculuklarda ona eşlik eder. Meto'nun iç dünyasındaki yolculuğunda ona yol gösteren bir rehberdir: "İnsanları telkin ve teskin ederek eğitmeli, sevmeyi öğretmeli, toprağa, suya, ateşe, kuşa olan borcumuzu bir şekilde ödemeliyiz" (Kaçan: 2003, 76).

Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri'nde yer alan karakterler, özellikle dış görünüşleriyle ayrıntılı bir şekilde betimlenmiştir. Karakterler, kıskançlık, açgözlülük, dindarlık gibi tüm insanlardaki ortak duygularıyla öne çıkarılmış ve anlatıcı tarafından öznel bir üslupla anlatılmıştır. "Onun romanlarında hayatta karşılığı olan, sokakta rastlayabileceğimiz kişileri göremeyiz. Başka bir ifadeyle, Anar birey olarak insanı değil, tıpkı antikite tiyatrosundaki gibi, bazı 'insanlık durumları' nı işler" (İnci: Notos, Ekim- Kasım 2011: 31). Ölüm; üst metinde insanların canını almakla görevlidir.

Bu kara cübbeli uzun boylu şahıs, başına, üstelik simsiyah bir namaz takkesi ya da ona benzer bir şey giymişti. Elli yaşlarında görünüyordu. Uzunca bir siyah sakalı, soğuk, içe işleyen mavi gözleri vardı. Kısacası Ölüm, kara giysileri ve ifadesiz bakışlarıyla, masallarda anlatıldığı kadar korkunçtu (Anar, 2011: 10).

Oyun oynamayı seven Ölüm, kurbanlarıyla onların canını almadan önce son bir oyun oynar. Ölüm'e göre, insanların dünya üzerindeki en önemli eylemleri arayıştır. Onları arayışa yönelten ise korkularıdır. Ölüm insanları korkularının yönettiğini düşünür. Üst metindeki hikâyenin diğer önemli karakteri Cezzar Dede ise; insanın en önemli duygusunun korku değil sevgi olduğuna inanır:

Geçmişime bakıyorum da, hayat bugüne kadar bana hep güzel şeyler göstermiş: Bu dünyada her şey güzel. Çirkinlik diye bir şey yok; kimbilir, sadece aldanarak ve büyük bir budalalıkla, onda çirkinliği görenler çirkindir belki. Ama ben dünyayı korku duygusuyla değil güzellikle tanıyorum (Anar, 2011: 82).

Cezzar Dede, torunlarına hikâyeler anlatan bir anlatıcıdır ve Ölüm onun canını almaya geldiğinde Cezzar Dede'yle karşılıklı hikâye anlatmaya dayalı bir oyun oynamak ister. Cezzar Dede, anlattığı hikâyelerde insanoğlunun nefesine olan düşkünlüğünü eleştirirken, ilahi ve beşeri sevgiyi yüceltir. Buradan hareketle Cezzar Dede'nin, dünyevi hırslardan arınmış bir kişiliğe sahip olduğu anlaşılır. Hikâyelerdeki farklı karakterler okuyucuya öncelikle fiziksel özellikleriyle anlatılmıştır. Dünya Tarihi'nde Azazil' in fiziksel betimlemesi bu anlatımların örneğidir:

Doğrusunu söylemek gerekirse onun güzel değil, olsa olsa süslü olduğu söylenebilirdi. Üstüne görkemli bir lacivert elbise çekmiş, ipek gömleğinin yakasına da armut ve yıldırım desenli bir boyunbağı bağlamıştı ki, bunlar da yasak meyva ile ilâhi gazabın temsili olsalar gerekti. Üzerinde altın suyuna batırılmış afili birer tokanın ışıldadığı pabuçları pırıl pırlıdı ve giyenin boyunu uzun göstereceği diye ökçeleri yüksekti. Bu kadar muhteşem olsa da, Azazil' in burnu ve çenesi uzunca, gözleri ise az buçuk ve birbirine yakındı. Gelgelelim saçını öyle fiyakalı taramıştı ki, şakaklarından inip kulaklarını örten ve ensesini kaplayan lüleler, görenin aklını başından alırdı (Anar, 2011: 106).

Anlatıcı, karakterleri tanıtırken hayat hikâyelerine de yer vermiştir. 'Bidaz'ın Laneti'nde Kallioğulları'ndan Hamdi'nin anlatımı bu yönüyle öne çıkar: "İşte Anadolu'nun bir köyünde, define hikâyeleri dinleye dinleye pusulayı az buçuk şaşırmış, Kallioğullarından Hamdi adında elli yaşlarında bir adam, karısı ve eli maşalı kaynanasıyla aynı evde yaşıyordu. Gençliği zamanındaki bir düğünde gördükleri karşısında kitaba el basarak hayatını defineciliğe adamaya yemin etmişti" (Anar, 2011:43). Ezine Canavarı adlı öykünün karakterlerinden Ayvaz Bey de hayat hikâyesiyle birlikte anlatılmıştır:

Gerçekten de o zamanlar Hoyratlar Mahallesi'nde, titiz müşterilerin güvenip alışveriş ettiği Lezzet Kasabı derler bir dükkân vardı. Burayı, mahalledeki güzel ya da çirkin, genç ya da ihtiyar, çoğu kadının göz süzüp edâ yaparak "Ayvaz Bey" diye hitap ettiği, yaşı elliye geçmesine rağmen hâlâ babayiğit görünüşlü, kızıl saçlı, kırmızı yanaklı, müzekker tavırlı bir adam işletirdi. Yirmi dört yıl önce vefat eden karısı ona, Selahattin, Celalettin, Nizamettin ve Hüsamettin adlı, tosun gibi dört erkek

evlat vermişti. Koca aradıkları için erkeklerin medeni durumlarıyla pek ilgilenen bazı kadınlar, ona “Dul Kasap” da derlerdi (Anar, 2011: 150).

Beni Adım Kırmızı’da eski bir elçi olan Enişte; Şeküre’nin babasıdır. Gerçekte sadece Kara’nın eniştesi olmasına rağmen, nakkaşlar tarafından bu isimle anılır. Venedik’te elçi olarak kaldığı yıllarda Batı kültürünü ve sanatını yakından tanımıştır. Özellikle Venedik’te gördüğü portre resimlerinden çok etkilenmiştir:

Venedikli Bey’in resmini öyle bir yapmıştı ki İtalyan ustadı, o resmin o beyin resmi olduğunu hemen anlıyordun. O adamı hiç görmemişsen ve kalabalık içinde o adamı bul deseler, binlerce adam içinden o resim sayesinde onu bulup çıkarabilirdin. İtalyan ustaları herhangi bir adamı, bir diğerinden kıyafetleri ve nişanlarıyla değil, yüzünün şekliyle ayırabilecek gibi resmetmenin usullerini ve hünerini bulmuşlar. Portre dedikleri şey bu (Pamuk, 2011: 36).

Padişahın Batılı tarzda resimlerden oluşan bir kitap için Enişte’yi görevlendirmesi metindeki olay örgüsünün başlangıcı olmuştur. Anlatıda, resim sanatı üzerine kurgulanmış Doğu-Batı çatışmasında Enişte, Batılı değerleri temsil eder. Doğu’nun da Batı’nın da Allah’ın olduğuna inanır. Zeytin, Leylek, Kelebek ve Kara isimli nakkaşlarla birlikte padişahın istediği kitabı bitirmek üzereyken, nakkaş Zeytin tarafından öldürülmüştür. Enişte, padişahın istediği kitabı hazırlarken ikilem içerisinde. Metnin otuz yedinci bölümünün anlatıcısı olan Enişte’nin ruhu, nakkaşların iç dünyasındaki çatışmayı ortaya koymuştur. Enişte’nin ruhu Allah’ın huzurunda itirafta bulunur: “Hayatımın son yirmi yılında Venedik’te gördüğüm kâfir resimlerinden etkilendim. Hatta bir ara kendi resmim onların usulleriyle yapılsın istedim, ama bundan korktum. Sonra senin âlemini, kullarını ve âlemdeki gölgen padişahımızı kâfirlerin usulleriyle resmettirdim” (Pamuk, 2011: 266). Enişte’nin hazırladığı kitap o öldükten sonra yeğeni Kara tarafından tamamlanmıştır. *Benim Adım Kırmızı*’da Üstat Osman, başnakkaştır. Batı’nın portre resmine karşı, hikâyeli minyatür sanatını savunan geleneksel çizgiyi temsil eder. Bu yönüyle Üstat Osman, Enişte’nin karşısında yer alan bir karakterdir. Ona göre: “Yarım akıllıydı Enişte denen bu şaşkın. Bilgisinden çok özentisi, aklından çok hevesi olduğu için usta nakkaşlar ondan alaycılıkla, gülümseyerek söz ederlerdi” (Pamuk, 2011: 266). Üstat Osman; Batılı tarzda bir kitap hazırlattığı için padişaha kırgın, böyle bir kitabı hazırladığı için, Enişte’ye kızgındır. Enişte’nin kızı Şeküre’ye gençlik yıllarında âşık olan Kara, Şeküre’nin aşkına cevap vermemesi üzerine İstanbul’dan ayrılmış ve uzun yıllar farklı Doğu ülkelerinde kâtiplik yapmıştır. Enişte, hazırladığı kitabın hikâyelerini için bir mektup yazarak Kara’yı İstanbul’a çağırmıştır. İstanbul dışında geçirdiği on iki yıl boyunca Şeküre’yi unutamayan Kara, anlatının sonunda hem Enişte’nin kitabını tamamlar, hem de Şeküre’yle evlenir. Eniştenin kızı Şeküre, güzel bir kadın olarak betimlenmiştir. Gençlik yıllarından itibaren nakkaşhanenin bütün nakkaşları ona hayrandır. Sipahi olan kocası, gittiği savaştan dört yıldır dönmediği için, isimleri Şevket ve Orhan olan iki çocuğuyla birlikte, babasının evinde yaşar. Şeküre bir yandan çocukları ve babasıyla olan hayatına devam ederken, diğer yandan da kocasının dönmemesinden umudunu kesmiş, kendisine uygun bir eş aramaktadır. Çocukluğundan beri kendisine âşık olduğunu bildiği Kara’nın İstanbul’a dönüşü Şeküre’nin hayatını hareketlendirmiştir. On iki yıldır görmediği Kara’yı daha olgunlaşmış bulur ve onunla gizlice görüşmeye başlar. Kızının, Kara’yla evlenmesine şüpheyle yaklaşan Enişte’nin bir cinayete kurban gitmesi; Şeküre’yi sürekli rahatsız eden kayını Hasan’ın ise; Katil (Zeytin)’i öldürerek kaçması, Kara ile Şeküre’nin evlenmesini kolaylaştırmıştır. Zarif Efendi ve Enişte’yi öldüren nakkaş Zeytin’i yöneten toplumsal baskılardır. Nakkaş Zarif Efendi’yi hazırladıkları kitabı Erzurumlu Hoca’nın adamlarına ispiyonlayacağını düşündüğü için öldürür. Zarif Efendi’yi öldürmesine rağmen, içine düştüğü çatışmadan kurtulamaz. Zarif Efendi’nin cenazesinden dönüşte Enişte’den kafasındaki sorulara

cevaplar bulmasını ister: “Doğru mu Zarif Efendi’nin o dedikleri, yaptığımız resimlerde padişahımızın güvenini kötüye kullanma, nakşetme usullerimize bir ihanet, dinimize küfür var mı? Son büyük resmi bitirdiniz mi?” (Pamuk, 2011: 266). Beklediği cevapları Enişte’ den alamayan Katil (Zeytin), Zarif Efendiyi öldürmesinden de Enişte’yi sorumlu tutmaya başlamış ve bir akşam evinde tek başına yakaladığı Enişte’yi de öldürmüştür. Zeytin’in katil olduğu metnin sonunda ortaya çıkar. İstanbul’dan kaçmak isterken, Şeküre’nin kayını Hasan tarafından öldürülür. Enişte’ye kitabı hazırlamasında yardım eden Leylek, Kelebek ve Zeytin(Katil) isimli nakkaşların özellikleri Başnakkaş Osman’ın anlatıcısı olduğu kırk birinci bölümde ayrıntılı bir şekilde anlatılmıştır. Üç nakkaşa da takma isimlerini veren ustaları Üstat Osman’dır. Zeytin (Katil)’in asıl adı Velican’dır. Safevi şahının Tebriz’deki nakkaşhanesinde usta olan babası tarafından İstanbul’a getirilmiştir. Doğu üslubunu eserlerine her zaman yansıtan Zeytin, Üstat Osman’ın tüm çabalarına rağmen bu özelliğinden hiçbir zaman vazgeçememiştir:

Moğol-Çin etkisi taşıyan, Semerkant, Buhara ve Herat’ta yerleşmiş yüz elli yıl öncesinin ihtiyar ustaları gibi genç âşıkları Çinliler gibi ay yüzlü çizer. Ne çiraklığında ne ustalığında, içine kapalı bu çetin cevizi istediğim gibi açabildim. Ruhunun derinliklerinde sakladığı Moğol-Çin-Herat üstatlarının usul ve örneklerinin dışına çıksın, hatta gerekiyorsa onları unutabilsin isterdim (Pamuk, 2011: 295).

Gururuna çok düşkün olan Zeytin (Katil), Üstat Osman’a göre nakkaşhanenin en yetenekli ressamıdır. Kelebeğin asıl adı Baruthaneli Hasan Çelebi’dir. “Güzel olduğu kadar yeteneklidir de. Bir renk ustasıdır, en kuvvetli yanı budur; sanki renk sürme zevki için döne döne, aşkla nakşeder” (Pamuk, 2011: 297). Üstat Osman’ın oğlu gibi sevdiği Kelebek, ‘geniş, rahat, mutlu, yuvarlacık çizgiler çeker, parlak, katıksız renklerini cesaretle sürer ve resminin gizli nizamında hep tatlı bir yuvarlaklık’ olmuştur. Leylek’in asıl adı Mustafa Çelebi’dir. Çalışkan, yetenekli ve cesaretlidir. Özellikle toplum hayatını başarılı bir şekilde resmetme yeteneğine sahiptir. Üstat Osman kendinden sonra başnakkaşlığa onu layık görür. “Ama öyle hırslı ve kendini beğenmiş, öteki nakkaşlara karşı öyle küçümseyicidir ki, bu kadar insanı idare edemez, hepsini kaçıır. Aslında ona kalsa, inanılmaz çalışkanlığıyla, nakkaşhanenin bütün resimlerini kendisi yapmalıdır. İstese yapar da. Büyük üstattır. İşini bilir. Kendini sever. Ne mutlu” (Pamuk, 2011: 301). Toplumun tabu haline gelmiş düşüncelerini anlattığı hikâyelerle eleştiren meddah, *Benim Adım Kırmızı*’nın muhalif sesidir. Bu yönüyle toplumdaki genel sanatçı tipinin sembolüdür. Metnin sonunda, Erzurumlu Nusret Hoca’nın adamları tarafından kahvehanesi basılarak öldürülmüştür. Erzurumlu Nusret Hoca’nın kendisi metnin hiçbir bölümünde görünmez. Ancak, adamları çevreye korku salar. Yeniliklere karşı çıkan bu grup, sanatçılar üzerindeki toplum baskısının sembolüdür. Ester yarı cahil bir tiptir. İstanbul’un meşhur çöpçatanları arasındadır. Kara-Şeküre-Hasan arasındaki mektup trafiğini sağlamış ve Kara ile Şeküre’nin evlenmesine yardımcı olmuştur. Şeküre’nin kayını Hasan, ağabeyinin savaştan dönmemesi üzerine, Şeküre’ye göz koymuştur. Şeküre’nin, Kara’yla evlenmesi üzerine amacına ulaşamaz. Kargaşa esnasında, Katil (Zeytin)’i öldüren Hasan, ortadan kaybolur.

Kırmızı Pelerinli Kent’te; üst metnin ve iç metnin ana karakteri Özgür’dür. Onun hocalık için gittiği Rio De Janeiro’da iki yıl içinde yaşadıkları metnin kurgusunu oluşturmuştur. Rio’da yazdığı *Kırmızı Pelerinli Kent* isimli romanda, Ö. karakteri etrafında bu kentte yaşadıklarını anlatmıştır. Rio; başlarda onun için özgürce yaşayabildiği bir kentken, üniversiteden kovulup parasız kalınca, şehrin gerçek yüzüyle tanışır. İnsanın değersiz olduğu bu kentte; alkol, uyuşturucu, seks tüm değer yargıların üzerindedir. Birkaç başarısız aşk deneyimi yaşayan Özgür, insanlara olan güvenini kaybeder ve kendi dünyasına çekilir:

Rio sokaklarında, başıboş bir Türk kadını; bir salyangoz kabuğuna nasıl çekilirse, öyle sığınmış kendi benliğine; her kafasına dayanacak bir silahın korkusu içinde; ağzı zampara

kâğıdı gibi; adımları titrek; koltukaltlarında iri ter halkaları... Gözlerinden başka güvenebileceği hiçbir şeyi yok; ufku bakışlarıyla sınırlı. Bu vahşi topraklarda yürürlükten kaldırılmış geleceğe doğru, solgun varlığını sürüklemeye çalışıyor. (Erdoğan, 2006: 3)

Bitirmeye çalıştığı romanı onun Rio'daki en değerli varlığıdır. Metinde, özel karakterlerle birlikte, Rio De Janeiro'da rastlanabilecek genel tipler de betimlenmiştir. İç metnin 'Limansız Yolcu' isimli bölümünde Rio'daki göçmenler anlatılmıştır: "Bir ufuktan ötekine atılan, hep uzak, daha uzak, en uzak kıtaların özlemiyle yaşayanlar... Hayaller, vaatler, masallar çıkını Güney Amerika'ya, üzerine bütün düşlerin çizilebildiği boş bir tuval olan Güney Amerika'ya kapağı atanlar... Ve imgelemlerinde şatolarda dizüstü kapaklanıp yerleri yalayanlar..." (Erdoğan, 2006: 62). Birinci bölümde tanıtılan Ronaldo bu tiplerdendir. "Sıkı bir Budist ve gerçek bir aoseksüel olduğu, asla partilere gitmediği, içkiden, danstan, gürültüden tiksindiği için, Rio'nun tiyatro çevrelerinde zırdeli sayılırdı. Daha ikinci ayını çıkarmadan, tütsülerle dolu eşyasız evine kapanmış, sağaltımı meditasyonda aramıştı" (Erdoğan, 2006: 21). Mara, Rio'da tutunamamış bir başka göçmendir. "Antropologdu Mara; Orta Amerika'da beş yıl dolaşmış, Nikaragua'da savaşmış, balta girmemiş ormanlarda yabanıl kabilelerle yaşamıştı. Bu çelik iradeli, ödünsüz, sert kadını, burnundan kıl aldırmayan akademisyeni bile yere sermişti Rio" (Erdoğan, 2006: 21). Rio sokaklarında yaşayan insanlara da metinde geniş yer verilmiştir. 'Santa Terasanın Delisi' isimli bölümde tanıtılan Eduardo; bu sokak insanlarından biridir:

Küçük favela'nın yanında, kendi elleriyle yaptığı, Amazon bitkileri, kaktüsler, orkidelerle tıklım tıklım doldurduğu sazdan bir kulübede yaşırdı. Gerçi çoğunlukla son gittiği barda ya da bir kaldırım köşesinde sızır kalırdı. Yetenekli bir ressam olduğu söylenirdi ve ödünsüz bir kokainman. Su katılmamış bir serseriydi; duygusal, iyi kalpli, dünyayla hesabını süresiz ertelemiş bir tatlı-kaçık (Erdoğan, 2006: 49).

Kırmızı Pelerinli Kent'te tanıtılan bir diğer tip de Riolu melez kadınlardır:

Çetin cevizdir Rio'nun Melez kadınları. Yatağa atmak istedikleri erkekleri baştan ayağa süzmekten, mavi mavi, çipil çipil bakan turistleri elle taciz etmekten, sokağın ortasında işlemekten çekinmezler. Bağıra bağıra konuşur; saç saça baş başa kavgaya tutuşur; polisler otobüs şoförlerine, patronlarına, kocalarına kafa tutarlar. Belki bu yüzden, şiddet ve AIDS kurbanları sıralamasında dünya birinciliğini kimseye kaptırmazlar. Tek odada üç kuşak büyüdüklerinden, cinsellikleri utanma sıkılma tanımaz. Daha on beşini çıkarmadan, aşk gecesi yadigarı bir bebekle kalakaldıklarında, ne kin tutarlar, ne de yas. Her yeni düş kırıklığında, her yüzüstü bırakılıştta, her çocukta kadınlıkları daha bir pekişir sanki. Kadından başka bir şey olmalarına izin verilmeyen bu kentte, onlar da sonuna dek kadın olmuşlardır, SALT-KADIN (Erdoğan, 2006: 109).

Postmodern anlatılar, bir yazarın yazma serüvenini de içeren üstkurmaca eserlerdir. Jale Parla *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım* isimli kitabında, Türk romanındaki yazar tiplerini üzerinde durmuştur. Bu tipler arasında 'acı ve eksik' yazar karakterleri özellikle vurgulanmıştır:

Ahmet Mithat'ın mükemmel yazar kişileştirmelerine karşı, Recaizade Ekrem'in bir mektup bile yazmaktan aciz Bihruz'u; Yakup Kadri'nin mükemmel yazar kahramanı Neşet Sabit'e

karşı Hakkı Celis'i ve Uşaklıgil'in Ahmet Cemil'i; Peyami Safa'nın ideal yazar kahramanlarına karşı (özellikle de Bir Tereddütün Romanı'nda), Tanpınar'ın Mümtaz ve Selim'i; Vedat Türkali'nin mükemmel yazarlarına karşı, Oğuz Atay'ın bütün yarım kalmış, başarısız yazar kişileştirmeleri gibi (Parla, 2011: 19).

Bin Hüzünlü Haz'da da üst metnin ana karakteri adı, yaşı, hangi şehirde, hangi zamanda yaşadığı belli olmayan bir yazardır ve yazmaya başladığı, yarım kalan hikâyesini tamamlamak istemektedir. Hikâyesini tamamlamak için yaşadığı çevreye yönelirken, büyük bir hayal kırıklığı yaşar:

Şehir tam anlamıyla bir distopyadır. Lewis Carroll'ın Alice Harikalar Diyarında'ki salt sırtıştan ibaret kedi gibi, insanlarda uzuvlarını kaybetmiş bir biçimde 'savruk bir kediye dönüş[mekte]... kor gibi yanan bir çift göz halinde bak[makta], apansız kaybolmakta ve sonra tekrar belirip, yalanarak kuyruk sallamaktadır' (36). MOTEL ROM' da aradığını bulamayan anlatıcı ' [s] avaş kurbanlarına benzeyen, kolu bacağı kesik, ya da şekli şemali bozuk, eciş bücüş insanların' doldurduğu karabasanların şehrine geri döner (46) (Parla: 2011: 229).

Yazar yaşadığı hayal kırıklığının etkisiyle, varolduğu 'an'dan uzaklaşmış ve sonsuz bir zaman arayışı içine girmiştir:

Öyle ki, zaman kimi zaman gölgesini denize bırakmış, kocaman, kasvetli bir dağ olarak çıkıyordu karşıma. Kimi zaman hışımla inen bir deli yağmur olup gövdemi tepeden tırnağa sırlıslam ıslatıyor, kimi zaman insanın bakışlarını aydınlığıyla geri püskürten bembeyaz bir kar halinde birikip bütün yollarımı kapatıyor, kimi zaman da uğul uğul uğuldayan uçsuz bucaksız bir orman kılığına girip beni ısrarla derinliklerine, o uğultuların gitgide sessizliğe dönüştüğü ıssız yerlere çağırıyordu (Toptaş, 2011/a: 71).

Yazarın hayalini kurduğu parçalanmış bir 'an'dır. Zamanın parçalanmışlığı, onun benliğini de parçalara ayırmıştır. Yazar-anlatıcı hikâyesini, yitik zamanın içindeki bir anlatıda tamamlar. *Bin Hüzünlü Haz*'ın yazar kahramanı, Jale Parla'nın tanımladığı ve Türk romanında yaygın olan, aciz ve eksik yazar figürasyonu ile örtüşmüştür. İç kurmaca anlatının karakteri Alaaddin'dir. Her yönüyle suça ve ahlaksızlığa gömülmüş bir toplumda yaşamak istemez ve hayatı başka bir zamanın içinde, iktidar kavgasının ortasında devam eder. Anlatının sonunda Alaaddin, bu iktidar kavgasını kaybeder.

4. 8. Dil Ve Anlatım

Postmodern felsefenin önemli düşünürlerinden Derrida da tıpkı Nietzsche gibi, dilin tamamen somut bir kavram olmadığını düşünür. Dilin, onu kullanan bireylerin yorumlarına göre yeni anlamlar kazanabileceğini vurgular. Derrida, Yapısalcılığın insan düşüncesinde değişmeyen temel olgular kurmaya çalıştığını ileri sürerek; yapısalcılara önemli eleştiriler getirmiştir. Düşüncelerini 'yapısöküm' kavramı etrafında bütünleştiren Derrida'ya göre, gösteren ile gösterilen arasında somut, değişmeyen bir bağ yoktur. Gösteren, gösterilenin dışında farklı anlam çağrışımlarına da yol açabilir. Bu durum dilin esnekliğinden kaynaklanan en önemli özelliğidir. Derrida yapısalcılığın 'söz merkezli' felsefesine karşı, 'yazı merkezli' bir anlayışı ön plana çıkarmıştır. Yazı yoruma açıktır ve birçok gösterilene aynı anlamda vurgu yapar. Bu yüzden başta felsefi ve edebi metinler olmak üzere pek çok metin yorumlanmaya muhtaçtır. Derrida, bu

düşünceleriyle Nietzsche ile başlayan öznel yorumun yüceltilmesine önemli katkılarda bulunmuştur. Bu düşüncelere paralel olarak, postmodern romanlarda da sembolik bir anlatım öne çıkmıştır. Sembolik değerlere sahip bir anlatım okur için de çoğulcu okumaya elverişli bir oyuna dönüşür. Postmodern romanda dil, tek bir gerçekliği yansıtan ayna değil; okuyana göre değişen gerçeklikler için anahtar işlevi görür.

Kara Kitap'ta uzun ve betimleyici cümleler anlatımın önemli özelliğidir. Galip ve aile fertlerinin Şehrikalp apartmanından çıkarak taşındıkları yeni apartmanın anlatımı uzun cümlelerle kurulmuş zaman ve mekân betimlemelerinin örneğidir:

Karakolun köşesinden, Alâaddin'in dükkânından ve ana caddeden üç sokak aşağıda, beş dakikalık bir uzaklıkta olduğu için, Nişantaşı'nın merkezi, çamurlu tarladan ve kuyulu bostandan Arnavut kaldırımlı yola ve daha sonra parke taşlı sokağa dönüşünü uzaktan, fazla ilgi duymadan izledikleri bu sokak, ya da bundan daha ilginç bulmadıkları öteki sokaklar olmazdı hiç. Yalnızca coğrafi dünyalarının değil, ruhsal dünyalarının da simetrisini düzenleyerek akıllarındaki merkezi kuran ana caddedeki Şehrikalp Apartmanının dairelerini tek tek satmak zorunda kaldıkları ve Hâle Hala'nın deyişiyle 'bütün Nişantaşı'na hâkim' o binadan çıkıp, döküntü kira dairelerine gireceklerini açıkça sezdikleri o günlerde de, akıllarındaki coğrafi simetrinin mutsuz ve ücra bir köşesindeki bu yıkıntı apartmana ilk yerleştikleri günlerde de, belki de, biraz da başlarına gelen felâketi biraz da abartarak birbirlerini suçlayabilmek gibi kaçırılmaması gereken bir fırsattan yararlanabilmek için, dillerden 'arka sokak' sözünü eksik etmemişlerdi hiç (Pamuk, 2004: 34).

Metinde ilginç benzetmeler de dikkat çeker: Rüya'nın koridorda karafatma gördüğünü Galip'e söylerkenki sesi 'Karadeniz'de görülen serseri bir mayının yerini gemicilere duyuran radyodaki 'ses'e, Galip'in arkadaşı Saim; 'Resimleri hâlâ manav dükkânlarına asılan rahmetli ve olimpiyat madalyalı bir güreşçi'ye, karısı da 'tombul ve sevimli bir fareye', kepenkleri kapalı bir dükkânın önündeki koltuğun paslı yayları, 'karnı deşilmiş bir süvari atının bağırsakları'na, bir insanın kendisi olabilmesi 'yıllar süren uzun ve maceralı bir yolculuktan sonra yolcunun kendi evine dönmesi'ne benzetilmiştir. *Kara Kitap*'ta farklı metinler iç içe kurgulanmasına rağmen, bu üslup özellikleri tüm metinlerde gözlemlenir.

Farklı metinlerin bir araya gelerek oluşturduğu *Taormina*; farklı anlatım özellikleri göstermiştir. *Taormina*'nın anlatıldığı bölümlerde, felsefi açıklamaların yer aldığı kapalı bir anlatım varken; yazar-anlatıcının romanının ilk bölümünde; öyküleyici anlatımın ağır bastığı günlük dil kullanılmıştır: "Çakılların üzerinden hırçınlıkla yürüdü. Yayvan iki basamak merdiveni çıkıp evin kapısına gelince, belli belirsiz soludu. Kapı sanki bu soluğu bekliyormuşçasına açıldı. Karanlıkta kederli aklıyı iyice seçilen ince ve yivlenmiş bir kadın yüzü belirdi" (Yavuz, 2102: 43). Metinde, Hoca Gıyaseddin Nakkaş'ın *Acaibü'l Letaif* isimli gezi yazısı türündeki eserinden alınma bölümlerde ise; dönemin Osmanlı Türkçesi'ne özgü bir üslup vardır:

Hitayilerin yasak ve siyasetleri kemâl üzere olmağın bu vech üzere âdâb ile durmaları çavuşa muhtaç değildi. Herkesi makamında iclâs ettikten sonra mîr- rusun ki divan ânın hükmündedir, kalkıp herkese piyâle verdikçe yanında olan nahlin bir şâhını koparıp piyâle nûş eden âdemin gûşe-i destârına skmağla bir saatte meclisi mânend-i gülsitan eyledi (Yavuz, 2102: 53).

Fehmi K'nın Acayip Serüvenleri, roman kuramları, yazarları ve karakterleriyle dalga geçen bir metin olduğu için anlatımın geneline ironik bir dil hâkimdir: "Fehmi Kavkı erkenden uyandı ve dosdoğru aynaya baktı. Aynada gördüğü kendisiydi; ve -bir

gece önce hamamböceğine dönüşmemiş olduğu için Tanrı'ya şükretti. Öyle ya Fehmi Kavkı bir anlatı kahramanıydı (bu anlatının kahramanı) ve anlatı kahramanlarının sık sık değilse bile, arada bir, hamamböceklerine dönüştükleri biliniyordu” (Yavuz, 2012: 77). Dr. Şadan Bey'in hastalarıyla ilgili tuttuğu raporların olduğu bölümlerde terimsel sözcükler anlatının dilini ağırlaştırmıştır:

Kalamış. 30 Kânunusâni 1942. Bugün yine Kalamış'a H. Y.'yi ziyarete gittim. Bir 'seans' yaptık. Mes'ele, bir müddettir F. Hanım üzerine münkesiftir. H. Y. F. Hanım'ı iğfal ettiğinde musırdır. Amma vaz'iyet ber'akistir. Meseleyi tâmik ettikçe, bu F. Hanım'ın alelittlak bir projection'a (altını İ. Ş. Çizmiş. H. Y.) musap olduğunu anlıyorum. Üstâdım Freud'un da betahsis tebarüz ettirdiği gibi, projection, mihanikîdir ve i'tisafî hezeyanların çoğu bu projection mihaniki ile kabili izahtır (Yavuz, 2012: 112).

Kuyu; günlük, gezi yazısı, bilimsel bilgi gibi farklı türlerin bir arada olduğu bir anlatıdır. Bu türlerde farklı anlatım biçimleri kullanılmıştır. Hilmi Yavuz'un öyküsünü yazmak için kuyu arayışını anlatan üst metin, ironik bir anlatıma sahiptir: “Hilmi Yavuz, anlatacağı öyküyle (buna ‘öykü’ denilip denilmeyeceğini göreceğiz!), bu öykünün anlatacağı uzam arasında bir bağıntı olsun istiyordu; -anlaşılacağı kadarıyla! Öyküyü yazmadan önce, uzun uzun düşündü ve sonunda karar verdi: Bu anlatıyı bir kuyuda yazacaktı!” (Yavuz, 2012: 147). Evliya Çelebi'nin *Seyahatnâme*'sinden alınmış bölüm on yedinci yüzyıl Osmanlı Türkçesi özellikleri gösterirken, ‘Skotomizasyon’ teriminin açıklandığı bölümlerde ise; bilimsel bir anlatım vardır. Müstehase Hanım'ın, Recî Bey'e yazdığı mektuplar ise, kısa ve etkili cümlelerden oluşmuştur:

14 Mayıs Perşembe. Gece. Geç. Seçildin. Nedenini bilmiyorum. Önemli de değil. Sesinde derin bir ergenlik çatlağı sezinliyorum. Seni sevmeye başladım bile. Bir metin okuyorum telefonda. ‘Kendim okumalıyım’ diyorsun. Hiç de değil. Dinle: Sana mutluluğumu mırıldanıyorum, beni istiyorsun. İstetildim. İstersen. Korkarım isteyeceksin. Hem de çok. (Yavuz, 2012: 183)

Hilmi Yavuz'un anlatısında ise metnin geneline göre daha şiirsel bir anlatım kullanılmıştır.

Postmodern Bir Kız Sevdim, farklı türlerdeki metinlerin bir araya getirilmesiyle oluşturulan bir anlatı olduğu için, bölümlerde farklı dilsel özellikler göstermiştir. Metinde kullanılan anlatı tekniği ‘Bazı Notlar’ isimli bölümde okuyucuya anlatılmıştır. Yazar-anlatıcı Halit Ziya Uşaklıgil'den ve Meydan Larus' tan alıntılar yaptığını belirtir. Metnin genelinde ironik anlatımla birlikte argo da geniş yer tutmuştur. Mai ve Siyah'tan alınmış bölümde şiirsel bir anlatım, ansiklopedik bilgilerin yer aldığı bölümlerde bilgi verici ve açıklayıcı bir anlatım vardır. Savaş sahnelerinin anlatıldığı bölümlerde ise, abartılı, epik bir anlatım göze çarpar:

Anat'ın başını kopardığı düşman sayısı o kadar artıyor ki, bütün kelleleri üstüste dizip kule oluşturunca, Anat yığının üstüne çıkıp baktığında, tüm Mısır ülkesi, koca Nil nehri, Cihangir'deki siyahlar, Cihangir'deki kadını tutan siyah el, kilometrelerce Mısır ülkesi, çiçeklerin özsuğu, Ortadoğu'nun peygamberleri, kıta Afrikası, Hindistan, Hindistan'ın filmleri görünür, tüm şarkıların anlattığı yıldızlar, yıldızların arkası önü, Akdeniz'in heykelleri, gemileri, adaları, yerde ve gökte ne varsa hepsi görünür (Atasü, 2003: 99).

Yeni Hayat' ta eğitimli bir anlatıcının kullandığı dille, gündelik dil bir arada yer almıştır. Yıldız Ecevit anlatının bu özelliğini vurgular:

'Yeni Hayat' romanında görülen, gerçekliği tüm boyutlarıyla yansıtmaya eğilimi, dil düzleminde, yazarın kullandığı sözcüklerin seçiminde de etken olur. Genelde bir aydının kullandığı dille kaleme alınmış olan roman, birçok yerde de gündelik konuşma dilinin rahatlığını içerir. Argo kullanımı ise, Pamuk'un önceki romanlarına kıyasla en çok 'Yeni Hayat'ta yer alır (Ecevit, 2008: 163).

Metinde uzun cümlelerle kurulmuş betimleyici bir dil kullanılmıştır. Olay betimlemelerinde bu üslup dikkat çekicidir. Anlatıcının zamanının büyük bir bölümü otobüs yolculuklarında geçer. Bu yolculuklar esnasında geçirdiği kazaları bu yolculukların en önemli anları olarak anlatmıştır:

Ucu dışarı sarkan inşaat demirleriyle yüklü kamyonu arkadan pervasızca, kallesizce saldıran bir otobüsün ön koltuklarında acımasızca zıpkınlanan yolcuları gördüm. Tekir kediye ezmeyeyim derken hantal otobüsünü uçuruma süren şoförün sıkıştığı için çıkarılamayan cesedini gördüm, yırtılmış gövdeler, kopuk eller, direksiyonu iç organlarının arasına şefkatle almış şoförler, dağılmış lahana gibi beyin parçaları, kanlı ve küpeli kulaklar, kırık ve sağlam gözlükler, aynalar, gazete üzerine özenle yayılmış renkli bağırsaklar, taraklar, ezilmiş meyveler, bozuk paralar, dökülmüş dişler, biberonlar, ayakkabılar, hepsi o ana istekle adanmış cesetler (Pamuk, 2006: 59).

Şiirsel anlatım mekân ve zaman betimlemelerinde de kullanılmıştır. Metnin dilsel açısından bir diğer özelliği ise; simgesel açıdan yoğun bir anlatıma sahip oluşudur. Yıldız Ecevit üç, yedi, ve on dokuz sayılarının ve katlarının metindeki sık kullanımını bu rakamların kutsal dinlerdeki önemiyle açıklarken, moru miztisizmin, kırmızıyı da metindeki cinselliğin sembolü olarak yorumlamıştır. Ecevit; Canan ve Mehmet isimlerine dini, Nahit ve Süreyya isimlerine ise göksel içerikli anlamlar yüklemiştir. (Ecevit, 2008)

İstanbul'un fethi *Boğazkesen*'in tarihi atmosferini oluşturduğu için; metinde ortaçağa ait zaman, mekân ve savaş betimlemeleri geniş yer tutmuştur. Anlatı karakterleri dönemin Türkçesiyle konuşturulmuş ve o döneme ait kıyafetlerle anlatılmıştır. Din bilgilerinin kocaman, ağır sarıkları; yeşil, kırmızı, mavi kaftanları ve bellerine sardıkları murassa kuşakları vardır. Fatih Sultan Mehmet divana başında uzun serpuşa sarılı beyaz tül bent, mavi renk tören kavuğuyla katılır. Kavuğun ön tarafına siyah beyaz bir tuğ, arka tarafına sırmalı sorguç takmıştır ve sorguç üzerindeki elmas ve zümrütlerle göz kamaştırır. Seyir kâtibi Nicolo'un günlüklerinden aktarılan savaş betimlemelerinde ise Osmanlı ordusunun savaş düzeni ayrıntılı şekilde anlatılmıştır:

Merkezde, Topkapı'dan Edirnekapı'ya dek tüm kapıkulu askerleri, başta yeniçeri birlikleri olmak üzere sekbanbaşı ve çorbacıların gerisinde kılıç ve kalkanları, yayları, okları, gürz ve mızraklarıyla yer almışlardı. Çuhadan dokunmuş koyu mavi kaputlar vardı üzerlerinde. Beyaz keçeden börtükleri omuzlarına dek iniyordu. Asık suratlı ve disiplinliyidiler. Cebecilerse develere yükledikleri mancınıklar, ağır silah ve cephaneyle onları arkasındaydılar, topçularla lağımcılarda önlerinde (Gürsel, 2003: 162).

İstanbul'a ait efsanelerin anlatıldığı dördüncü bölümde ise; masalsı öğelerin yer aldığı olay ağırlıklı bir anlatım vardır.

Dağın Öteki Yüzü'nde birey, zaman ve mekân betimlemelerinde şiirsel bir dil kullanılmıştır. Metinde, bireylerin iç dünyasına yönelik anlatımlar geniş yer tutar. Vicdan'ın II. Dünya Savaşı'nın başladığını öğrendiğindeki ruh halinin anlatımı bu anlatımların örneğidir:

Fransa Almanya'ya savaş açtı! 1 Eylül 1939... Müzik durdu!.. Vicdan bir yavru kuş gibi sokuldu Raik' in geniş göğsüne... Zemin ayağının altından kaydı. Bedeninin tüm hücrelerinde sessizce yatan çocukluk anıları kıpırdamıştı... Vicdan'ın ruh dengesi, az önce ayaklarının üzerinde uçtuğu, cilalı dans pistinden bir anda, Karadeniz'in ürkütücü ve bulanık sularına doğru kaydı... Yitip gitmemek için sımsıkım sarıldı Vicdan, savaşın nasılsa yanından çekip alacağı kocasına... (Atasü, 86: 2009).

Zaman betimlemeleri, bireylerin ruh dünyalarına yaptıkları etkilerle aktarılmıştır:

Akdeniz gecesi, bütün görkemi ve güzelliğiyle doluyordu varlığına. Ilık hava yasemin kokuyordu. Doğanın terli, dalgın uyumunun altında müthiş bir gerilim vardı. Kadın çıplak tenine dokundu; avucu ılık memesini buldu; derisi, balkona tırmanan güllerin pembe taçyaprakları gibiydi... Kadın, seher yeliyle dökülen gül yapraklarını topladı. Üstlerinde çiğ damlacıkları pırıldıyordu; onları tenine bastırdı; derisi, yaprağın dokunuşunu ve nemini duydu. (Atasü, 32: 2009).

'Vicdan ve Nefise' isimli altbölümde İngiltere ve Almanya'nın anlatımında ilginç betimlemeler kullanılmıştır:

Berlin hoş bir maceradan, ürpertici bir karabasana dönüşüyordu... Genç Hans'a özgü sandıkları çılgınlık nöbetlerinin başka biçimleriyle ve yüzleriyle karşılaşıyorlardı... her geçen gün... Berlin ip üstünde yürüyen, yüreği acı dolu bir palyaçoymuş sanki; ipin kopması mukadderdi. Sakin, ağırbaşlı, ılımlı İngiltere'lerini özlemeye başladılar (Atasü, 48: 2009).

Metnin sunuş bölümünde yazar-anlatıcı metinde kullandığı dille ilgili birtakım bilgiler vermiştir. Anlatıda farklı zaman dilimlerini, o zamana özgü dille yansıtmaya çalıştığını belirtmiştir:

Geçmiş anlatan tüm pasajlarda, bilinçle, karma bir dil oluşturdum. Tümüyle dönemin sözcüklerini kullanmak, metni anlaşılabilir kılma tehlikesini taşıyordu. Zaman günümüze yaklaştıkça dilin arılaşmasına özen gösterdim. Dikkat edilirse, kimi pasajlarda 'ben anlatıcı' ya dönüşen, günümüzde yaşayan ve arı dille konuşan karakterin kendi kendisiyle arasında bir giysi perdesi yoktur (Atasü, 9: 2009).

Gölgesizler' de imgesel bir dil kullanılmıştır. Bireylerin zayıf benliklerini ve devlet karşısındaki hiçliklerini 'gölgesizlik' imgesi etrafında anlatılmaya çalışılmıştır. Anlatının ana karakterlerine özel bir isim verilmeyişi (muhtar, bekçi, imam, berber, Cennet'in oğlu), onların belirsizliğini vurgulamakta yöntem olarak seçilmiş ve karakterlerin olaylar karşısındaki tavırları betimlenirken, benzetmelere geniş yer verilmiştir. Hakan Kahraman *Gölgesizler*'in şiirsel ve sembolik diline değinir:

Gölgesizler’i ilk okuduğumda, üç dört farklı büyü oluştu içimde. Öncelikle lisana ve tasvirlerle büyüledim. Hasan Ali Toptaş’ ın hiçbir karakterinin, nereden geldiği, kimin oğlu, kimin karısı, kimin amcası olduğu belli değil. Hangi hayat tecrübesinden geçiyor da o kimliği bulmuş belli değil. Buna rağmen, hiçbir karakterin geçmişini ya da geleceğini merak etmeyerek, sadece o anlık yaptıklarına hareketlerine ve o hareketlerin tasvirlerine büyüleniyorsunuz. Hasan Ali Toptaş’ ın romanı şiir gibi (Kahraman, 2010: 127).

Benzetmelerle anlatılan Cennet’in oğlu kimi zaman ‘inine koşan ayı yavrusu’, kimi zaman ‘mızıklayan ağulanmış bir köpek’, kimi zaman da ‘oltaya takılmış ölü bir balık’tır. Kurmaca metinde berberin müşterisinin biri, ‘etten kemikten bir posa yığını’dır, diğeri ‘zindan karası tespih tutan’ adamdır. Güvercin’i kimsenin görmesine izin vermeyen Reşit, ‘taş gibi katı kar gibi soğuk’tur. Köyün berberinin ‘cellat gözleri’ vardır. Gölgesizler’de fantastik betimlemelere de yer verilmiştir. Özellikle Nuri’ nin köyde olmadığı on dört yıl bu betimlemelerle anlatılmıştır:

Dışarı çıkmış Nuri. Erimiş naylon yığınlarının ve tespihlerin arasında yürüye yürüye sokaklarda dolaşmış bir süre. Keçi ayakları takılmış ayağına, tavşan kuyrukları, fesler ve kedi iskeletleri. Orada, o insanın insan için ilaç diye arandığı yerde, o kokuşmuş çöplük deryasında, o insana ürpertilerden ürperti veren ölü karmaşada ne kadar yürüdüğünü bilmiyor Nuri; hiç bilememiş de zaten. Ama hep yürümüş... Ufukta ayna yüklü kuşları görüyormuş çünkü, onlara ulaştığında kendini bulacağına ve kurtulacağına inanıyormuş. Kuşlarsa, aynalarında binbir görüntüyle kanat çırpı çırpı uzaklara doğru uçuyorlarmış. (Toptaş, 2011: 60).

Sibel Ercan, *Gölgesizler*’deki anlatımı, Kafka’nın romanlarındaki anlatıma benzetir:

Türk edebiyatında 1980’lerden sonra Modernist-Postmodernist çizgide eserler veren yazarlardan biri olan Hasan Ali Toptaş, dili kullanmaktaki kıvraklığı ve yetkinliğiyle dikkat çekmektedir. Romanlarında Batılı ve Doğulu unsurları bir arada kullanan yazarın eserleri, Kafka geleneğinin belli başlı özelliklerini taşımakla birlikte, masalsı, romantik unsurları da barındırır (Ercan, 2010: 356).

İhsan Oktay Anar, *Puslu Kıtalar Atlası*’nda, on yedinci yüzyıl Osmanlı Türkçesine uygun bir dil kullanmaya çalışmıştır. “ Kelimelerin tadı romanın konusuna uygun olarak bir Osmanlı çeşnisi veriyor. Nesnelerin isimleri, hem kelimeler Osmanlıca oldukları hem de bu nesneler geçmişte kullanıldıkları için alıp insanı tarihe götürüyor” (Esen, 2010: 249). Anlatının başlangıcında, olayların zamanı ve mekânı tanıtırken kullanılan dil, bu durumu örneklemektedir: “ Ulema, cühela ve ehli dubara; ehli namus, ehli işret ve erbab-livata ve ilan, hikâyet ve beyan etmişlerdir ki kun-ı Kâinattan 7079 yıl, İsa Mesih’ten 1681 ve Hicretten dahi 1092 yıl sonra, adına Kostantiniye derler tarrakası meşhur bir kent vardı” (Anar, 2011: 13). Metinde anlatı karakterlerinin fiziksel özellikleri ayrıntılı bir biçimde betimlenmiştir: “Utarid nam bu usta dilenci, sol gözü kör, sağ bacağı inmeli, uzun ve ağarmış sakalı kir içinde biriydi. Üstünde, sayılamayacak kadar çok yama vurulmuş bir cübbe vardı. Cübbesindeki yamalar onun başlıca övünç kaynağıydı” (Anar, 2011: 113). Ebrehe’nin tanıtımında fiziksel özellikleri ön plandadır: “İstihbarat-ı Hümayûn’un bu defaki reisi, yüzü bir kadını andıran, çenesinde sakal yerine birkaç kıl bulunan, şakakları ve elbisesinin derisi altında mavi damarlar gözüken, adeta cam gibi saydam bir tene sahip olan Ebrehe adında bir

casustu” (Anar, 2011: 140). *Puslu Kıtalar Atlası*’nda Uzun İhsan Efendi, Arap İhsan, Kubelik ve diğer karakterler de fiziksel özelliklerine vurgu yapılarak anlatılmıştır. Mekân betimlemeleri de metinde kullanılan dili yansıtan önemli bir öğedir:

Her öykü için öykünün dilini yaratan, bu dili en yaratıcı biçimde kullanan yazar, edebiyat geleneğimizde ender rastlanan bir anlatıya sahip. İnsanlığın bilinen efsanelerini tema olarak kullanan; söylence, masal ve en çok da kutsal metinlerden beslenen romanlardır onun yazdıkları. Antik dil kullanımı gotik bir etki bırakır okur üzerinde. Korkunun kol gezdiği ıssız arka sokaklar, karanlık mekânlar, mahzenler, hapishaneler vb. hepsi bu gotik ortamı zihinde canlı tutmaya yarar. Bunlara büyü, lanet, kehanet eklenince yazının kişiliği ortaya çıkar (Kafaoğlu Büke, 2011: 47).

Ebrehe’ nin kimya odası metindeki mekân betimlemelerinin en güzel örneğidir:

Orta yerdeki üç zosimos ocağından ikisi yanıyor ve üstlerindeki imbikler fokurduyordu. Duvarlarda çeşitli boy ve işlevlerdeki körükler, maşalar ve potalar asılmıştı. Tezgâhlarda tuzları kırmak için havanlar, maden filizlerini ufalamak için değirmenler, sarmal cam borular ve envayı çeşit alet edevat vardı. Raflarda kırmızı, yeşil, sarı ve mavi tozlarla dolu irili ufaklı kavanozla, renk renk sıvıyla dolu boy boy şişe görünüyordu. Eğer hemen her tarafa nüfuz eden mavi duman sayılmazsa, tuğla ocaklarda harlayan ateşin kırmızısı ve turuncusu odanın hâkim rengi sayılırdı (Anar, 2011: 102).

Puslu Kıtalar Atlası’nda karakterler iyi ya da kötü olarak betimlenmiştir ve anlatıcı bu karakterler arasında taraf tutmuştur. Metinde olağanüstü olay ve kahramanlara da rastlanmıştır. İhsan Oktay Anar bu atmosfere uygun fantastik bir dil kullanmıştır:

Fantastik edebiyat, üslubu açısından diğer edebi türlerden ayrılır. Fantastik türün ünlü yazarlarından Ursula K. Le Guin, türün özelliklerini anlattığı bir denemesinde (“From Elfland to Poughkeepsie”) fantastik edebiyatın en kritik ve önemli öğesinin dil olduğunu söyler, çünkü Le Guin’ e göre, ancak dil sayesinde fantezi yazarı mekân duygusu verebilir. Türk edebiyatı geleneğinde bu tanıma yakın duracak birkaç yazardan biri olarak belirir İhsan Oktay Anar. Gerçekten de günlük dille yazıldığında fantastik öyküler neredeyse tüm kesinliğini yitirir, basit bir hayal ürünü olmanın ötesine geçemez. Öyküyle birlikte dilsel bir arayış var olduğunda, okuru olası bir dünya düzeni içine sokar. Anar’ın dili, kurguladığı dünyadan bağımsız olarak düşünülemez. Öyküsüdür sanki dili yaratan. Başka bir dille daha yavan, daha güncel, daha sıradan bir dille aktarılsa büyüsünü kaybedecektir. Yazarın hayal gücü sadece olağanüstü haller yaratmakla kalmaz, bir de olağanüstü dil yaratır. Bu dil gerçek dil olmak zorunda değildir: antikiteden, Osmanlıcadan, felsefe ve bilimden beslendiği kadar, hayal ürünüdür. Böyle bir dilin tarihin bir döneminde, bir kültür tarafından kullanılmış olma olasılığı düşüktür. Bu dil sadece romanlarda anlatılan öykülerin dilidir (Kafaoğlu Büke, 2011: 47).

Fındık Sekiz, kurgusu kadar diliyle de dikkat çeken bir anlatıdır. Metinde öncelikle sembolik bir dilin varlığı göze çarpar. Meto’nun yolculuğu, bir geminin

denizdeki yolculuğuna benzetilir, ‘Kaptan Meto’ bu gemiye yön verir. Anlatının ismindeki ‘sekiz’ rakamı da tasavvufi bir anlam taşır. “Sekiz sayısı Bektaşilik’ te daha çok sekiz uçmak deyimi olarak geçer. Yaygın bir inanca göre uçmak (cennet) sayısı sekizdir” (Ecevit, 2009: 2280). Metinde kullanılan renkler de simgesel değere sahip olan diğer sözcüklerdir:

Tek bir anlamla sınırlandırılmayan bu simgeleri, metindeki genel kullanımı göz önünde tutarak açıldığımızda, mistik yaşamın rengi beyaz, somut yaşamın/cinselliğin rengi kırmızıdır; karanlık insanlara ise siyah eşlik eder metinde. Çoğunlukla mistik içerikli simgelerdir bunlar. Meto’ nun aydınlanması ‘beyaz hayat’a (FS.52) giriş demektir. Gelişme yolculuğuna vişne çürüğü-beyaz bir Malibu’yla çıkar Meto: Henüz yolun başındaki Meto’ nun bindiği araç tümüyle beyaz değildir, somut yaşamın kırmızısına yakın bir renk daha taşır; vişne çürüğüdür aynı zamanda. Oysa, yolun sonunda binilen İmpala katıksız beyazdır” (Ecevit, 2009: 229).

Fındık Sekiz’de karakter, zaman ve mekân betimlemelerinde şiirsel bir dil kullanılmıştır. Özellikle de Meto’yla ilgili bölümlerde bu üslup dikkât çeker: “Meto! Boş sokakların geri plan dekoru. Sabahleyin ilk süzülen ışıklarda patlayan makyajları, eve dönen kedileri, ıslak karanlığın aydınlığını seyreden kişi” (Kaçan, 2003: 38), “Meto hayata karşı çeşitli yetenekler sergileyen adam, pis herif. Her konuda kafası çalışan mahlukat. Çamaşır makinesi, ütü, otomobil, buzdolabı, koltuk, domates, kivi üretebilir, tamir edebilir, çeşitli modellerini yeniden dizayn edebilen, üstelik roman yazan, şiir okuyan, sinemayla uğraşan çok yönlü maymun” (Kaçan, 2003: 20). Metinde, zamana ait öğelerin olduğu bölümler de aynı dil özelliğine sahiptir: “Yapay çemberdeki zaman daralmış, çok geniş bir zaman dilimine geçiş yapılmıştır. Işığı gören insanların yangın var diye kaçtıkları, öylesine ve böylesine gider yapılan kaltak bir döneme girilmiştir” (Kaçan, 2003: 90).

İhsan Oktay Anar, romanlarında masalsı bir atmosferi başarıyla yaratabilen bir sanatçıdır. Olağanüstü olay ve kahramanlar, zamansal ve mekânsal belirsizlikler, metinlerarası göndermeler sanatçının bu atmosferi oluşturmaktaki en önemli araçlarıdır. Yazarın dilinin bir diğer özelliği ise; zaman, mekân ve karakter betimlemeleridir. Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri’nde zaman belirsizken, bu zamanı dolduran insanların yaşam tarzı ayrıntılı bir şekilde betimlenmiştir:

Daha taşranın taşra olduğu zamanlarda yani bundan otuz yıl kadar önce küçük şehir ve kasabalarda, doğrusu ahali adâbı muaşerete daha fazla düşküdü: Yediden yetmişe herkes, terbiye, nezaket ve teşrifat kaidelerine riayette pek kusur etmezdi. Bu, şimdiki yetişkinlerin hayal meyal, dedelerimizin ise gayet iyi hatırladığı bir şeydi (Anar, 2011: 140).

Mekân betimlemeleri de hikâyelerdeki anlatımın önemli özelliklerindendir. ‘Güneşli Günler’ isimli öyküdeki okul betimlemesi bunun bir örneğidir. Faruk Duman, ‘Güneşli Günler’deki mekân betimlemelerinin anlatımın genel atmosferiyle uyumunu vurgulamıştır:

Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri’nde masallardan, mitolojiden, halk edebiyatından ve bunların anlatıldığı dilden esinlenerek anlatılmış hikâyeler var. Kitabı okurken, bir süre sonra, Ölüm’ün anlattığı ilk hikâyeyi yeniden okumak, en azından hikâyedeki o hüzünlü Kont’un, odasında asılı duran resme çaresizce baktığı bölümü yeniden ‘görmek’ istediğimi fark ettim. Anar, bizim edebiyatımızda örneği az bulunur bu gotik hikâyesine, türüne yakışır mekân betimlemeleriyle başlıyor.

Öyle ki, bu tanımlamaların vaat ettiği atmosfer bile (yani altında bir hikâye olmasa bile) yeter (Duman, 2011: 53).

Hikâyelerde karakterler de ağırlıklı olarak dış görünüşleriyle betimlenmiştir. *Benim Adım Kırmızı*' da yirmi farklı anlatıcı kullanılmasına rağmen, anlatıcılar ortak bir dil etrafında birleşmiştir:

Bütün anlatıcılar genelde aynı dilsel söylemi kullanıyor ve daha da önemlisi, birbirlerinden habersiz olarak! Metnin genel stratejisine uygun olarak ortak bir dilsel, anlatısal bilinci izliyorlar. 'Kültür' düzeyleri farklı olan, dolayısıyla geleneksel roman statüsüne göre dili kullanma becerileri farklı olması gereken anlatıcılar, türdeş, eşişlevli bir söylem kullanıyorlar" (Rifat, 2006: 385, Derleyen: Engin Kılıç).

Metinde sanatsal tartışmaların yer aldığı bölümlerde üst bir dil vardır, nakkaşların çizimleri betimleyici bir üslupla anlatılmıştır. Aşk, düğün, ölüm gibi olayların anlatıldığı bölümlerde ise gündelik bir dil kullanılmıştır.

Kırmızı Pelerinli Kent'; uzun Rio de Janeiro anlatımlarıyla bir kent romanıdır. Eksilteli ve şiirsel cümleler anlatımın en önemli özelliğidir. İnsaniyla bütünleşmiş bir şehir betimlenmiştir:

Bedenin baş döndürücü anarşisi... Giz diye bir şeyi hiç öğrenmemiş, kalın kazakları, çizmeleri, ahlakın bin bir hapishanesini tanımamış gövdeler... Her daim taze ve diri, çıplak, söylencelerinden sıyrılmış... Tanrı sonsuz bir yaz, sonsuz bir gençlik bağışlamış bu topraklara. Rüzgârda uçan rengârenk etekleri kadınların, kumsalları saran maribuana dumanı alev alev yanan kaldırımlardan kalçalara dolanan ritimler, yırtıcı bir kuş gibi kendini uçurumlardan salan arzu... Cinselliğin buharında soluk alıp veren bir kent: Rio de Janeiro. Hep çırpıçplak ama hep maskeli... Hep doygun ama hep aç... (Erdoğan, 2006: 34).

İç metinde, Ö.'nün ruhsal betimlemelerinin yer aldığı bölümler de sanatsal bir dille anlatılmıştır: "Yalnızlığımı bir zırh gibi kuşanıp okyanuslara açıldım. Vardığım bu son durakta anlıyorum ki bir çember üzerinde durup duruyordum. Paslı kalkanlarımın ağırlığı altında iki büküm, ucu küt kılıçlarla donanmış. Asla odak noktasına yaklaşmadan, her defasında sadece yörünge değiştirerek" (Erdoğan, 2006: 43).

Hasan Ali Toptaş, *Bin Hüzünlü Haz*'da, betimlemelerin ağırlıkta olduğu bir dil kullanmıştır:

Uzun tümcelerle, ayrıntılı betimlemelerle oluşturur Toptaş metnini. Kimi yerde laboratuvarıda üretilmişcesine yapay/deneysel özellikler taşır onun dili; kimi yerde erişilmez bir duyarlılık egemen olur metne; kimi yerde somut yaşamdaki kargaşayı, insanın bölünmüşlüğü, yitip giden anlamı dilin yapısına taşır; sözcük ya da söz dizimi düzleminde onun yapısını bozar. Semih Gümüş'ün deyişiyle, 'dil'in bütün olanaklarından yararlanmayı baştan tasarlamış bir anlatı, ama sonunda dilin ulaştığı yetkinlik düzeyinin de ötesine geçen bir tazısal yapıt' tır *Bin Hüzünlü Haz* (Ecevit, 2009: 200).

Dilin kullanımındaki sanatsallık, anlatıcı-yazarın iç dünyasını ve çevresini betimlediği cümlelerde de öne çıkmıştır: Motel Rom'daki ruh halini şöyle özetler yazar-anlatıcı:

Ben de sessizdim hiç kuşkusuz; girişteki şaşkınlığımı üzerimden atmış, hiçbir şey düşünmeden, sanki boyutları akla hayale sığmayan bir resmin hem içinde hem dışındaymışım, sanki ruhumu ele geçiren bir sonsuzluğun karşındaymışım, ya da hemen hemen her şeyle ilişkimi çoktan kesmişim de artık yüreğimin bir köşesindeymişim gibi öylece dikiliyordum (Toptaş, 2011: 42).

Motel Rom'un sahibi olan kadın ise 'ölgün bakışlı ve eski çağların ağırlığını omuzlarında taşıyan bir büyücü' edası taşır. Motel Rom'dan çıkan yazar-anlatıcıyı incecik bir sis karşılamıştır:

Bu sis, uzak uzak kabarıyor, kaynıyor, ortalıkta ne kadar çizgi ve renk varsa hepsini sile süpüre akıyor, yükseliyor, alçalıyor, ardından da bütün bunların hiçbiri olmamış gibi şehrin ve zamanın yüzüne neredeyse binlerce yıldan beri orada duran küflü bir perde ağırlığıyla çivilenip kalıyordu (Toptaş, 2011: 48).

Yazar-anlatıcının farklı zaman katmanlarını bir arada yaşadığı Asip Dağı'nın etekleri ise, bir fotoğrafı andırır:

Kabarıp akan bulutların gölgesinde unutulmuş bir zaman fotoğrafı gibi öylece duruyor, bazen eteklerinde uçuşan allı yeşilli çingene haykırılarıyla bu haykırıslara karışan baca dumanlarının içinde kayboluyor, sonra ben yürüdükçe oradan oraya gezinen soluk renkli kırıltıların arkasından tekrar yükselip olanca heybetiyle tekrar görünüyor ve her görünüşünde de, bir öncekinden daha uzak, daha derin ve daha gizemli bir hal alıyordu (Toptaş, 2011/a: 65).

4.9. Okurmerkezlilik

Okurmerkezli kuramlardan en önemlisi, Alımlama estetiğidir. Mukorovsky'e göre bir sanat eseri onu alımlayana göre değer kazanır. Roman Ingarden sanat eserini ses yapıları tabakası, anlam birlikleri tabakası, şematik görüşler tabakası ve betimlenen nesneler tabakası olmak üzere dörde ayırır. Bu tabakalardan özellikle şematik görüşler ve betimlenen nesneler tabakasında boşluklar oluşur. Bu boşlukları ise okur doldurarak yapıtı yeniden kurar. Okuyucuya bu 'yeniden kurmada' imge ve semboller yol gösterir. (Tunalı, 1998) "Alımlama estetiğinin iddiasınca, yazarın eserinde dile getirdiği gerçeklik, yansıttığı toplumun bellediği gerçeklikten farklıdır. Alışılmışın reddedilişi ya da inkârı denen bu sunuş, okuru, gerçekliği kaldırılmış normlar ve davranışlar karşısında yeni çözümler bulmaya zorlar ve onu bir varsayımdan bir varsayıma iterek boşlukları doldurmaya yöneltir" (Moran, 2001: 244). Okurmerkezli bir diğer yaklaşım ise, 'açık yapıt' kavramıyla Umberto Eco'ya aittir. "Çokanlamlılık veya açıklık ile estetik değer arasında bağ tesis etme girişiminde Eco, eğer eserin çokanlamlılığı veya işaretleyicileri onu belirli bir anlama indirgemek için gösterdiğimiz bütün gayretlere direnç gösterirse, o zaman eserin gerçekten değerli eser olduğunu ileri sürmüştür" (Zıma, 2004: 187). Postmodernist dünya görüşünün temelini, bireyin özne olarak dünyayı yeniden yorumlaması oluşturur. Postmodern düşüncenin bu özelliğini postmodern romanlara da yansımıştır: "Postmodern yaklaşımın özelliği, sanatçıyı ya da yapıtı ortaya çıkarmaktan çok izleyiciyi ön plana almasıdır. Yani her postmodern seyirci izlediği oyunu kendisi yazar, kendisi oluşturur. Sergiyi gezen izleyici yapıtta ne görüyorsa yapıt da odur. Okur da romanı kendi yazar" (Doltaş, 2003: 30). Postmodern romanlar okurmerkezli metinler olarak, yazar tarafından oluşturulan kurmacanın, okur

tarafından yeniden kurulmasıdır. Böylece okur ve metin arasındaki mesafe de kaldırılmış olur. Postmodern düşüncede, nesnelerin değerini belirlemede, onları sınıflama ve sınırlandırmada herhangi bir ölçüt yoktur. Burada bireyin ona kattığı değer önemlidir. Birey, nesneleri seçme ve değerlendirmede tek ölçüttür. Bu anlamda postmodernizm, modern kültürün seçkinci anlayışını eleştirir. Buna bağlı olarak iyi roman ya da kötü roman diye bir yargılamadan da söz edilemez. Romanın değerini belirleyecek olan sadece okurun öznel beğenisidir. Ona herhangi bir romanın değeri hakkında bilgi verecek nesnel ölçütler yoktur.

Kara Kitap, okurmerkezli bir metindir. Anlatıcı çeşitliliği ve hikâye çoğulculuğu metnin çoğulcu okunmasını sağlarken, polisiye kurgusu da okurun heyecanını daima canlı tutmuştur. Metin, Galip’le birlikte okuru da Rüya’yı aramaya ve onun içim kafa yormaya yönlendirmiştir.

Romanın dünyasının bir işaretler dünyası olması, yazının ve yazma eyleminin büyüğü ile canlanması, yaşarlık kazanması, gerek roman içinde gerek romanın okunması sürecinde; okuma, çözümleme, çözme, deşifre etme, yorumlama, anlam yükleme etkinliklerinin kesintisizce gündemde ve diri tutulması ve bir bakıma yazarı yazarken güdüleyen temel motiflerin, okurken de okuru güdülemesi *Kara Kitap*’ı edebiyatımızda çok özgün bir yere konumluyor (Akatlı, 2009: 105).

Taormina’da, hayal dünyasında ‘Taormina’ isimli ideal bir kent kurgulayan yazar-anlatıcı, okura da böyle bir kent hayali kurdurmayı düşünmüştür. Amacı okurun da aktif olduğu bir metin oluşturabilmektir:

Gerçekte, belki bir yolculuk da değildir bu; -ya da roman da değildir. Yolculuğun yolculuğu, ya da romanın romanıdır. Şöyle de düşünebiliriz: Öyle bir roman yazılmalı ki, bu romanın başkisi o romanın okuru olsun! Hayır, öyle değil, eğretilmeli konuşmuyorum; -hani ‘o romanda ben kendi hayatımı buldum’ gibi bayağı bir şey söylemiyorum! Tam tersine, her okur, bu romanı okurken şaşırır; o okurun en gizli, hiç kimselerin bilmediği intime yaşantısını, işte orada, o sayfalarda bütün ince ayrıntılarıyla (okurun belleğinde kaldığı kadarıyla, işte tastamam o kadarıyla) bulabilsin! Böyle bir roman yazmaktı dileğim, diye düşündüm; -roman deyim yerindeyse, ‘okurun tarihi’ olsun! Aynayla bellek arasındaki ayrımın belirsizleştiği bir bölgede, ‘yazılmış olan roman’la, ‘yazılmakta olan roman’ın birbiriyle örtüştüğü bir yazma eylemi olsun” (Yavuz, 2102: 57).

Fehmi K.’nın Acayip Serüvenleri, okurla karşılıklı konuşma havasında anlatılmıştır. Yazar-anlatıcı okur ve eleştirmen rollerini de üstlenmiş ve iyi bir okurda olması gereken özellikleri de belirtmiştir. İyi okur, Dünya edebiyatının önemli eserlerini bilen, metindeki ipuçlarını anlayan ve anlamlandıran kişidir. Yazar-anlatıcı bir romanın hem nasıl yazıldığını hem de nasıl okunması gerektiğini de anlatmıştır.

Gezi yazısı, günlük, mektup gibi farklı türlerin bir araya gelmesinden oluşan *Kuyu*’; okur için çoğulcu okumaya uygun bir metin olarak sunulmuştur.

Postmodern Bir Kız Sevdim’de yazar-anlatıcı, aynı zamanda okur ve eleştirmendir. Yazmaya çalıştığı romanını, dördüncü tabletteki Sapak isimli bölümde, Hayalet Roman ve Dalâlet Roman olarak iki ayrı bölümde devam ettirir. Hayalet romanda yazar-anlatıcının sevgilisi de onun romanını tamamlayan bir anlatıcı olarak metne katılır. Dalâlet Roman’da yazar-anlatıcı nasıl bir okur aradığını anlatmıştır. Onu bir-iki saat değil, on altı saat dinleyecek bir okurdur istediği. Bu okurun hayattaki en önemli eylemi yazar-anlatıcının kurguladığı oyuna katılmak ve onun maskelerini çıkarmaya çalışmak olmalıdır. Beşinci tablette de psikiyatristi olarak gördüğü okura

hitaben mektup şeklinde yazdığı günlükler vardır. *Postmodern Bir Kız Sevdim*'de okurmerkezli bir yaklaşım benimsenerek, okurmerkezlilikle dalga geçilmiştir.

Yeni Hayat'ta, okuru kendi dünyasına çekerek, kurmacayı onunla birlikte oluşturmak, anlatının temel amaçlarındandır. "Metnin kurgusal gizlerini çözmeye çalışmak, yazarın romanını nasıl kurduğunu bulup çıkarmak için çaba göstermek, kurmaca edimiyle oyun oynamak demektir. Bu da okuru romanının içinde oynadığı bu oyunu üstkurmaca düzleminin bir ögesi yapar" (Ecevit, 2008: 148). *Yeni Hayat*, çoğulcu özelliği, sembolik anlatımı, farklı bakış açılarıyla; okura geniş bir okuma alanı sunmuştur. Üst metinde Rıfkı Hat'ın kitabını okuyan karakterlerin arayışını okuyan okur, onlar gibi arayışa yönlendirilir. Okuyucunun aradığı, Rıfkı Hat'ın 'Yeni Hayat' isimli kitabının içeriğidir. Bir anlamda yazar, Rıfkı Hat'ın kitabını okuyucunun yazmasını istemiştir. Orhan Pamuk yıllardır böyle bir roman yazmayı düşündüğünü belirtir:

'Bir gün bir kitap okudum ve bütün hayatım değişti!' Bu cümle yıllardır aklımda vardı. Bu cümleyle başlayan bir roman yazmayı yıllardır istiyordum. Kahramanı da bana benzeyecekti. Okur o kahramanın okuduğu kitabı değil, kitabı okuduktan sonra başından geçenleri öğrenecekti. Bu öğrendiklerinden de gencin ne okuduğunu çıkarmaya çalışacaktı (Pamuk, 2010: 145).

Boğazkesen'de yazar-anlatıcı romanını isteği gibi tamamlayamaz. Romanını bitirebilseydi neler yazabileceğine dair bir takım varsayımlarda bulunur. Okuru da anlatı karakterlerinin sonları hakkında düşünmeye yönlendirir: "Nefeli'yi anımsıyordum. Kaptan Antonio Rizzo'yu beklemekten bir hal olan Galatalı güzel fahişeyi. Kent düştüğünde ne yapmıştı acaba? Kaçıp kurtulabilmiş miydi, yoksa bir yeniçerinin elinde mi son bulmuştu yaşamı? Ya da savaş ganimeti olarak bir paşa konağında mı geçirmişti geri kalan ömrünü?" (Gürsel, 2003: 251).

Dağın Öteki Yüzü'nde yazar-anlatıcı metnin ilk bölümü olan 'Sunuş'ta okura seslenir ve bu romanı niçin yazdığını anlatır: "Sevgili okur, Annemin ölümünden sonra, ondan kalanları incelerken 1930'larda ve 40'larda, babamla birbirlerine yazdıkları tomar tomar mektupları bulmasaydım, bu kitap kaleme alınmazdı" (Atasü, 3: 2009). Yazar-anlatıcı metindeki hangi bölümlerin gerçek, hangilerinin kurmaca olduğunu, anlatıyı kaleme alırken nelerden faydalandığını, kendi edebi zevkinin oluşmasında hangi yazar ve şairlerin etkili olduğunu tek tek açıklamıştır:

Böylece hem okurun da öykünün oluşmasında etkin bir rolü olduğunu belirtir, hem de bu çabasından dolayı ona teşekkür eder. Bu bölümde bir tarih kesitinin ya da biyografinin nasıl, neden ve kimlerin katkısıyla ortaya çıktığını bize bir bilim adamı titizliğiyle açıklamış olmakla kalmayan Atasü aynı zamanda kendi dramatik yaklaşımıyla geleneksel okur/yazar, tarihsel kişi/yaşayan kişi, gerçek/kurmaca, bilimsel ya da belgesel metin/ yazınsal metin karşıtlıklarını bozarak tüm bu kavramları sorunsallaştırır" (Doltaş, 2003: 168).

Gölgesizler, okuru için farklı okuma alanları sunan bir metindir. Anlatı; köy hayatı, iktidar-birey çatışması, tutunamayan anlatı karakterleri, cinsellik gibi farklı bakış açılarından okunabilir. Bununla birlikte Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*'de bir takım boşluklar bırakarak, bunların okur tarafından doldurulmasını istemiştir. Bu, Toptaş'ın yazarlık anlayışının da bir özelliğidir:

Anlatıcı dediğimiz kimse, tâ kalubeladan beri, anlatacaklarının büyük bölümünü gizleyebildiği (dilaltı edebildiği) sürece kendini dinletebilmiştir ve bu nedenle bütün soylu hikâyeler, görünen içerikle gizli içeriğin toplamından oluşur. Başka bir ifadeyle, zamana meydan okuya okuya yüzyılın gerisinden

süzülerek ilk günkü tazelikleriyle bize kadar ulaşan hikâyeler, içlerindeki her şeyi bir şeye dayandırıp bolca açıklamalarda bulunulan hikâyeler değil, yapılarında karanlık noktalar barındıran hikâyelerdir (Toptaş, 2009: 23).

Yıldız Ecevit *Gölgesizler*'de varoluş sorunsalı etrafında birtakım örtük anlamların olduğunu belirtmiştir:

Toptaş' ın, insanın evrensel sorunsallarına çözüm bulmak gibi bir amacı yoktur. Her şeyden önce bir dil ve kurgu sanatçısıdır o; birincil öneme sahip olan 'anlatmaktır' tır onda; örtük bir normatif anlam alnına göndermelerde bulunarak betimleyici tutumla öyküler. Yaşamın anlamının, varoluşun nedeninin sorgulandığı metin kesitinde roman kişisine bunları doğrudan dile getirtmez; kurguladığı felsefi söylemin imgesel yapısı içinde onu sayfalar boyunca haykırtır: 'Kaar neden yağar, kaaarr' (G: s.97) Toptaş insanın varoluş sorunsalının fiziksel nedeni özde sır olmayan bir doğa olayıyla çakıştırarak, bir yandan onu kırsal kesim insanına uygun bir düzleme taşıırken, öte yandan yabancılaştırır, yoruma açık kılar (Ecevit, 2010: 331).

Anlatının birinci bölümünde kurmaca metnin ana karakteri olan yazar-anlatıcı, " 'Yeni bir oyun başlıyor' diye geçirdim içimden." ve " 'Oyun kanlı olacak anlaşılan' dedim iç sesimle" (Toptaş, 2011/b: 6). Cümleleriyle okuru yazacağı roman hakkında bilgilendirir. Metinde olay örgüsü Güvercin'in kayboluşu etrafında geliştirilirken, bu kayboluş metne polisiye bir görünüm kazandırmıştır. Muhtar'ın ve Bekçi' nin baskısına dayanamayarak akıl sağlığını kaybeden ve dağlarda, kırlarda dolaşan Cennet'in oğlunun; Güvercin'i dağda hamile bir şekilde bulup getirmesi, onun üzerindeki şüpheleri daha da artırmıştır. Cennet'in oğlunu muhtarlık odasına hapsetmek için odanın kapısını kıran Bekçi'nin odada intihar eden muhtarın ölü bedeniyle karşılaşması; okurun muhtardan da şüphelenmesine neden olmuştur. İç kurmaca metinde hayal gücünün zenginliğiyle dikkat çeken bekçi; hayal dünyasında muhtarın intiharını anlamlandırmaya çalışırken, Bekçi'nin hayalleri okura da yol gösterir. O, Güvercin'i kaçıranın muhtar olduğundan şüphelenmektedir. Bu şüphe okura da hissettirilir. Bekçi Güvercin'e aklındaki soruyu sorar, ama cevap alamaz: " 'Yoksa, ' demişti fısıltıyla, 'seni muhtar mı kaçırmıştı? Bak o öldü artık, kendini astı... Korkmana gerek yok, hadi söyle' " (Toptaş, 2011/b: 204). Muhtar'ın neden intihar ettiği ve Güvercin'i kimin kaçırdığı sorularının cevapları okurun hayal dünyasına bırakılır.

Puslu Kıtalar Atlası' nda Bünyamin, metnin akışına yön veren bir okur ve anlatı karakteridir. Bu yönüyle Bünyamin, okuduklarını kendi duygu ve düşünce dünyasında anlamlandıran, onu yeniden inşa eden modern okurla örtüşür. *Puslu Kıtalar Atlası*, çeşitli öyküleri, farklı çatışma konuları, tarihi arka planıyla okur için çoğulcu bir yapıyı içinde barındırmıştır:

Yazar eserinde bir mesaj vermekten ziyade, okuyucuyu karışık ve karmaşık bir labirente sürüklemektedir. Eğlendirdiği kadar da düşündürdüren bu süreç sonunda okuyucu, ancak kendi anlamını yaratmak suretiyle bu labirentten çıkabilir. Anar' ın bu sıkı ve çok anlamlı kurgusu dikkat çekicidir. Onun *Puslu Kıtalar Atlası*'nda yoğun bir biçimde kullandığı örtük ve sembolik anlatım, karşımızdaki metni derin bir o kadar da girift hâle getirmektedir. Zira sanatçı eserinde geleneksel halk hikâyelerinden, tasavvufî öğretilerden, Doğulu anlatım tekniklerinden, hikmet tarzı diyebileceğimiz hikâyelerden, mitolojiden, efsanelerden, Batılı kaynaklardan, dinî metinlerden (Kur'an, Hadis, Tevrat), fantastik ya da büyülü gerçekçilik

diyebileceğimiz unsurlardan yoğun bir biçimde faydalanmıştır. Bu durum temelde İhsan Oktay Anar' ın postmodernist tavrından kaynaklanmaktadır. Her biri birer 'açık yapıt' olan postmodern eserler, metinlerarasılık tekniğiyle bir mozaik ve çok sesli bir orkestra görünümü sunmaktadır (Koçakoğlu, 2010: 77).

Fındık Sekiz'de anlatıcı; okuyucuyu metne çekmek için onunla iletişim kurmaya çalışmıştır. Sembolik dil, anlatıyı çoklu okumaya elverişli hale getirmiş ve okura doldurması için boşluklar bırakılmıştır: "Sevda telefona gider, bu sırada arka masalarda şeytanlar gülerek birbirlerine ülkeyi altüst edecek kültürel formülü anlatıyorlardı.- Lütfen zorlamayın söylemem!" (Kaçan, 2003: 36).

Dokuz farklı hikâyeden oluşan *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*, okura da çoğulcu bir okuma imkânı sunar. Okur, hikâyelerde farklı insani duyguların yanında, toplumun çeşitli kesimlerinin yaşantısına ait bilgiler de bulur. Hikâyelerin kurgusal anlamda birbiri içine geçmiş öykülerden oluşması, bir hikâyede birden fazla anlatıcının bulunması, anlatımlarda 'ileriye gidiş ve geriye dönüş' tekniklerinin uygulanması, okura renkli bir okuma serüveni sağlamıştır. 'Dünya Tarihi' isimli hikâyede, tüccar Abtülzeyyat'ın gerçek kimliği öykünün sonuna kadar okurdan gizlenmiştir. Okur; tüccar Abtülzeyyatın aslında Salih olduğunu ve Acıpayam dağında kendi benliğini aradığını öykünün sonunda öğrenir.

Hakikat ona erişmek için ödediğimiz bedel olmalıydı ki, onca zaman süren zahmetli yolculuğun ve çektiği bu kadar sıkıntının ardından, karanlık kuyudaki suyun dolunay gibi parlayan sathında kendi aksini gördüğünde, Abdülzeyyat gerçek kimliğinin şuuruna vararak titredi. Bu hakikat bir rüzgâr gibi ruhunun tamamına ve bedeninin tüm zerrelere esip yayıldı. Ruh u galeyan içindeyken bedeni titriyordu (Anar, 2011: 131).

Benim Adım Kırmızı'da cinayet, kurgunun en önemli ögesidir. Okurdan katili bulması beklenirken, nakkaşların kendilerine özgü sanatçı kimlikleri de okura ipucu olarak sunulmuştur. Anlatının kırk üçüncü bölümüne kadar katilin kim olduğu hakkında okura bilgi verilmez. Zeytin (Katil)'in anlatıcı olduğu bu bölümde, saraydan gelen Bostancıbaşının adamı, katili üslubundan bulmak için ona bir at resmi çizdirir. Zeytin'in bu durumdan şüphelenmesi, katil olma ihtimalini akıllara getirmiştir: "Bu işin içinde kanımla canımla ödeyeceğim bir düzen, bir oyun olabilir mi?" (Pamuk, 2011: 314). Anlatının elli sekizinci bölümünde katilin Zeytin olduğu ortaya çıkar. Okura yönelik seslenmeler ve bulmacayı andıran cinayet örgüsü, metnin okurmerkezli kurgusunun önemli özellikleridir.

Kırmızı Pelerinli Kent'te, üst metin ve iç metin iki ayrı metindir. Bu metinler birleştiklerinde ise; tek bir anlatı oluşur. Metnin bazı bölümleri okurun anlamlandırması için onun hayal dünyasına bırakılmıştır. Yazar-kahraman Özgür'ün yazdığı iç metin, Ö.'nün gaspçılar tarafından öldürülmesiyle sonlandırılırken; üst metin, Özgür'ün gaspçılar tarafından yolunun kesildiği bir anda bitirilir. Böylece üst metnin sonunu, okurun bağlaması istenmiştir.

Hasan Ali Toptaş, *Bin Hüzünlü Haz*'ı okuru merkeze alarak yapılandırmıştır. Yazar-anlatıcı, yazmak istediği hikâyeyi okurla birlikte oluşturmak istemiştir.

Yazar-anlatıcının iletişim kurmak, ikide bir metinle ilgili konuların içine çekmek istediği biridir o. Onun, romanı birlikte kurguladığı izlenimini vermek istediği bu kişi ise, okurdur. 'Hâlâ oradaysanız' (BHH.27) diye yönelir okuruna kimi yerde yazar-anlatıcı. Sanki metin coğrafyasında birlikte dolaştıkları bir yol arkadaşısıdır okur; üstelik her şeyi bilen/gören/anlayan biridir o; yazar-anlatıcıyla yarış içindedir" (Ecevit, 2009: 190).

Üstkurmaca anlatıda yazacağı metni okurla birlikte arayan yazar-anlatıcı, Alaaddin'in kahramanı olduğu kurmaca metni de yine okurla birlikte oluşturmak ister:

Hikâyenin bütünlüğü daha fazla çözülmesin diye, bu bölümde de boş bırakılmış birkaç sayfa tadı bulunsun istiyorum çünkü ve böylece hikâye, bir süre de olsa benliğimin sınırlı bakışından kurtulup rahat bir soluk alabilsin, kendisi kalabilsin, ya da anlatmakla ben onu bir yandan yaşatıp bir yandan öldürüyorsam bu güzel günahın birazı da sizin olabilsin istiyorum (Toptaş, 2011/a: 65).

Yazar-anlatıcı Alaaddin'in hikâyesinden, birtakım yeni hikâyeler oluşturmasını bekler okurdan. Ona seçim yapması için hikâye olasılıkları sunar: “Mahzende saklanıyor diye bildiğimiz Alaaddin, sağda solda sessiz sessiz anlatılıp duran bu hikâyelerin bazılarında, artık hayatının iyice tehlikede olduğunu görüp bir gece saraydan gizlice kaçır sözgelimi” (Toptaş, 2011/a: 65). Saraydan kaçtıktan sonra âşık olduğu Tatar kızı tarafından ihanete uğrayan Alaaddin, ya aklını yitirip bir değirmencide buğday taşır, ya bir bakırcıda çalışır, ya da Asip dağının eteklerinde saklanır ve birkaç vefalı dostuyla tahtı geri alabilmek için planlar yapar. Okuyucu Alaaddın'ın hikâyesinin devamı için, bunlardan birini seçerse Alaaddin muhtemelen kardeşi tarafından bulunup öldürülecektir. Ancak, Alaaddin'in hikâyesinin mahzende devam etmesini seçerse, Alaaddin önce Tatar kızını öldürecek, daha sonra onun kıyafetleriyle kardeşinin haremine girecek ve iki kardeş bu şekilde karşılaşacaktır. Yazar-anlatıcı farklı Alaaddin hikâyeleri arasından okuyucunun seçim yapmasını istemiştir.

5. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Postmodernizm, yirminci yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkmış, felsefe, siyaset, sanat gibi birçok sosyal alanda etkili olmuş bir düşünce akımıdır. Sınırları ve etki alanı günümüzde tam olarak netleşmemiş postmodernizmi, dünyada ve Türkiye’de birçok düşünce adamı anlamaya ve tanımlamaya çalışmıştır. Postmodernizm yeni bir dünya ve toplum ideali sunmaktan çok var olanın eleştirisi üzerinde yükselir. Modernizmin aklı öne çıkaran düşünce yapısına, merkeziyetçiliğe dayalı devlet yapısına ve seçkin topluma yapısına yönelttiği eleştiriler postmodern düşüncenin önemli özellikleridir. Sosyal hayatta olduğu gibi, kültürel hayatta da etkisini kısa sürede hissettiren postmodern düşünce; roman için farklı bir dönüşümü de beraberinde getirmiştir. Postmodernizmin gerçekliğe göreceli yaklaşımı, gerçekliği yansıtmaya iddiasındaki romanın toplumsallık işlevini büyük oranda yitirmesine neden olmuştur. Üstkurmaca ve metinlerarasılıkla sosyal gerçeklikten uzaklaşan roman, kendi sanatsal gerçekliğine yönelmiştir. Postmodern romanın çoğulcu içeriği ve oyunsu kurgusu, okur için de onu faydalı bir sanatsal metinden çok, eğlenceli bir okuma eylemine dönüştürmüştür. Roman türünün tarihsel serüveni göz önüne alındığında, postmodernist romanların bu tarihsel gelişimden içerik ve kurgu olarak çok farklı bir yapıya işaret ettiği gerçeği gözden kaçırılmamalıdır.

Tanzimat dönemi edebiyatında, Türk edebiyatındaki ilk örnekleri verilen roman; Türk toplumun yaşadığı sosyal ve siyasal değişimleri yansıtan bir ayna görevi görmüştür. Doğu medeniyetinden, Batı medeniyetine geçişin Türk insanında yarattığı travma, Milli mücadele yılları, köy hayatı ve köylü sorunları, köyden kente göçün getirdiği sıkıntılar, demokratikleşme mücadeleleri ve darbeler Türk romanının her dönem temel konuları arasına girmiştir. Toplumun yaşadığı önemli siyasal, sosyal ve ekonomik sorunlar; romanlarda biçimden çok içeriğin öne çıkmasına neden olmuştur. Türk romanı ancak 1970’den sonra, bireyin dünyasına yönelen, biçimsel öğelere ağırlık veren modernist romanla tanışmıştır. Postmodernist roman da özellikle 1990’dan sonra yazınsal bir anlayış olarak Türk romanında görülmeye başlamıştır.

1990 sonrası postmodernist Türk romanlarında içeriğin çoğulcu bir şekilde kurgulanması önemli bir özelliktir. Romanlarda ‘arayış ve yolculuk’ geniş yer tutan konulardandır. Orhan Pamuk romanlarında ‘arayış’ roman karakterlerinin geçirdiği değişimi simgeler. *Kara Kitap*’ta Avukat Galip, kaybolan eşi Rüya’yı ararken, iç dünyasında yolculuğa çıkar ve olmak istediği kişi Celâl’e dönüşür. *Yeni Hayat*’ta Osman, Nahit ve Canan okudukları kitaptan etkilenerek yeni bir hayatın arayışında olan anlatı karakterleridir. *Fındık Sekiz*’de Meto da, maddi hazzardan uzaklaşarak, yeni bir başlangıcın arayışındadır. *Taormina*’da yazar-anlatıcı ideal kenti, *Kuyu*’da yazar Hilmi Yavuz romanını yazabileceği kuyuyu arar. *Bin Hüzünlü Haz*’da anlatının, *Puslu Kıtalar Atlası*’nda bilginin arayışı vardır. *Benim Adım Kırmızı*’da da Şeküre çocuklarına baba olacak bir eş arar.

İncelenen romanlarda bireysel konularla birlikte farklı toplumsal konular da işlenmiştir. Orhan Pamuk’un üç romanında da Türk milletinin yaşadığı medeniyet değişikliğinin, toplum bilincine yansımaları geniş yer tutar. *Kara Kitap*, *Yeni Hayat* ve *Benim Adım Kırmızı*’da; Batı’dan gelen her yeniliği ‘kumpas’ olarak gören karakterler toplumu yansıtan birer örnektir. *Postmodern Bir Kız Sevdim*, *Bin Hüzünlü Haz*, *Kırmızı Pelerinli Kent* ve *Fındık Sekiz*’de şiddet ve suça batmış toplum portresi çizilmiştir. *Puslu Kıtalar Atlası*, *Boğazkesen* ve *Benim Adım Kırmızı* gibi tarihi arka planı olan romanlarda, Osmanlı Devleti’ndeki iktidar mücadeleleri anlatılırken, olay örgüsü Cumhuriyet döneminde geçen *Dağın Öteki Yüzü* ve *Gölgesizler*’de devlet-birey ilişkisi sorgulanmıştır. *Kara Kitap*, *Yeni Hayat* ve *Fındık Sekiz*’de karakterlerin iç dünyalarındaki yolculuk üzerinden, tasavvufi göndermeler yapılmıştır. *Taormina*, *Fehmi K.’nın Acayip Serüvenleri*, *Kuyu*, *Yeni Hayat*, *Postmodern Bir Kız Sevdim*, *Bin Hüzünlü Haz*’da yazar-anlatıcıların roman yazma serüvenleri çoğulcu kurgunun önemli öğesidir.

Romanlarda anlatıcı bakımından en önemli özellik çoğulculuktur. İlahi anlatıcı, kahraman anlatıcı ve gözlemci anlatıcı romanlarda bir arada bulunurken, olaylar farklı karakterlerin bakış açılarından anlatılmıştır. Anlatıcı açısından en renkli roman olan *Benim Adım Kırmızı*'da, olay örgüsü yirmi farklı anlatıcı tarafından aktarılmıştır. Roman karakterleri olan anlatıcılar, olayları kendi bakış açılarından yansıtmışlardır. 1990 sonrası postmodern Türk romanlarında anlatıcılar meddah tekniğini kullanarak okurla iletişime geçmek istemişlerdir. Gerçekçi ve modernist romanda kusur sayılan anlatıcının araya girerek yorumlar yapması, postmodern romanın anlatım tekniklerinden biri olmuştur. *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri* ve *Postmodern Bir Kız Sevdim*'de yazar-anlatıcılar, bu teknikle dalga geçmek için; okura bilimsel ve ansiklopedik bilgiler vermiş, hatta hayat hikâyelerini anlatmışlardır.

Postmodern romanın temel kurgu özelliği olan üstkurmaca, postmodern Türk romanlarında da kurgunun önemli bir ögesidir. Mesleği yazarlık olan karakterlerin, roman yazma serüvenlerinin anlatıldığı üstkurmaca metinlerde, roman sanatına dair birtakım konular da tartışılmıştır. Yazar veya şair anlatı karakterlerine Türk romanında sıkça rastlanmasına rağmen, bu karakterlerin yazınsal bir anlayışın parçası olarak yer alması, 1990 sonrası postmodern romanlarda ağırlık kazanmıştır. Postmodern romanların özelliği olan 'taklit ve alıntı' tekniklerinin, incelenen romanlarda özellikle vurgulandığı görülmüştür. *Kara Kitap*'ta Celâl, yazılarını farklı yazarların taklidi veya onlardan yapılan alıntılar üzerine kurmuştur. *Yeni Hayat*'ta Rıfkı Hat, kitabını otuz üç farklı eserden yaptığı alıntılardan oluşturmuştur. *Benim Adım Kırmızı*'da üslûp sorunu tartışılmıştır. Nakkaşlar, belli bir geleneğe bağlı kalarak birbirinin benzeri taklit eserler vermeyi önemserken; özgün eserler oluşturmayı küçümsemişlerdir. *Bin Hüzünlü Haz*'da aradığı hikâyeyi gerçek hayatta bulamayan anlatıcı, kurmaca metinlerin dünyasına sığınır. *Postmodern Bir Kız Sevdim*'de, hangi bölümlerin, hangi eserlerden alıntı olduğu açıkça belirtilmiştir. *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri*'nde de yazar-anlatıcı her romanın, kendinden önce yazılmış romanlardan esinlenilerek oluşturulduğunu belirtmiştir. Romanların bir diğer özelliği ise; hikâye ve edebi tür açısından, çoğulcu özelliğe sahip olmalarıdır. Romanlarda mektup, günlük, makale türleri kurgunun bir parçası olarak kullanılmıştır.

1990 sonrası postmodern romanlarda, anlatıların hayal ürünü ve kurmaca olduğunun açıkça belirtilmesi, metinlerin gerçekliğini kaybetmesini sağlamıştır. Bu dönem romanlarında birçok edebi esere ve roman karakterlerine yapılan göndermelerle okur için gerçekçi atmosferden çok, kurmaca bir dünya oluşturulmuştur. İncelenen romanların büyük çoğunluğunda sosyal gerçeklere dayanan birtakım olaylar, fantastik ve gerçekdışı öğelerle birlikte verilmiştir. *Benim Adım Kırmızı*, *Boğazkesen* ve *Dağın Öteki Yüzü* gibi tarihsel dönemleri anlatan romanlarda ise, tarihi gerçeklikler kurgulanarak aktarılmıştır ve romanlarda tarihi gerçekliklere bağlı kalma amacı güdülmemiştir.

Metinlerarasılık, incelenen romanların en önemli kurgu özelliklerindendir. Yazarlar metinlerarasılık yoluyla romanların gerçekçi kurgularını zayıflatmış ve birçok edebi eserin simgesel anlamından faydalanmışlardır. İncelenen romanlarda, Türk ve Dünya edebiyatının önemli eserlerine göndermeler yapıldığı görülmüştür. Edebi metinler arasında yapılan bu gezintiler, okurun hayal dünyasında çoğulculuk yaratmak için de bir araç olarak kullanılmıştır. Romanlarda Doğu edebiyatına ait eserlerin yoğunluğu dikkat çekicidir. *Binbir Gece Masalları*, *Leyla ile Mecnun*, *Hüsn-ü Aşk*, *Seyahatname*, *Mantıku't- Tayr*, *Hüsrev-ü Şirin*, *Cihannüma* metinlerarasılık açısından öne çıkan eserlerdir. Bununla birlikte romanlarda, Doğu edebiyatına özgü masal ve hikâye öğelerine de yer verilmiştir. Batı edebiyatından ise; Dostoyevski, Tolstoy, İtalo Calvino, Dante, Rainer Maria Rilke, Balzac, James Joyce, Kafka, Virginia Woolf, Umberto Eco eserleri anılan yazarlar arasındadır.

Postmodernist romanda zaman, kronolojik akış içinde işlenmemiştir. Olay örgüsündeki zamansal parçalanmışlık, postmodern felsefenin özelliği olarak, bu anlayışla yazılmış romanlara da yansımıştır. 1990 sonrası postmodern Türk romanları da zamansal özellikler açısından, daha önce yazılmış birçok eserden farklılıklar göstermiştir. Romanlarda hem üst metinlerin, hem de alt metinlerin olay örgüsüne zamansal açıdan belirsizlik hâkim olmuş ve karakterlerin bilincinden yapılan geriye

dönüşler ve ileriye gidişler kurgunun en önemli özelliği haline gelmiştir. Romanlarda dar zamanlara sıkıştırılmış olay örgüleri ve karakter tahlilleri geriye dönüşlerle detaylandırılmıştır. *Kara Kitap*'ın olay örgüsü sekiz, *Benim Adım Kırmızı*'nın olay örgüsü dokuz güne sığdırılmıştır. *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri*'nde iç metin, *Kırmızı Pelerinli Kent*, *Gölgesizler* ve *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde üst metin bir günlük zaman dilimini kapsamıştır. *Postmodern Bir Kız Sevdim* ve *Bin Hüzünlü Haz*'da ise farklı zaman katmanları bir arada verilmiştir.

Postmodern romanlar üstkurmaca metinler oldukları için, yazarlar da anlatının karakterleri arasında yer almıştır. *Taormina*'da ve *Boğazkesen*'de yazdıklarını beğenmeyen, onları tamamlayamayan yazarlar varken, Fehmi K.'nın *Acayip Serüvenleri* ve *Postmodern Bir Kız Sevdim*'de kibirli, edebiyat kuramları ve edebi eserlerle dalga geçen yazarlar dikkat çekmiştir. *Bin Hüzünlü Haz* yazarın hikâyesini arayışını, *Kara Kitap* Galip'in yazar olma serüvenini anlatmıştır. *Kırmızı Pelerinli Kent*'te ise, yazar Özgür; Rio De Jenerio'da geçirdiği iki yılı romanlaştırmıştır. Romanlarda anlatı karakterlerinin psikolojik çatışmalarına geniş yer verilmiştir. *Kara Kitap*'ta Galip, *Yeni Hayat*'ta Osman, Mehmet ve Canan; *Fındık Sekiz*'de Meto, *Taormina*'da Yusuf Horoz, *Kırmızı Pelerinli Kent*'te Özgür kendilerini bulmak için, iç dünyalarında yolculuğa çıkmış anlatı karakterleridir. *Dağın Öteki Yüzü* ve *Gölgesizler*'de birey-devlet ilişkisi sorgulanırken, bireylerin devlet katındaki değersizliği; anlatı karakterlerinin kendi dünyalarındaki en önemli çıkmazıdır. *Boğazkesen*'de ise; birey-devlet ilişkisi yönetenlerin bakış açısından ele alınmış ve onların iç dünyalarındaki çatışmalara yer verilmiştir. *Puslu Kıtalar Atlası*'nda Uzun İhsan Efendi, Ebrehe, Kubelik gibi karakterler için bilgi çok değerlidir. Bu dönem postmodern romanlarında, önemini yitiren gerçekliğin yansıması olarak, olağanüstü özelliklere sahip anlatı karakterlerine de rastlanmıştır.

İncelenen romanların, farklı anlatım tekniklerinin kullanıldığı metinlerden oluşması, onların dil ve anlatım açısından çoğulcu bir yapıya sahip olmalarını sağlamıştır. İç içe kurmaca metinlerle birlikte mektup, günlük, makale, edebi eleştiri gibi farklı türlere de yer verilmesi; romanların dil ve anlatımında çeşitliliği de beraberinde getirmiştir. *Kara Kitap*, *Yeni Hayat* ve *Benim Adım Kırmızı*'da renkler ve sayılarla oluşturulmuş sembolik bir anlatım vardır. Bu teknik Fındık Sekiz'in isminin seçilmesinde de kullanılmıştır. *Gölgesizler*, *Bin Hüzünlü Haz* ve *Kırmızı Pelerinli Kent*, şiirsel anlatımlarıyla öne çıkarken; *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*, *Dağın Öteki Yüzü* ve *Boğazkesen* anlattıkları dönemin dilini de metne yansıtmayı amaçlamışlardır.

Okurmerkezlilik, 1990 sonrası postmodern Türk romanının temel özelliklerindendir. İçeriğin ve anlatımın çoğulcu kurgulanması, farklı edebi türlerin birlikteliği, okur için de çokanamlı bir okuma imkânı sağlamıştır. Yazarların amacı okurun metin karşısında dinamik ve üretken bir rol üstlenmesini sağlamaktır. Orhan Pamuk romanlarında metne yerleştirilmiş birtakım şifreler; okuru *Kara Kitap*'ta Rüya'yı, *Benim Adım Kırmızı*'da Katil'i bulmaya yönelten ipuçlarıdır. *Yeni Hayat*'ta da okurdan, gençlerin okuyarak etkilendikleri kitabın içeriğini bulması beklenir. *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri*, *Postmodern Bir Kız Sevdim*, *Bin Hüzünlü Haz*'da ise; yazar-anlatıcılar, metni beraber oluşturabilecekleri aktif bir okur aramışlardır. *Puslu Kıtalar Atlası*, okura çözmesi için karmaşık bir metin sunarken; *Gölgesizler*'de okurun yorumuna bırakılmış bölümler vardır. İncelenen romanların tümünde okurla iletişim kurmak ve onu metne çekmek isteyen anlatıcılar vardır.

Postmodern düşüncenin edebiyata yansımalarından biri olan postmodern roman, özellikle 1990 sonrasında Türk edebiyatında büyük ilgi görmüş bir türdür. Postmodernizm ve postmodern romanın evrensel özelliklerinin Türk romanını da yakından etkilediği gözlemlenmiştir. Bu etkiyle birlikte Türk romanı geleneksel toplumcu çizgisinden uzaklaşarak; daha estetik, çoğulcu ve gerçekdışı bir anlayışı benimsemiştir. Üstkurmaca, metinlerarasılık, anlatıcı çeşitliliği, okurmerkezlilik Türk romanında 1990 öncesinde de görülmesine rağmen; bu özellikler postmodern romanla birlikte geleneksel romanın biçim özelliklerini sarsan bir araca dönüşmüş ve Türk romanına yeni bir estetik anlayış getirmiştir.

KAYNAKLAR

A) İncelemesi Yapılan Eserler

- ANAR, İ. O., 2011, Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri, İletişim Yayınları, 242s.
 _____, İ. O., 2011, Puslu Kıtalar Atlası, İletişim Yayınları, 238s.
 ATASÜ, E., 2009, Dağın Öteki Yüzü, Everest Yayınları, 291s.
 ERDOĞAN, A., 2010, Kırmızı Pelerinli Kent, Everest Yayınları, İstanbul, 143s.
 EVREN, S., 2003, Postmodern Bir Kız Sevdim, İthaki Yayınları, İstanbul, 213s.
 GÜRSEL, N., 2003, Boğazkesen, Doğan Kitap Yayınları, İstanbul, 262s.
 KAÇAN, M., 2003, Fındık Sekiz, Can Yayınları, İstanbul, 123s.
 PAMUK, O., 2004, Kara Kitap, İletişim Yayınları, 448s.
 _____, 2006, Yeni Hayat, İletişim Yayınları, 282s.
 _____, 2011, Benim Adım Kırmızı, İletişim Yayınları, İstanbul, 472s.
 TOPTAŞ H. A., 2011/a, Bin Hüzünlü Haz, İletişim Yayınları, 130s.
 _____, 2011/b, Gölgesizler, İletişim Yayınları, İstanbul, 232s.
 YAVUZ H., 2012, Üç Anlatı (Taormina-Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri, Kuyu), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 189s.

B) Faydalanılan Diğer Eserler

- AKATLI, F., 2009, "Hayat Kadar Şaşırtıcı", Kara Kitap Üzerine Yazılar, Derleyen: Nüket Esen, İstanbul, ss.29-32
 AKÇAM, A., 2010, "Hasan Ali Toptaş Yazınında Çokseslilik", Efendime Söyleyeyim Hasan Ali Toptaş Kitabı, Derleyen: Mesut Varlık, İletişim Yayınları, İstanbul, ss.155-184
 ALVER, K. 2010, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Romanlarında Bakış Açısı", Hece Dergisi, 61, ss.115-125
 ANDAÇ, F., 2010, Varoluşsal Arayışın, Tedirgin Taşra Yalnızlığının Romancısı, ", Efendime Söyleyeyim Hasan Ali Toptaş Kitabı, Derleyen: Mesut Varlık, İletişim Yayınları, İstanbul, ss.302-308
 ATAKEY, K., 2009, "Kara Kitap'ın Sırrı", Kara Kitap Üzerine Yazılar, Derleyen: Nüket Esen, İstanbul, ss.36-47
 AYTAÇ, G., 2009, "Dağın Öteki Yüzü Erendiz Atasü'den Yeni Bir Üslup Denemesi", Dağın Öteki Yüzü, Yazar: Erendiz Atasü (Cumhuriyet Kitap/21 Aralık 1995 sayısından alıntı), Everest Yayınları, İstanbul, ss.269-273
 BANARLI, N. S., 2001, Resimli Türk Edebiyatı Tarihi, Milli Eğitim Basımevi Yayınları, İstanbul, 1366s.
 BAYKAM, B., 2009, "Kara Kitap'ın Düşündürdükleri", Kara Kitap Üzerine Yazılar, Derleyen: Nüket Esen, İstanbul, ss.57-60
 BELGE, M., 2009, Edebiyat Üstüne Yazılar, İletişim Yayınları, 524s.
 BELGE, T., 2009, "Rüyadan Kâbusa-Fantastik Şehir İstanbul, Kara Kitap Üzerine Yazılar, Derleyen: Nüket Esen, İstanbul, ss.205-226
 BERGER P. ve BERGER B. ve KELLNER H., 2000, Modernleşme ve Bilinç, Çev: Cevdet Cerit, Pınar Yayınları, 264s.
 BİRİNCİ, N., 2010, "Tenkidin Diline Düşmemiş Bir Roman: Müşahedât", Hece Dergisi, 65/66/67, ss.566-571
 BOYNE, R., 2009, Foucault ve Derrida Aklın Öteki Yüzü, Çev: İsmail Yılmaz, Bilgesu Yayınları, İstanbul, 256s.
 CIKLA, S., 2010 "Romanda Kurmaca ve Gerçeklik", Hece Dergisi, 65/66/67, ss.104-123
 ÇEÇEN, R., 2009, "Kara Kitap Üzerine Kara-Ak Denemeler", Kara Kitap Üzerine Yazılar, Derleyen: Nüket Esen, İstanbul, ss.191-204

- ÇETİN N., 2010, “Tanzimat Döneminde Türk Romanı (1860-1878)”, Hece Dergisi, 65/66/67/, ss.39-59
- DEDEOĞLU, G., 2004, Etik Düşünce ve Postmodernizm, Telos Yayıncılık, İstanbul, 191s.
- DEMİR, Y., 2002, Zaman Zaman İçinde Roman Roman İçinde: Müşâhedat, Dergah Yayınları, İstanbul, 91s.
- DEMİRCİ, İ., 2010, “Romanımızın 27 Yılına Bakış (1923-1950)”, Hece Dergisi, 65/66/67/, ss. 65-73
- DİNO G., 2008, Türk Romanının Doğuşu, Agora Kitaplığı Yayınları, 212s.
- DOLTAŞ, D., 2003, Postmodernizm ve Eleştirisi, İnkılap Kitabevi Yayınları, İstanbul, 219ss.
- ECEVİT, Y., 2008, Orhan Pamuk’u Okumak, İletişim Yayınları, İstanbul, 272s.
- , Y., 2009/b, “İçtenlikli Bir Atasü”, Dağın Öteki Yüzü, Yazar: Erendiz Atasü(Cumhuriyet Kitap/21 Aralık 1995 sayısından alıntı), Everest Yayınları, İstanbul, ss.274-280
- , Y., 2009/a, Türk Romanında Postmodernist Açılımlar, İletişim Yayınları, İstanbul, 240s.
- , Y., 2010, “Yokolmanın Estetiği ya da Türk Romanında Bir Romantik”, Efendime Söyleyeyim Hasan Ali Toptaş Kitabı, Derleyen: Mesut Varlık, İletişim Yayınları, İstanbul, ss.327-339
- ENGİNÜN, İ., 2003, Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı, Dergâh Yayınları, İstanbul, 460s.
- , İ., 2010, Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat’tan Cumhuriyet’e (1839-1923), Dergâh Yayınları, 943s.
- EMRE, İ., 2006, Postmodernizm ve Edebiyat, Anı Yayınları, Ankara, 368s.
- ERCAN, S., 2010, “Ben Alaaddin’im Diyebilirim”, Efendime Söyleyeyim Hasan Ali Toptaş Kitabı, Derleyen: Mesut Varlık, İletişim Yayınları, İstanbul, ss.356-367
- ERGÜN Z., 2006, “Sanatı Yitirme Kaygısı”, Orhan Pamuk’u Anlamak, Derleyen: Engin Kılıç, İstanbul, ss.247-264
- ESEN, N., 2010, Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar, İletişim Yayınları, İstanbul, 256s.
- EVER, 2006, “Rilke’den Orhan Pamuk’a Yeni Hayat”, Orhan Pamuk’u Anlamak, Derleyen: Engin Kılıç, İstanbul, ss.288-298
- EVİN, A. Ö., 2004, Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi, Agora Kitaplığı Yayınları, İstanbul, 302s.
- GALİP, Ş., 2010, Hüsn ü Aşk, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Çeviren ve Hazırlayan: Abdülbaki Gölpınarlı, İstanbul, 406s.
- GÖLPINARLI, A., 2010, Hüsn ü Aşk, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 406s.
- GÖKNAR, E., 2006, “Yeni Hayat ve Türk Milliyetçiliğinin Eleştirisi”, Orhan Pamuk’u Anlamak, Derleyen: Engin Kılıç, İstanbul, ss.325-337
- GÜÇBİLMEZ B. Ve YILMAZ Ş., 2010, “Hasan Ali Toptaş’ın Yazıevreninde Bir TakımYıldızı Olarak Benzerlik ya da İçinden Sözcük Geçen Bir Deneme” Efendime Söyleyeyim Hasan Ali Toptaş Kitabı, Derleyen: Mesut Varlık, İletişim Yayınları, İstanbul, ss.185-203
- GÜNAY, Ç., 2010, “Hasan Ali Toptaş’ın Romanlarında İktidar ve Gölgesiz Erkek”, Efendime Söyleyeyim Hasan Ali Toptaş Kitabı, Derleyen: Mesut Varlık, İletişim Yayınları, İstanbul, ss.204-223
- GÜMÜŞ, S., 2010, Modernizm ve Postmodernizm, Can Yayınları, İstanbul, 223s.
- GÜZEL, E., 2009, “1980-2000 Yılları Arasında Türk Romanında Postmodern Yansımalar”Yüksek Lisans Tezi, Malatya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya
- HABERMAS, J., 2008, Küreselleşme ve Milli Devletin Akıbeti, Çev: Medeni Beyaztaş, Bakış Yayınları, İstanbul, 169s.
- İNCİ, H., 2011, “Anar’ın Romanlarında Bengal Kaplanları” Notos Öykü Dergisi,

- 2011/5, ss.31-35
- KAFAOĞLU BÜKE, A., "Gotik Ortamların Mimarı", Notos Öykü Dergisi, 2011/5, ss.47-49
- KAHRAMAN, A., 2010, "İkinci Meşrutiyetten Cumhuriyet'e (1908-1922) Türk Romanı", Hece Dergisi, 65/66/67, ss.60-64
- KAHRAMAN H. B., 2007, Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye, Agora Kitaplığı Yayınları, İstanbul, 237ss.
- _____, H.B., 2010, "Gölgesizler Zeki Bir Film", "Efendime Söyleyeyim Hasan Ali Toptaş Kitabı, Derleyen: Mesut Varlık, İletişim Yayınları, İstanbul, ss.126-136
- KAPLAN, R., 2010, "Aşk-ı Memnu Evinde Bir Yabancı Adam" Hece Dergisi, 65/66/67, ss.60-64
- KARABURĞU, O., 2010 "Postmodern Anlatılarda Zaman", Hece Dergisi, 138/139/140, ss.363-367
- KARACA, A., 2011, Hasan Ali Toptaş'ın Gölgesiz'ler alışılmamış bir tema ve kurgu tekniği, Hürriyet Gösteri Dergisi, 103, ss.96-109
- KERMAN, Z., 2009, Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri, Dergâh Yayınları, İstanbul, 639s.
- KILIÇ, E., 2006, "Kara Kitap", Orhan Pamuk'u Anlamak, Derleyen: Engin Kılıç, İstanbul, ss.165-167
- KİM, S., 2009, "Mürşid ile Mürid: Kara Kitap'ı Bir Yorumlama Çerçevesi Olarak Tasavvuf", Kara Kitap Üzerine Yazılar, Derleyen: Nüket Esen, İstanbul, ss.233-255
- KOÇAK, O., 2009, "Aynadaki Kitap/Kitaptaki Ayna", Kara Kitap Üzerine Yazılar, Derleyen: Nüket Esen, İstanbul, ss.142-183
- KOÇAKOĞLU, A., 2010, Yerli Bir Postmodern İhsan Oktay Anar, Palet Yayınları, Konya, 352s.
- KORAT, G., 2011, "Minyatür ve Roman Estetiği", Notos Öykü Dergisi, 2011/5, ss.23-25
- KUTLU, S., 2003, Elveda Postmodernizm, Papirüs Yayınevi, İstanbul, 134s.
- KUYAŞ, N., 2006, "Seks, Yalanlar ve Minyatür", Orhan Pamuk'u Anlamak, Derleyen: Engin Kılıç, İstanbul, s.351-360
- NACİ, F., 2009, Yüz Yılın Yüz Türk Romanı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 653s.
- NARLI, M., 2009, Roman Ne Anlatır, Akçağ Yayınları, Ankara, 358s.
- _____, M., 2012, "Köy Romanı İçinde Kemal Tahir", Hece Dergisi, 181, ss.226-231
- MAHİR, B., 2005, Osmanlı Minyatür Sanatı, Kabalcı Yayınevi Yayınları, İstanbul, 211s.
- MORAN, B., 2000, "Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I", İletişim Yayınları, İstanbul, 256s.
- _____, B., 2001, Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, İletişim Yayınları, İstanbul, 352s.
- _____, B., 2011, Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış II, İletişim Yayınları, İstanbul, 328s.
- _____, 2009, "Üstkurmaca Olarak Kara Kitap", Kara Kitap Üzerine Yazılar, Derleyen: Nüket Esen, İstanbul, ss.80-90
- OKTAY, A., 2006, Yeni Hayat Üzerine, Orhan Pamuk'u Anlamak, Derleyen: Engin Kılıç, İstanbul, ss.229-246
- ÖZCAN, M., 2005, "Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Postmodernizmin Yeri, Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara
- ÖZOT, G. S., 2009, "Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Postmodernizmin Yeri", Doktora Tezi, Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mersin
- PAMUK, Orhan, 2010, Öteki Renkler, İletişim Yayınları, İstanbul, 440s.
- PARLA, J., 2006, "Sanat ve Yaşam Paradoksunda Bir Genç Adamın Sanatçı Olarak Portresi, Orhan Pamuk'u Anlamak, Derleyen: Engin Kılıç, İstanbul, ss.265-275,
- _____, 2008, Don Kişot'tan Bugüne Roman, İletişim Yayınları, İstanbul, 239s.
- _____, 2008, "Orhan Pamuk'un Romanlarında Renklerin Dili", Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası, Derleyen: Nüket Esen-Engin Kılıç, ss.55-76

- _____, 2009, “Kara Kitap Neden Kara?”, Kara Kitap Üzerine Yazılar, Derleyen: Nüket Esen, İstanbul, ss.102-109
- RIFAT. M., 2006, “Benim Adım Kırmızı’yı Kim Anlatıyor, Kim Okuyor”, Orhan Pamuk’u Anlamak, Derleyen: Engin Kılıç, İstanbul, ss.381-395
- RİLKE, R. M., 2010, Duino Ağrıtları, Çev: Süha Râmi Kıratlıoğlu, Kırmızı Yayınları, 114s.
- SAĞLIK, Ş., 2008, “Modern/Postmodern Öykü ve Romanda Anlatıcının Değişimi ve İşlevi”, Hece Dergisi, 138/139/140, ss. 297-310
- SAATÇIOĞLU I., 2009, Yeni Hayat (Önsöz), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 71s.
- SARUP M., 2010, Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm, Çev: Abdülbaki Güçlü, Kırk Gece Yayınları, İstanbul, 270s.
- SAZYEK, H., 2010 “Türk Romanında Postmodernist Yöntem ve Yönelimler”, Hece Dergisi, 65/66/67, ss.510-528
- ŞAYLAN, G.,2006, Postmodernizm, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara, 311s.
- ŞİMŞEK, G., 2009, “Kara Kitap’ta Gelenek”, Kara Kitap Üzerine Yazılar, Derleyen: Nüket Esen, İstanbul, ss.227-232
- TANPINAR, A. H., 1998, Edebiyat Üzerine Makaleler, Dergâh Yayınları, İstanbul, 526s.
- TEKİN, M., 2012, Roman Sanatı, Ötüken Yayınları, İstanbul, 304s.
- TOPTAŞ, H. A., 2009, Harfler ve Notalar, İletişim Yayınları, İstanbul, 171s.
- UYSAL, Z., 2006, “Geleneğin Kırılışından Türk Modernleşmesine, Benim Adım Kırmızı’da Resmin Algılanışı”, Orhan Pamuk’u Anlamak, Derleyen: Engin Kılıç, İstanbul, ss.361-380
- WAGNER, P., 2003, Modernliğin Sosyolojisi, Çev: Mehmet Küçük, Doruk Yayıncılık, Ankara, 371s.
- YAMANER G., 2007, Postmodernizm ve Sanat, Algyayın Yayınları, Ankara, 189s.
- ZIMA, P., 2004, Modernist Edebiyat Teorilerinin Felsefesi, Hece Yayınları, Ankara, 325s.

ÖZ GEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı – Soyadı : Tolga BAŞDAMAR
Doğum Yeri ve Tarihi : Balıkesir / 15.12.1980

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi :Ondokuz Mayıs Üniversitesi Fen –
Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı
Yüksek Lisans Öğrenimi : Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve
Edebiyatı

Bildiği Yabancı Diller :İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri :

İş Deneyimi

Çalıştığı Kurumlar :Hatay Hassa İmam Hatip Lisesi, Tokat
Turhal Kız Teknik ve Meslek Lisesi/ Türk
Dili ve Edebiyatı Öğretmeni

İletişim

E-Posta Adresi :t.basdamar@hotmail.com
Tel. :0505 920 70 59
Tarih :

EKLER

Bu bölümde tezde incelenmiş romanların olay örgüsü anlatılmıştır. Romanların olay örgüsü tezdeki incelenme sıraları esas alınarak verilmiştir.

1. KARA KİTAP

Orhan Pamuk'un dördüncü romanı olan Kara Kitap, Türk romanı için öncü bir özelliğe de sahiptir. Kara Kitap'tan sonra postmodern estetiği merkeze alarak yazılan romanların sayısında önemli bir artış olması dikkat çekicidir.

Kara Kitap'ta, Avukat Galip'in karısı Rüya'nın, on dokuz sözcükten oluşan bir mektup bırakarak ortadan kaybolması olay örgüsünün başlangıcını oluşturur. Milliyet gazetesinin kıdemli köşe yazarlarından Celâl, Galip'in amcasının oğlu ve Rüya'nın da üvey ağabeyidir. Celâl de Rüya'yla aynı gün yok olmuştur. Celâl ve Rüya'nın çocukluk günlerindeki gibi kendisine oyun oynadıklarını düşünen Galip, İstanbul'da iki kardeşi aramaya başlar. Önce Celâl'e ulaşmak isteyen Galip, büyük uğraşlar sonucu onun herkesten gizlediği Şehrikalp apartmanı çatı katındaki dairesini bulur. Galip, Celâl ve Rüya'nın çocukluklarının geçtiği bu apartmanda bütün aile yıllarca birlikte oturmuşlardır. Maddi durumları bozulunca apartmanı terk eden aile fertlerinin hayatları, Galip'in bilincen 'geriye dönüş' tekniğiyle anlatılmıştır. Şehrikalp apartmanının kırk yıllık kapıcısı İsmail efendiden Celâl'in dairesinin anahtarını alan Galip'in, bu dairede yaşamaya başlaması, romanın; Rüya'nın kayboluşundan sonraki ikinci önemli olayı ve Kara Kitap'ın ikinci bölümünün başlangıcıdır. Romanın birinci bölümünde Galip'in İstanbul sokaklarındaki arayışını anlatılırken, ikinci bölümde onun iç dünyasındaki yolculuğu anlatılmıştır. Bu bölümde Celâl'in yazıları ve bu yazıları nasıl oluşturduğunu araştıran Galip, romanın sonunda yazar olur ve her zaman olmak istediği Celâl'e dönüşür. Celâl ve Rüya ise Alâaddin'in dükkânı önünde kimliği belirsiz bir kişi tarafından vurularak öldürülür. *Kara Kitap*'ın ikinci bölümünde öne çıkan F.M. Üçüncü, eski bir subaydır. Hem kendi hem de karısı gençlik yıllarından itibaren Celâl hayranıdır. İkinci bölümde F.M. Üçüncü'nün, Celâl zannederek Galip'le yaptığı telefon konuşmalarına geniş yer verilmiştir. Bu konuşmalarda Üçüncü, Celâl'i darbe yapmak isteyen subayları kandırdığı ve karısıyla da ilişki kurduğu için öldüreceğini söyler. Üçüncü'nün bu sözleri ve cinayet saatinde Galip'le Nişantaşı'nda buluşmak üzere sözleşmesi, onu okurun gözünde cinayetin bir numaralı sanığı haline getirmiştir.

2. TAORMİNA

Taormina, ana karakter Yusuf Horoz'un hayallerinden oluşan bir anlatıdır. Taormina'da hayallerinde canlandırdığı ideal kenti anlatan Horoz metindeki yazar-anlatıcıdır. Taormina'yı yazmayı planladığı felsefe-kurgu romanının ismi olarak düşünürkren bu fikrinden vazgeçer ve geleneksel bir roman yazmaya yönelir. Yusuf Horoz birkaç sayfadan sonra yazdıklarını beğenmeyerek romanını yarım bırakır. *Taormina*'nın son bölümünde ise; yazar-anlatıcının, Fransız gazeteci Christian D. ile röportajı için yaptığı hazırlıklar anlatılır. Bu bölümde geriye dönüşlerle Horoz'un çocukluğuna ait bazı anılarına da yer verilir. Anlatı Yusuf Horoz'un otobiyografik bir roman yazmaya başlamasıyla sonlanır.

3. FEHMI K.'NİN ACAYİP SERÜVENLERİ

Fehmi K.'nin Acayip Serüvenleri'nde yazar-anlatıcının yazmaya çalıştığı roman iç metni oluşturur. İç metnin ana karakteri Fehmi Kavkı, bir bankada memurdur. İç metin, Fehmi Kavkı'nın Anette ve Selim Taşıl'la bankada geçirdikleri bir günü anlatır. Yazar-anlatıcının romanını keserek, hayatından önemli anekdotları okurla paylaştığı bölümler ise üst metni oluşturmuştur. Yazar-anlatıcının büyükbabasının yaşlılıktan

dolayı hafıza kaybı yaşadığı yıllar ve bu rahatsızlığın tedavisi üst metnin olay örgüsünü oluşturmuştur. Dedesinin doktoru İzzettin Şadan Bey ve karısı Müstehase Hanım yazar-anlatıcının çocukluk yıllarından unutamadığı karakterlerdir.

4. KUYU

Kuyu'da Hilmi Yavuz anlatının yazar kahramanıdır. Üst metinde yatalak annesiyle birlikte yaşayan Hilmi Yavuz'un, yeni romanını yazmak için uygun bir kuyu arayışı anlatılırken; iç metinde Hilmi Yavuz'un çocukluk yıllarının önemli olayları anlatılmıştır. Hilmi Yavuz'un amcası İzzettin Şadan Bey'in eğitim için gittiği Almanya'daki anıları ve yengesi Müstehase Hanım'ın amcası İzzettin Şadan Bey'i, Recı Bey'le aldatması ve Recı Bey'in intiharı iç metnin kurgusunun önemli olaylarıdır. Hilmi Yavuz'un çocukluğundan itibaren kuyulara ve kuyu hikâyelerine duyduğu ilgi de çocukluğunun önemli bir parçasını oluşturmuştur.

5. POSTMODERN BİR KIZ SEVDİM

Postmodern Bir Kız Sevdım yazarın tablet ismini verdiği yedi bölümden oluşur. İlk iki bölümde Subay, Şair, Sevgili ve Perihan arasındaki absürd aşk ilişkileri anlatılmıştır. Üçüncü bölümde Tahir ile Zühre hikâyesi modernize edilerek ve ironik bir anlatımla okuyucuya sunulmuştur. Dördüncü bölümde ise, Kırıl Baal'ın eski sağ kolu Nahar'la yukarı Mısır için yaptığı iktidar mücadelesi olay örgüsünü oluşturmuştur. Savaş esnasında anlaşılan Kırıl Baal ve Nahar, Nazım Hikmet'e hakaret ettiği ileri sürülen Şair'i yok edene kadar barış ilan ederler. Şair öldürüldükten sonra Nahar da Kırıl Baal tarafından öldürülür. Şair'in cesedi belediye tafaından kaldırılırken, Nahar'ın cesedi ordusuna teslim edilir. Bu bölümün sonunda Sapak isimli altbölümle anlatıcı varlığını açıkça hissettirmeye başlar ve anlattıklarının kendi kurgusu olduğunu belirtir. Beşinci tablette anlatıcının "psikiyatristim" dediği okurlarına yazdığı mektuplar geniş yer tutar. Anlatıcının Süheyla'yla aşklarına, bu aşk için işlediği cinayetlere ve gençlik hatıralarına da bu bölümde yer verilmiştir. Altıncı ve yedinci tablette anlatıcı, *Postmodern Bir Kız Sevdım*'i yazarken hangi kitaplardan faydalandığını ve hangi eserlerden alıntılar yaptığını okurlara açıklamıştır. Süreyya Evren postmodern roman örneği verirken, kullandığı ironik anlatımla postmodern romanlara eleştiriler de getirmiştir.

6. YENİ HAYAT

On yedi bölümden oluşan *Yeni Hayat*, okudukları kitaptan etkilenen gençlerin yeni arayışlara yönelmelerini anlatır. Romanın ana karakteri ve anlatıcısı Osman, mühendislik bölümü öğrencisidir. Fakülte'de mimarlık bölümünde okuyan Canan'ın elinde gördüğü Yeni Hayat isimli kitabı, eve dönerken bir sokak sergicisinden satın alır ve okur. Kitabı okuduktan sonra kendisinde büyük bir değişim hissederek Osman, ertesi gün Canan'la tanışır ve ona âşık olur. Osman'ın, Canan'la sevgilisi Mehmet'i takip ettiği bir gün Mehmet; kimliği belirsiz bir kişi tarafından vurularak yaralanır. Bu olaydan sonra Canan'ı bir daha göremeyen Osman, hem aradığı yeni hayatı hem de Canan'ı bulmak için otobüs yolculuklarına başlar. Osman, kitapta anlatılan hayatı kendi gibi otobüs yolculuklarında arayan Canan'ı; bir otobüs kazasında bulmasıyla ikili otobüs yolculuklarını birlikte yapmaya başlar. Canan, ona; Mehmet'le tanışmalarını, kitabın Mehmet ve kendisi üzerindeki etkilerini anlatır. Bu sırada yine bir otobüs kazasında ölen iki sevgilinin kimlikleri alan Canan ve Mehmet, onların yerine Ankara'nın Gündül ilçesindeki 'genç soba bayileri' toplantısına katılır. Gündül'de Osman'ın Dr. Narin'le tanışması romandaki kurgunun en önemli olayıdır. Dr. Narin Canan'ın sevgilisi Mehmet'in babasıdır. Asıl adı Nahit olan Mehmet, kitabı okuduktan sonra tıp fakültesini yarıda bırakarak, kitapta anlatılan hayatı bulmak için otobüs yolculuklarına başlar. Kaza yapan bir otobüste kimliğini, ölen Mehmet isimli yolcunun kimliğiyle değiştirmiştir. Dr. Narin, Türkiye'ye sürekli kumpas kurdukları için Batı

medeniyetine ve oğlunu ailesinden koparıp ölümüne neden olduğu için de kitaba savaş açmış bir karakterdir. Osman, Canan'ın sevgilisinin asıl adının Nahit olduğunu ve kitabı okuması için Canan'la birlikte kendine oyun oynadıklarını, Dr. Narin'in oğlunu takip etmeleri için tuttuğu ajanların raporlarından öğrenir. Yeni Hayat isimli kitabın yazarı da babasının demiryollarından emekli arkadaşı Rıfkı Hat'tır. Hat, Dr. Narin'in tarafından kitabın yazarı olduğu için öldürtülmüştür. Öğrendiği yeni gerçekler karşısında büyük şaşkınlık yaşayan Osman, kıskançlık ateşinin de etkisiyle Dr. Narin'in oğlu Nahit'i bulup, öldürmek için Gündül'den ayrılır. Nahit'i İkizler kasabasında Osman takma isminde yaşarken bulan Osman, onu öldürerek kasabadan ayrılır. Dr. Narin'in çiftliğine döndüğünde Canan'ı orada bulamayan Osman, İstanbul'da da Canan'ın izine rastlayamaz. On dördüncü bölümde romandaki zamansal akış hızlanır ve bu bölümde Osman, fakülteyi bitirir, askere gider, annesini kaybeder, evlenerek bir kız çocuğu sahibi olur ve Canan'ın da Samsun'lu bir doktorla evlenerek Almanya'ya yerleştiği haberini alır. Osman, kitabın on altıncı bölümünde Rıfkı Hat'ın Yeni Hayat'ı nasıl yazdığını, hangi kitaplardan faydandığını anlatır. Son bölümde ise, çocukluğunun ünlü karamelalarını üreten Süreyya Bey'le Sonpazar kasabasında görüşüp, hayatın anlamını bulan Osman, İstanbul'a dönerken geçirdiği trafik kazasında ölür.

7. BOĞAZKESEN

Boğazkesen'de üst metin, yazar-anlatıcının yazmaya çalıştığı romanını konu alır. 12 Eylül askeri darbesinden kaçan Deniz'in, yazar-anlatıcının evine sığınmasıyla ikili arasında başlayan aşk; yazar-anlatıcının bütün yazma disiplini bozar ve romanını istediği gibi tamamlayamamasına neden olur. Boğazkesen isimli iç metin ise, İstanbul'un fethini ve Fatih Sultan Mehmet'in hayatının son dönemlerini anlatır. Antonio'nun kaptanlığını yaptığı Venedikli ticaret gemisinin Marmara'da batırılıp, mürettebatının bir kısmının esir alınması iç metnin kurgusunun önemli olayıdır. Geminin kaptanı Antonio, Fatih Sultan Mehmet'in emriyle kazığa çekilirken, geminin seyir kâtibi Nicolo içoğlanı yapılır. İstanbul'un fethi, fetih sırasında Bizanslı bir kadına tecavüz etmek isterken; kadın tarafından öldürülen Nicolo'un tuttuğu günlüklerden aktarılmıştır. Vezirazam Çandarlı Halil Paşa'nın idam edilmeden önceki ruh halinin anlatıldığı üçüncü bölümde bilinçakışı tekniği kullanılmış ve Fatih Sultan Mehmet'in hayatının muhasebesini yaptığı beşinci bölümde de yine bu teknikten faydalanılmıştır. Dördüncü bölümünde ise, İstanbul'un kuruluş efsaneleri anlatılarak; romanda hikâyeler açısından çoğulculuk sağlanmıştır.

8. DAĞIN ÖTEKİ YÜZÜ

Dağın Öteki Yüzü, Cumhuriyet'in kuruluşuna tanıklık eden bir grup gencin, idealleriyle hayatın gerçekleri arasında yaşadıkları çatışmayı anlatan bir romandır. Üst kurmaca metin beş bölümden oluşmuştur. Sunuş, Masumiyetin Son On Yılı, Dalga, Kızıma Günce bölümleri üst metni oluştururken, Kemalistler isimli bölüm iç metni oluşturmuştur. Üst metnin yazar anlatıcısı, Sunuş bölümünü okura yazılmış bir mektup şeklinde kurgulamış ve iç metni nasıl oluşturduğunu anlatarak metnin kurmaca ve gerçek bölümlerini açıkça belirtmiştir. Masumiyetin Son On Yılı isimli bölümde yazar-anlatıcının zamandan ve mekândan duyduğu umutsuzluk öne çıkmıştır. Yazar-anlatıcı 12 Eylül 1980 askeri darbesini hayatındaki önemli kırılma anlarından biri olarak hatırlar. Üst metnin Dalga isimli bölümünde yazar-anlatıcının, kurucuları arasında yer alan annesine; 50. yılında üniversite tarafından verilecek plaketi almak gittiği toplantı anlatılmıştır. Yazar-anlatıcı yeni ölmüş annesi adına plaketi alırken, annesinin gençlik yıllarını da hayalinde canlandırır. İç kurmaca metin olan Kemalistler, dokuz bölümden oluşmuştur. Bu bölümlerde olay örgüsünün anlatımında kronolojik zaman akışına uyulmamış, geriye dönüş ve ileriye gidişlerle zaman ve olay örgüsü parçalı bir şekilde aktarılmıştır. Vicdan, Reha, Burhan ve Cumhur isimli kardeşlerin hayat hikâyeleri ve onların içinde yer aldığı bir takım toplumsal olaylar iç kurmaca metnin kurgusunu oluşturmuştur. Selanikli olan aile Balkan savaşlarında babalarını kaybeder ve

dayılarının yanına İstanbul'a taşınır. Fitnat Hanım'ın ikinci evliliği yapmasıyla, çocuklar da parasız yatılı okullarda okumaya başlar. Vicdan İngiliz Edebiyatı hocası olurken, kardeşleri Reha, Burhan ve üvey kardeşi Cumhuriyet subay olur. Gençlik yıllarında Cumhuriyet devrimlerine yürekten inanan bu gençler, ilerleyen yıllarda değerleri arasında çatışma yaşamaya başlar. Reha ve Burhan Dersim isyanının bastırılmasında birlikte görev yapar. Reha bu isyanda yaşananları hayatının hiçbir döneminde unutamaz. Yaptığı mutsuz evliliğin de etkisiyle intihar eder. Burhan Dersim isyanında aldığı bir yaradan dolayı ordudan ayrılarak avukatlık yapmaya başlar. Demokrat Parti'nin iktidar yıllarında kısa sürede zengin olur ve Selanik olan doğum yerini İzmir olarak değiştirir. Burhan, çocukları yüzünden mal varlığının büyük bir bölümünü kaybeder ve zor koşullar altında ölür. Cumhuriyet, Kore savaşına katılır ve bacağından aldığı yara sonucu ordudan emekli edilir. Vicdan ve kocası Raik ise, hayatlarının sonuna kadar inandıkları değerlerin mücadelesini verir. Vicdan üniversite hocalığı yıllarında Atatürkçü ve vatansever gençler yetiştirerek ülkesine borcunu ödemeye çalışmıştır.

9. GÖLGESİZLER

Gölgesizler'de üst metnin anlatıcısı bir yazardır. Üst metnin olay örgüsünü, yazar-anlatıcının gittiği berberde yaşadıkları oluşturmuştur. Önce jilet almak için giden çırak, sonra da onu aramaya giden ustası geri dönmez. Koltukta traş olmayı bekleyen zindan karası tesbihli adam, bu arada bir buçuk saatlik uykuya dalar. Uyandığında akli dengesini kaybetmiştir ve motorsikletine binerek o da berber dükkânından uzaklaşır. Dükkânda tek kalan yazar anlatıcı, gece olunca oradan ayrılarak bir sabahçı kahvesine gider. Kahvede biraz zaman geçirdikten sonra, berber dükkânına dönmeyi düşünür fakat dükkânı bulamadığı gibi kendisi de kaybolur. Sabah evine dönen yazar-anlatıcıya, oğlunun onun için aldığı jiletleri getirmesi; üst metnin, yazar-anlatıcının rüyası olduğu izlenimini uyandırır. İç metin, bazı tuhaf olayların olduğu; ismi bilinmeyen bir köyde geçer. Üst metin gibi iç metin de yok oluş teması etrafında kurgulanmıştır. Reşit'in kızı Güvercin'in ansızın kayboluşu olay örgüsünün başlangıcıdır. Olay, köyün on altı yıllık muhtarının seçimleri tekrar kazandığının ertesi günü gerçekleşir. Güvercin'i, Cennet'in oğlunun kaçırmış olduğunu düşünen Muhtar ve Bekçi, onu döverek konuşturmaya çalışırlardır. Üzerindeki baskıya dayanamayarak aklını yitiren Cennet'in oğlu ise, kırlarda dolaşmaya başlar. Bu sırada Rıza'nın oğlu Ramazan'da eniştesi Reşit'in atı tarafından öldürülür. Köylüler, Güvercin'in bulunması için ilçeye giden muhtarın dönüşünü beklerken, Cennet'in oğlu sırtında Güvercin'le köye döner. Cennet'in oğlunu muhtarın odasında gözaltında tutmak isteyen bekçi, kapıyı açtığında Muhtar'ın intihar ettiğini görür. Muhtarın şüpheli intiharı Bekçi'nin, Güvercini muhtarın kaçırmış olabileceği ihtimalini düşünmesine neden olmuştur. Güvercin, babası Reşit tarafından ahıra kapatılır ve bir süre sonra doğum yapar. Romanda, 'geriye dönüş' tekniği kullanılarak, köyün berberi Cingil Nuri'nin kayboluşu ve on yıl sonra köye dönüşü de anlatılmıştır.

10. PUSLU KITALAR ATLASI

Puslu Kıtalar Atlası'nın olay örgüsü on yedinci yüzyılda İstanbul'da geçer. Uzun İhsan Efendi, dünyayı keşfetmek ve onun haritasını yapmak isteyen bir karakterdir. Ancak, dünyayı gezerek keşfetme cesareti olmadığı için, onu rüyalarında keşfetmeye çalışır. Uzun İhsan Efendi'nin oğlu Bünyamin'in Lağımçılar ocağına yazılıp evden ayrılması, romandaki olay örgüsünün başlangıcıdır. Oğlunun büyük bir maceraya atılacağını düşünen Uzun İhsan Efendi, zor zamanlarında okuyup ona yol göstermesi için; yazmış olduğu Puslu Kıtalar Atlası isimli kitabı verir. Bünyamin orduyla birlikte Sofya yakınlarında, Teşkilat-ı İstihbarat-ı Hümayûn'un başkanı Ebrehenin'nin hazırlattığı sahte fermanla; dört yeniçeri bölüğüyle birlikte kuzeydeki bir Frenk kalesine gönderilir. Sonsuzluğa ulaşmak için, sekizinci maddenin peşinde olan Ebrehe'nin; kalede bulunan Zülfiyar isimli casusu, sekizinci maddeyi burada bulmuş ve onu kara

para içinde saklamıştır. Zülfiyar'ı yeniçeriler ve lağımcılar sayesinde kaleden çıkarmak isteyen Ebrehe'nin planları Zülfiyar'ın çatışma esnasında yaralanıp, parayı Bünyamin'e vermesiyle bozulur. Çatışmanın sonlarında yüzünden yaralanan Bünyamin tanınmaz hale gelince, Zülfiyar hem Bünyamin'in hem de kara paranın izini kaybeder. Orduyla birlikte İstanbul'a dönen Bünyamin ise; Ebrehe'nin adamları tarafından babasının kulaklarının kesilip, gözlerine mil çekilerek dilenciler loncasına verildiğini öğrenir ve babasını bulmak için o da dilenciler loncasına girer. Ebrehe de Bünyamin'in İstanbul'a gelmiş olabileceğini ve paranın değerini bilmeden onu harcayacağını düşünerek, dilenciler loncasının elinden geçen tüm parayı kontrol etmeye başlamıştır. Ebrehe'nin loncayı ziyareti sırasındaki bir yemekte, boğazına kaçan lokmadan dolayı boğulmak üzereyken Bünyamin tarafından kurtarılması kurgunun öne çıkan olaylarından. Erkek kılığında bir kadın olan Ebrehe, bu olaydan sonra Bünyamin'i yanına alır ve zamanla ona ilgi duymaya başlar. Bünyamin'e sekizinci madde, sonsuzluk ve Kehanet aynasıyla ilgili hikâyeyi anlatır. Ancak Ebrehe, Kehanet aynasının işaret ettiği mesih olduğuna inandığı Nemçeli casustan; bunların hepsinin Osmanlı'ya sızmak amaçlı bir oyun olduğunu öğrenir. Casus, Kehanet aynasının haber verdiği olayların ise; aynada belirtilen tarihlerde Nemçeli casuslar tarafından organize edildiğini ve asıl amacın ayna aracılığıyla Osmanlı Devleti'ni yönetmek olduğunu anlatır. Ebrehe, casusun bu itiraflarını dinledikten kısa bir süre sonra; adamlarından Hattakay'ın kılığına girmiş dilenciler loncası kethüdası Hinzryedi tarafından öldürülür. Romanın 'Karanlık' isimli son bölümünde Bünyamin, Puslu Kıtalar Atlası'nın son sayfasında babasının kendisine yazmış olduğu mektubu okur. Bu mektupla Bünyamin'in yaşadığı tüm maceranın Uzun İhsan Efendi'nin kendi kurgusundan ibaret olduğu anlaşılır.

11. FINDIK SEKİZ

Fındık Sekiz, romanın ana karakteri Meto'nun; iç dünyasındaki yolculuğunu ve yaşadığı değişimi anlatır. Meto'nun cezaevine düşmesine neden olan olaylar 'geriye dönüş' tekniği kullanılarak aktarılmıştır. Meto'nun, Sevda'yla tanışması olay örgüsünün başlangıcıdır. Sevda, girip çıkmadığı âlem kalmamış; ailesinden ayrı yaşayan bir karakterdir. Kullandığı Edida marka parfümle, girdiği her ortamda dikkât çekerek erkeklerin başını döndürür. Meto'yla İstiklâl Caddesi'ndeki bir barda tanışır ve aralarında aşk başlar. Meto, Malibu marka arabasıyla ve Fahri Baba'yla birlikte sürekli gezinti yapar. Fahri Baba, Meto'yu dağınık yaşamından uzaklaştırıp, ona doğru yolu göstermeye çalışır. Anlatıcı, romanda öznel bir tavır takınarak Meto'ya ve içinde yaşadığı topluma sert eleştiriler yöneltmiştir. Anlatıcıya göre İstanbul'da 'Allah'a inanmayan, kuldan utanmayan bir kavim' cirat atmaktadır. Meto, Fahri Baba'yla gittiği Sevda'nın evindeki bir partide; içinde bulunduğu ortamın ve yaşadığı hayatın çirkinliğini daha net görür. O günden sonra hayatını değiştiren Meto, önce Sevda'dan sonra bütün kötü alışkanlıklarından uzaklaşır. Sevda ise, Meto tarafından terkedilmeyi gururuna yediremez ve Meto'ya attığı iftirayla onun cezaevine girmesine neden olur.

12. EFRÂSİYÂB'IN HİKÂYELERİ

Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri'nde Ölüm ve Cezzar Dede üst metnin iki önemli karakteridir. Cezzar Dede'nin canını almaya gelen Ölüm, ona anlatacağı her hikâye için bir saat daha fazla yaşama şansı vereceğini söyler ve ikilinin karşılıklı anlattığı hikâyeler üst metnin kurgusunu oluşturur. Hikâyelerde korku, dini inanç, kıskançlık, açgözlülük, eğitim gibi çeşitli konular işlenmiştir. Güneşli Günler'in olay örgüsü, Cumhuriyet'in yirminci yıllarının sonuna doğru Anadolu'nun orta yerindeki bir köyün, hemen dışındaki yatılı okulda geçer. Kont lakablı okul müdürü, güneşe çıktığında vücudunda kanayan yaralar açılan hastalıklı bir karakterdir. Müdürün okuldaki en yakın arkadaşı olan Sağır lakablı resim öğretmeni, Bora Mete isimli resim yeteneği yüksek öğrencisini her gece okul müdürüne kan vermeye zorlar. On gün boyunca kanı alınan Bora Mete ölürken, resim öğretmeni de intihar eder. Okul müdürünün de vücudunda açılan yaralardan öldüğü hikâyede, Türk eğitim sistemine önemli eleştiriler

yöneltirilmişti. Bidaz'ın Laneti'nde küçük bir Anadolu köyünde yaşayan Kallioğulları'ndan Hamdi'nin öyküsü anlatılmıştır. Karısının ve kaynanasının dırdırından kurtulmanın tek yolunun zengin olmak olduğunu düşünen Hamdi, köye gelen bir defineciyle beraber ortak bir define haritası satın alır. Harita, Kral Bidaz'ın hazinelerinin yerini gösterirken; Hamdi ve defineci haritada işaret edilen yere uzun bir yolculuktan sonra ulaşmışlardır. Haritanın diğer yarısı alınırken bilezikleri bozdurulan kaynana da yolculuk boyunca gizlice ikiliyi izler. Mağarada hazineyi buldukları sırada Bidaz'ın hortlağı tarafında köşeye sıkıştırılan Hamdi ve defineci, Hamdi'nin kaynanası tarafından kurtarılır. Kadı elindeki keseriyle hortlağı bertaraf ederken, hortlağın ona dokunması sonucu altına dönüşür. Altına dönüşmüş kaynanasını kuyumculara satan Hamdi, rahat ve zengin bir hayata kavuşurken; kendine düşen payı kumarda kaybeden defineci ise, bir hafta sonra intihar eder. Kurgusu, Diyarbakır'ın Divana köyünde başlayan Bir Hac Ziyareti'nin ana karakteri; köyün İlimdar isimli genç imamıdır. Komşu Zengefil köyü imamının hacca gitmesi üzerine Divanalılar da İlimdar'ı hacca göndermeye karar verir. İlimdar'ın hac masraflarını, yaşlı babası ve akıl hastası oğlunu da hacca götürmesi şartıyla zengin bir ağa karşılar. Okuduğu bir kitaptan etkilenerek Budizm'e ilgi duyan genç imam, onları hac yerine Budist rahiplerin tapınaklarına götürür. Burada kaldıkları süre içinde vahşi bir kurdu andıran genç iyileşmeye başlar ve köye geri dönmez. İlimdar bir dağın zirvesinde Bhagabat-Gıda'yı dinlerken donarak ölür. Zekeriya dede ise, bu hac ziyaretinden köye dönen tek karakterdir. Dünya Tarihi'nde Aptülzeyyat isimli tüccar dükkânında öğle uykusuna dalmışken, rüyasında Salih isimli aksakallı mübarek yüzlü bir dedeyi görür. Salih tüccara tüm malını fakirlere bağışlayıp, Acıpayam'a gelerek kendisini bulmasını ister. Salih'in sözlerine kulak asmayan Aptülzeyyat'ın işleri kısa zamanda bozulunca, esnaf şeyhinin de tavsiyesiyle dükkânını ucuz bir fiyata şeyhe satıp; mallarını fakirlere dağıttıktan sonra Acıpayam'a Salih'i aramaya gider. Hikâyenin sonunda Salih'in tüccarlığa başlamadan önceki Aptülzeyyat olduğu ortaya çıkar. Abdülzeyyat iç dünyasında bir yolculuğa çıkmış ve kendini bulmuştur. Ezine Canavarı'nın olay örgüsü Ezine kasabasında geçer. Cilvenaz, İşvenaz, Gönlenaz, Âlemnaz isimli dört kızı olan Hamiyet dul bir kadındır. Kızlarını Nafile Kalfa'nın aracılığıyla dul bir kasap olan Ayvaz Bey'in Selahattin, Celalettin, Nizamettin ve Hüsamettin isimli oğullarıyla sözler. Hamiyet Hanım'la da Ayvaz Bey'in evleneceği kulaktan kulağa tüm Ezine'ye yayılır. Ancak, Maymun Saniye lakaplı dedikoducu bir kadının, Ayvaz Bey'in evinde gördüğü büyük bir fareyi canavar olarak etrafa yayması tüm planları alt üst eder. Yeni bir evin masraflarının altından kalkamayacağını düşünen Ayvaz Bey, hayvanı öldürmek için; oğullarıyla birlikte ona pusu kurar. Evdeki koşuşturmaca esnasında düşen bir gaz lambası evin yanmasına sebep olur. Bu olaydan sonra Hamiyet'in küçük kızı düğünlerde kemençe çalan bir delikanlıyla, ortanca kızı dedesinden kalan mirasa konmuş orta yaşlı bir sütçüyle evlenir. Kızlardan bir diğeri sinema yıldızı olmak için şehre giderken, en büyük kız evde kalır. Hırsızın Aşkı'nda, Bursa'ya yakın kasabalardan birinde hırsızlık ve yankesicilikle nam salmış bir aileye mensup; on yedi yaşındaki Fedai'nin başından geçenler anlatılmıştır. Fedai, sülalenin dedesi tarafından çok değerli bir kemanı çalmak için görevlendirilir. Bursa Beldiye Tiyatrosu'daki konserden sonra istenilen kemanı çalan delikanlı, kemanın sahibi olan kadına da âşık olur. Kasabaya döndüğünde dedenin öldüğünü öğrenen Fedai, kemanının satılacağı müşteriye de bilmediği için keman elinde kalır. Klas Hıdır'dan keman çalmayı öğrenen Fedai, kadına duyduğu sevdâyı kemana yöneltir. Evde olmadığı bir gün babasının, kemanı kırk yedi altına Davut Hoşdurak adlı müziyene sattığını öğrenince onu tekrara çalmaya karar verir. Davut Hoşdurak'ın konseri sırasında kemanı elinden alarak kaçmaya başlayan Fedai, kovalamaca sırasında çatı katından atlayarak intihar eder. Ekmek ve Şarap isimli öyküde Sefa, varlıklı ama gamsız; içkiye, kumara düşkün bir karakterdir. Bir gün bohçacı bir kadın nur yüzlü bebekle Sefa'nın karşısına dikilip, kendisinin namusuyla oynayarak peydahladığı bu çocuğa bakmasını ister. Çocuğu çaresiz kabullenen Sefa, ona Bestenur adını koyar ve onu büyütmesi için sütinesine bırakır. Beş yıl sonra sütine Sefa'nın doğru yolu bulması için ona üzüm suyu ve ekmek hazırlar. Kırmızı kıyafetler içindeki Bestenur, üzüm suyu ve ekmeği babasına götürürken, yoluna çıkan bir Melun ekmeği ve üzüm

suyunu elinden alır. Bestenur babasının yanına gittiğinde ona durumu anlatır ve yakında kendisinin cennete gideceğini, biraz perhiz yaparsa kensini de gökyüzüne çıkarabileceğini söyler. Bestenur'un dediklerine sıkı sıkıya bağlı kalan Sefa son gün Melun'un getirdiği yemekleri dayanamayarak yer ve Bestenur gözyüzüne yükselirken o kilosundan dolayı kalır. Bu olaydan sonra kötü alışkanlıklarından vazgeçen Sefa, imam hatip okulunda okuyarak imam olur. Gökten Gelen Çocuk'ta yaşları elliye geçmesine rağmen çocuk sahibi olamamış bir çiftle leylekler erkek çocuk getirir. Çocuğun adını Gülerk koyan anne ve baba çocuğun yetiştirilmesi konusunda bir türlü uzlaşamaz. Anne, oğlunun takım elbiseler giymesini ve efendi bir çocuk olmasını isterken, baba Muhasebeci Muhittin Kent oğlunun mavi albise ve kırmızı pelerin giyerek; insanlara yardım etmesini istemektedir. Bir matbaada çalışan Gülerk, bazen annesinin istediği kıyafetleri giyip, onun istediği gibi bir çocuk olurken; bazen de mavi elbisesini ve kırmızı pelerinini giyerek babasının isteği gibi insanlara yardım eder. Anne ve babasının davranışlarından dolayı arada kalan ve mutsuz olan Gülerk, cami minaresinden atlamak üzereyken leylekler tarafından tekrar gökyüzüne çıkarılır.

13. BENİM ADIM KIRMIZI

Olay örgüsü 1591 yılında, dokuz günlük zaman diliminde İstanbul'da geçen *Benim Adım Kırmızı*; elli dokuz bölümden oluşmuş ve yirmi farklı anlatıcı tarafından anlatılmıştır. Padişahın İslami takvimin 1000. yılında Batılı tarzda portrelerden oluşan bir kitap hazırlatma isteği, olay örgüsünün başlangıcı olur. Padişah, kitabı hazırlaması için uzun yıllar farklı ülkelerde elçilik yapmış Enişte Efendi'yi görevlendirir. Venedik'te görevli olduğu yıllarda Batı'nın portre resmini tanıyan ve ona hayran kalan Enişte, bu görev için nakkaşhaneden Kelebek, Zeytin, Leylek ve Zarif isimli nakkaşları seçer. Kitaptaki resimlerin hikâyelerini yazması için de uzun yıllardır ülke dışında bulunan yeğeni Kara'yı İstanbul'a çağırır. Batılı tarzda portrelerin yer alacağı bir kitabın hazırlanacak olması, nakkaşlar arasında büyük tartışmalara neden olur. Başnakkaş Üstat Osman, bu tartışmalarda geleneksel minyatür sanatını savunan bir karakter olarak öne çıkarken; tartışmalar genellikle sanatta üslup sorunu üzerinde yoğunlaşır. Romanda, Erzurumlu Nusret Hoca ve taraftarları Batı'dan gelen her yeniliğe karşı çıkan bir grup olarak betimlenmiştir. Zeytin isimli nakkaş, yaptıkları resimlerden dolayı kendilerini Nusret Hoca ve adamlarına şikâyet edeceğinden şüphelendiği nakkaş arkadaşı Zarif Efendi'yi öldürür. Bu sırada Enişte'nin evine sıkça girip çıkmaya başlayan Kara'nın, Enişte'nin kızı Şeküre'ye olan aşkı da alevlenir. Şeküre'nin aşkına cevap vermemesi üzerine İstanbul'dan ayrılarak on iki yıl Doğu ülkelerinde yaşayan Kara, hem kitabı bitirmek hem de Şeküre'yle evlenmek niyetindedir. Şeküre ise, dört yıl önce gittiği savaştan dönmeyen sipahi kocasının öldüğünü düşünmekte ve kendisine koca; Orhan ve Şevket isimli çocuklarına da baba olacak birini aramaktadır. Romanda güzel bir kadın olarak betimlenen Şeküre'ye tüm nakkaşlar hayranlık duyar. Katil Zeytin, kitap hazırlanırken; kendilerine Batılı tarzda portre resimleri yaptıran Enişte'ye kinlenmeye başlar ve Enişte'yi evinde tek başına yakaladığı bir gün öldürür. Romanın sonunda üslubundan dolayı kendini ele veren Zeytin, kaçarken Şeküre'nin kayını Hasan tarafından öldürülür. Çöpçatan Ester aracılığıyla Enişte'nin ölümünden önce görüşmeye başlayan Kara ve Şeküre de Enişte'nin ölümünden sonra evlenir.

14. KIRMIZI PELERİNLİ KENT

Kırmızı Pelerinli Kent'in kurgusu, genç bir akadaemisyan olan Özgür'ün; Rio de Janeiro'da 17 Temmuz 1994 Pazar günü yaşadıklarından oluşmuştur. Üst metinde 'geriye dönüş' tekniği kullanılarak, Özgür'ün Rio'da geçirdiği iki yıl anlatılmıştır. Üniversiteden atılması, genç kadının yabancı olduğu bu şehirde parasızlığa ve sefaletle sürüklenmesine neden olur. Yaşadığı ilişkilerde de kendisinin cinsel bir obje olarak kullanıldığını düşünen Özgür, iç dünyasına kapanır. Romanda Rio de Janeiro uyuşturucu, seks ve çetelerin sarmalında bir şehir olarak betimlenmiştir. Olay örgüsünün sınırlı olduğu romanda, etkili bir anlatımla yapılan betimlemeler dikkat

çekicidir. Rio'nun sokak insanları, melez kadınları, göçmenleri başarılı bir şekilde anlatılmıştır. Özgür'ün Rio de Jenairo'da geçirdiği iki yılı anlattığı Kırmızı Pelerinli Kent isimli romanı da iç metni oluşturmuştur. Üst metinde ve iç metinde anlatılan olaylar, birbirini tamamlayacak şekilde kurgulanmıştır. Üst metin Özgür'ün Mavi Tepe favelasına çıkan yolda, gaspçılar tarafından yolunun kesildiği bir anda sonlanır. İç metin ise, aynı yol üzerinde ilerleyen Ö.'nün gaspçılar tarafından öldürülmesiyle biter.

15. BİN HÜZÜNLÜ HAZ

Bin Hüzünlü Haz, yazar-anlatıcının yazacağı hikâyesinin arayışını anlatan bir romandır. Yazar-anlatıcının hikâyesinin ana kahramanı Alaaddin olacaktır. Onu bulmak için ilk olarak yakın çevresine yönelen yazar-anlatıcı, ürkütücü bir toplumsal manzarayla karşılaşır ve büyük bir hayal kırıklığı yaşar. Yaşadığı reel dünyada birçok insan hikâyesi bulmasına rağmen Alaaddin'in hikâyesini bulamaz ve dördüncü bölümle birlikte Alaaddin'i kurmaca metinlerin dünyasında aramaya başlar. Alaaddin'i aradığı ormanda farklı zaman katmanları bir arada yaşanmaktadır ve yazar-anlatıcı Kırmızı Başlıklı Kız, Kırk Haramiler, Bin Bir Gece Masalları gibi hikâyeleri bu ormanda bulur. Alaaddin'i ise, Asip Dağı'nın eteklerinde kardeşine karşı verdiği iktidar mücadelesinin içinde bulur.