KARA KİTAP
ÜZERİNE YAZILAR

derleyen

Nüket Esen

ŞÜSUN AKATLI / ALİ AKAY / FATMA ERKMAN AKERSON / KEMAL ATAKAY / GÜRSEL AYTAÇ / ENİS BATUR / BEDRİ BAYKAM / SÜHEYLÂ BAYRAV / JALE BAYSAL / TACİSER BELGE / BERNT BRENDEMOEN / RAMAZAN ÇEÇEN / MUSTAFA DURAK / MUSTAFA EVER / FETHİ NACİ / HASAN BÜLENT KAHRAMAN / ORHAN KOÇAK / MUSTAFA KUTLU / BERNA MORAN / JALE PARLA / SEVDA ŞENER / DENİZ ŞENGEL / GREGOR VETTER / HİLMİ YAVUZ / TAHSİN YÜCEL

CAN



KARA KİTAP ÜZERİNE YAZILAR

derleyen

Nüket Esen



TÜRK YAZARLARI

Bu kitap, İstanbul'da Can Yayınları'nda dizildi,
Özal Basımevi'nde basıldı. (1992)

KARA KİTAP ÜZERİNE YAZILAR

derleyen

Nüket Esen

CAN YAYINLARI LTD. ŞTİ.
Bâbıâli Caddesi No. 19 Kat 2, 34410 Cağaloğlu, İstanbul
Telefon: 528 61 13 Fax: 513 51 88

ISBN 975.510.438-0
© Bu kitabın yayın hakları Can Yayınları'ndadır. (1992)

İÇİNDEKİLER

Önsöz / *Nüket Esen* 7
Orhan Pamuk'un Dükkânı / *Enis Batur* 11
Kara Kitap / *Mustafa Kutlu* 14
Orhan Pamuk'tan Bir Yeni Roman: Kara Kitap / *Gürsel Aytaç* 19
'Esrarını Mesnevi'den Aldım' Dizesinden Sonra Gelen Dizeyi Anımsıyor musunuz? / *Fethi Naci* 25
Hayat Kadar Şaşırtıcı / *Füsun Akatlı* 29
Roman Yazma Ediminin Boyutları, Aşama ve Ögeleri Açısından Kara Kitap / *Hasan Bülent Kahraman* 33
'Orhan Pamuk'un Dükkânı'na Katkı / *Enis Batur* 51
Kara Kitap'ın Sırrı / *Kemal Atakay* 54
Kara Kitap / *Tahsin Yücel* 66
Kara Kitap'ın Düşündürdükleri / *Bedri Baykam* 75
Kara Kitap Üstüne Bir Yorum Denemesi / *Fatma Erkman Akerson* 79
Fethi Naci ve Ayna Meseli / *Hilmi Yavuz* 87
Kara Kitap ve Kendi Olmak / *Süheylâ Bayrav* 90
Üstkurmaca Olarak Kara Kitap / *Berna Moran* 96
Kara Kitap'taki Rüya Kavramı / *Gregor Vetter* 107
Bir Orhan Pamuk Okuyucusundan / *Jale Baysal* 113
Kara Kitap Neden Kara? / *Jale Parla* 118
İşaretleri Değerlendirme Kitabı / *Sevda Şener* 126
Adlar ve Kitaplar / *Mustafa Ever* 131
Orhan Pamuk-Bir Türkçe Sözdizimi Yenilikçisi / *Bernt Brendemoen* 144
Aynadaki Kitap/Kitaptaki Ayna / *Orhan Koçak* 159
Mikroskop Altında Kara Kitap'tan Bir Parça / *Mustafa Durak* 201
Kara Kitap Üzerine Kara-Ak Denemeler / *Ramazan Çeçen* 208
Rüyadan Kâbusa-Fantastik Şehir İstanbul / *Taciser Belge* 222
Kim-lik Yazar / *Ali Akay* 244
'Hayatın ve Yazının Ortasında': Kara Kitap'ta Bilinç / *Deniz Şengel* 251
Fotoğraflarla Kara Kitap 265
Yazarların Özgeçmişleri 273
Kara Kitap Kaynakçası 281

ÖNSÖZ

Nüket Esen

Kara Kitap'ın serüveni, edebiyatımızda pek az romanın başından geçti. Edebiyatımızda pek az roman bu kadar satmış, bu kadar okunmuş, hakkında bu kadar konuşulmuştur. *Kara Kitap* ilk iki yılında 60.000 satıldı. Doğrudan edebiyatla ilgili olmayanların ve kitabı okumayanların bile çeşitli zamanlarda kitaptan söz ettiklerini, kitabı tartıştıklarını ben işittim. Kitap hakkında ilk yazı yazanlardan Fethi Naci bile yazısını kitabı bütünüyle okumadan yazdığını açıkça belirtti. Kitabı okuyanların bir bölümü ise bu kitabı okumanın keyfinden söz etti. Füsun Akatlı, *Kara Kitap*'ın gerçek edebiyat doyumu yaşattığını, tadı çıkarıla çıkarıla zevkle okunduğunu yazdı. *Kara Kitap*'ta, ya da kitabın harekete geçirdiği edebi heyecanda gerçek okurla 'meraklı'yı, öfke ile sevgiyi, geleneksel olan ile yeniyi yan yana getiren bir şey vardı.

Kitabın bu kadar okunması – ya da satın alınması, üzerinde konuşulması ve tartışılmasının sebepleri neydi? Bunun yanıtını belki birgün 90'ların sosyoloji ve kültür tarihini yazanlar verecektir. Okunması oldukça zor olan bu kitabın bir dönem bulaşıcı hastalık gibi yaygınlaşması kitabın betimlediği dünya gibi şaşırtıcı.

Kara Kitap belirli bir şekilde aydınları, kitap-roman okurlarını hakkında konuşmaya çağırıyordu. Kitabın kendisi gibi kendi kendini yansıtarak çoğalan bu çağrı, post-modernizmden yakın tarihimize, eski İstanbul'dan Hurufiliğe, edebiyat kuramlarından roman kahramanlarına ve Orhan Pamuk'un kişiliğine kadar götürüyordu tartışanları. Ben *Kara Kitap* üzerine yazılan yazıları bu kitapta yan yana getirirken romana yöneltilen eleştirel bakışın çeşitliliğini ön planda tuttum. Benim için önemli olan kitabın yarattığı bu çeşitliliği art arda vererek günümüz Türk romanı eleştirisinin panaromik bir görünümünü sunmaktı. Umuyorum ki, ileride edebiyat tarihimizi yazanlar, bu derlemeyle, yalnızca *Kara Kitap* hakkında bilgilenmezler, aynı zamanda günümüz eleştirisinin durumu konusunda da bilgi edinirler.

Bu yüzden bu derlemeye yalnızca doğrudan *Kara Kitap* üzerine yazılmış yazıları aldım. *Kara Kitap*'tan çok *Kara Kitap* üzerine yazılmış yazıları konu edinen yazıları almadım. Bundan dolayı, polemik okumak isteyenleri bu kitap belki yeterince tatmin etmeyecektir. Al-

dığım yazıları yayımlanış tarihlerinin sırasına göre sıraladım.

Kara Kitap üzerine konuşulanlar gibi yazılanlar da çok çeşitli. *Kara Kitap*'ı roman sanatının genel sorunlarını –gerçekçiliğin sonunu, metafiction'ı, modernizmi, post-modernizmi– tartışmak için bir bahane olarak görenler kadar İstanbul'un değişimiyle ilgili bir metafor olarak okuyanlar da var. Ya da dil-anlam sorunlarına dikkati çekerek bu konuyu felsefî açıdan tartışmak için romanı bir çıkış noktası olarak görenlerin yanında gramer kurallarına uyulup uyulmadığını disiplinle saptayanlar da var. Gregor Vetter ise romanda çizilen Türkiye'de toplumsal gerçeklerle hayâl edilenin hiç birbirini tutmadığını, hayâl edilenin ise gerçek gibi yaşandığını saptarken, romanın yalnız sosyolojik yanına değil, temel bir edebi özelliğine de ışık tuttu. Sevda Şener, romanın karmaşık görünümü altında çok sağlam ve sistemli bir yapısı olduğunu belirtti.

Romanı yararlandığı geleneksel metinlerin izini sürmek için okuyanlar da oldu. Söz konusu edilenler, *Hüsn ü Aşk, Mesnevi, 1001 Gece Masalları, Mantıkut Tayr* gibi metinlerdi. *Hüsn ü Aşk*'ın konusu ile *Kara Kitap*'ın konusu arasındaki paralellikleri özellikle Mustafa Ever gösterdi.

Aslında Berna Moran, *Kara Kitap*'ın özellikle *Mesnevi* ve *Hüsn ü Aşk* üzerine kurulu olduğunu söylerken, aynı zamanda bir metafiction olduğunu da belirtiyordu. Jale Parla da, romanın, özellikle Celal'in yazdığı köşe yazısı bölümlerinin bir metafiction olduğunu söyledikten sonra metinlerarasılığa değiniyor ve kitabın post-modern kurgusuna giriyordu. Fatma Erkman Akerson, romandaki 'asıl-kopya' ilişkisini tartışıyor, 'asıl-kopya' ikiliğinin göreceliğine dikkati çekiyordu. Orhan Koçak ise uzun olduğu kadar ilginç ve ayrıntılı yazısında *Kara Kitap*'ı modernizm ve metinlerarasılık sorunları kadar post-modern anlatının sorunlarının tartışılacağı felsefî bir başlangıç noktası olarak da görüyordu.

Zaten post-modernizm, *Kara Kitap* tartışmalarında önemli bir odak oldu. Ali Akay, romanda yazının kendi kendini yazmasına, yazarsız bir üslup arayışına dikkati çekti. Hasan Bülent Kahraman bunun semiotik diye adlandırdığı bir roman türü olduğunu söyleyerek aynı konuya başka bir görüş açısı getirdi. Ramazan Çeçen, post-modernizm bağlamında romanı doğulu bir masal olarak tanımladı. Deniz Şengel ise, tüm bunlardan yola çıkarak sonuçta ortaya bir sosyolojinin çıktığını, *Kara Kitap*'ın post-modernliği çerçevesinde kurulan yorumların, günümüzde popüler bir tartışmanın dayatılmasıyla ortaya çıktığını söyledi.

Aslında *Kara Kitap*'ın kendinden önceki edebiyata göndermeler

yapan biçimsel zenginliği bu tartışmaları başlatmış gibiydi. Süheyla Bayrav, romanın çeşitli edebi türleri çağrıştırdığını söyledi. Romanı, ortaçağ şövalyelik ve aşk romanlarına, *Dekameron*'a, *1001 Gece Masalları*'na, pikaresk romanlara, didaktik ve lirik yazılara ve polisiye romanlara benzetti. Gürsel Aytaç, romandaki üslup çeşitliliğinin kendisine, nesri bu tür bir çeşitlilik olarak gören Thomas Mann'ı anımsattığını söyledi. Berna Moran, bunun doğu edebiyatı geleneği ile yazılmış çağdaş bir roman olduğunu vurguladı. Enis Batur ise, romanın popüler anlatı geleneğini, hikâye etmeyi seven sözlü kültürün kodlarını kullandığını, kitapta çağdaş meddah edası sezildiğini söyledi.

Romanın *Hüsn ü Aşk* üzerine kurulu yapısı, edebiyatımızdaki gelenekten yararlanma konusunu gündeme getiriyordu. Hilmi Yavuz, dikkati ile romanda *Mesnevi*'den alındığı söylenen resim-ayna meselinin kökenini Gazali'ye kadar götürüyordu. Bu arada aynı meseli İbn Arabi ve İbn Haldun'un da kullandığını söyleyerek geleneksel metinlerden yararlanmanın açık bir örneğini sergiliyordu.

Derlemek için bu yazıları yeni baştan okurken, dergilerde ilk çıkışları sırasında dikkatimi çekmeyen, yazarların bazı küçük buluşlarından hoş tatlar aldım. Romandaki F. M. Üçüncü adının Kemal Tahir'in Mayk Hammer çevirirken kullandığı F. M. İkinci adının bir çeşitlemesi olduğunu Orhan Koçak'tan öğrendim. Galip'in nesneleri adlandırışı ile Tekvin'de Adem'in hayvanları adlandırışı arasındaki koşutluğa Deniz Şengel dikkatimi çekti. 'Rüya'nın bahçeleri' ve 'Düşünme, düşünme; kıskanırsın' sözleri ile Adem'in Tanrının buyruğuna uymayıp cennetten kovulması arasındaki koşutluğa ise Mustafa Durak dikkatimi çekti. *Kara Kitap*'taki zamanın T. S. Eliot'ın The Four Quartets'inin açılış dizelerindeki gibi geçmiş, gelecek ve şimdiyi potasında eriten bir tür geniş zaman olduğunu Kemal Atakay'ın yazısını okuyunca fark ettim.

Taciser Belge, Tanpınar'ın *Huzur*'unda Bedesten'deki bir tarihi, bir anlamı olan eşyalarla, *Kara Kitap*'ta Alâaddin'in dükkânındaki geçici, anlamsız eşyaların karşıtlığını öne çıkarıyordu. Bedri Baykam, hayatının ilk Playboy Dergisini Alâaddin'in dükkânından amcasına aldırdığını söyleyerek romanın Nişantaş'ta yaşayanlara ne kadar yakın geldiğine, romanın ne kadar hayata yakın olduğuna dikkatimi çekti. Cüneyt Cebenoyan da çektiği fotoğrafları, *Kara Kitap*'tan seçtiği alıntılarla yayınlarken romanın mekânlarını 'gerçek' dünyada arayıp bulma isteğini sergiliyordu. Demek ki romanın insanları gerçekle bağlantı kurmaya kışkırtan bir yanı vardı.

Enis Batur, Pamuk-İstanbul ilişkisinde Joyce-Dublin ve Musil-Viyana ilişkilerinin koşutluğunu arıyordu; ama İstanbul'un tarih bo-

yu pek çok şehrengizi olmuştu. *Kara Kitap*'taki yenilik, Orhan Pamuk'un şehrin bilinçaltına inmesi, İstanbul'u orada keşfetmesiydi. Jale Baysal, bu romanın dar bir politik ve psikolojik dertler romanı olmadığını belirtiyor ve bu yüzden Orhan Pamuk ile Türkiye'nin genişlediğini söylüyordu.

Bu küçük buluşların, eleştirilerde ele alınan konulardaki bu çeşitliliğin romanı ne kadar zenginleştirdiğini *Kara Kitap*'ı yazılardan sonra yeni baştan okurken iyice anladım. Berna Moran, eleştirinin işlevi konusunda aynı noktaya dikkati çekmişti: "İyi bir eleştirici bizim eser karşısındaki yaşantımızı zenginleştirebilir, eserin unsurları arasında daha önce görmediğimiz birtakım ilişkileri kavramamızı sağlayabilir, bunların meydana getirdiği bir dokuyu fark ettirebilir, bazı toplum sorunlarına dikkatimizi çekebilir belki. Böylece esere bakışını bize aktarabilmiş, biz de eseri bu açıdan görmekle birşeyler kazanmışsak eleştirici görevini yapmış demektir." (Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, s. 300)

Pek çok okuru ve eleştirmeni değişik tepkilere kışkırtan *Kara Kitap*, dil konusunda da çeşitli tepkilere yol açtı. Mustafa Kutlu, Orhan Pamuk'un Türkçeyi kullanımının 'olağanüstü güzellikte' olduğunu belirtirken, Tahsin Yücel, Pamuk'un cümlelerinin 'tekdüze ve topal' olduğunu ileri sürüyordu. Dilbilimci Bernt Brendemoen ise, *Kara Kitap*'taki Türkçenin yapısından ve uzun anlatı cümlesi kullanmasından ileri gelen bazı dil sorunlarına özgün tezlerle yeni ışık tutuyordu. Brendemoen'in tezlerini ilginç kılan şeylerden biri, *Kara Kitap*'ı okuyanların Türkçe bir metinde bu kadar uzun cümlelerle ilk defa karşılaşmalarıydı.

Bizde divan edebiyatı geleneğinden gelen, edebiyatın kurallarla sınırlı bir 'hüner' işi olarak görülmesi, sanki *Kara Kitap*'ın dili konusundaki tartışmalara da yansımıştı. Bir başka geleneğimiz de şiddetli polemiktir. Zaman zaman ateşli çekişmelerin görüldüğü edebiyatımızdaki bu geleneğe *Kara Kitap* da yol açtığı tartışmalarla katkıda bulunmuştur.

Burada ilginç olan, bu tür bir polemik hikâyesi olarak bilinen Ahmet Mithat Efendi-Lastik Sait Bey tartışmasının, *Kara Kitap*'ın yazar polemiklerine açıkça göndermeler yapan 'Üç Silâhşörler' bölümünde sözünün edilmiş olmasıdır. Bu, *Kara Kitap*'ın kendi geleceğine göndermeler yaptığı noktalardan yalnızca biridir. *Kara Kitap*'a göre okumak, aynanın içine bakmaktır. Elinizdeki bu kitapta bu aynaya yöneltilen çeşitli bakışları derledim. Aynanın *Kara Kitap*'ın kendisini mi, yoksa bakanını mı yansıttığını kim söyleyebilir?

Temmuz 1992

ORHAN PAMUK'UN DÜKKÂNI

Enis Batur

Kara Kitap, bana, Thomas Pynchon'ın 'V'sini anımsattı; düzayak bir koşutluk taşıdıklarından değil – yok böyle bir koşutluk, aralarında: İki romancının 'arayış'ı iskelet seçişlerindeki ortaklık, 'arayış'ı somutlamaksızın, tam tersine onu paramparça, neredeyse mantık-ötesi kılan bir odaksızlıkta tutarak kitaplarının anakahramanları olarak öne çıkarmaları bu anıştırmayı doğurdu. Yoksa, yazım anlayışları açısından farklı konumda bu iki yazar: Hayli karmaşık bir anlatı ekseninde, ifadenin ve dilin eldeğmemiş bölgelerine uzanarak yazmayı seçmiş Pynchon'un karşısında Orhan Pamuk, anlatmayı seven, onun içinde şifahi bir kültürün kodlarını kullanan bir romancı olarak konumunu belirtiyor: *Kara Kitap* modern bir yapıt değil kanımca – çağdaş bir meddah anlatısı: Eğlenen ve eğlendiren bir yazarın –en ufak küçümseme vurgusu yok söylediklerimde– başarılı kitabı.

Orhan Pamuk'un romanının modern yazı bağlamında değil de, popüler anlatı geleneği çerçevesinde ele alınması gerektiğini öne sürerken *indirgeme* yapmıyorum, *ayırmaya* çalışıyorum. *Kara Kitap*'ın son bölümünde karşılaştığımız yazı serüvenine yönelik iç bakış romanın bütün eksenine yayılmış, açık ya da örtük, ama süreğen bir damardan akıtılmış olsaydı örneğin, modern bir metinden söz edebilirdik. Oysa bambaşka bir odak anlayışına, sosyolojik mercekli bir bakış açısına dayanıyor Pamuk'un romanı: Bir cemaatin soldan sağa, hem de sağdan sola okunuşu: Bugünü hazırlayan bir sürü dün portresi. *Kara Kitap*, son derece can alıcı noktalardan hareket ederek Türkiye'nin, hatta yabana atılamayacak ölçüde Osmanlının *bilinçaltı*'na uzun bir yolculuk programıyla iniyor: *Kara Kitap*'ın kişi-

---

Güneş Gazetesi'nde 7 Mayıs 1990'da yayımlanmıştır.

lerini derinliklerinde, o derinliklerin yakıcı olabilecek ayrıntılarının tümelliğinde tutmak istemiyor sanki yazar, onları kuşatan çerçeveye büyüteçle bakmayı yeğliyor. Savlı, önemli, ilgi çekici girişim. Kendi payıma, *Kara Kitap*'ın belki de sahici anakahramanı olarak görülebilecek günümüz toplumunun çözümleniş sürecini Orhan Pamuk'un bütün toplumbilimcilerine parmak ısırtacak bir ustalıkla kotardığını düşünüyorum.

Üstüne üstlük, bu roman yazınsal açıdan da, zaaf sayılabilecek bir 'dış' erdemi dengeleyecek bir form ve üslup bileşkesi getiriyor: Düşünce ve bilgi dozu *Kara Kitap*'un motorunu boğmuyor; akan, bir duraktan ötekine tutarlı bir anlatım ritmiyle sürükleyen, zeki ve kıvamlı ironisiyle okuma keyfini ayakta tutan bir anlatı bu. (Yer yer kabaran 'gibi' sendromi bir yana: S. 31, 55, 346).

Kara Kitap'ı geleneksel anlatı zincirinin, popüler roman türünün bizde Refik Halit'ten bu yana görülmeyen güçlü, hem de çağdaş bir örneği kılan tek özelliği, hatta belirleyici özelliği sosyolojik merceğin onda egemen oluşu değil aslında. Romanın en çarpıcı kahramanı ve bana kalırsa en büyük metaforu olan 'Alâaddin'in dükkânı', bir bakıma romanın kendisi de: Batıdaki hiçbir benzeri olmadığı için Doğulu, içinde Batının (biraz da Doğunun) yan yana gelince gariplikleri belirginleşip büyüyen bütün 'gadget'lerini ve masal dünyası kıvılcımlarından en az birer nüshayı barındıran bir mekân: Disneyland ya da Fame City ya da Printemps.

Orhan Pamuk'un son derece uygun bir figür olan (ve artık yalnızca 'tuhaf okurların' yaşadığı 'tuhaf bir ülke'de mesih-rehber kimliğini sürdürebilen) köşe yazarını ve 'öteki yazı'yı da kullanarak soyunduğu meddahlığın arka perdesi, bana öyle geliyor ki, bütün bir doğu anlatı anlayışıyla donatılı: Kıssadan hikâyeye, masaldan latifeye giden bir iskeleti, kemiklerin içini dolaşan iliğe bindirilen polisiye kurgu kıpırdatmıyor yerinden – tuhaf bir okur olarak beni bezdirdi bazı koridorlar. Ne var ki, iskeletin özgünlüğü de zaten romanın özgünlüğünü sağlıyor, sağlamaya yetiyor.

Meddah oturuşu, modernlik serüveniyle uzlaştırılamaz mı? Orhan Pamuk'un bu romanı, onca talihsiz 'yerellik' dene-

yinden sonra, ilk kez soruyu ciddiyetle öne taşıyor. Genel çizgilerinde yazarın roman anlayışı, bir Nabokov'un ya da Cortazar'ınkinden farklı olarak, anlatmak istediklerini onlara anlatma biçiminin ve arayışının sancılarından daha üstün tuttuğu gerçeğinde billurlaşıyor. Bir seçim sorunu bu. Öyle sanıyorum ki, Orhan Pamuk'ta belli bir yaygınlık ve okunma isteği ağır basıyor. Kişilerinin loşluklarını kurcalamak, onlara ve kendisine karanlıkta ve kör ışıkta ayna tutmak başka bir *dil ve ifadeye* taşır yazarı; buysa ister istemez daha az sürükleyici, daha dertop, derişik bir yazı gerektirir ve okunmayı kaçınılmaz olarak güçleştirir.

Kara Kitap, doğrudan doğruya yazınsever sayılamayacak okurların da beğenecekleri bir roman; yazınseverlerin okumamaları ise önemli bir kayıp olur, gibi geliyor bana. Öyleyse neden yalnızca yazınsevenleri saracak bir metin anlayışına çağrı yapıyorum? 'Ada'yı ya da 'Seksek'i, John Barth'ı ya da İnfante'yi neden seçiyorsak ondan.

KARA KİTAP

Mustafa Kutlu

Bu yazı, öncelikle *Eşref Edib* ve *Suat Derviş (Baraner)*'in birer 'kara kitap'ı olduğunu belirterek ve okuyucuları 'kara kitap'ların evsafı konusunda tenvir ederek, buralardan geçip kendisi de bir 'kara kitap yazdığı için mevzuubahsimiz olan *Orhan Pamuk*'a kadar ulaşan bir giriş ile başlayabilirdi. Öyle ya, nedir bu *Kara Kitap*?

Kara kaplı mıdır?

Kara ses ve *kara büyü ile* bir ilişkisi var mıdır?

Kahramanlarından Rüya Hanımın kayboluşunun esrarı, sonunda köşe yazarı Celâl'in kayboluşunun 'kara esrarı'na dönüşüverince ortaya çıkan bu durum neye işaret ediyor? Her neyse, şimdi 'ayrıntı'lara dalarak bu girişi bir romana dönüştürmeyelim. Özetle, *Orhan Pamuk*'un, *Kara Kitap* adlı romanında şöyle bir olay cereyan ediyor:

Galip avukattır. Nişantaşı'nda oturur. Dedeler, nineler, amcalar, amca çocukları ve akrabaların birlikte bir zamanlar bulunduğu bir 'apartman'da büyümüştür. Amcasının kızı *Rüya* ile evlenmiştir. Rüya'nın köşe yazarı olan bir ağabeyi vardır: *Celâl Salik*. Galip bu zata hayrandır. / Yine uzatıyoruz galiba /. Eserin 41. sahifesinde Rüya'nın ardında yeşil tükenmez ile yazılmış 19 kelimelik bir mektup bırakarak –Orhan Pamuk bu kadar esrarı bir araya getiren romanında 19 rakamını atlamış. Affedilmez bir ihmalkârlık. Bu rakam üzerinde geçtiğimiz birkaç yıl içinde akademik-gayrı akademik fırtınalar koptu ve birkaç kitap yayımlandı- kocasını ve evini terk ettiğini anlıyoruz.

Rüya evini ve kocasını niçin terk etmiştir?

Yazar bu konuda şöyle diyor: "Geleneksel deyişle 'kahra-

Dergâh Dergisi'nde Mayıs 1990'da yayımlanmıştır.

manlarım beni alıp bir yere götürmez', aksine ben kahramanlarımı bir yerlere götürürüm."

İyi-hoş da, Rüya Hatun nerelere kaybolarak o zavallı kocasını onulmaz acılara gark ediyor. Bilemiyoruz. Eserin sonuna kadar muhafaza edilen bu esrar işin içine MİT'in karışması ve uzun süren sorgulamalara rağmen aydınlanamıyor.

Bu roman belki bir aşk romanı, belki bir dedektif romanı; ama herhalde inkâr edilemeyecek bir biçimde bir *arayışın* romanı. Avukat Galip popüler kültürüyle, gizli tarihiyle, esrarıyla, karanlık mezarlarıyla yazarın şekil verdiği 'İstanbul imgesi'nin içine dalıp karısını *aramaya* başlıyor.

Kendisine bu zorlu yolculuk boyunca amcaoğlu Celâl Salik'in köşe yazıları eşlik ediyor. Arayış giderek öyle esrarlı bir şekle bürünüyor ki bazan Galip kendisini, bazan Celâl Salik'i, bazan da karısını arıyor. Olağanla olağanüstünün bir arada resmedildiği sahnelerde o kadar fazla mucize gerçekleşiyor ki; bu tavır sahnelerin etkisini giderek azaltıyor. Yazanla okuyan, anlatanla dinleyen, yazmakla hatırlamak temaları sık sık dile getiriliyor. Neticede Galip ne Celâl'i, ne de karısını bulabiliyor. Öteden beri Milliyet gazetesinde yazmakta olan Celâl Salik, tıpkı Abdi İpekçi gibi Nişantaşı'nda bir gece öldürülüyor. Meğerse Rüya ile beraber imişler ki; Rüya'nın ölüsü de Alaaddin'in dükkânında oyuncak bebekler arasında kıvrılıp kalmış olarak bulunuyor. Olay bu... (Aslında üç kişi etrafında dönüp duran bu romanın bir bacağı topal. Galip ve Celâl Salik 'yeter derecede' anlatıldığı halde, *Rüya* silik kalmış. Okuyucu onca esrarın ağırlığı altında yine de Rüya'yı merak ediyor.)

'Ölüm gelmiş cihane-Başağrısı bahane' demişler ya, olay falan o kadar önemli değil. Esas olan *hikâye etme, anlatma*... Zaten eser şu cümleler ile sona eriyor: "...hiçbir şey hayat kadar şaşırtıcı olamaz. Yazı hariç..."

Orhan Pamuk *Cevdet Bey ve oğulları*'nda geleneksel anlatım yöntemlerini kullanıyordu. Münakkah bir kitaptı. *Sessiz Ev*'le birlikte 'modern' bir anlatıma yöneldi.

Bu defa 'örneği olmayan, değişik, riskli' bir şey yazmayı göze almış.

Kitap *1001 Gece Masalları*'nda olduğu gibi art arda gelen

hikâyelerin neredeyse müstakil bölümler halinde nakledilmesi ile ilerliyor (Bu yazı tarzı *Mustafa Kutlu*'nun hikâye kitaplarında daha önce uygulanmıştır.) Bu parçalardan bazıları şarkvari kuruluşları ile olağanüstü güzellikler taşıyor: Msl: *Cellat ve ağlayan yüz; Şehzadenin hikâyesi* gibi.

Yazar *ayrıntıların* üzerine inşa ettiği bu metinler içinde Hüsn ü Aşk'tan Mevlana'ya; Edgar Allen Poe'dan Attar'a, gazetecilik tarihimizden sinemaya, tasavvuf düşüncesinden politikaya, çocuk dergilerinden İstanbul'un binbir yüzüne kadar sayılmayacak derecede zengin bir kültür birikimi kullanıyor. Aslında bütün bu sayısız unsurun temelinde bariz olarak 'şarkın mistik yüzü' okunuyor. Eh ...esrar-mesrar olunca işin içinde / artık bu derinlik midir, karanlık mıdır, anlaşılmazlık mıdır / şarka dönmek gerekiyor. Yazar bu konuda şunları söylüyor:

> *"Doğu edebiyatı ya da bizim edebiyatımız, tasavvufi düşünce, beni yalnızca edebiyat olarak ilgilendirir. İnandığım, ciddiye aldığım bir şey olarak değil. Öyle şeylere inanmam. Gülerek okurum... Yıllardır gelenekten yararlanma diye bir şey var. Bana kalırsa görev duygusu ve milliyetçilikle ortaya çıkıyor. Bu kitap gelenekten yararlanmaya iyi bir örnektir. Ama şu var ki, geleneğin ruhundan insan ilişkilerinden değil, kimi ögelerini benim duyarlılığımla, modern bakışımla yan yana getirerek... diğer yandan bu gelenekmiş diye de korkmamak lazım..."* (*Nokta*, 1 Nisan 1990)

Şimdi 'şapkasından tavşan çıkardığı'nı söyleyen Pamuk; doğuya, tasavvufa, geleneğe böyle yaklaşıyor. Ciddiye almadığı, gülüp geçtiği şeyden medet umarak. Tasavvuf düşüncesinin bütün bir doğu sanatlarına olduğu gibi bizim sanatımıza da geçmişte nasıl bir kaynak oluşturduğu çok mühim bir meseledir. (Bu konuda bkz. Beşir Ayvazoğlu, *İslam estetiği ve insan*, 1989)

Aslında Orhan Pamuk da başta 'hurufilik' işi olmak üzere –zaten esrarlı bir şey anlatmak isteyen herkes buna başvuruyor. Emre Kongar gibi– Attar'ın eserlerinden, Mevlana'dan, Şems'ten hasılı sayamayacağımız kadar çok ayrıntıdan yararlanmaya çalışmış. Tasavvuf düşüncesinin ifade imkânlarını so-

nuna kadar kullanmış. Kullanmış da ne olmuş?..

Bu 'kullanım' konusunda *Dergâh*'ın nisan sayısında Hilmi Yavuz'un şiirleri için bir yazı yayımlandı. Oraya bakıla...

Bu tarz yaklaşımlar sonucu ortaya tuşuna dokunulunca hareket edip dönmeye başlayan, dans edip gösteri yapan ve bu arada bize esrarlı bir müzik parçası dinleten taş bebekler ortaya çıkıyor. Güzel, evet; hatta eğlendirici, bizi oyalıyor. Ama içimizde Yunus Emre'nin bir tek mısrası gibi bir tele dokunuyor mu?

Romancılarımız eskiden 'mesele' anlatmak, hatta çizmeyi aşarak 'mesele çözmek' yolunda eserler verirlerdi. Bütün dünyada olduğu gibi bizde de artık 'mesele anlatmak'ın ilk kelimesi gündemden düştü. Şimdi roman yalnızca 'anlatmak' olarak karşımızda duruyor. Orhan Pamuk romanı şöyle tarif ediyor: "...- Bir yanılsama, bir illüzyon. Romancılık en sonunda böyle bir şeydir" –*Beş romancı tartışıyor*'daki Kemal Tahir'i hatırlıyorum. Neyse ki hayatta değil. Yoksa böylesine Zati Sungur'laşmaya nasıl katlanacaktı–.

'Edebiyat denilen şeyin öncelikle *uydurmak* ve *kurmak* olduğu'na katılmamak elde değil. Lakin bu kurulmuş ve uydurulmuş şeyden bir şey istihsal edilebilirse. Tavşan hariç.

Kara Kitap'tan bir şey istihsal edilmiyor mu yani? Yani bu kitap bir mizah, bir dedektif romanı, bir eğlencelik mecmua kabilinden fındık-fıstık yiyerek okunulan bir roman mı? Değil... Orhan Pamuk, *Şehrikalb Apartmanı* ve çevresinde yetişen insanların hissiyatını, düşüncelerini, yaşantılarını, münasebetlerini titizlik ve incelik içinde sayıp döküyor. (Ama yine de bu kadar ayrıntı arasında bazan boğuluyoruz. Yazar ne zaman ki yürüyüp giden olaya ve insanlara dönüyor, dağılan dikkatimiz yeniden toparlanıyor. Bu hususun altını bu modern roman içinde çizmek gerek.) Bütün bunları bir bir öğreniyoruz. Buradan kalkarak belki *insanlığın hallerine* dair şeyler öğreniyoruz. 'Bizi biz yapan değerler'in veya 'kendisi olma' probleminin kişiyi nerelere kadar götürebileceğini öğreniyoruz. Romancı okurun sıkıldığını fark ettiği yerlerde, kitaplığından yeni bir kitap çekerek / Msl. 1947 Harp Okulu Yıllığı / oradaki kişilerin *yüzlerini okumaya* başladığında, biz de elimizde olmadan kendi çevremizdeki yüzleri okuyoruz. Veya bir yığın ansiklopedik malumat edi-

niyoruz. Hadi roman bilgi edinmek için okunmaz diyelim; Galip'in o bitmez tükenmez arayışları ile biz de heyecanlanıyoruz. Bu kadar mı?..

Değil...

Kara Kitap gelenekten belli bir şekilde faydalanmak açısından romandan bugün anlaşılan mana açısından, dilin olağanüstü güzellikle kullanımı açısından okurlarına pek çok şey veren üstün nitelikli bir roman. (Yarım sayfa süren cümleler tam bir ustalık eseri.)

Buna son zamanların moda cümlesini de ekleyelim: *keyifle okunuyor.*

Bitirirken şunu ilave etmeli: Orhan Pamuk'un 'gülüp geçtiği' tasavvuf düşüncesinde şöyle bir söz vardır: *Mecaz hakikatin köprüsüdür.* Sanatla hakikat arasında kurulan bu köprü bizim için önemlidir. Bu topraklar üzerinde vücut bulmuş insanlar 'uydurulmuş ve kurulmuş' bir metin dahi okurken buna dikkat ederler. Oysa Orhan Pamuk 'okuma'ya şöyle yaklaşıyor.

> *"...Ben okumakla heyecanlanmayı, zevklenmeyi, eğlenmeyi bir yenilik duygusuna kapılmayı anlıyorum daha çok... Okumak benim için bir panayıra girmek, bir sirke gitmek, bir şenliğe katılmaktır.* (Gösteri, S. 113, Nisan 1990)

ORHAN PAMUK'TAN BİR 'YENİ ROMAN' 'KARA KİTAP'

Gürsel Aytaç

Thomas Mann kendi eserleri için, "ancak ikinci okuyuşta tadına varılacak romanlar" der. Orhan Pamuk'un *Kara Kitap*'ı da öyle. Yazarı, *Cevdet Bey ve Oğulları'*, *'Sessiz Ev'*, *'Beyaz Kale'*siyle tanıyıp seven okuyucu, aynı beklentiyle *Kara Kitap*'a sarılırsa düş kırıklığına uğrar. Çünkü bambaşka bir romancı bulacaktır karşısında. Orhan Pamuk, her romanında yeni bir üslup deniyor. İlk romanın geleneksel art arda anlatımı, sonra iç monologlar, bilinç akımıyla çağdaş romancılığı örnekleyen yazar, eskizlerin egemen olduğu *'Beyaz Kale*'nin ardından *Kara Kitap*'ta başka bir tarzla karşımıza çıkıyor: Atektonik kurgu. Oldukça zayıf bir gerçek olay ağına yine zayıf bağlarla iliştirilmiş konu demetleri. Roman, biri 19, öteki 17 bölümden oluşan iki 'kısım' içeriyor. Bölümlerin her birinin özel bir başlığı ve birer epigrafı var. Orhan Pamuk, kitabın sonuna eklediği bir notta, bu epigrafların kaynaklarını açıklıyor. İslâm Ansiklopedisinden, 'Madame Bovary'e, Ulunay'ın Milliyet Gazetesinin 7.6.1952 tarihli sayısında yayınlanmış bir köşe yazısından E. A. Poe'nun 'Shadow, A Parable'ına kadar uzanan geniş bir yelpaze, yalnızca epigrafların değil, romanın bütününün beslendiği kaynaklar. Ve hem Doğu hem de Batı kültürünü kapsadığı için evrensel. Birinci bölümde peş peşe kullanılan ve karşıt anlamlarıyla çelişen iki epigraf şöyle:

> *"Epigraf kullanmayın, çünkü yazının içindeki esrarı öldürür!" (Adli)*
> *"Böyle ölecekse, öldür o zaman sen de esrarı, esrar satan*

Argos Dergisi'nde Haziran 1990'da yayımlanmıştır. Ayrıca, aşağıdaki kitaba da girmiştir. Gürsel Aytaç. *Edebiyat Yazıları 2*. Ankara: Gündoğan Yayınları, 1991.

yalancı peygamberi öldür!" (Bahti)

Kara Kitap, gerçekle düşün, gerçekle yansımanın ilginç bir dokusu. Anlatım biçimi, bölümden bölüme değişiyor, kâh o-anlatı, kâh ben-anlatı. Ama birinci tekil kişinin anlatıcı olduğu bölümlerde de sık sık rapor etme, hikâye anlatma gibi üçüncü tekil anlatımda çokça yararlanılan tarzlar yer alıyor. Geriye dönüşler, romanın başkişisi Galip'in çocukluk ve ilk gençlik anılarını, geçmişteki gerçeklik yaşantılarını ve okuyarak edindiği bilgileri işliyor ve roman dokusu içinde oldukça büyük bir yer alıyor. Zaman katmanlarıyla denemelere girişmiş Orhan Pamuk. Geçmişte, gelecek hayâlleri kahramanının geriye dönüş tekniğiyle yansıtılmış gerçekleşmemiş düşleri:

> *"Yetmiş üç yaşındayken, bir kış günü, birlikte Beyoğlu'na çıkacaktık. Biriktirdiğimiz paralarla kendimize karşılıklı birer hediye alacaktık: Bir kazak ya da bir çift eldiven."* (S. 424)

Galip'in kayıp karısı Rüya'yı ararken kayınbiraderi Celâl'in çalışma odasında okudukları vs. ile eskiye ilişkin, kültür tarihi tabloları, romanın geçmiş katmanını alabildiğine zenginleştirirken, muhtemel bir geleceğe ilişkin bilim kurgu tabloları gelecek zaman katmanına ilginç malzeme veriyor. 'Boğaz'ın Suları Çekildiği Zaman' başlıklı, ikinci bölüm, bu türden etkileyici grotesk tablolar sunuyor:

> *"Besbelli, kısa bir zaman sonra, bir zamanlar 'Boğaz' dediğimiz o cennet yer, kara bir çamurla sıvalı kalyon leşlerinin, parlak dişlerini gösteren hayaletler gibi parladığı bir zifiri karanlığa dönüşecek. (...) Geceyarısı, bu korkunç ve büyülü karanlıkta kibritimi yakınca arabanın Haçlı zırhları gibi hâlâ parlayan güzelim direksiyonunun, nikelajlı sayaçlarının, ibre ve saatlerinin madeni ışığında haydutla sevgilisinin bilezikli ince kollarıyla ve yüzüklü parmaklarıyla birbirlerine sarılarak ön koltukta öpüşen iskeletlerini göreceğim. Yalnız iç içe geçen çene kemikleri değil, kafatasları da ölümsüz bir öpüşle birbirine kaynaşmış olacak."* (S. 22-24)

Kara Kitap'ta odaklaşan konular okuma, yaratma anlamında yazma ve anlatma. Yazma eylemini sorgulayan, romantik ironiye yer vererek okuyucuyla hesaplaşan bir yazar var karşımızda. İkinci bölümün epigrafı ("Hiçbir şey hayat kadar şaşırtıcı olamaz. Yazı hariç."), romanın son satırları olarak tekrarlanırken, âdeta bir çerçeve ya da bir sonuç, bir 'ana fikir' oluşturuyor. Öte yandan bu son satırlarda anlatım biçiminin ben-anlatıdan o-anlatıya geçişi, ben-o-biz zamirlerinin âdeta özdeş bir işlev yürütmeleri vurgulanmış olmaktadır:

> *"O sonda, Galip gazeteye yetişmesi gereken ve aslında kimsenin de artık pek aldırış etmediği Celâl'in son yazısını yazıyor. (...) Rüya'yı hatırlıyor ve masamdan kalkıp şehrin karanlığına bakıyorum. Rüya'yı hatırlıyor ve İstanbul'un karanlığına bakıyoruz ve geceyarıları, uykuyla uyanıklık arasında mavi damgalı yorganın üzerinde Rüya'nın izine rastladığımı sandığım zaman kapıldığım keder ve heyecana kapılıyoruz. Çünkü hiçbir şey hayat kadar şaşırtıcı olamaz. Yazı hariç."* (S. 426)

Edebiyatta orijinal oluş ve orijinal olmayış, örnek alma, yürütme konularını çarpıcı örneklerle işliyor Orhan Pamuk. 'Doğudan Batıya, ya da Batıdan Doğuya yürütülmüş eserler efsanesi'ni şöyle bir benzetmeyle çürütüyor:

> *"Dünya dediğimiz rüyalar âlemi, bir uykuda gezerin şaşkınlığı içinde kapısından giriverdiğimiz bir evse eğer, edebiyatlar da, alışmak istediğimiz bu evin odalarına asılmış duvar saatlerine benzer."* (S. 141)

Bu saatlerin doğru olup olmadığını, hangisinin doğru olduğunu saptamak, ileri giden ve geri kalandan birinin ötekini taklit ettiği sonucunu ortaya çıkarmanın 'saçma' anlamına geleceği belirtiyor. Dostoyevski'den, İbn Tufeyl'den, Daniel DeFoe'dan, Hacı Veliyyüdin Efendi'den, Kant'dan örnekler veriyor.

Anlatmak için anlatmak konusu, anlatılandan çok anlatmanın tadı olduğu düşüncesi, *Kara Kitap*'ta egemen. Orhan Pamuk, Thomas Mann'ın nesir için en doğru saydığı nesnel, yani mesafeli anlatımı uyguluyor. Romanda birbirinin karşıtı diyebi-

leceğimiz düşünceler, çelişen görüşler âdeta sırf anlatmanın keyfini çıkaran bir yazarı ortaya koyuyor. Özne-ayna-yansıyan görüntü-yansımayı sağlayan 'sır', *Kara Kitap*'ta bir başka odak. Bektaşilik, Hurufilik kültürü romana zengin imajlar veren birer kaynak. Dile getirilen düşünce ya da tabloların anlatıcılarından herhangi birinde Orhan Pamuk'u keşfetmek imkânsız. Orhan Pamuk, bir bileşke. Nesri, bir üsluplar toplamı olarak gören Thomas Mann'ı roman boyunca sık sık hatırlayışım belki de germanistliğimden. Ayrıca *Kara Kitap* yaratıcılıkta öncelik, özgünlük gibi iddiaları toptan saçma buluyor.

Polisiye roman türüyle hesaplaşma diyebileceğim bir eğilim, eserin odaklarından bir başkası. Rüya'nın polisiye roman tiryakisi oluşu sık sık söz konusu oluyor. Öte yandan romanın başkişisi Galip, onu ararken de polisiye roman şeması içinde hissediyor kendini sık sık, en azından o şemayı hatırlıyor, polisiye romanın klişe kurgusuyla hesaplaşıyor. O anlatımla kaleme alınmış 5. bölümde (s. 50) Rüya'nın ve Galip'in bu türe karşı tutumları şöyle özetleniyor:

> "*Rüya, Galip'in polisiye romanlara katlanamadığı için elini sürmediğini bilirdi. İngilizlerin en İngiliz, şişmanların tam şişman, suçlu ve kurbanlar da dahil olmak üzere geri kalan bütün özne ve nesnelerin de, ya birer ipucuna benzediği ya da yazar olanlara zorla ipucu teklifi yaptırdığı için, kendilerine benzeyemedikleri bu yapay dünyada Galip vakit geçirmezdi bir türlü. (...) Galip bir keresinde, Rüya'ya, yazarın da katilin kim olduğunu bilmediği bir polisiye romanın yazılırsa okunabileceğini söylemişti.*" (S. 50-51)

Kara Kitap'taki odaklardan biri de 'kimlik sorunsalı'. Kıyafet değiştirerek tebasının arasında dolaşmaktan hoşlanan hükümdarlar, takma adlarla yazan gazeteciler ve nihayet amca oğlu Celâl'in imzasıyla onun köşesine yazılar gönderip bastıran ve "Hiçbirimiz kendimiz değiliz" diyen Galip, çeşitli tablolarla, kimlik konusuna eğiliyorlar. Yaratıcı kişiyi bir üslup değil, bir üsluplar toplamı olarak değerlendiren 'romancı' görüşü egemen *Kara Kitap*'ta. Telefondaki ses, yazılarının sürekli okuyu-

cusu olduğu Celâl'le konuştuğunu sanarak Galip'e "Üslup içinde yaşattığın asıl kişiliğinde, ama bir değil, iki değil, üçtü bu kişilikler..." der ve şöyle devam eder:

> *"Benim basit kişiliğim dediğin birinci sesin: Herkese gösterdiğin, herkesle birlikte aile yemeklerinde sofraya oturttuğun ve herkesle birlikte yemekten sonra sigara dumanları arasında dedikodu yaptırttığın ses. Günlük hayata ilişkin ayrıntıları bu kişiye borçlusun. İkincisi, olmak istediğin kişiydi: Bu dünyada huzur bulamayan, bir başka dünyada yaşayan ve bir başka dünyanın sihrine bulanmış hayranlık verici kişilerden yürüttüğün maske. Önce bir taklidi, sonra kendisi olmak istediğin bu 'kahraman'la fısıldayarak söyleşme alışkanlığın olmasaydı, bu kahramanın kulağına fısıldadığı kelime oyunlarını, bilmeceleri, alayları, iğnelemeleri kendi aklına takılan nakaratları söyleyen bunaklar gibi tekrarlama alışkanlığın olmasaydı, günlük hayata dayanamayıp birçok mutsuz gibi bir köşeye çekilerek ölümü bekleyeceğini yazmıştın bir kere ve gözyaşlarıyla okumuştum; üçüncüsü ise 'objektif üslup, subjektif üslup' dediğin bu iki kişiliğin ulaşamayacağı âlemlere götürdü seni ve tabii ki beni: Karanlık kişilik; kara üslup! Taklitle, maskeyle yetinemeyecek kadar mutsuz olduğun gecelerde yazdıklarını ben daha iyi bilirim, ama yaptıklarını (...)"* (S. 327-328)

Kimlik sorunsalıyla üslup kavramını birbiriyle iç içe ele alan Orhan Pamuk, türlü anıştırmalarla örülü bir anlatı dokusu yaratıyor. Fiziğin paralel aynalar konusunu, Şeyh Galip'ten bir epigrafla ("Bir yerde olup ikisi câlis / Ayineye girdi aks-ü âkis") 'Aynaya Girdi Hikâye' başlıklı on ikinci bölümde edebiyat katına yüceltip soyut anlamlarla beziyor. İç içe küçülerek çoğalan resimler, kapağında dergi okuyan kızın resmi olan Çocuk Haftası Dergisini elinde tutan Rüya'nın çocukluğuna ait bir anı ya da kahvaltı sofrasında dört kişilik ideal aile tablosunu resmeden zeytin ezmesi kavanozunu Rüya'ların masasında görüşle gerçekleşen bir keşif, gerçeklikle yansımalar zinciri arasındaki ilginç bağ olarak ortaya çıkıyor.

Edebiyatın ana problemlerini karmaşık da olsa (belki kasıtlı karmaşa) 'canlandırmayı' başaran Orhan Pamuk, anlatım gücünü değerlendirmekten yana bir yazar olarak Türkçenin bütün imkânlarından yararlanmayı biliyor. Anlam farkı ve çağrışım yükü olan kelimeleri, kökenine bakmaksızın kullanıyor. Üslup konusunun böylesine çok söz konusu edildiği bir romanda dil, özellikle vurgulanacak bir ana öge.

'ESRARINI MESNEVİDEN ALDIM' DİZESİNDEN SONRA GELEN DİZEYİ ANIMSIYOR MUSUNUZ?

Fethi Naci

Michel Tournier'nin *Le médianoche amoureux* (Gallimard, 1989) adlı hikâye kitabını okurken 'La legende de la peinture' adlı hikâye şaşırttı beni: Bu hikâyenin bir bölümünü daha önce de okumuştum, ama Michel Tournier'yi ilk kez okuyordum, okuduğum hikâye onun olamazdı. Anımsadım sonunda: Aynı 'resim ve ayna', Orhan Pamuk'un *Kara Kitap* (Can Yayınları, 1990) adlı son romanından *Gösteri*'de yayımlanan parçada da vardı. Romanı henüz okuyamadım, ama daha önce dergide okuduğum o parçayı 367. sayfada buldum: 'On Dördüncü Bölüm / Esrarlı Resimler'.

Önce benzerlikleri belirteyim:

> *"...zamanın en ünlü Beyoğlu haydutu, işletmesinin girişindeki geniş hole İstanbul resimleri yaptırmak istemişti..."*
>
> *"...Aylar sonra ortaya çıkan iki zenaatkârın ikisi de, gerçek sanatçılar gibi, birbirlerinden daha iyi olduklarını iddia edince, haydutumuz bankalardan aldığı bir ilhamla ortaya yüklüce bir para koyarak iki iddiacı ressam arasında 'En Güzel İstanbul Resim Yarışması'nı açmış, sarayının girişindeki karşılıklı iki duvarı hırslı zenaatkârlara vermişti.*
>
> *"Birbirlerini kuşkuyla karşılayan ressamlar, daha ilk günden duvarlarının arasına kalın bir perde gerdirmişlerdi. Yüz seksen gün sonra, (...) giriş holünde aynı yamalı perde hâlâ duruyordu. (...) Seçkin kalabalığı içindeki*

Yeni Düşün Dergisi'nde Yaz 1990'da yayımlanmıştır.

patron, çuval bezinden perdeyi çekince konuklar bir duvarda 'şahane' bir İstanbul resmi, öteki duvarda, o resmi, gümüş şamdanların ışığında, olduğundan daha da parlak, daha da güzel, daha da çekici gösteren bir ayna gördüler.

"Tabii ki ödül aynayı koyan ressama gitti." (Orhan Pamuk, s.367, 368.)

"Bir varmış bir yokmuş, sarayının şeref salonunun iki duvarını dekore ettirmek isteyen Bağdatlı bir halife varmış. İki sanatçı getirtmiş, biri Doğudan, öbürü Batıdan. (...) Halife onlara niyetini açıklamış ve her birine şeref salonunun duvarlarından birini vermiş...

"Üç ay geçmiş, halife iki ressamın gelmesini buyurmuş. Yunanlıya dönerek sormuş: Bitirdin mi? Yunanlı, ona, esrarlı bir biçimde, 'Çinli meslektaşım bitirdiyse ben de bitirdim.' diye cevap vermiş. O zaman halife Çinliye sormuş, o da 'Bitirdim' diye cevap vermiş.

"Halifenin maiyeti daha ertesi gün toplanmış ve iki eseri yargılamak ve karşılaştırmak için şeref salonuna doğru ilerlemiş (...) Herkes, ilkin, Çinlinin resimlediği duvarın yanında toplanmış. Bir hayranlık çığlığıdır yayılmış. (...) Hayranlık öylesine büyükmüş ki bazıları Yunanlının eserine bir göz bile atmadan Çinlinin yarışmanın galibi ilan edilmesini istiyorlarmış.

"Fakat az sonra halife odayı ikiye ayıran perdeyi çektirmiş ve kalabalık geri dönmüş, hayranlıktan şaşkına dönmüş bir haykırış koyvermiş.

"Ne yapmıştı peki Yunanlı? Resim mesim yapmamıştı. Yerden başlayan ve tavana kadar çıkan alabildiğine büyük bir aynayı yerleştirmekle yetinmişti...

"Yunanlı, oybirliğiyle, yarışmanın galibi ilan edildi." (Michel Tournier, s. 261, 262, 263.)

İyi ki kimi yazarlardan önce okumuşum Michel Tournier'nin kitabını: Orhan Pamuk'u güç durumda bırakmak isteyen biri, Orhan'ın 'Esrarlı Resimleri'ni Michel Tournier'den 'aldığını' ileri sürebilirdi. Oysa böyle bir şey olanaksız. Orhan Pamuk

Fransızca bilmez, bir; *Le médianoche amoureux* yayımlandığı zaman Orhan Pamuk Türkiye'deydi, *Kara Kitap*'ı bitirmeye çalışıyordu, kitabın İngilizce çevirisi yayımlanmış olsa bile sanırım görmesi olanaksızdı, iki.

Peki, nereden geliyor bu benzerlik? diyeceksiniz. Belli: Birbirinden habersiz iki yazar, 'okudukları' bir metinden yola çıkıp hemen hemen aynı zamanda, birer hikâye yazmışlar. Hepsi, bu. Ne var ki Tournier'nin tutumu Orhan Pamuk'unkinden farklı: 'Resim-ayna' bölümüne, 'bilge derviş Gazali'nin bir meseli'ni anlatacağını söyleyerek başlıyor (s. 260-261); anlattığı gerçekten 'Gazali'nin bir meseli'mi, değil mi, bilmiyorum; belki '1001 Gece Masalları'ndandır, belki Çin masalıdır, bilmiyorum; ama Tournier, böyle bir açıklamayla kendini 'kurtarıyor'; oysa Orhan Pamuk bir kaynak metinden yararlandığını belirtmek gereğini duymuyor; bu tutumu, romanını karartmıyorsa da başarısına biraz gölge düşürüyor.

Orhan Pamuk, yaşamasız bir yazar, romanlar, araştırmalar okuyarak (ama zaman zaman başkalarının da kitap okuduklarını pek düşünmeden) romanlar yazıyor; elbette bu yöntemle de romanlar yazılabilir, ama bu yöntemin böyle sakıncaları da var.

Ne var ki Orhan Pamuk, 'resim-ayna' ilişkisini bir kaynak metinden aldığını saklamadığını, bu gerçeği ima ettiğini de ileri sürebilir. Çünkü 'Esrarlı Resimler' bölümünün başına Şeyh Galip'in 'Esrarını Mesneviden aldım' dizesini koymuş; o dizeden sonra gelen dizeyi anımsıyor musunuz: 'Çaldım velî mîri malı çaldım'. (18-20 yaşındaki gençlerle İlhan Berk için açıklama 'Çaldım, ama beylik malı [ya da 'devlet hazinesinden'] çaldım.')

'30 Mayıs' tarihli günlüğe ek

Yaz boyunca yalnız Sait Faik'i okumak istiyorum. Bütün hikâyelerini yeniden okumak... Tekrar tekrar. 'Sait Faik Günlüğü' ...Yazmaya başlamadan bu ad geldi aklıma.

Semaver'i okumaya başlamıştım ki karım Orhan Pamuk'un *Kara Kitap*'ından 86. sayfayı göstererek., "Şurayı okur

musun?" dedi. İşte okuduğum satırlar: "...İntihalden de korkma; çünkü bizim kıt kanaat okumamızın ve yazmamızın bütün sırrı, bütün sırrımız tasavvufi aynamızda gizlidir. Mevlana'nın Ressamlar Yarışması hikâyesini bilir misin? O da hikâyeyi başkalarından almıştır, ama kendisi... (Bilirim, efendim, demiştim.)..."

Bu satırları okuduktan sonra Şeyh Galip'ten bir alıntı daha şart oldu; "Esrârını Mesnevîden aldım / Çaldım veli mîri mâlı çaldım" dizelerinden sonra şöyle sürdürüyor Şeyh Galip: "Fehmetmeğe sen de himmet eyle / Ol gevheri bul da sirkat eyle / Çok görme bu hikmet-î beyânım / Tevîka havâle eyle cânım / İndem ki zi şâirî eser nîst / Sultan-ı suhan menem diğer nîst".

Abdülbaki Gölpınarlı, bugünün diliyle, düz yazıya şöyle çevirmiş bu dizeleri: "Sen de anlamıya himmet et, o inciyi bul da sen de çal. / Anlatıştaki bu hikmeti çok görme, canımı Allahın verdiği başarıya havale et. / Şimdiki zamanda ki şairlikten eser bile yok, söz sultanı benim, başkası değil." (*Hüsn ü Aşk*, Altın Kitaplar, 1968, s.171)

30 Mayıs 1990 tarihli günlüğün son paragrafındaki tahminim doğru çıktı.

Gelelim Sait Faik'e...

'HAYAT KADAR ŞAŞIRTICI...'

Füsun Akatlı

Okuduğumuz her romanla, bir 'dünya'ya gireriz. Bu, yazarın yoktan var ederek ya da var olanı dönüştürerek oluşturduğu kurmaca bir dünyadır. İçinde bizim değil, roman kişilerinin yaşadığı, zamanı ve uzamı gerçek bir zaman dilimine ve gerçek bir coğrafyaya konumlandırılabilse de özgül (spesifik) kalan bir dünya.

Gerçeklikle kurmacanın ilişkisi aranırken, hep bu spesifik roman dünya / sı / ları ile, yaşadığımız gerçek dünya arasındaki tekabül ve uyuşmazlık bölgelerinin keşfine çıkılır. Şaşmaz bir yöntem diye bakılır buna çoğu zaman. Bu yapılırken de, karşılaştırılan iki dünyadan en az birinin, sağlam bir referans kaynağı olduğu, değişmez kaldığı ve herkes tarafından aynı şekilde bilindiği, tanındığı varsayılır.

Varsayımlar, ölçütler, ölçüler, modeller... Bilimlerin ilham ettiği yöntem tutamaklarıdır bunlar hep. Saygın ve geçerli olduklarından kuşku duyulmaz: Oysa roman yazarı ve roman okuru için belki de bambaşka (ya da en azından, başka!) bir yaklaşım daha elverişli olurdu. Öyle ya, bir defa o sağlam ve sabit 'gerçek dünya'nın sağlamlığı, değişmezliği ve 'tek'liği, alanımız belli bir bilimin çerçeve içine aldığı bir alan olmadığı için, çok su götürür. Kurmaca dünya ise, okurdan okura, yazardan yazara farklılıklar gösterebilecek, ele avuca sağmayan bir 'gerçek dünya' tasarımıyla ilişkisi bakımından ele alındığında; kendi içinde tekliği olan, özgül bir dünya olarak ele alınması durumunda keşfedilebilecek yönlerinin pek çoğunu kıskançlıkla gizleyecektir.

Gerçeklik ve gerçekçilik arayışı, saplantılı bir takip haline geldiğinde, romanın dünyasıyla kurulabilecek alışverişe (algı-

---

Gösteri Dergisi'nde Ağustos 1990'da yayımlanmıştır.

lama, anlama, içselleştirme, çözümleme, yorumlama, zevk alma vb...) ket vurur.

Böylece roman okuru, her romanla bir yolculuğa çıkmış ya da yabancı bir dünyaya konuk olmuş sayılabilir –pek sıradan bir benzetmeyle! Ziyaret edilen bu dünya; –her zaman –başta söylediğim gibi– roman kişilerinin dünyası mıdır? (Anna'nın, Emma'nın, Raskolnikov'un, Müşfik'in, Bihter'in...) *Kara Kitap* örneğinde, Galip'in ya da Celâl'in dünyasına mı girmiş oluyoruz? Bu sorunun yanıtı, öyle sanıyorum ki, tek değil. Hemen 'evet' dememeli; her roman için, her ihtimale karşı, bir kez yoklamalı çevreyi insan!

Yoksa 'kahramanların' değil de, romancının, yazarın dünyası mıdır okurken kendimizi içinde bulduğumuz? Eğer öyle ise, yazarın dünyası ne demektir? Her yazara bir dünya mı düşer, yazarın kontenjanı romanlarının sayısı kadar mıdır? Herhalde üzerinde durulmaya değer bir soru. 'Klasik' denebilecek romanların çoğu için, belki gerçekten, keşfine çıkılan kurmaca dünya, kişilerinin mekânı olarak kurulmuş çerçevedir. Bunun tartışılması ayrı bir yazının konusu. Benim sözü getirmek istediğim yer ise, *Kara Kitap*.

Orhan Pamuk'un bu dördüncü romanı, 'romandaki dünya' sorunu üzerinde, öncekilerden de çok düşündürdü beni. Bu yazıya, o düşüncelerle böyle bir giriş yaptım. *Kara Kitap*'ın başkişisi, Galip. Galip'in karısı Rüya, bir gün ortadan kaybolur ve kahramanımız hem karısını, hem roman boyunca yazılarını okuduğumuz köşe yazarı kuzeni Celâl'i –o da sırra kadem basmıştır– aramaktadır.

Romanda canlanan dünya, ya da bizim okurken kendimizi içinde bulduğumuz dünya; ne kadar Galip'in yaşadığı dünyadır –Nişantaşı, Şehrikalp Apartmanı, iz sürdüğü yerler vb.–, ne kadar Orhan Pamuk'un dünyasıdır? Ayrıca, 'Orhan Pamuk'un dünyası' demekle ne kastediyoruz ki, bu sorunun yanıtını aramaya girişelim? İşte bunlar, *Kara Kitap*'ın sırrına ermekte bana yol gösteren sorular oldu. Size, bulduğum yanıtları yazacağım. Elbette siz, başkalarını, hatta tam karşıtlarını bulabilirsiniz bunların. Ama sorular, her zaman yanıtlardan daha derin, daha verimli, daha uyarıcıdır. Sorularda buluşabilsek, yeter de-

rim!

Kara Kitap'ta, gittikçe küçülen, sarmallaşan dairelerin yolunu izleyerek içine girilen dünya; ne o, ne öbürü –ne Galip'inki, ne Orhan'ınki–, bir yazılı dünyadır. İşaretlerle ve işaretlerden örülmüş, imi ime ekleyerek, bir (ya da birkaç) ipi kesip düğümleyerek, böylece ipuçlarını çoğaltıp çeşitlendirerek ve âdeta onlardan bir ağ dokuyarak oluşturulmuş bir dünya *Kara Kitap*'ınki. Galip vesile, Rüya vesile, Celâl (ve yazıları) vesile. Onların da, romanda yer alan çok çeşitli hikâyelerden, o hikâyelerin imlediği gerçeklerden ve sırlardan öte bir gerçekliği ve başatlığı yok. Onlar yalnızca, inanılmaz zenginlikte ayrıntıların, bilgilerin, öykü parçacıklarının kaynaştığı bu romana bir çatı çatmak ve istinat sütunlarını oluşturmak işleviyle diğerlerinden seçilebiliyorlar. Yoksa; romanı, özünü oluşturan bütün yan ögelerden, her biri birer 'işaret' olan onca ayrıntıdan, Celâl'in yazısıdır diye araya giren akıl çelici ya da yol gösterici bir o kadar hikâyeden arındırıp bu üç kişinin çevresinde dolandırırsak, kaybımız büyük olur.

Romanın dünyasının bir işaretler dünyası olması, yazının ve yazma eyleminin büyüsü 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 okuru da güdülemesi *Kara Kitap*'ı edebiyatımızda çok özgün bir yere konumluyor.

Kara Kitap'tan, 'Boğaz'ın Suları Çekildiği Zaman', 'Alâaddin'in Dükkânı', 'Apartman Karanlığı', 'Şehzadenin Hikâyesi' vb. gibi olağanüstü güzellikteki bölümleri seçip onlar üzerinde ayrıntılı çözümlemelere girişmeyi ve romanın tümüne, o belli odaklardan ışık düşürmeyi isterdim. Ya da bu romanı, "Hatırlıyorum, hatırlıyorum ki, unutmayayım." cümlesinde kilitlenen izlekçeler üzerine döşeyerek, bellek ve anımsama ekseni çevresinde okumanın bir örneğini verebilirdim. Hepsinden çok; ayrıntılı bir araştırmadan sonra, romanın çekirdeği olarak görebileceğimizi düşündüğüm 'kendi olmak' temasına getirilen açılımları tartışmak ilgimi çekerdi. *Kara Kitap* üzerine, 'Bir Topog-

rafya Romanı', 'Bir Esrar ve Kumpas Romanı' ve 'Bir Paranoyanın Romanı' başlıkları altında bir üçleme yazabilirdim. İkinci bir üçleme de; '*Kara Kitap*'ın Felsefi İçeriği –Yazınsal İçeriği– Dili, Biçemi' başlıklarıyla tefrika edilebilirdi. Bütün bunlar için malzeme olabilecek notlar da almıştım. Ama hakkıyla yazıldığında, bir derginin sayfalarını fazla zorlayacak ve neredeyse kendisi bir kitapçık oluşturacak bu projeyi –en azından– erteledim ve *Kara Kitap*'ı, anlatı yazınımızda tekliği olan yönünü öne çıkararak yazmayı seçtim.

Gerçekten de, yer yer yeterince ayıklanmamış –belki kıyılamamış– fazlalıklar ve engellenememiş sarkmalar bulunması dışında, kurgusuna kusur bulmak güç bu yapıtın. Kurgunun temeline 'işaret'in yerleştirilmiş olması ise, romandaki bu ekonomi zaafına bile olumlu bir yorum getirilmesine olanak veriyor: Türk romanında paradigmanın taşkınlığı!

Bu romanın, hem modern anlatının kuramcıları için çözümlenecek, incelenecek özgün bir kaynak değeri taşıması bakımından, hem Türk yazınına –diğer türler yanında görece kısır sayılabilecek olan– roman dalında yepyeni bir açılım getirmesi bakımından, çok önemli olduğu kanısındayım. Ama edebiyat sever bir okur için (hatta, edebiyat sever bir edebiyatçı için de!) böylesi bir 'önem'den önde gelen bir özelliği de var *Kara Kitap*'ın: Gerçek bir edebiyat doyumu yaşatıyor, tadı çıkarıla çıkarıla zevkle okunuyor.

ROMAN YAZMA EDİMİNİN BOYUTLARI, AŞAMA VE ÖGELERİ AÇISINDAN 'KARA KİTAP'

Hasan Bülent Kahraman

1.

Orhan Pamuk'un son romanı *Kara Kitap*, roman kuramıyla ve romanın oluşturulmasıyla ilgili olarak öteden beri geliştirmeye çalıştığım bir dizi düşüncemi örneklemek için kullanabileceğim, son derece geniş açılımları olan, kapsamlı ve ergin bir yapıt. *Kara Kitap* aynı kertede başarılı bir yazma ediminden türeyen; yazıcılığın son derecede özgün ve o oranda da özgül bir gerçeklik olduğunu vurgulayan, bunu okura da sezdiren, duyumsatan bir roman. Bunun da ötesinde *Kara Kitap* içinde tuzaklar barındıran, bilerek yaratılmış çelişkileri yoğunlaştıran ve okurdan bunları algılamasını bekleyen bir 'serüven'. Ne var ki, *Kara Kitap*'ın temel amacının, yalnızca okurdan, içindeki 'tuzakları' algılamasını, anlamasını beklemek olduğunu çok zor söyleyebiliriz. Çünkü o tuzaklar 'zaten' göze çarpacak şekilde hazırlanmış. *Kara Kitap*'ın bir yazma edimi olarak amaçları arasında başı herhalde, okuru, bu tür olguları (bir roman olarak) bünyesinde barındırmasının nedeni üstünde düşündürtmek çekiyor. Evet, işte 'o' bir tuzaksa oradadır ve zaten göze de görünmektedir; peki, öyleyse, 'o' oraya niçin oturtulmuştur?

Bu soruyu getiren, sordurtan elbette son derecede erişkin bir romancılık yaklaşımıdır. Romanın kuramsal ve edimsel olarak ne olduğunu bilen bir romancılık yaklaşımı, ancak, bu türden bir soruyu okurun önüne koyabilir. Hele, bu soru romanın roman olmaktan kaynaklanan içsel özelliklerini ezmeyecek, onlara zarar vermeyecek şekilde, romanın özgül tatlarını öne ala-

---

Argos Dergisi'nde Ağustos 1990'da yayımlanmıştır.

rak, onlarla iç içe geçmiş olarak soruluyorsa, bunun üstünde durmak gerekir. Benim yapmak istediğim budur; bunu yaparken de roman olgusunu iki ayrı ögeye bağımlılığı, ya da en azından onlarla ilişkisi açısından irdelemek istiyorum. Bunların ilki, roman yapısı, diğeri, romanla imge arasındaki ilinti.

Romanın, roman dediğimiz zaman anımsadığımız genel yapısı özelliklerinin de kendi içinde bölünerek iki ayrı yakada ya da öbekte izlenebileceği kanısındayım.

Bu varsayımımızdan yola çıkabilmek ve bir sonuca ulaşabilmek için şu ayrımı yapalım: Birinci öbekteki romanlar her şeyi bir neden-sonuç ilişkisi içinde ele alan romanlardan oluşur. Bu romanlardaki amaç belirli nedenlerin nasıl yan yana gelip kendilerine bağlı, kendilerince belirlenen sonuçları nasıl oluşturduğunu imler; roman, bu 'baş-son' arasında geçen serüvenin, oluşumun ya da sürecin romanıdır. Gerçi oluşum, süreç gibi kavramlar burada da devreye girerler, ama amaç bellidir; roman gidip gelip olanı biteni o neden-sonuç kavramlarına gönderme yaparak anlatır. Bir süreç söz konusu olacaksa, bu ancak bir kaçınılmazlık içerdiği için olacaktır. Öyle ya, bir nedenden bir sonuca gitmek, ulaşmak ancak lineer bir zaman çizgisi üstünde gerçekleşebilir ve bu da işte bir sürecin temel ögesidir. Kısacası, süreç o neden-sonuç ilişkisi tarafından belirlenmiştir; hatta önceden belirlenmiştir. Şu da söylenebilir: Bu tür romanlarda karşımıza çıkan olay örgüsü bizi düşündürür: Acaba olaylar böyle gelişmeseydi sonuç ne olacaktı deriz; ama bir süre sonra da bunun yanıtını veririz: Roman, olaylar zaten böyle geliştiği için, onlara bağlı olarak beliren 'yapısal' özellikleri roman kavramının daha geniş bir perspektiften ele alınmasını gerektiriyor. Ancak bu yapılırsa, çağcıl bir roman estetiği temellendirilir ve edimsel bir gerçekliğe dönüşebilir. Gene, ancak bu yapılırsa, romanın bir sözel gerçeklik olarak geçmiş yazınsal bilinçle sağlıklı bir ilişki kurabilmesi söz konusu olabilir. Bu da roman konusundaki 'temel' ve 'ön' bilgilerimizden bir noktada vazgeçerek, estetik biliminin günümüzdeki verilerini irdelememize 'esas' kabul etmekliğimizi gerektirir. Bu veriler de dilbiliminden roman estetiğine, oradan sanat yapıtının bağlam sorunlarına kadar bir dizi kavramı kapsar. Roman, bütün bu yaklaşım-

larla iç içe geçirilerek değerlendirildiğinde, ilkin, yapısını çoklaştırıyor ve romanın yapısal özellikleri onun diğer ögelerini algılamamızdaki ilk adımı oluşturuyor. Öyleyse... Sonuçları anlatmak için yazılmıştır; ya da onun için 'vardır'. Bu demektir ki, o süreç önceden sonuçlarını doğura doğura yaşanmış ve bitmiştir, şimdi iş o yaşananı anlatmaktır...

Bu özelliğe sahip romanlar illa da kuru bir mekanizasyonun, basit bir neden-sonuç rasyonelinin tutsağı olacak diye bir şey yok! İçeriğinin bu tür romanlarda her şeyi kavurup yok edeceği söylenemez. En azından böyle bir 'şey' gerekli ya da kaçınılmaz değildir. Biçimsel özellikleri de etkili ve tutarlı olan birçok roman bu yolla, bu yöntemle bu yaklaşımla oluşturulmuştur. 19. yüzyıl sonunda ve 20. yüzyılın ilk yarısında yazılmış, Balzac'tan Celine'e gelene kadar oluşturulmuş birçok roman bu özelliğe sahiptir; ki, hiç değilse en eskilerinden birisi olan Balzac'ın, nice roman kuramının ayrıntılı incelemesine olanak verecek, hatta ışık tutacak özelliğe, yapısal özelliğe sahip olduğunu söyleyerek bu romanların hakkını teslim edebiliriz.

Ben, bu tür romanlara *sembolik* (*simgesel*) *romanlar* diyebileceğimizi düşünüyor ve bu kavramı değerlendirmeyi öneriyorum.[1]

Öte yakada ise kendi gerçeğini kendisi kuran romanlar yer alıyor. Bu tür romanlarda da belki bir neden-sonuç ilişkisi vardır, ama artık o denli önemli değildir. Nasıl daha önce tanımlamaya çalıştığım romanlarda önemli olan o neden-sonuç ilişkisi idi ve süreçler ve oluşumlar onlara bağlı olarak, hatta onların ardısıra yürüyerek ortaya çıkıyor idiyse, bu defa tam tersine süreçler ve oluşumlar önem ve etkinlik kazanıyor. Neden-sonuç ilişkisi belirli bir rasyonel aranmaksızın ve önceden bir somutluk, bir nesnellik içinde saptanmaksızın olguların devinimin-den 'çıkıyor', çıkarsanıyor. Roman sanki anlatılanların arka planında yer alanları saptamak, vurgulamak için yazılmış gibidir; kendi izleğini kendisi açar ve geliştirir. Romancının 'görevi', sanki, yalnızca, olup biteni o kaçınılmaz yazma ediminin için-

1. Sembolik kavramını, tıpkı biraz sonra kullanacağım semiotik kavramı gibi Julia Kristeva'dan yola çıkarak, onun bu kavramları kullanma ve değerlendirmesine bakarak geliştirdim. Ayrıntılarını yazının ilerideki bölümlerinde, satırlarında açıklayacağım.

den geçirerek okuyucuya 'sunarken', gerekli 'işçiliği' yapmaktır; gerekli düzenlemeleri gerçekleştirmek, yazmanın ayıklamacılığını ortaya koymak ve somutlamaktır. Roman, yeri gelir, bir öte dile başvurur; yeri gelir, anlatımın çizgisel düzenini bozar ve paraboller çizmeye başlar. Bu aşamada sözcüklerin bile belirli bir 'nesnellik', simgesellik içinde olması bir koşul değildir.

Bu romanları da *semiotik (göstergesel) romanlar* diye adlandıralım.

Aslına bakarsanız, buraya kadar öne sürdüğüm önerilerden kalkarak ve biraz daha ilerleyerek roman ve yazma edimi arasındaki ilişkiyi derinleştirebiliriz; ama burada bir parça durup simgesel/göstergesel ilişkisinin hangi anlamlara geldiğini ve nereden türetildiğini gözden geçirmek istiyorum.

Bu kavramlar, *Julia Kristeva*'nın geliştirdiği, en azından görüşlerinin bir bölümünü iyice temellendirebilmek için sıkça kullandığı ve bana göre de onunla özdeşleşmiş kavramlar. Kristeva, dilin sembolik ve semiotik olmak üzere başlıca iki özelliğinin bulunduğunu söylüyor ve diyor ki, sembolik anlamlar-sözcükler söz konusu olduğu zaman, dilin neredeyse bilimsel ve rasyonel yanı öne çıkar. Bu kullanım içinde sözcüklerin sentaksları ve 'bilinen' anlamları etkindir. Oysa semiotik kullanım söz konusu olduğunda dilin bu özellikleri aşılır; çünkü herhangi bir sözcüğün semiotik boyutu dediğimiz zaman, onun anlam ötesi, hatta anlamsız yanını düşünürüz. Sözcüklerin onomatopeik ve parataksik dokuları, müzikaliteleri hep bu kavramın içindedir. O nedenle bilimsel yazı, ya da yazının bilimsel/rasyonel boyutu söz konusu olacaksa dilin sembolik; yok eğer dilin yazınsal boyutundan söz açacaksak o zaman da semiotik yanına başvururuz.

İşte bu ayrımın getirdiği açılımlar bana göre roman için de kullanılır; rasyonelizasyonu içeren, lineer mantık dizgesini aşmayan romanlar için, bu nedenle sembolik ve gene bu nedenle de dilin öte kullanımlarını kapsayan, onlara açık romanlar için de semiotik tanımlarını kullanıyorum.

Ayrıca şu da var: Bir romanın simgesel ve göstergesel özelliklerini saptamak, bu yanlarını ve boyutlarını ortaya çıkarabilmek, en azından bu yazıda getirdiğim önerileri biraz daha kap-

samlı bir biçimde temellendirebilmek için yazma ediminin birkaç özelliği üstünde de durup düşünmek gerekiyor.

Yazmak, en azından seçici bir işlem. Belirli sözcükleri yan yana getirerek belirli mantık zincirleri kuruyoruz. Bu zincirlerin her bir halkasını bir cümle oluşturuyor. Elbette bir tek sözcüğün de, bir cümle anlamı taşıdığı yerler vardır, fakat konvansiyonel olanı birkaç sözcükten; yani bir anlam tabakası yaratabilecek, yan yana geldiklerinde birbirlerini bütünleyecek sözcüklerden oluşmuş cümleler kurmak, bu cümle dizilerinin de bir mantığı, bir rasyonel içinde anlatmasını, yansıtmasını istemektir. Burada iki şeyi aşmak gerekiyor: İlkin seçilen sözcüklerin 'anlamlı' olması dedim, o var: Demek ki yazma ediminin konvansiyonel yapısı içinde dilin simgesel yanını –kaçınılmaz olarak– kullanıyoruz; bir de sözcüklerin sentaks kurallarına uyuyoruz. (Arada, bir sözcüğün semiotik anlamını da geçirebiliriz, ama o zaman bile, isteriz ki o yan anlam, ya da anlamsızlık, genel anlam arayışı içinde bir 'anlam' ifade etsin.) İkincisi, yazma ediminin sözcüklerden önceki aşaması, düşünceyle ilgili yanı var.

Nevrotik ya da paranoyak olmayan bir söylev içinde, düşünce tıpkı yazı gibi, aynı yolu izleyerek oluşur. Önce bilincimizde 'anlamlı' sözcükleri kullanırız ve onları yan yana getirerek, zihnimizde, yazmadığımız tümceler oluştururuz. Bunlar hem kendileri bir bütün olan, hem de yan yana geldiklerinde bir bütün oluşturan 'varlıklardır'. Yazma ise, bu gelişmenin bir sonraki aşamasıdır. Zihnimizde seçtiğimiz, ayıkladığımız ve yan yana getirdiğimiz sözcüklerle oluşturduğumuz tümceleri belirli imler aracılığıyla dönüştürme, biraz da somutlaştırma eylemidir, yazı. Öyleyse denebilir ki, yazmak kaçınılmaz bir biçimde dilin sembolik ve sentaksa dayalı kullanımını gerektirir. Peki o zaman romanı nerede kristalize edeceğiz? Bir romanın semiotik olması ne zaman ve hangi koşullar altında mümkün olacaktır?

Bu soruyu sormakta mazur ve mezunum; çünkü, roman örneğin şiirden farklı bir yazınsal birimdir.

Burada şiir örneğini boşuna geçirmedim; unutmayalım ki o da kök olarak, temel olarak yazmanın bir özel biçimidir ve şii-

rin oluşma edimi içinde, sözcükler ağırlıklı bir rol oynar. Dolayısıyla yazmak söz konusu olduğunda romanla şiirin kesiştiği kadar, ayrıldığı yerler vardır. O yerlerin en önemlisini de sözcüklerin simgesel ve göstergesel anlamlarının şiirde tuttuğu yer kaplar.

Aslına bakarsanız Kristeva sözcüklerin göstergesel anlamlarının yazınsallığından söz ederken hep şiirsel (poetic) kullanım der. Haklıdır da. Çünkü şiir (imgelerin dışında, ki oraya geleceğiz daha sonra) eğer sözcüklere dayanıyorsa, o takdirde bir tek sözcüğün göstergesel anlamı, yansımasal (onomatopeic) özelliği romana göre çok daha geniş bir etki alanına yayılabilir. O onomatopenin (yansımanın) çoğu zaman da anlamlı anlamsızlığı şiirde geçirilebilir ve onun uyandırdığı çağrışımlarla şiiri kurması istenebilir; bu beklenebilir. Şiir de bunu kaldıracak güce sahiptir. Hiç değilse şiirin yapısal özellikleri ve hacim/boyut sorunları buna yetebilir. Öyleyse dilin, sözcüklerin göstergesel anlamları, romanın değil şiirindir diyebiliriz.

Roman, bu nedenle, şiirden ayrılır ve romanın göstergesel bir yapıya sahip olması, yukarıda işaret ettiğim nedenlerden ötürü güçleşir.

Roman bir tek sözcükten oluşamaz diye daha önce de söylemiştim. Roman en az birden çok sözcükle yazılacağına ve bu sözcüklerin her birisinin de seçilmiş, anlamlı, ıralı sözcükler olması gerektiğine göre, hatta tümünün göstergesel özelliklere sahip olmasının beklenemeyeceği açık bir gerçek olarak ortadayken bir roman nasıl göstergeseldir diye tanımlanabilir?

İşte bu noktada bir adım öteye gitmeye ve romanın göstergesel olmasını mümkün kılan özellikleri sözcükleri boyunduruğundan kurtarmaya gerek var. Bir romanın göstergesel olmasını, zaten bir analojik yaklaşım içinde kalarak tanımlamıştım, ama burada da diyeceğim ki o sonucu elde etmek iki noktayı belirlemekle mümkündür. Bunların ilki, gelecek yazıda değineceğim roman-imge ilişkisidir; diğeri de romanın anlam arayışlarını çok katlı hale getirmesidir. Yani, roman bir tek sözcüğün anlamına dayanarak, ona bağlı göstergesel bir özellik sunmaz. Roman, ürettiği ve *roman kişisini, romanın kendisini* ve *romancıyı* kapsayan diyalektik etkileşim ve oluşum sürecinde, belkemi-

ği olan *anlamı* çoğaltarak öylesi bir niteliğe bürünür. Kaldı ki göstergesel denmesini önerdiğim romanların katı bir anlamsallıkla kısıtlı olmadığını, aksine o anlamın ötesindeki *süreçleri* kavraması gerektiğini daha yazımın girişinde belirtmiştim. Şimdi bu noktayı biraz eşerek bu yazıyı bitirmek istiyorum. Örneği *Kara Kitap*'tan vereceğim.

Bu söylediklerimle birlikte bakar ve düşünürsek Orhan Pamuk'un romanı semiotik romanın hem de çarpıcı bir örneği. Pamuk, romanında belirli bir kavramı, *arayış* kavramını, bir yandan nesnel bir gerçeklik olarak, hatta fiili (de facto) bir etkinlik olarak kullanıyor; (çünkü Galip evi terk eden karısı Rüya'yı aramaktadır) öte yandan da bu kavramı iç içe geçen daireler gibi geliştirerek romanın tüm katmanlarına ve kişilerine yayıyor. O kadar ki, bir süre sonra Galip aradığı izi (farkında olmayarak) yitirecek, Rüya'yı ararken, amcasının oğlu ve karısının da üvey ağabeysi Celâl Salik'in peşine düşecektir. Yetmez; Celâl Salik'in *öte* kişiliğini ele geçirmeye çalışırken (Celâl Milliyet gazetesinde köşe yazarıdır; Galip, Rüya'nın onun yanında olduğunu fark eder. Nitekim Celâl de köşe yazıları aracılığıyla bunu sezdirmekte, yerine göre Galip'le alay etmekte, yerine göre de onu bir oyunun içine çağırmaktadır. Celâl'in yazıları 'yeni' yazılan yazılar değildir. Celâl'in yazıları birbiri ardısıra yayınlanmaktadır ve Galip bakar ki yazılar bitmek üzeredir, o zaman amacını belirler: Celâl'in yerine yazı yazıp gazeteye vermek.), yani onu ararken, bu defa da kendisini aramaya koyulur. Bu arada da daha birçok kişi birçok şeyi aramaktadır. Toplumsal kimlik arayışından, kişilerin bireysel gerçeklerini aramalarına kadar bu zincir uzar. Burada da işler çatallaşır, çünkü bir serüven olarak başlayan, hatta devam eden bir romanın dokusu içinde olaylar evrilir, roman farklı bir gelişme gösterir ve iş süreçlerin anlatımına (narration), onların izlenmesine dönüşür.

Bu o kadar böyledir ki bir süre sonra roman 'ana' denebilecek ekseninden kayar, izometrik bir bakış açısının kapsayacağı derinlik içinde, birçok ve birbirine ancak alttan alta bağlanan, ama ilk elde birbiriyle hiçbir ilgisi yokmuş gibi duran bir dizi şeyi kapsamaya ve onları derinleştirmeye koyulur. Romanın o çok sözü edilen ayrıntıları, kapsadığı bilgi kırıntıları, roman

kahramanlarıyla doğrudan bir ilişkisi olmayan diğer roman tipleri bu noktada devreye girer. Ama asıl önemlisi bundan sonradır. Roman ikinci bir yatağa taşınır ve oradan akıtılmaya başlanır. Bu yatağı Celâl Salik'in 'köşe yazıları' oluşturur. Okur (gene de sık sık sorar), çok büyük bir lezzet alarak okuduğu ve gerçekten de çok büyük bir yazma yetkinliğinin örneği olan, ergin bir anlatımın doruklarını tırmalayan bu yazıları, niçin okuduğunu. Bu yazıların açık ve görünür anlamları bellidir: Galip'in sürdüğü izle bu yazılar bir koşutluk içindedir. İkinci anlamları da, biraz zorlayarak ve kabalaştırarak diyebiliriz ki, işte Celâl'in dünyasını yansıtmaktır... Halbuki bu yazıların anlamını romanın dibine yerleşmiş bir diğer şeyle birlikte düşünmek gerek: Romanın anlattığı öyküler.

Bu öykülerin bir bölümü romanın *leitmotivi* gibidir. Onların da bir bölümü yaşanılan hayattan alınmıştır: Örneğin *Alaattin'in Dükkânı* bu türden bir, hadi o sözcüğü kullanayım *imgedir*. Ama bir de öteki öyküler var: Cellat ve (Kurbanı) Ağlayan Yüz, Şehzade'nin Hikâyesi benzeri türünden, Bedii Usta'nın Evlâtları gibisinden, Mevlana'ya gönderme yapan kuyu motifi var içeriğinde. Onların anlamı ne?

Onların anlamı yeni bir imge düzlemi oluşturmaktır[1] ve romanı göstergesel bir romana dönüştüren ögeleri de onlar imlemektedirler. Roman biraz da ana ekseninden (neden-sonuç ilişkisine yönelik eksenden) bağımsız olarak onların üzerine oturduğu vakit, git git derinleşir, kendi içinde bir dönüşüm yaşamaya başlar ve anlatım simgeselliğini yitirir. Ondan sonra anlatının, başka hiçbir şeyin değil, yalnızca anlatının romanı belirlediği ve öne çıkardığı noktalarda okur, yaşadıklarının, yani hem gerçek yaşamda karşısına gelenlerin, hem de romanda önüne çıkanların ve yaşanabilecek bir yaşamla nesnellik bağı kuran olguların ötesine geçer. O 'öte' düzlemde roman art anlamlarını birer birer ortaya çıkarmaya başlar. O anlamlar hem ana eksendeki anlamı, bana göre 'arayış', kavramını öteler, yeni bir odağa yerleştirir, hem de ondan bağımsız olarak kendileri okuya-

1. İşin bu boyutunun getirdiği açılımlar, özellikle de bu gelişmenin yazma edimiyle, romanın üçüncü dediğim boyut ya da katmanıyla ilgili yanlar öteki yazının konusu.

nın bilincinde bir yeni alımlama (reception) düzlemi oluşturur. Bu tıpkı sözcüklerin, hatta bilinen ve simgesel anlama sahip sözcüklerin bile şiirde göstergesel bir yapıya dönüşmesi ve yeni bir boyuta uzanması gibidir. Dolayısıyla bir tek sözcüğün üstüne oturtularak göstergeselliği gerçekleştirilemeyecek roman, bu yoldan, ana eksenin art anlamlara kaydırılması yoluyla o özelliğe kavuşur ya da kavuşturulur. İşte *Orhan Pamuk*'un *Kara Kitap*'ta yaptığı ve *Kara Kitap*'ın da göstergesel diyebileceğim bir roman olmasını sağlayan ilk özellik budur.

Bütün bu yapı doğrudan doğruya 'yazma' ediminin gerçekliğine, varlıkbilimine bağlıdır. Yazmanın iç gerçekliği ve onu oluşturan özgül ögeler aşılarak bu noktaya varılamaz. Yanısıra, bu tür yazma, yazmanın özel bir halidir. O sözü çok edilen ve zaman zaman da anlamı bulanan 'yazma serüveni'ni bu açıdan görmekte ve dolayısıyla belirsizlikten kurtararak somutlaştırmakta yarar var. Öyleyse şu noktada denebilir ki, yazmanın ve yazarak 'anlatmanın' etkinliği, yani onun seçmeciliği, sıralamacılığı, kendisine göre bir mantık zinciri oluşturması göstergesel yazının ilk adımıdır. Bunun ikinci adımını da gene yazma, ama onun bir değer boyutu, imge gerçeği oluşturur. Nasıl anlam düzenleri çok tabakalı, çok katlı bir hale gelerek bir romanın göstergesel olmasındaki ilk aşamayı oluşturuyorsa, imgelerin de yeni bir düzlemde çok katlı hale gelmesi bu oluşumun ikinci aşamasını meydana getirir. Romanın tipten bağımsız bölümleri, roman tipleri ve romancı arasındaki diyalektik etkileşimin en yoğun biçimde yaşandığı bölüm bu olduğu gibi, bu bölüm aynı zamanda yazmanın iç serüvenini yaşamamıza ve yakalamamıza olanak da veren bir kesimdir.

İkinci yazının konusu da işte odur.

II.

Romanın bir tek sözcükten oluşamayacağı açık bir gerçektir, dedim. Dolayısıyla romandaki imge gerçeğinin de, örneğin gene sözel bir sanatsal üretim olan şiirden önemli ölçüde ayrıldığını söyledim. Roman, cümlelerin art arda dizilmesiyle ve anlamlı bir bütünlük oluşturmasıyla ortaya çıkıyor. Bu bütünlük, aslında, düşüncenin uzantısı olan bir bütünlük. Bir yerde, line-

er bir yapısı var. Kendi içinde dönüşümleri olsa da, romanın mantığı, öz olarak bir rasyonele dayanıyor. Ne var ki, bunu kayıtsız koşulsuz bir gerçek olarak gören romanlar var; görmeyenler var. Görenleri sembolik, görmeyenleri de semiotik romanlar diye ayırdık.

Bu ayrımın çok önemli bir noktası, özünde rasyonel ve lineer olan bir anlatının, hangi koşullar altında semiotik, göstergesel, bir yapıya sahip olabileceği idi. Bunun ilk koşulu olarak, romanın, rasyonel ve lineer yapısından kaymasını gösterdik. Roman belkemiği olarak aldığı 'anlam' ve ona bağlı olguları, daha derin bir yapıda çeşitlendirebiliyor, hatta onu farklı ve örtülü anlamlarla özdeşleştirebiliyorsa, sembolik (simgesel) yapısı içinde göstergesel bir boyut da kazanabiliyordu. Bu, sorunun ilk aşaması idi. İkinci aşamada da, ben bu gelişmeyi, romanın kullandığı imge yapısına bağlayarak tanımlamak istiyorum.

İmgenin öz itibarıyla ne olduğu biliniyor; ama şuracıkta söylemeden geçilmemesi gereken bir şey, imgenin aynı zamanda bir eğretileme olduğu. İmgeyi 'eğretileme' diye koyduğunuz zaman da çözmeniz gereken şöyle bir sorun çıkıyor karşınıza! İmge neyin eğretilemesi?

Kuşkusuz nesnelerin ve varlıkların. Dolayısıyla imge özünde verili bir olgu. Nesneye bağlı ve nesnenin rasyonel tanımını, sembolik tanımını başka bir düzleme taşıyan, onu dönüştüren bir özelliği var. Peki nesnenin tanımlanmasını mümkün kılan şey ne?

Bana kalırsa ideoloji. İdeoloji, nesneleri, varlıkları, hatta onun bir adım ötesinde belirli zihinsel kategorileri önceden belirleyen ve tanımlayan bir olgu. Öyleyse, kişi, bilerek ya da bilmeyerek, herhangi bir nesnenin ya da varlığın ya da olgunun, rasyonel tanımını tartışmaya başladığında, aslında, ideolojik bir bakış açısının belirleyiciliğini, hatta ön koşullandırmalarını da kabul etmiş oluyor. Bu yaklaşım da, onun önce nesneyi alımlar ve temellendirirken, ikinci aşamada da onu temellük ederken, sorunu, tarihsel, toplumsal, politik... gerçeklikler açısından çözmeye çalıştığını gösteriyor. Öyleyse imge, verili nesnenin aynı bağlam içinde bir üst katmandaki yansımasıdır. Bu de-

mektir ki, imgeyle nesne arasında birebir bir tekabüliyet söz konusudur; eğer ideolojik bir yaklaşımı esas alırsak. Hiç değilse aynı dilin ögeleri kullanılarak oluşturulmuştur. O dile içkin sözcüklerin ortaya çıkardığı bir yapıdır imge. Denebilir ki, imge, nesnenin birinci dereceden bir türevidir.

Bu imge tanımı ve imgenin bu şekilde kullanılması, daha çok üçüncü tekil şahıs anlatımının egemen olduğu romanlarda görülür. Bu romanlarda romancı 'anlatan ve kuran', dolayısıyla da 'belirleyen' kişi olarak ortadadır ve o ölçüde de etkindir. Giderek, romancı, bu yapıyı egemen kıldığı romanda, farkında olmaksızın da ideolojik bir yönsemeyi geliştirmekte ve onu bir çerçeve olarak, roman ögelerini kuşatan bir çember olarak sanatsal üretimin çevresine sarmaktadır. Sonuçta, romancının görüngüsünden ortaya koyulmuş roman tipi de aynı imge sisteminin içinde var olacak, nesnelerin ıralı (karakteristik) gerçekliğini aynı bakış açısıyla alımlayacaktır. Nesne, bu demektir ki, roman tipinin gözünde, daha da ötesinde, roman kişisinin bilincinde aynı 'verili' anlamları taşıyacaktır. Öyleyse, romancının oluşturduğu imge sistemi, bu tür romanlarda ideolojik bir tavrın, ideolojinin belirlediği bir bilincin uzantısıdır.

Daha çok sembolik romanla örtüşen bu imge sistemini, *ideolojik imge sistemi* olarak adlandırıyorum.

Öte yakada yer alan roman gerçeği, semiotik roman ile örtüşen, bu anlattığım imge düzenini aşmaya çalışan ve onun dışında bir imge yapısını temellendirmeye çalışan bir imge dizgesi daha var.

Nasıl göstergesel romanda temel dürtü romanın 'anlam' dokusunu meydana getiren rasyoneli aşmak, onu bozmak ve yeniden kurmak idiyse, bu kez aynı şeyi imge dizgesinin temellendirmeye çalıştığını söyleyebiliriz. Söylediklerim bu imge sisteminin 'o' roman yapısını bütünleyen bir dokuya ve boyuta sahip olduğunu ifade etmek anlamına gelir.

Şöyle düşünelim: Dediğim gibi, madem ki göstergesel romanın çıkış noktası rasyonel ve lineer mantık dizgesini çözmektir, o takdirde bunu bütünleyecek imge sistemi de nesnelerin (ama *verili* nesnelerin) bir türevi olmanın ötesine geçecektir. Burada imge için önemli olan artık 'bildik/tanıdık' dolayısıyla 've-

rili' nesne gerçeğinden yola çıkmak değildir. Nesnenin o anlamı aşılmıştır. Şöyle söyleyeyim, nesne artık bir tür 'ide' olmanın ötesine geçmiştir; dolayısıyla da imge onun bir üst katmana yansıması değildir. Nesne, romanın bünyesi içinde yeniden kurulmuş, biçimlendirilmiş ve yeniden anlamlandırılmıştır. Öyleyse imge de bu yeni anlamın bir uzantısı olacaktır.

Yeni anlam dedim... Anlam dediğimiz gerçekliği her şeye karşın, eğer, nesneler dünyasından kalkarak biçimlendireceksek 'yenilik' bunun neresindedir diye bir soru akla gelebilir. Çünkü buradaki temel dürtü ve erek, nesnelerin, yani bildik ve tanıdık nesnelerin ulaştırdıkları anlamların yoktan var edilmesi, onların âdeta yeniden anlamlandırılması değildir. Masaya, masa olmaktan doğan bütün özelliklerini korurken sandalye, sandalyeye de gene bütün varlıkbilimsel özelliklerini korurken masa demek değildir amaç. Bu belki paranoyak bir anlatımın gerçeği olabilir... Sorun gene de 'rasyoneli' olan bir düzlemde kalmak ve orada bulunurken nesnenin ifade ettiği anlamı yeniden kurmaktır. Peki, bu durumda (nesne varlıkbilimsel anlamda yapısal özelliklerini korurken) o nesnenin 'ideolojik' belirlenmelerinden nasıl kopulacaktır?

Bu, temel ve tartıştığımız açıdan yaşamsal önemdeki sorunun yanıtı, bana kalırsa şudur: Nesnenin ideolojik (ön) belirlenmesine bir tür başkaldırıdan söz ettiğimize göre, bu imge sistemi içinde, öncelikle evrensel düzlemde bir dönüştürme yaşanmalıdır; denebilirse, öncelikle evrenin kendisi bir imge haline gelmelidir...

Birey eğer evrenin yeniden anlamlandırılmasıyla, bu kez doğrudan doğruya evrenin kendisini 'ikinci dereceden bir türev' olarak görmekle ilgiliyse, bu durumda nesnenin *buna* bağlı olarak yeniden anlamlandırılacağı ortadadır. Gene bu durumda nesnenin kendisi somut değil de soyut bir gerçeklik düzleminde yer alacaktır. (Acaba bunu üçüncü dereceden bir türev diye tanımlamak mümkün müdür?)

Öyleyse şöyle bir toparlama yapılabilir: Önce verili, ideolojik nesne ve ona bağlı evren, ona bağ(ım)lı imge yani ideolojik imge sistemi; ardından, önce yeni bir algılama ve anlamlandırma düzlemi, onun belirleyiciliğinde kurulmuş evren, doğrudan

doğruya bu evrenin temellendirmeye çalıştığı, özünü oluşturduğu imge dizgesi ve onun yörüngesine oturmuş nesne, yani yeni bir imge sistemi.

Görüldüğü gibi, temel sorun, bilincin verili bir gerçeklik olmaktan çıkması ve tam tersine bilincin gerçekliği belirlemesidir; nesne, bu kez, bilincin kendisine atfettiği anlamla bütünleşmektedir.[1]

İşte bu imge sistemini, ben, *aşkın ideolojik imge sistemi* diye tanımlayalım diyorum. Bu imge sisteminin de göstergesel romanla irtibatlandığını bir kez daha vurgulamaya, sanırım gerek yok.

Orhan Pamuk'un *Kara Kitap*'ında yer alan ve romanın omurgasını oluşturan bir dizi gelişme tam da bu noktaları vurguluyor; buralardan kaynaklanıyor.

Kitap iki eksende gelişiyor: Birinci eksende Galip'in nesnel, somut serüveni var: a) Galip, önce karısı Rüya'yı arıyor; b) Galip, Rüya'nın Celâl ile birlikte olduğunu sezince, anlayınca sorunu bir yerde Celâl'i, dolayısıyla kendisini aramaya dönüştürüyor. Bu arada, bir başka düzlemde de, okur, Celâl'in kendisini arayışına alttan alta tanıklık ediyor. Bitmedi; her şey bir yan anlama kayıyor. Bu arama sürecinin içine çeşitli roman kahramanlarının 'ilettiği' bir dizi farklı kavram yerleşiyor: Aşk gibi soyut kavramlarla, örneğin, apartman gibi somut bir kavram, ya da doğu-batı çatışması, karşılaşması türünden olgular hep bu düzlemde veriliyor...

Bütün bunları ben romanın birinci düzlemi, ekseni diye adlandırmak istiyorum. İkinci eksen ise, bunca gelişmenin birbirine bağlandığı, bunları birbirine bağlayan, bunların bağlayıcı harcı olan Celâl'in köşe yazılarından oluşuyor. Romanın gelişme süreci içinde bu yazıları önce Celâl, sonra 'Celâl'leşen' Galip yazıyor. Beni de daha çok bu yazılar ilgilendiriyor.

Bir yönden bakarsanız bu yazıların romandaki 'polisiye' boyuta olan dolaylı katkısı dışında hiçbir anlamı yok. Yazarın

---

1. Bu tanımlamanın kesinlikle neo-platonist ve idealist bir yaklaşım ve kabulle ilgisi yok. Yerli değil diye bu tartışmayı açmadım; ama mutlaka bir dayanak, bir çıkış noktası aranacaksa, bunun ideoloji-dünya görüşü çatışmasının içinde arınmasını öneririm.

anlattığı şeylerin kimi niçin ve neden ilgilendireceği de belirsiz. Ama, bir nebze öteye taşıdığınız zaman, sorunun, yazmak eylemiyle ve romandaki imge olgusuyla iç içe olduğunu görürsünüz.

Önce o soruyu yanıtlayalım; ne var bu yazılarda, ne anlatıyor bunlar? Bu yazılarda Celâl Salik'in imge dünyası var; onları anlatıyorlar. Bu, aslında aşkın ideolojik bir imge düzeni. Celâl Salik (dolayısıyla romancı), mevcut ve verili nesnellik düzlemini bu dizgeyle aşıyor. Örneğin *Boğaz'ın Suları Çekildiği Zaman* başlıklı yazıda Celâl Salik, kendisi doğrudan bir imge, bir düşsel gerçeklik olan şeyi, Boğaz'ın sularının çekilmesiyle ortaya çıkabilecek görüntüyü, nesnel bir tanımlama içinde kalarak anlatmıyor ve suları çekilmiş Boğaz yatağının görüntüsünü, bilincini oluşturan ve belirleyen imgelerle dolduruyor. Onların, aslında, okur için bir anlatımı, ama çok güzel, çok yetkin bir anlatımı okumanın ötesinde ifade ettiği hiçbir şey yok. Bu gerçek, roman bittiği zaman da değişmiyor. Denebilir ki, örneğin bu bölümü çıkarın romandan; romanın rasyonel kurgusu, lineer yapısı değişmeyecektir. Yalnızca bu bölüm için değil, daha birçok bölüm için geçerli olan bu gerçek şu önemli saptamayı getiriyor: Evet, bu bölüm çıkarıldığı zaman okurun gözünde, romanın nesnel, rasyonel yapısında belki hiçbir şeyi değişmeyecektir, ama Celâl Salik kendisi olmaktan çıkacaktır; öyleyse, bu yazıların ifade ettiği çok şey var.[1]

Var, çünkü böylece hem bir roman kişisi, bilincini ve bireyliğini oluşturan tüm gerçekliği ve aynı zamanda gerçek öteliği ile kuruluyor, hem de romancının romanını semiotik roman yapma olanağı doğuyor. Böylelikle de semiotik anlatım somutlaşıyor. Çünkü, daha önce de dediğim gibi, roman şiirde olduğu üzere tek sözcükle, bir tek sözcüğün imge gücüyle oluşamayacaktır. Daha kapsamlı bir imgeye gereksinmesi vardır. İşte o imge dizgesi bu yoldan sağlanmış oluyor. Bu gerçeğin şu yanı da

---

1. Burada herhalde şu noktanın altını çizmek lazım: Bu anlatım biçimi ilk kez Pamuk tarafından denenmiş değil. Osmanlının son ve deneme yazıcılığının ilk dönemini oluşturan yazarlar tarafından kaleme alınmış birçok yazıda bu tavır göze çarpar. Ben özellikle iki ismin üstünde durmak istiyorum: Ahmet Haşim ve Refik Halit Karay... Onların yazıcılık serüveni ve bu tavırlarının nedeni başlı başına bir yazı konusudur.

var: Romancı (O. Pamuk) kitabını roman kahramanının görüngüsüne dayıyor. Öyleyse, imge düzlemi de kendisinin (romancının) nesneleri eğretileme yoluyla tanımlamasından çıkmayacak, oradan türemeyecek, romanda verilen bireyin bilinç ve bilinç ötesi aracılığıyla, orada oluşanları 'vermesi' yoluyla gerçekleşecektir. Bu da tam anlamıyla *aşkın ideolojik imge* dediğim şeydir; o şemayı tamamlayan bir gelişmedir: Önce bilinç ve ona ait kategoriler, onların belirlediği bir evren ve oradan türemiş imgeler: Evrenin kendisinin doğrudan doğruya imge gerçeğine dönüşmesi. O kadar ki, aslında hiçbir anlamı yokmuş gibi duran ve suları çekildiği zaman ortaya çıkacak olan Boğaz görüntüsünü bütünleyen, imleyen imgeler, bütün roman boyunca gidip gelip değinilen birer (neredeyse nesnel) 'gerçeğe', hatta neredeyse nesneye dönüşür. Onlar ve 'o' suları çekilmiş Boğaz, Celâl'in 'suları çekilmiş Boğaz'ıdır; neden, çünkü. Celâl ancak onlarla vardır.

Aynı şey karşımıza, biraz farklılaşarak, kitabın bir başka bölümünde *Bedii Usta'nın Evlâtları* bölümünde de çıkar.

Bu bölüm, bir manken ustasının yaptığı mankenleri anlatır: Bedii Usta, yaptığı mankenlerini yalnızca vitrinlerde kullanılmasına tahammül edememiş, giderek onları bizim bütün duyarlığımızı, bütün bilincimizi, bütün bilinçaltımızı, dolayısıyla bütün davranış biçimlerimizi, eyleyişlerimizi yansıtacak suretler, ama üç boyutlu suretler olacak şekilde çeşitlendirmiştir. Sonunda, mankenlerini hem olası tehlikelerden korumak, hem de bir yerlere sığdırabilmek için yeraltındaki eski Bizans dehlizlerine yerleştirmiştir.

Celâl bir yazısında bunları anlatır. Düş mü, yeni bir imge mi, yoksa bir gerçeklik mi olduğunu bilmeyiz: Aradan zaman geçer. Celâl'i 'ararken' Galip bu mahzenle ve içindeki heykellerle karşılaşır. Bu noktada da okuyucu açısından işler çatallaşır...

Mankenler eğer Celâl'in imgeleminden türemiş bir şey değil de, bir 'gerçeklikse' (!) gerek roman-imge ilişkisi açısından, gerekse onu aşan yanlarıyla bu neyi imliyor?

Bence öncelikle 'biçimsel' denebilecek bir gelişmeye parlak bir ışık tutuyor, bu olup biten. Özellikle son zamanlarda tartışılan, fantastik, imgesel roman böylelikle yerli yerine oturuyor. Çoğunlukla *Borges*'e ve biraz da *Márquez*'e gönderme yapıla-

rak, onların anlatılarında kullandıkları 'imgeler' ve söylev örnek alınarak geliştirilmeye çalışan bu anlatılarda, sanılıyor ki, herhangi bir kurgusal (fiktif) şey (diyelim bir imge; ya da bir simge) anlatıda yer alırsa o anlatı fantastik olabilecektir, belki gerçeküstü(cü) bir anlatı olabilecektir. Bu tümüyle yanlış bir düşünme biçimidir. Nedeni de şu ki, belirli bir anlatıda yer alan ve imgesel olduğu söylenen şey, o yapıtın bütün katmanları tarafından emilmelidir ve romanın farklı katmanlarında yer alan, ögelerin tümü, (kahramanlar, nesneler, olay örgüsü, plot vs.) 'o şey'e bağlanmalıdır. O şey, o imge, simge... ile diğer gerçeklikler arasında organik ve yaşamsal bir bağ kurulmalıdır. Bedii Usta'nın Evlâtları bunu yapıyor. Roman açısından bir gerçeklik olan şey git git, aşkın ideolojik imgeyi betimlerken kullandığım 'sıralamayı' bütünüyle serimliyor. Nesneler, dikkat ediniz, artık yeni bir evrenin içinden çıkarak anlam kazanıyor. O 'evren'de bir algılama biçiminin, bir anlamlandırma biçiminin sonucunda beliriyor. Bununla da kalınmıyor ve romanın diğer kişileri, romanın farklı açımlarında ve farklı gelişmeleri içinde o imgeyle organik ve bütünlüğü olan bir biçimde bağlar kuruyorlar. Bu işin 'biçimsel' yanı.

Bu gerçeğin romana ilişkin, doğrudan doğruya romanı belirleyen yanı ise şu: Dedim ya, roman bir anlamın, bir kavramın, ki o kavram 'arayıştır', kaydırılmasıyla ve kaydırma ile elde edilmiş 'yeni' ifade olanaklarının diğer roman kişilerine ve romanın kendisine yansıtılmasıyla göstergesel bir anlam kazanır diye, işte burada, Bedii Usta'nın Evlâtları olarak bize gösterilen şey aslında bu gelişmenin bir uzantısı. Çünkü, bu 'evlâtlar' aslında, doğu-batı gerçeğinin kesiştiği, çatıştığı, çeliştiği yerde, noktada yapılmaya başlanıyor; ilkin o anlamlandırmadan, o algılamadan, evreni 'öylesine' kavramadan türüyor. Böylelikle de heykel ve heykelci imgesi roman bireyinin değil, onun dışında kalan romanın imgesi oluyor. Yani nasıl suları çekilen Boğaz veya apartman karanlığı/aydınlığı Celâl'in imgeleriyse, Bedii Usta'nın heykelleri de kişilerinin dışında doğrudan doğruya romanın imgesidir; nasıl Celâl kendisine ait imgelerle, onların oluşturduğu düzlemle ve dizgeyle var olabiliyorsa, roman da bu imgelerle var oluyor. Romanda yer alan ve tümüyle bu bakış açı-

sının, romana böylesine yaklaşmanın, romanı bu açıdan algılamanın bir uzantısı olan diğer öyküler de var: *Cellat ve Ağlayan Yüz* öyküsü, *Şehzade'nin Öyküsü*, hep bu nitelendirme ile oluşmuş ve romanı ayakta tutma işlevini yüklenmiş, aslında anlamı yokmuş gibi duran, son derecede önemli anlatımlar. Mevlana'ya göndermeler yapan kuyu imgesi de gene *romanın* imgesidir.

Nitekim romanın ilerleyen bölümlerinde bu iki imge düzleminin zaman zaman çakıştığını ya da kesiştiğini görüyoruz. Örneğin hurufilik gerçeklikte de var olan bir kavram olarak romanın; ama kendisine yüklenen anlam ve işlevle de roman kişilerinin imgesi halinde seyrediyor. Romanın en karmaşık ve yoğun olduğu nokta da bu iki imge düzleminin kesiştiği yerdir. Galip o imge/nesne gerçeğini aştığı andan başlayarak Celâl'in yerine geçer. Yani, biraz karmaşıkça söyleyim, bir dışsal nesne düzeni içinde tanımlanmış imgesel dizgeyi kendi bünyesinde içrek (immanent) kılınca bir tür dönüşüm de tamamlanır ki, bu, imge kavramına çok özel ve yeni boyutlar ekleyen bir gelişmedir.

Dolayısıyla imge-roman ilişkisini yazma edimi içinde irdelerken O. Pamuk'un bu konuda çok önemli bir ufuk çizgisi çektiğini görüyoruz. Pamuk, romanı 'sahih' kılma çabası içinde bütün ağırlığı, çok haklı bir biçimde, imge olgusuna yüklüyor. Bu birçok açıdan önemli; ilkin, romanı iki ayrı payandaya yaslıyor: Roman kahramanları/kişileri ve romanın kendisi. Roman kişileri kendi imge düzlemleri üstünde, roman da kendi imge tabakaları üstünde oluşuyor. İki katmanın kesiştiği yerden başlayarak da okurun okuduğu, izlediği roman ortaya çıkıyor. Bu açılımın önemi bir de şurada: Roman, yazma ediminin içinden geçerek var oluyor. Yazma, diğer olgulardan farklı, kendi varlıkbilimi ile ayakta duran bir gerçeklik. Öyleyse onun kendisine ait bir kodlama düzeni var; şifreleri söz konusu. O da diğer ögelerden bağımsız olarak bazı şeyleri belirliyor.

O belirlenen şeyler arasında ise çok tartışılmış bir soruya, romanın mı kişilerini belirlediği yoksa kişilerinin mi romanı belirlediği sorusuna verilmiş 'yeni' ve ilginç bir yanıt var. Onu burada tartışmayacağım, ama şu kadarını söylemek isterim ki, Orhan Pamuk bütün bunları çok yetkin ve aynı ölçüde de ergin ve

güçlü bir yazıcılık başarısıyla gerçekleştirmiştir.

KAYNAKÇA

Ermarth, E.D.: 'Conspicious Construction; or Kristeva, Nabokov and the anti realist Critique.' Novel. Winter-Spring, 1988.

Graham, Wandy: "The Narrative History of Class Consciousness'Southern Review, Summer 1989.

Jameson, Fredric: *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Art.* Cornell Univ. Press, 1981.

Kristeva, Julia: *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art.* Trans: T.Gora et al. Columbia Univ. Press. 1980.

Levi, A.W.: 'Literature, Philosophy and the Imagination.' Journal of Aesthetic Education. V.22 No. 4 Winter 1988.

Said, Edward: *The World, The Text and the Critic.* Faber and Faber. 1984.

Todorov, Tzetvan: *Theories of the Symbol.* Cornell Univ. Press. 1977.

'ORHAN PAMUK'UN DÜKKÂNI'NA KATKI

Enis Batur

Kara Kitap, pek çok açıdan, okuyan-özneyi ikonografi denemeleri çatmaya çalışan bir roman. Öteki(ler) bu harflerin arasından hangi görüntüleri canlandırıyorlar ben bilemem tabi–o nedenle de genelgeçer bir imge çatısından söz edemem. Romanda *okuduğum* görüntülerden üçünü, yapıttan bir bir destek aldığım gerekçesiyle buraya taşıyorum:

–İlk görüntü Alâaddin'in dükkânı; vitrinin yan cepheden çekilmiş bir fotoğrafı. Açı hemzemin bir bakışa değil de, dükkânın hem içinin hem de bir ölçüde ön cephesinin görünebileceği bir bakışa ayarlı olmalı.

İyi bir okur (önemli bir soru/n: 'İyi bir okur' ne demeye gelir?), *Kara Kitap*'ı Alâaddin'in dükkânını görmeden tamamlayamayacağını *bilir*. Yazar dükkânın bir siluetini vermiştir gerçi; ama Perec'in 'Hayat Kullanım Kılavuzu'nda sunduğu türden kesin bir topografik kesit yoktur elimizde. Bu da doğal, aslında: Alâaddin'in dükkânı çıplak mekân olarak can alıcı bir önem barındırmıyor – can alıcı olan içeriği. Genel niteliği, bu içeriği sonsuz değişkenlikte konumlamamıza yol açacak türdendir: Her an her şey bulunmayabilir dükkânda: Her an her şey bulunabilir de. *Kara Kitap*'ı Alâaddin'in dükkânıyla çakıştırmam bundan.

İki ucu açık bir katalogla karşı karşıyayız: Tıpkı dükkânda olduğu gibi, romanda da tabakaların berisine ve ötesine doğru yol alabileceğimiz kadar yol alabiliriz; enlem-boylam sabitliği söz konusu değil.

Bir düş ve çağrışım müzesi, öyleyse: 1001 versiyonlu bu 'gadget' imparatorluğunun vitrini. Bir dünya ki, ayrıntıları

Y.K. Sanat Dünyamız Dergisi'nde Güz 1990'da yayımlanmıştır.

kendisini bütünlemiyor, tam tersine, durmadan parçalarına bölüyor, ayırıyor, ayrıştırıyor.

Alâaddin'in dükkânını düpedüz bir yaşamöyküsel odak noktası olarak görmek, yazarın yerlemleri göz önüne alındığında elbette doğrulanabilir de, kanımca indirgeyici bir yaklaşım olur. Evet: Kurmaca bir mekâna gerçek bir mekânı yeğ tutmuştur Pamuk – gelgelelim mekân bir gerçeklikten ibaret mi yoksa bir simge midir de, bunu tartmak gerekir. Dünyanın olası bütün izlerini işaretlerini barındırma olasılığı vardır o dükkânın: Roman gelir onunla boy ölçüşür.

–İkinci görüntüyü adlandırmadan önce *Kara Kitap*'ın görünen, hemen fark edilen bir özelliği üzerinde duralım: Bir kent romanı ve bir kentin romanı. Bir bakıma Joyce/Dublin ya da Viyana/Musil ilişkisinin koşutluğunu istiyor yazar. Bu anlamda belâlı bir şehir İstanbul: Nedim'den Berk'e şairleri, Evliya Çelebi'den Mithat Cemal'e nasirleri, kendisine sunulmuş adlı adsız sayısız şehrengizi var. Mirasa aldanmıyor Pamuk: Şehrin bilinçaltına iniyor: taban teperken aklı yeraltında hep.

Onun için de, seçtiğimiz ikinci görüntü bir resimden hız alıyor: Cihat Burak'ın 1971 tarihli 'Dev Yarasa'sı. Bu resme üçüncü boyutunu sağlayan, bir bindirme tekniğiyle –sinematografik anlamıyla– görüntüleri *toplaması*. Farklı katlar, farklı tabakalar iç içe 'Dev Yarasa'da: İstanbul'un çeşitli dönemlerine ait işaretlerin bir arada yaşama, yaşamaya devam etme durumlarını okuyoruz orada – bir tek zamanda, şimdi de hıfz edilmiş zamanlar.

Nedir yarasa? Büyük bir gece belki. Şehrin kollektif uykusunda kıpırdanan anonim bilinçaltını temsil ediyor olabilir o ürpertici gülüş. *Kara Kitap*'ın anlatıcısı, gündüz gece yürürken, oturduğu yerde *kurarken* sık sık yatay, arasıra da dikey eksenler boyunca şehrin birikmiş görüntülerini ayıklıyor ya da karıyor.

Boğaz yatağını da, Galata ve Süleymaniye'nin alt katlarını da 'Dev Yarasa' için bir tercüme denemesi sayıyorum ben. (Orhan Pamuk resmi hiç görmemiş olabilir elbette).

–Üçüncü görüntüyü Malik Aksel'in 'Eski Türklerde Dini Resimler' kitabından seçtim. Şüphe yok ki, surat/suret ilişkisi-

ni bu satırların yazarının bir takınağı, saplantılı bir izleği saymak eldedir; oysa *Kara Kitap* için de aynı yoruma başvurmak güç olmasa gerek: Hurufi kültür, romanın belirleyici anadamarlarından birinde kol geziyor çünkü. Yüzler, yazılar, bir sema ritminde buluşup çakışan, iç içe geçen onca harf-ifade. Dik kafalı Galip! Onları okumaya kalkışır ve kendi yüzünü yitirmeyi göze alır – yazar herkesin bir gün gelip yüzünü sildiğini fark etmiştir.

KARA KİTAP'IN SIRRI

Kemal Atakay

Nasıl Bir Öykü?

Kara Kitap, bu görkemli mimari yapı, ilk bakışta sanki kendisini taşıyamayacak bir temelin üzerine oturtulmuş gibi görünüyor; *Kara Kitap*'ı ayakta tutan temel ya da romanın öyküsü rahatlıkla bir tümceyle dile getirilebilir: Galip, yalnızca on dokuz kelimelik bir mektup bırakarak kendisini terk eden, ortadan kaybolan karısı Rüya'yı bulmak üzere onun peşine düşecek, gizemli şehir İstanbul'un her köşesinde Rüya'nın izini arayacaktır. Böyle bir öykünün nasıl bir süreçle görkemli bir romana dönüştüğünü görmek için *Kara Kitap*'ı okumak gerekir; zaten belki de romanı anlamamıza yardımcı olabilecek ipuçlarından biri de budur: Günlük yaşamdaki basit bir olay (Galip adındaki bir şahsın karısı Rüya'yı araması), kurmacanın dünyasına girildiği andan başlayarak çok karmaşık bir nitelik kazanabilir. Galip'in Rüya'yı araması, sonuçta bir rüyanın peşine düşülmesi, bir kimlik arayışı, bir ulusal kimliğin anlaşılması çabasına dönüşebilir. Burada ipucu sözcüğünün bile gereksiz olduğu kanısındayım; çünkü yazar romanın son tümcesiyle bu gerçeği bütün çıplaklığıyla ortaya koymaktadır: "...hiçbir şey hayat kadar şaşırtıcı olamaz. Yazı hariç. Yazı hariç. Evet tabii, tek teselli yazı hariç." Öyleyse, *Kara Kitap*'ın, son tümcesini doğrulayıp doğrulamadığını, doğruluyorsa bunu nasıl başardığını araştırmaya çalışalım.

Kaf Dağı ve Yılan

Kara Kitap, İslam Ansiklopedisinden bir alıntı ile başla-

Adam Sanat Dergisi'nde Ekim 1990'da yayımlanmıştır.

maktadır. Alıntı şöyle:

> *"İbn Arabi'nin gerçek bir vakıa olarak anlattığına göre, abdaldan olup ruhlar tarafından göklere çıkarılan bir arkadaşı, bir defasında dünyayı çevreleyen Kaf Dağına varmış, dağı da bir yılanın çevrelediğini görmüş. Bugün dünyayı çevreleyen böyle bir dağ ve onun da etrafında böyle bir yılan olmadığı malûmdur."*

Bu alıntının *Kara Kitap*'ta önemli izdüşümleri vardır; Orhan Pamuk'un okuruna yönelttiği zekice bir uyarı söz konusu burada. Öncelikle bir ansiklopedi, özellikle de İslam kültürüyle ilgili güvenilir bir başvuru kaynağı olması nedeniyle, en azından çağrışım düzeyinde doğrudan bilimsel-nesnel dünyaya ait bir yapıt olarak değerlendirilen İslam Ansiklopedisi, İbn Arabi'nin gerçek bir vakıa olarak aktardığı bu yaşantının Kaf Dağı-yılan kısmının, çağdaş bilimsel veriler açısından doğru olamayacağını belirtiyor. Ancak İbn Arabi bir başkasının kendisine anlattığı bir öyküyü aktardığını belirtmekle, öykünün gerçekliği ile ilgili bütün spekülasyonları zaten önlemiş oluyor. Gerçekten de, İslam Ansiklopedisinin yorumu, İbn Arabi'nin *öyküsünün gerçekliğine* gölge düşürmüyor ki! Hem İbn Arabi arkadaşının kendisine gerçek bir vakıa olarak anlattığı bir yaşantıyı, gerçek bir vakıa olarak aktarırken aslında dış dünyaya ilişkin bir tasarımda da bulunmuyor, kendisine anlatılan bir öyküyü bir kez daha anlatmış oluyor, o kadar: Edebiyatın yüzyıllar boyunca hep hesaplaşmak zorunda kaldığı gerçek yaşam--kurmaca yaşam ikileminin, özellikle anlatıcı-anlatı bağlamında yirminci yüzyıl yazarlarında neredeyse bir paranoya krizi düzeyinde yaşandığını biliyoruz. Yirminci yüzyıl yazarları bu ikilemi çözmek, dengeyi kurmacanın lehine çevirmek üzere, sık sık, yazdıkları metnin bir başka metnin aktarımı olduğunu belirtiyorlar (söz gelimi, Umberto Eco *Gülün Adı*'nda 'Doğal Olarak, Bir Elyazması'bölümünde, anlatılanların bir elyazması metninden kaynaklandığını söylüyor, aynı durumu başka birçok romanda da –bu arada Orhan Pamuk'un *Beyaz Kale*'sinde de– görüyoruz); tabii ki anlatıcı-anlatı sorunsalının yirminci yüzyılda çok değişik belirlenmeleri var: Bu konuyu, yüzyıl başındaki bi-

linç akışı tekniğinden, Henry James'i çok düşündüren bakış açısı sorunundan bağımsız düşünmek olanaksız; bazı yazarlar, anlatıyı doğrudan bir roman kişisinin metnine dayandırarak, yukarıda sözünü ettiğimiz yazarların bir elyazması metni ile sağladıkları uzaklığı, bu kez o roman kişisinin yazdığı varsayılan metin ile sağlamış oluyorlar (Birçok örnek arasından Jean-Paul-Sartre'ın *Bulantı*'sı, Vladimir Nabokov'un *Lolita*'sı, Italo Svevo'nun *Zeno'nun Bilinci* adlı romanı, Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar*'ı ilk aklıma gelenler).

Gerçek yaşam ile kurmaca yaşam arasındaki gel-gitlerin, bu ikisi arasındaki koşutluk ve karşıtlıkların özellikle anlatıcı-anlatı bağlamında yirminci yüzyıl yazarlarını oldukça uğraştırdığını belirttik. Ben *Kara Kitap*'ın bu sorunsala, romanın dokusuna büyük bir ustalıkla yerleştirilen köşe yazıları ile çok yeni bir boyut getirdiğini düşünüyorum, bu konuyu yazımın 'Köşe Yazılarının İşlevi' başlıklı bölümünde açmaya çalışacağım: şimdilik, Orhan Pamuk'un okura yönelttiği uyarıları, *Kara Kitap*'ın 'Üç Silâhşörler' bölümünden ilhamla şöyle sıralayalım: 1. Bir yazınsal anlatıyı, dış dünya ile birebir bir ilişki kurarak sorgulama; yoksa İslam Ansiklopedisinin düştüğü duruma düşer, ilintisizlik batağına saplanabilirsin! (Ben burada eleştirmenlere yönelik bir uyarıyı da sezer gibi oluyorum; nesnellik-bilimsellik adına, dünyayı çevreleyen Kaf Dağı gibi bir dağın, onu da çevreleyen bir yılanın varolmadığını belirtip ruhlar tarafından göklere çıkarılma konusunda hiçbir yorum yapmamak aslında sahte bir nesnelliğin göstergesi değil midir?) 2. Bir anlatıyı, dedektifçe bir yaklaşımla, neresinin hangi yapıttan intihal edildiğini keşfetmek için okuyacaksan hiç okuma! Hele Orhan Pamuk gibi bir yazarı böyle okumaya kalkarsan, sonunda hanımının uyarılarına maruz kalabilir, daha da kötüsü, bilinen bir öykünün nasıl ve neden yeniden anlatılabileceğini araştıran *Kara Kitap* gibi bir roman karşısında, kendini ava gidip avlanan avcı gibi hissedebilirsin! 3. Yukarıda sözü edilen tuzaklardan kendini koruyabiliyorsan, zaten oldukça iyi bir okursun demektir!

Galip ve Rüya ve Celâl

Kara Kitap'ın ilk bölümü, 'Galip Rüya'yı İlk Gördüğünde' bütün romanın çekirdeği niteliğindedir. Bu bölüm romanın öteki bölümlerinde geliştirilecek birçok izlediği, potansiyel olarak bünyesinde taşımaktadır. Başlı başına bir çözümleme konusu oluşturan ilk bölümü, çeşitli bakışlar altında inceleyelim:

a) *Atmosfer*: Orhan Pamuk'un atmosfer yaratma konusunda ne kadar usta bir yazar olduğunu önceki romanlarından da (özellikle *Sessiz Ev* ve *Beyaz Kale*'den) biliyoruz. Ancak *Kara Kitap*'ın, yaratılan atmosfer ve bu atmosfere yüklenen çok önemli işlevler açısından, Orhan Pamuk'un önceki romanlarına oranla çok daha karmaşık bir yapısı var. Daha ilk bölümün başlığı ile kurulan belli bir atmosfer, her yeni sözcük ve her yeni tümce ile giderek yetkinleşiyor ve romanın en önemli belirleyicilerinden biri durumuna geliyor. Bu atmosferin bir niteliği belirsizlik, muğlaklık: 'Galip Rüya'yı İlk Gördüğünde' başlığını okuyan okurun, Rüya adında bir kişiden mi yoksa bir rüyadan mı söz edildiğini kavraması olanaksız; bu ilk belirsizlik okurun belleğine yerleşecek, özellikle Galip'in Rüya'yı arayışı tam bir benlik-kişilik arayışına dönüştüğü andan başlayarak okur hep bu ilk izlenimine geri dönecektir. İlk bölümde kurulan atmosferin bir başka niteliği, masal atmosferi ile gerçekçi atmosfer arasındaki ince denge ya da karşıtlık: Bölümün ilk tümcesinin yatak, mavi damalı yorgan, gölgeli vadiler, yumuşak tepeler, tatlı ve ılık karanlık, uyumak gibi sözcüklerle (imgelerle) yarattığı düşsü atmosfer ikinci tümce ile hemen dengeleniyor, günlük yaşantımızla doğrudan ilişki nesnelerin, imgelerin kullanılması –kış sabahı, tek tük geçen arabalar, eski otobüsler, poğaçacı, salepçi, kaldırıma konup kalkan güğümler, dolmuş durağının değnekçisinin düdüğü– gerçekçi bir atmosfere geçişi sağlıyor. Kurulan atmosferin bir üçüncü niteliğinin çok daha kapsamlı bir amaca yönelik olduğunu düşünüyorum: Belli sözcüklerin, imgelerin Osmanlı kültürü ile ilgili çağrışımları (örneğin Adli, Bahti isimleri, 'Hafıza bir bahçedir' ya da 'Uykunun huzuruna gömülmüş Rüya'nın kapıları kapalı bahçesinin söğütleri, akasyaları, asmalı gülleri ve güneşi altında gezinmek isterdi şimdi' tümce-

leri) *Kara Kitap*'ın önemli izleklerinden biri olan Osmanlı kültürü-çağdaş Türk kültürü ya da Doğu kültürü-Batı kültürü sorununun yazınsal-estetik bir zemine dayandırılmasına olanak tanıyor.

b) *Zaman*: Tıpkı atmosfer ögesi gibi, *Kara Kitap*'ın büyük bir titizlikle işlediği –özellikle ilk bölümde– ögelerden bir başkası da zamandır. İlk bölümü ilk kez okuyan bir okur bu bölümün Galip ve ailesini, roman boyunca karşılaşacağı roman kişilerini tanıtmak amacını taşıdığını düşünebilir; ancak okur söz konusu bölümün son tümcesini okuduğunda, ilginç bir gerçeği keşfedecektir (en azından bir okur olarak kendi deneyimimden söz ediyorum): Galip ve ailesi hakkında açık seçik bir fikir edinmek bir yana, aklı iyice karışmış durumdadır! Kimliği en belirsiz kalan kişi Vasıf'tır; ancak bu, öteki roman kişileri arasındaki ilişkilerin, akrabalık derecelerinin çok net bir biçimde anlaşılmış olduğunu göstermez: Okur, Vasıf ile Celâl'in aynı kişinin, Melih Amcanın çocukları olduğunu, Galip-Celâl Celâl-Rüya ilişkisinin niteliğini ancak ikinci bir okumada açıkça kavrayabilmektedir. Bu belirsizliğin romanın bütünü içindeki işlevini araştırmadan önce, roman tekniği açısından nasıl gerçekleştirildiğini görelim. İşte yeniden ilk bölümdeki zaman kullanımına dönmüş oluyoruz. İlk bölüm dikkatle okunduğunda, buradaki zaman kullanımının çok girift bir nitelik taşıdığı görülecektir: Geçmiş-şimdi-gelecek üçgeni arasındaki geliş gidişler, geçmişten şimdiye aktarılan anılar, anımsamalar, bu anıların, anımsamaların şimdiki zamanda yeniden yorumlanması, geleceğe dönük göndermeler, gelecekte gerçekleşecek birtakım olayların anılması, vb.

Daha ilk paragrafta, Galip uyumakta olan karısı Rüya'yı seyrederken, Celâl'in bir köşe yazısını anımsar; köşe yazısının 'Hafıza bir bahçedir' tümcesinin Galip'te uyandırdığı eski bir çağrışım ("'Rüya'nın bahçeleri, Rüya'nın bahçeleri..." diye düşünmüştü o zamanlar Galip, "düşünme, düşünme, kıskanırsın!"') şimdiye aktarılarak, şimdi yaşanan deneyimin bir parçası haline dönüştürülür ("Ama Galip karısını alnına bakarak düşündü"). Bu geçişler dilbilgisel düzlemde de çok belirgindir: Şimdiki zamanın hikâyesi ile başlayan ilk paragraf, mişli geç-

miş zamanın hikâyesi ile sürer ve dili geçmiş zaman ile son bulur. Daha sonraki paragraflarda doğrudan zaman niteleyen sözlerle geçmiş-şimdi-gelecek arasındaki karmaşık, sarmal geçişler sürer; ikinci paragrafın ortalarından başlayarak zaman ögesi anlatının belirleyici ögelerinden birisi durumuna gelir. Değişik paragraflardan alınacak birkaç tümceyi alt alta sıralamak zaman kullanımını daha belirgin kılacaktır:

1. Paragraf: '"Rüya'nın bahçeleri, Rüya'nın bahçeleri..." diye düşünmüştü *o zamanlar* Galip, 'düşünme, düşünme, kıskanırsın!'"
2. Paragraf: "Rüya'lar İstanbul'a döndüklerinden *altı ay sonra*, ikisi birlikte, Galip'le Rüya kabakulak olmuşlardı."
3. Paragraf: 'Galip, Rüya'yı ilk gördüğünde, kabakulak olmadan *altı ay önce*, yemek masasının üzerine yerleştirilen tabureye oturmuş, berbere saçlarını kestiriyordu."

Sanırım sonraki paragrafların da çoğunlukla bir zaman belirteciyle başladığı dikkatinizi çekmiştir (o zamanlar; çok sonraları; apartman yaptırmaya başladıklarında; okula geç kaldığı o bahar sabahında, çok sonra, vb.). Yazar, kronolojik ya da çizgisel zaman kullanımını tamamıyla dışlamakla kalmayıp okurun olayları düz bir zamansal çizgide, öncüllük-ardıllık ilişkisine bağlı olarak görmesine de engel olmaktadır. Böylece okurun zihninde, *Kara Kitap*'ta amaçlanan yapıya çok uygun bir zaman kavramı oluşmaktadır; *The Four Quartets*'in açılış dizelerini anımsatan, geçmiş, gelecek ve şimdiyi potasında eriten bir tür geniş zaman: Böyle bir kurmaca zamanın yazara sunduğu neredeyse sınırsız hareket alanı içinde Orhan Pamuk günlük yaşantımızın ayrıntılarından Mesnevi hikâyelerine, polisiye roman parodilerinden Binbir Gece Masallarına, köşe yazılarına uzanan bir anlatı geleneğini büyük bir özgürlükle *Kara Kitap*'ta bir araya getirir, çok istediğimiz halde insanlar arasındaki bir türlü gerçekleştiremediğimiz demokrasi ülküsünü metinler arasında gerçekleştirmiş olur.

Kara Kitap'ın bir kolaj-roman, bir metinler antolojisi niteliği kazanması ve bunu da hiçbir biçimde yapaylığa düşmeden gerçekleştirmesi, atmosfer ve zaman ögelerinin ustalıklı kulla-

nımına bağlı olduğu kadar, yazarın karakter çizimi konusundaki tutumuna da bağladır: Gerçekten de *Kara Kitap*, örneğin *Sessiz Ev*'in tersine, karakter çizimini de reddeden bir romandır; Celâl de, Rüya da, Galip de karakter olarak derinliğine işlenmemişlerdir. Belki de bizi *Kara Kitap*'ın sırrına ulaştıracak yolda önemli bir adım atmış olduk: *Kara Kitap*, Galip, Rüya, Celâl, vb. adlı kişilerin öyküsü değil, zamanın, atmosferin, bireylerin bir sis perdesine büründüğü, imgelerin, görüntülerin birbirinin içinde eridiği, içinde ortak bilinçaltımızın izlerini gördüğümüz bir büyük labirent aynadır.

c) *Anlatı-Anlatıcı*: Füsun Akatlı'nın da belirttiği gibi, eğer *Kara Kitap*'ın temel izleği en geniş anlamıyla 'kendi olabilmek' ise, Orhan Pamuk'un bu sorunsalı anlatı tekniği açısından çok başarılı bir biçimde kurduğunu kabul etmek gerekir. Kimlik arayışı izleği, olay örgüsü düzeyinde Galip'in Rüya'yı ve Celâl'i araması biçiminde, anlatı düzeyinde ise bakış açısı kaydırmalarıyla elde edilen ve neredeyse Katolik öğretisi 'teslis' kavramını anımsatan bir üçlü yazar imgesiyle sağlanır. Bu üçlü yazar, Orhan Pamuk (tabii ki yalnızca *Kara Kitap*'ın yazarı anlamında), Galip'le Celâl'den oluşmaktadır. Galip-Celâl özdeşleşmesi zaten Galip'in Celâl'in yazılarını yazmasıyla çok belirgin bir nitelik kazandığından, Orhan Pamuk-Galip özdeşleşmesini çözümlemek sanırım daha ilginç olacaktır. *Kara Kitap* üçüncü şahıs anlatısıyla başlar ve ilk tümceler geleneksel bir romanın açılış tümcelerini andırır; ancak okur, üçüncü şahıs anlatısının giderek Galip'in bakış açısını ön plana çıkardığını, onunla özdeşleştiğini ayrımsar. İkinci paragrafta, Galip'in annesiyle Suzan Yengenin Galip ve Rüya'yı sandal gezintisine çıkardıkları anlatılırken kullanılan "O yıllarda mikroplar ünlüydü, ilaçlar değil: Boğaz'ın temiz havasının çocukların kabakulağına iyi geleceğine inanılırdı" tümcesi doğrudan yazarın bakış açısını yansıtan bir cümle ise de, bunu izleyen 'sabahları deniz durgun olurdu, sandal beyaz, aynı kayıkçı hep dostane' tümcesi sanki yazarın tamamıyla aradan çekildiğini, doğrudan Galip'i konuşturduğu, onun izlemini aktardığı bir tümcedir. Başlangıçta o kadar da belirginlik taşımayan bu özdeşleşme, ilk bölümün beşinci paragrafındaki bakış açısı değişimiyle birlikte büyük bir açıklık kaza-

nır. Burada olayları aktaran Galip'in kendisidir: "Vasıf sağır ve dilsizdi, ama *benim* yerlerde sürünürken 'gizli geçit' *oynadığımı*ve yatakların altından geçerek, mağaranın ucuna, apartman karanlığın dibine ulaşır gibi ve düşman siperlerine kazdığı bir tünelde kedi sessizliğinde ilerleyen bir asker gibi *ulaştığımı* ve kendisiyle *alay etmediğimi* anladı, ama sonra gelen Rüya hariç, ötekiler bilmezdi bunu." Bakış açısı değişimini en güzel ortaya koyan tümcelerden biri "beton apartmanın beton cumbasının bir penceresi dünyanın bir ucu olan camiye, bir penceresi de öteki ucu olan Kız Lisesine bakıyordu; arada karakol, iri kestane ağacı, köşe ve Alâaddin'in vızır vızır işleyen dükkânı vardı." tümcesidir. Burada anlatının uzamsal sınırlarını (dünyanın bir ucu olan cami ile öteki ucu olan kız lisesi) belirleyen de çocuk Galip'in bakış açısıdır. Bu açıdan ilk bölümün son tümcesi de çok ilginçtir: "...Galip, gazeteyi gerçek bir tiryaki gibi, yalnızca ikinci sayfadaki köşe yazısının okunacağı küçüklüğe getirinceye kadar özenle ve keyifle katladı, bir an pencereden dışarı dalgınlıkla bakıp Celâl'in bugünkü köşe yazısını okumaya başladı." tümcesindeki 'bugünkü' sözcüğü neredeyse mantıksal bir imkânsızlığı imlemektedir; bugün sözcüğü semantik açıdan yalnızca içinde bulunan günü belirlediğine göre, burada yazar-Galip özdeşleşmesi dışında, kurmaca zamanı ile alımlama zamanı arasındaki bir özdeşleşmeden de söz edilebilir. Başka bir deyişle, 'Celâl'in bugünkü köşe yazısı' her *Kara Kitap* okuru için bir başka günü, okurun *Kara Kitap*'ı okuduğu günü gösterecektir; çıkarsamalarımızı bir adım daha ileriye götürürsek şu sonuca ulaşıyoruz: Orhan Pamuk bize, okurken belki de önemsemeyip üzerinden geçtiğimiz bir tek sözcükle, Celâl'in köşe yazısının aslında ne dünkü ne de bugünkü herhangi bir köşe yazısıyla ilişkisinin bulunmadığını, onun da romanın bütün öteki bölümleri gibi kendi kaleminden çıkan bir kurmaca metin olduğunu ima ediyor. Bu konuyu yazımın 'Gerçek Yaşam-Kurmaca Yaşam' başlıklı bölümünde daha ayrıntılı olarak işlemeye çalışacağım.

Köşe Yazılarının İşlevi

Yukarıda *Kara Kitap*'ın, içerdiği köşe yazıları ile anlatı tek-

niğine önemli bir boyut getirdiğini belirtmiştim. Orhan Pamuk'un başka bir metin türünü değil de köşe yazısını seçmiş olması çok önemli, çünkü köşe yazısı sözlü kültürden izler taşıması, çok çeşitli alanlardan seçilen konuları işlemesi, bir yönüyle kurmacanın bir yönüyle de gerçek yaşamın içinde yer alması, vb. özellikleri açısından çok özel bir tür; Türkiye'deki gerçekleştiriliş biçimi ile de belki de yalnızca Türk kültürüne özgü bir metin türü. Ancak *Kara Kitap*'ta yer alan köşe yazılarına baktığımızda, bu yazıların belli yönleriyle, bildiğimiz, alışageldiğimiz köşe yazılarından farklı olduğunu görüyoruz: Bu yazılardan bazıları klasik bir köşe yazısının sınırlarını zorlayacak kadar uzun, bazıları tamamıyla öykü niteliğinde. Orhan Pamuk bu yazıları Celâl'in köşe yazıları biçiminde sunarak, hem okurdaki köşe yazısı imgesini harekete geçiriyor (okur doğal olarak Celâl'i ve onun köşe yazılarını, bildiği, sürekli okuduğu köşe yazarları ve onların yazılarıyla karşılaştırıyor, hatta Celâl'i bildiği bir köşe yazarıyla özdeşleştirmeye çalışıyor), hem de okurda bu imge nedeniyle oluşabilecek beklentiyi sürekli olarak kırıyor, ondan Celâl'in köşe yazılarını bir başka ölçütle (köşe yazılarının romanın yapısı içindeki işlevini açığa çıkarabileceği yazınsal-estetik bir çözümlemeyle) değerlendirmesini istiyor. Böyle bir değerlendirmeyi somut bir biçimde yapabilmek için ilk bölüm ile ikinci bölümü karşılaştırmak yararlı olabilir. İkinci bölüm, Celâl'in İstanbul hakkında yazdığı bir köşe yazısı olduğu için, karşılaştırmayı birinci ve ikinci bölümde İstanbul şehri ile ilgili söylenenleri temel alarak yapacağız.

İlk bölümde Galip ve ailesinin geçmişi, İstanbul'daki değişimlerle koşutluk içinde verilir: "Bu, Arabın ve Alâaddin'in dükkânının önünde kahve kuyruklarının uzadığı, naylon çoraplaların kaçakçılarca satıldığı, İstanbul'daki 56 model Chevrolet'lerin gittikçe çoğaldığı (...) zamandı." "Çok sonraları, kat kat sattıkları Şehrikalp Apartmanından bir başkasına taşındıktan ve binaya, çevredeki benzeri başka binalara olduğu gibi, küçük konfeksiyoncular, gizli gizli kürtaj yapan kadın doktorları ve sigortacı yazıhaneleri yerleştikten sonra (...)" "Sonraları, bir sabah, tramvay yolunun yıllanmış parke taşlarının anlamsız bir asfaltla örtülüverdiğini gördüğü zaman (...)".

İstanbul kentine yapılan somut göndermeler kentin fiziki görüntüsü ile ilgili değişimleri ortaya koyarken, Galip'in çocukluk yıllarının aile yaşamı da şehrin, fiziki tarihiyle birlikte değişen toplumsal-kültürel tarihini sergiler: Tarabya'da çıkılan sandal gezintileri, haftanın beş günü eve gelerek Dedeyi tıraş eden uzun boylu Douglas bıyıklı berber, sabahtan akşama kadar açık duran ve Türk köpeklerine benzemeyen bol tüylü ve huzurlu bir köpek biblosunun üzerinde uyuduğu radyodaki alaturka ve alafranga müziği, haberleri ve banka, kolonya ve milli piyango reklamlarını dinlerken sürekli konuşan babaanneyle dede, likör takımlarının saklandığı büfe, Galip, Rüya ve Vasıf'ın oynadığı oyunlar, vb. hep yakın geçmişimizle ilgili, bugün değiştiğini ya da değişmekte olduğunu gördüğümüz ayrıntılardır.

Buna karşılık 'Boğaz'ın Suları Çekildiği Zaman' başlığını taşıyan ikinci bölüm okura oldukça karanlık, apokaliptik, kehanetlerle dolu, çökmüş, kokuşmuş, hastalıklı bir İstanbul manzarası çizer:

> *"Besbelli, kısa bir zaman sonra bir zamanlar 'Boğaz' dediğimiz o cennet yer, kara bir çamurla sıvalı kalyon leşlerinin, parlak dişlerini gösteren hayaletler gibi parladığı bir zifiri bataklığa dönüşecek. Sıcak bir yaz sonunda ise, bu bataklığın, küçük bir kasabayı sulayan alçakgönüllü bir derenin tabanı gibi yer yer kuruyup çamurlaşacağını, hatta binlerce geniş borudan şelaleler gibi gürül gürül akan lağımların suladığı yamaçlarda otların ve papatyaların yeşereceğini tahmin etmek etmek zor değil. Kız Kulesinin bir tepenin üstünde korkutucu gerçek bir kule gibi yükseleceği bu derin ve vahşi vadide yeni bir hayat başlayacak."*

Üzerinde uzun uzun düşünülmesi gereken bu grotesk kıyamet tablosu, aslında yakın geleceğin İstanbul'unun metaforik bir görüntüsü değil midir? Onca sevdiğimiz, ama büyük bir çöküşü yaşadığını da yadsıyamayacağımız İstanbul'u, bir yazarın nesnelliğine, serinkanlılığına ulaşmadığı sürece sanırım hiçbir İstanbullu böylesine acımasız imgelerle düşleyemezdi; ancak bugün gerçekleştiğini gördüğümüz birçok değişimi de dünün İs-

tanbul'unda yaşarken düşlememiz olanaksızdı. Öyleyse Celâl'in köşe yazılarının bir yandan öteki bölümlerin dış dünyaya yönelik gerçekçi, somut göndermelerine fantastik, gerçeküstücü, ancak son derece titiz, son derece ayrıntılı bir biçimde işlenmiş imgelerle, betimlemelerle bir karşı denge oluşturduğunu, gerçekçi artalan bilgilerini kendi kehanetlerinin, fantastik betimlemelerinin potansiyel olabilirliğini kanıtlamada bir malzeme olarak kullandığını söyleyebiliriz. Artık yazımızın son bölümüne geçerek, köşe yazılarıyla ilgili gözlemlerimizi daha kapsayıcı bir bağlam içinde, gerçek yaşam-kurmaca ilişkisi çerçevesinde değerlendirelim.

Gerçek Yaşam-Kurmaca Yaşam

Kara Kitap, hemen her yazınsal anlatı için geçerli olan gerçek yaşam-kurmaca yaşam ilişkisini romanın bütününe yaymış, bu ilişkiyi romanın organik bir ögesi durumuna getirmiştir. Normal olarak bir anlatı değerlendirilirken, gerçek, yaşam ile o anlatıda sunulduğu biçimiyle gerçek yaşam arasındaki paralellikler, farklılıklar, karşıtlıklar araştırılır, bu paralelliklerin, farklılık ve karşıtlıkların kurmaca metinde nasıl bir amacı gerçekleştirmeye yönelik olduğu belirlenmeye çalışılır. Ancak kendisi bir kurmaca yapıt olan *Kara Kitap*, anlatının dokusuna ikinci bir kurmacayı, köşe yazılarını yerleştirerek bu ilişkiyi daha karmaşık bir hale getirir; buradaki karmaşıklık bir öykünün içinde ikinci bir öykünün anlatılmasından kaynaklanmamaktadır, karmaşıklık *Kara Kitap*'ta kurmaca metinler olarak sunulan köşe yazılarından, gerçek yaşam olarak sunulan Galip'in yaşamına yapılan göndermeler, Galip'in yaşamından bu yazılara aktarılan yansımalardır, kısacası köşe yazıları ile Galip'in yaşadığı deneyimlerin bir noktadan sonra bir kâğıdın iki yüzü gibi, birbirinden ayrılması olanaksız iki gerçekliğe dönüşmesidir, Celâl'in köşe yazılarının Galip'in yaşamındaki yansımaları öylesine önemlidir ki, yukarıda da belirttiğimiz gibi sonunda Galip, Celâl'in kimliğine bürünecek, onun yazılarını yazacaktır. Şimdi birtakım somut örneklerle bu söylediklerimizi açmaya çalışalım.

Romanın ilk bölümünün sonunda, Galip'in bir dolmuşa

bindiği ve Celâl'in köşe yazısını okumaya başladığı belirtilir. Romanın ikinci bölümü, Galip'in dolmuşta okumaya başladığı köşe yazısıdır ve bu köşe yazısının "Köşe yazarlarımızı bile, dirsekleştiğimiz vapur iskelelerinde, kucak kucağa yuvarlandığımız otobüs sahanlıklarında, harflerin tir tir titrediği dolmuş koltuklarında yarım yamalak okuyoruz" tümcesi doğrudan Galip'e yapılmış bir atıftır.

Romanın 'Birisi Beni Takip Ediyor' başlıklı dokuzuncu bölümünde, Galip arşivci arkadaşı Saim'in evinden çıkıp Celâl'in çalıştığı gazeteye uğrar, oradan da tekrar sokağa çıkıp yürürken, birisi tarafından takip edildiği duygusuna kapılır: "Karşıya geçip bir portakal aldı. Portakalı soyup yerken birisi tarafından takip edildiği duygusuna kapıldı. Cağaloğlu Meydanından yazıhanesine doğru dönüyordu, bu duyguya niye o anda kapıldığını çıkartamadı: Yokuştan ağır ağır inerken, kitapçı dükkânlarının vitrinlerine bakarken, duygunun neden bu kadar gerçek olduğunu da çıkartamadı. Ensesinin arkasında varlığını belli belirsiz sezdiren bir 'göz' vardı sanki, o kadar." Galip'in yaşadığı bu deneyim, bir sonraki bölümde, 'Göz' adlı köşe yazısında Celâl'in yaşadığını anlattığı takip edilme duygusuyla çakışmaktadır.

Galip'in 'Merih Manken Atölyesi'nde yaşadığı deneyimin de Celâl'in 'Bedii Ustanın Evlâtları' başlıklı köşe yazısında öncelendiğini söylemek sanırım yanlış olmayacaktır.

Son Söz

Kara Kitap'ın sırrını araştırmayı amaçladığım bu yazıda, başlangıçta kafamda oluşturduğum planı gerçekleştirebilseydim, romanın kesinlikle tartışılması; incelenmesi gereken daha birçok yönünü ele alacak, değerlendirmeye çalışacaktım, ancak *Kara Kitap*'ı bütün özellikleriyle çözümlemeyi deneyen bir çalışma, bir dergi yazısının sınırlarını aşmak durumundadır; bu yazıda işlemeye fırsat bulamadığım bazı önemli yönleri (intihal konusu, İstanbul'un sürekli değişen kimliği ile romandaki kimlik arayışı izleği arasındaki koşutluklar, Galip'in anılarıyla çakışan ortak bilinçaltımız, vb.) bir başka yazıda ele alabileceğimi umuyorum.

KARA KİTAP

Tahsin Yücel

Kötü bir yazar iyi bir romancı olabilir mi? İlk bakışta olamazmış gibi geliyor insana. Ama bunca yıldır Orhan Pamuk'un yapıtlarını göklere çıkaran ünlü eleştirmenlerimize, özellikle de şu son aylarda aynı yazarın *Kara Kitap* adlı romanı konusunda yazılanlara biraz olsun değer veriyorsanız, bu soruyu "Evet, bazı bazı", "Evet, neden olmasın?" ya da "Evet, olabilir; hatta iyi romancı olabilmek için önce kötü yazar olmak gerekir!.." biçiminde yanıtlamanız gerekir. Çünkü, kimi yazarlarımızın öve öve bitiremedikleri bu kitabı alıcı bir gözle okumayı denerseniz, tekdüze ve topal tümceleri, günümüz Türkçesinin çok gerilerinde kalmış sözcük dağarcığı, sıradan imgeleri karşısında, böyle bir kitabın yazarını 'iyi yazar' olarak nitelemenin olanaksız olduğunu görürsünüz.

Gerçekten de, "...yıllardır buyruklarına uyduğum O'nunla ilk defa 'eşit' olmuştuk" (s.108), "Bu geometrik ve tertemiz manzarada, (hoş yanı da buydu ya zaten) kendimi dışarıdan seyrederken O'nu kendimin yarattığını hemen anlamıştım" (s.108) ya da "...bir zamanlar olduğu Galip adlı çocuk" (s.385) türünden biçimler, olsa olsa, dilimizi sonradan öğrenmiş bir acemi çevirmenin başarısız bir denemesini düşündürtür bize, "...çok beklerseniz, bir elin derginin sayfalarını *çevireceğini*, bacağı tembel tembel *kaşıyacağını* da görürsünüz" (s.193) "Celâl'e göre *hiç de anlaşılamayacak* bir davranıştı bu" (s.237), "yarım yüzyılı *geçkin* bir zamandan beri" (s.300), "gene pırıl pırıl kabak kafasıyla *sökün etti*" (s.305), "Benim adreslerden *hiçbiri var mı* sizde?" (s.350), türünden kullanımlar, Türkçeyi sonradan öğrenmiş bu acemi çevirmenin, hem dilbilgisi, hem de sözcük dağar-

---

Gösteri Dergisi'nde Kasım 1990'da yayımlanmıştır.

cığı açısından daha işin çok başında olduğunu, bu nedenle, bir dili sonradan öğrenen herkes gibi "ince belli çay fincanı" (s.299), 'pencerenin kulpu" (s.300) gibi gülünç sözler etmekten kurtulamadığını gösterir.

Ne var ki, Türkçe bilgisinin yetersizliğinden kaynaklanan bu yanlış ve yabanıl kullanımlar, birçok ünlü eleştirmenimizin iyi bir romancı karşısında bulunduğumuzu kesinlemesini önleyemediği gibi, 'romancı'nın şaşırtıcı bir gözüpeklilikle 'proustien' tümceler kurmaya girişmesini de önlemez. Böylece, "Babaanneyle dede, Melih Amcanın Marakeş'te *bir Türk kızıyla* evlendiğini, *gelinin* Muhammed'in soyundan geldiğini, yani bir seyyide olduğunu, *kadının* çok güzel olduğunu, sonraları silâh tüccarlarının ve casusların aynı bar kadınlarına vurulduğu bir Amerikan filmine de mekân olan kolonyal otelin elle renklendirilmiş *resmi üzerinde gözüken bir kartpostaldan* öğrenmişler" (s.15) diyerek hem tek özne için üç ayrı ad kullanarak yazın sanatından ilginç bir örnek verir, hem de, gerçeküstü bir tutumla, kartpostalı resmin üstüne oturtur. Gene böylece, "Bu *karara varıp* Celâl'le birlikte apartmandan çıkıp vakıflarda küçük bir memurluğu olan babasıyla annesinin Aksaray'daki ahşap evine dönmeye *karar verebilmesi* için, dünya savaşı çıkması ve arkasından, Melih Amcanın Bingazi'den onlara üzerinde tuhaf bir cami minaresiyle uçağın görüldüğü bir kartpostal yollaması gerekmiş" (s.15) diyerek hem özgün bir yineleme örneği sunar, hem her minarenin kilise ya da havra minaresi olmadığı gerçeğini vurgular, hem de, gene gerçeküstücü bir yaklaşımla, savaş dönemi kartpostallarının değişken niteliğine parmak basar.

Ama hemen belirtmek gerekir ki, bu gerçeküstücülük örnekleri çoğaldıkça bıktırıcı olmaya başlar. Hele "Zaten okumak yazarın harflerle anlattığı şeyleri aklın sessiz sinemasında bir bir resimlendirmekten başka nedir ki?" (s.250) diyen yazarımızın 'harflerle' anlattıklarını 'aklın sessiz sinemasında' resimlendirmeye giriştiğimiz zaman. İşte size birkaç örnek: "...parke yollarda titreyen *otobüslerle* Bebek'e ya da Tarabya'ya *sandal* gezisine çıkarırlardı" (s.10); "O zamanlar, *atlı tramvaylar* o kadar yavaş giderdi ki, bazı yolcular bir *iskelede* iner, ıhlamur ve kestane ve çınar ağaçlarının altından güle konuşa öteki *iskeleye* ka-

dar yürür, *iskele* kahvesinde bir çay içtikten sonra, ancak yetişen *aynı vapura* binip yollarına devam ederlerdi" (s.386); "...Galip, boşalan handan çıkmadan önce, adını değiştirmek isteyen bir müvekkilin dosyasına *sokak lâmbalarının* ışığında bakarak tuhaf adı buldu" (s.30; semtin sokak lâmbaları kahraman rahat okusun diye penceresinin önüne üşüşmüş olmalı); "Vasıf beyaz saçlarında gezdirdiği *elini omuzlarına sarkıttı*: Rüya? (...) Sonra ellerini birleştirerek yaptığı yastığa *başını bükerek* yasladı: Yatıyor" (s. 10; tek bir eli yukarıdan, iki omuza birden nasıl sarkıtıyor bu adam, başını nasıl büküyor?); "...düdük almadan önce *bütün bir kutuyu tek tek öttüren* emekli subaylar görmüştü" (s.45; ben de görmek isterdim doğrusu: bütün bir kutuyu nasıl tek tek öttürüyorlardı?) "Çevrede Alâaddin'in dükkânı olarak bilinen bu dükkâna kızkardeşin ağır ağır yürüyerek yaklaşıp nasıl girdiğini, *ağacın köküne kendini siper eden Alâaddin*'in onu nasıl göremediğini, gazeteci, önemli bir sahnenin filmini geri sardırıp yeniden yeniden seyreden bir dedektif gibi yeniden yeniden yazmıştı" (ss.412, 413; bu Alâaddin efendi ağacın kökünü korumak için kendi canını gözden çıkardı diyelim; yerin altındaki köke kendini siper etmeyi nasıl başarıyor? *Kara Kitap* üzerine koca bir kitap yazılabileceğini belirten eleştirmenimizden rica etsek, kitabını yazdığı zaman bizi bu konuda aydınlatır mı acaba?).

Şaka bir yana, Orhan Pamuk'un Türkçesi gerçekten yetersizdir; bu nedenle, en yalın nesneleri, en yaygın sözcükleri bile birbirine karıştırır. Şurasını da söyleyelim ki, burada verdiğimiz örnekler 426 sayfanın içinden cımbızla çekilmiş aykırı örnekler değildir, kitap, bir baştan bir başa, topal tümcelerle, aksak anlatımlarla dolup taşar. İşin ilginç yanı, Orhan Pamuk'un elinde beş on tümce örnekçesi vardır, dönüp dolaşıp bunlara gelir genellikle. Örneğin, "Apartmanın hep aynı kokan, (Celâl'in öfkeyle karşılanan bir yazısındaki çözümlemeye göre, kokunun formülü: Apartman aralığı kokusuyla ıslak taş, küf, *kızarmış yağ* ve soğan kokusunun karışımı) merdivenlerini *çıkarken Galip, az sonra* içeride bir bir *göreceği* küçük sahnelere ve görüntülere, birçok kereler yeniden okuduğu bir kitabın sayfalarını alışkanlık ve sabırsızlıkla çeviren bir okuyucu gibi acele acele

göz atıyordu" (s.31) tümcesi romanda en az bin kez karşılaştığımız bir biçimdir. Batı dillerine öykünerek özneyi hep bir yan tümcenin arkasına yerleştiren, ama Türkçenin yapısına uymadığından çok hantal kaçan bu biçim, romanın tümünün yarattığı kötü çeviri izlenimini büsbütün artırır; işin içine söylemin düşünsel ve imgesel derbederliği de girince, yan tümceyi temel tümcenin önüne çıkararak anlamı bulandırır, kısa tümcelerle bile zor başa çıkan yazarın ipin ucunu büsbütün kaçırarak olmayacak yanlışlar yapmasına neden olur; üstelik, neredeyse her sayfada dört beş kez yinelendiğinden, bıktırıcı ve uyutucu bir tekdüzelik duygusu verir. Pamuk'un çok tutkun olduğu bir başka örnekçe, "Kalabalık bir caddede yüzlere ve insan lekelerine baka baka yürürken bir dükkân vitrininde ya da bir dizi mankenin arkasındaki geniş aynada kendimizi görür de, *nasıl bir an şaşırırsak*, kendimi dışarıdan seyrederken de sürekli *aynı hayrete kapılıyordum*" (s.110) ya da "Sonra, haritaya ilk defa bakan aynı kişi, hatırlanması bütün bir ömür alacak binaların, sokakların, parkların, evlerin kendi anılarıyla yüklü bütün o yerlerin nasıl birer küçük çizgiyle, noktayla işaretlenip geçiştirildiklerini, koca haritayı kaplayan öteki çizgi ve işaretlerin yanında ne kadar küçük, önemsiz ve anlamsız olduğunu görüp nasıl *hayâl kırıklığına kapılırsa, öyle bir tatsızlığın tadını aldım*" (s.110) türünden örneklerde gördüğümüz 'hidrosefal' tümce biçimidir. Türkçede 'nasıl' aracılığıyla iki eylem, iki olgu arasında denklik bağıntısı kuran tümcelerde denklik biçime de yansır, yani eylemi belirten sözcük yinelenir. Ama Orhan Pamuk 'harita' sözcüğünün anlamından habersiz olduğu gibi bu kuraldan da habersiz olduğundan, bu sakat biçimi sık sık yineler. Şu var ki, "Bu kız, tam bu ara bir başkasıyla *da* evlendirilmek üzereymiş" (s.405); "Salonun ışıkları *da*, Galip evden çıkarken bıraktığı gibi kapalıydı, koridordakilerse açık" (s.41) ve "Galip görür görmez 'eski koca'yı tanıdı, *ama* o Galip'i *değil*" (s.115) örneklerinde görüldüğü gibi, sakatlık en kısa tümcelerde bile çıkar karşımıza. Üstelik, bütün bu sakat tümceler günümüzde hiçbir yazarın gönül indirmeyeceği türden benzetmelerle dolup taşar: "hemen aklının sinemasına başka bir bobin taktı" (s.57; evet, sinemaya, bobin takar Orhan Pamuk); "aklın sessiz sine-

ması' (s.250); "Aklınızın beyaz perdesi" (s.250); "hafızanın bahçesi" (s.25); "sincap rengindeki saçlarının karanlık ormanı" (s.56); "...birdenbire taşan bir tencere sütün tatsızlığıyla içinde hissetti" (s.54) vb.

Orhan Pamuk'un 'alışılmamış' diye nitelenen dilinden aldığımız bu örnekler, yazımızın başında sorduğumuz sorunun yersiz bir soru olmadığını hatta başka türlü sorulması gerektiğini gösteriyor: Dilini doğru dürüst bilmeyen bir kişi iyi romancı olabilir mi? Ama biz işin kuramsal yanını bırakarak Pamuk'un son romanına şöyle bir göz atmakla yetinelim.

Kara Kitap 'edebiyatımızda bir benzeri bulunmayan yeni, modern' bir roman olarak sunuldu. Öyleyse biz de alışılmış romanlar gibi bakmayalım bu kitaba, gerçekçi romanın isterlerine göre incelemeyelim onu, kurgusunda sıkı bir olay örgüsü, oluntuları arasında sıkı bağlar, kişilerin edimleri ve tutumları arasında belirgin tutarlılıklar aramayalım. Günümüz romanı bunları aştı. Ama bu böyledir diye, olmayacak yanlışlarla dolup taşan bir dille savrukluğu özgünlüğe dönüştüremeyiz, her türlü tutarlılık gereksinimini hiçe saymakla 'yeni', 'modern' bir 'arayış romanı' yaratamayız. Örneklerini çok gördük, günümüz romanında tutarlı ve bağdaşık bir olay örgüsü, tutarlı kişilikler ve davranışlar aranmıyor her zaman. Ama ister 'geleneksel' olsun, ister 'çağcıl', romanın göndergesi kendi kedisidir, öncelikle kendi kendisiyle açıklanır. Bu da çağcıl romanda en azından bir iç tutarlılığın, bir iç birliğin, ögeleri arasında birtakım derin bağıntıların varlığını içerir ve ister istemez birtakım biçimsel zorunluklar getirir, belirli bir 'tutumluluk' ister. Orhan Pamuk'un 'ansiklopedik' diye nitelenen kitabıysa, kurgu açısından hiçbir biçimde 'modern' bir roman olmadığı gibi (tam tersine, kendince süslü anlatımı, bitip tükenmek bilmeyen, bıktırıcı benzetme ve uzatılarıyla yüzyıl başı romanlarını anımsatır) bu gereklere de uymaz.

Roman, görünüşte, anahtar kişisi Galip'in kendisini bırakıp giden karısını arayışının öyküsüdür. Ama daha ilk sayfalarda, bu öykünün yazarın başka konulara atlamak için seçtiği bir 'araç' olduğu anlaşılır. Günümüz romanı, iyi örneklerinde, bu tür araçlara gönül indirmez. Gönül indirdiği zaman da onları

tutarlı bir biçimde, işlevsel olarak kullanır. *Kara Kitap*'ta, arada sırada, kahramanın karısını aradığı, hatta özlediği söylenirse de çoğu kez kadıncağızla hiç mi hiç ilgisi bulunmayan şeylerle uğraştığı, ilgiliymiş gibi gösterilen kimi arayışlarının (örneğin şu uzun ve saçma arşiv araştırması) inandırıcılıktan yoksun olduğu, bu arada, düşünde ya da gerçekte, başka bir kadınla sevişmekten geri durmadığı görülür. Öte yandan, söz konusu arayış çok geçmeden köşe yazarı Celâl'in aranmasıyla birleşince, romancının zavallı kadını o karlı kış gününde sokaklara salması anlatısal açıdan bir savurganlık olarak belirir. Böyle bir romanı bir aşk romanı olarak nitelemekse, yalnızca gülünçtür. Ama kahramanın sonradan karısının onun yanında bulunduğunu düşündüğü için aramaya giriştiği köşe yazarı Celâl'in aranması da bir tür kurgusal araçtır gene: yazar, kahramanına onu aratma görüntüsü altında, onun konutları, edimleri, eski ve yeni köşe yazıları, eşyaları, gazete kesikleri ve fotoğraf koleksiyonları aracılığıyla, yüzeydeki konuyla da, birbirleriyle de fazla bir bağıntısı bulunmayan birtakım oluntulara dalar, kaynağını anlatının yapısından almayan birtakım izlekler geliştirir, kitabının uzun bir kitap olmasını istediği için de, Mevlana Celaleddin'le Şemsi Tebrizi'nin ilişkisinden hurufiliğin ilkelerine varıncaya dek, usuna esen her şeyi bu sözde arayışın gevşek kurgusu içine boca eder. Ama örneğin Mevlana'yla Şems'in ilişkisiyle hurufilik, kesik baş öyküsüyle yeraltında gizlenen garip mankenler ya da Boğaz'ın sularının çekilmesi arasında bir bağıntı bulunduğunu kanıtlayabilmek için yeni bir roman yazmak gerekir. Bu parçaların yarısını çıkarın, hiçbir şey değişmez; bir bu kadar parça daha ekleyin, gene hiçbir şey değişmez. 'Ansiklopedik roman' deyimi, romanı öncelikle bir 'yapı' olarak görenleri şaşırtan bu bağıntısızlığa kılıf olarak bulunmuştur.

Benzer bir tutumla, öyküye bol bol 'sır', 'esrar', 'işaret', sözcükleri sokularak bir derinlik, derin bir birlik havası yaratılmak istenir. Kitabın arka kapağında da okurun 'bir yandan her bacası, her sokağı, her insanı başka bir esrarlı âlemin işaretine dönüşen İstanbul'da Galip'in araştırmalarını ve karşılaştığı kişileri izlerken, bir yandan da bu araştırmaları değişik işaretler ve tuhaf hikâyelerle tamamlayan Celâl'in köşe yazıları'nda ay-

nı özellikleri bulacağı vurgulanır. Ancak roman bunu yalanlar: "Her yerin 'sır'la, 'esrar'la dolup taştığı, her şeyin kendinden daha derin, daha zengin bir şeyin 'işaret'i olduğu, kendinden daha öteye gönderdiği söylenirse de 'sır' nedir, 'esrar'ı ne oluşturur, ne neyin göstergesidir, nereye gönderir, belirtilmez: 'Esrar'ın varlığı kesinlenir yalnızca, niteliği konusunda hiçbir şey söylenmez. Öykü kişinin giz ve gizlem karşısındaki bunalımını bile duyuramaz okura. Hurufilik konusundaki uzun ve sıkıcı sayfalarda da aynı şey: Harflerin anlamlılığı konusunda bol bol gevezelik edilir, ama belirlenen hiçbir anlam yoktur. Kısacası, okur hep derinlik olduğu söylenen bir yüzeysellikle oyalanmak istenir. Bunun da, eğri oturup doğru konuşalım, ne gizlemle bir ilgisi vardır, ne de yenilik ya da çağcıllıkla.

Konu, kurgu, oluntu ve betimleme düzleminde bulamadığımız yeniliği, tutarlığı, içten birliği izlek düzleminde de bulamayız. *Kara Kitap*'ta birtakım izlekler hemen kendini belli eder: Örneğin kişinin her yaptığını gören yabancı göz izleği, üstü ve altıyla büyük kent izleği, kesik baş ve cellat izleği, 'çiftillik' ya da ben/başkası izleği. Ancak bu izleklerin çoğu geleneksel batı romanının çok çiğnenmiş yollarından toplanmıştır. Örneğin büyük kentin batakhane çevreleri ve yeraltı, Hugo'dan, Balzac'tan, Sue'den beri kim bilir kaç kez çiğnenmiştir; kişiyi her gittiği yerde izleyen göz izleğini çok eskiden Balzac geliştirmiştir. Çiftillik izleğiyse, nice batılı yazarın çok sık yöneldiği ve çok ilginç biçimlerde geliştirdiği bir izlektir. Başkalarınca çok işlenmiş izleklerin yeniden işlenemeyeceğini söylemek istemiyoruz, ama orta malı izleklerle 'modern' bir roman kurmak zordur: Orhan Pamuk, bu derleme izlekleri anlatısına 'yedirme'yi bile başaramaz. Örneğin kişiyi izleyen 'göz' izleği başka ögelere bağlanmaz, olayların gelişmesinde ya da kişinin tutumunda bir etki yaratmaz, yalnızca bir süs ögesidir.

Kuşkusuz, romanın belli başlı izlekleri arasında, çiftillik izleği daha bir süreklilik gösterir, hatta romanın bildirisini de kendinde barındırırmış gibidir. Neredeyse herkes ve her şey birbirinin öyküntüsüdür: Galip yazılarını kendisi yazacak ölçüde köşe yazarı Celâl'le özdeşleşir, kimi okurları da öyle. Gene Galip bir ara "Ben bir başkasıyım," demekten haz duyar; ama

kendisi sonunda öykündüğü kişinin yerini almaya yöneldiğine, Celâl'in Celâl olmuş okuru da onu yok etmeyi gerçek varlığını kazanmanın koşulu olarak gördüğüne göre, çelişkin biçimde, kişi hem ister istemez başkasının öyküntüsüdür, hem de kendim olacağım diye başkasını yok etmeye ya da, temel sorunu kendisi olmak olan Şehzade Osman Celâlettin Efendinin tutumunda tanık olduğumuz gibi, başkasını tanımayı yadsımaya, bilmezlikten gelmeye, dolayısıyla kesin bir yalnızlığa ve yadsımaya yönelir: her şey bir başka şeyin öyküntüsüdür, bütün kitaplar öyküntüdür, bütün cinayetler öyküntüdür, gene de cinayette özgün bir şey vardır (ss.227, 228) Bunun için, romanın başkişisi, hayran olduğu Galip'i, bir okurun cinayetine kurban gitmesinden önce, onun adıyla yazılar yazarak tinsel biçimde kendisi öldürür. Ancak o zaman "Evet, evet, ben benim!" diyebilir (s. 405; şu var ki, kendisini başkası olarak gördüğü zaman da gene aynı biçimde kendisidir, yani hiçbir şey değişmez.) Böylece bir açılım, bir söyleşim izleği olan bu izlek tam tersine çevrilerek bir kapanma, bir iletişimsizlik, bir devinimsizlik izleği olur. Orhan Pamuk bilerek mi ulaşır bu sonuca, yoksa anlayamadığı yazarlara öykünme tutkusu yüzünden mi, yoksa yukarıda örneklendirmeye çalıştığımız dilsel yetersizliğinden mi, kesin bir şey söylemek zor. Ne olursa olsun, insanın devinimsizliğini, iletişimsizliğini, gelişimsizliğini savunmak başka şey, 'yeni, modern' bir roman yazmak başka şeydir. "Avrupalılardan utandığımız için de, arada bir oy veriyoruz ki, yabancı gazeteciler gelince artık onlara benzediğimizi gönül rahatlığıyla söyleyebilelim" (s.307) türünden parlak güncel gözlemlerse, XIX. yüzyıl romanında çok sık rastladığımızı 'uzatı' tanımına tıpa tıpa uyduğuna göre, 'yeni, modern' romandan olsa olsa uzaklaştırır bizi.

Öyle anlaşılıyor ki, 'modernlik' Orhan Pamuk'un kendi kendine verdiği bir sıfattır. *Kara Kitap*'ın 'yeni, modern' bir roman olduğu savını güçlendirmek için de 'Hikâye anlatamayanların hikâyesi', 'Aynaya girdi hikâye', 'Hikâyeci değil, hikâye', 'ama bunları yazan ben' türünden bölüm başlıklarıyla çağcıl anlatı sanatından (ya da özgün bir anlatı sanatından) örnekler verir görünür; gene aynı amaçla, bütün anlatı üçüncü kişi ağzından öykülenirken, romanın bir başlarında (s.11), bir de sonla-

rında (s.416) birdenbire birinci kişi ağzından bir öykülemeye geçer. Balzac'tan Michel Butor'a anlatı/anlatıcı bağıntılarının nasıl bir gelişim gösterdiğini, açı değişimlerinin nasıl işlevsel uzantıları bulunduğunu biliriz. Ama bir kez daha, Orhan Pamuk'un çabası, biçimde bile değil, sözde kalır: Ne bakış ve işlev değişimi, ne şu, ne bu: Her şey tıpkısının aynısıdır: Aynı bıktırıcı, tekdüze, derbeder anlatım, aynı sağlıksız, umutsuz, özellikle de yazınsız kenter bakışı hep sürer.

"Peki, bunca baskı yapan, bunca eleştirmeni hayran bırakan bu kitapta tutarlı sayılabilecek hiçbir şey yok mudur?" diyeceksiniz. Olmaz olur mu? Örneğin iki yarım tümcesi vardır ki, kurgusuyla da, içeriğiyle de gerekten doğru görünür: "Ne tuhaf okurlarsınız siz, ne tuhaf ülke burası?" (s.128)

'KARA KİTAP'IN DÜŞÜNDÜRDÜKLERİ'

Bedri Baykam

Roman dedik de, tabii hemen aklım gitti *Orhan Pamuk*'un *Kara Kitap*'ına takıldı. Bitirene kadar *Kara Kitap*'la yaşamak bir büyük zevk oldu. Kitabı hem bir an önce haklamak hem de hiç sonuna gelmemek istedim. (Bir de taze portakal suyu içerken aynı sorunu yaşarım, içip bir an önce onu zevkle bitirmek mi, yoksa tadına varıp korkarcasına yudumlamak mı?)

Pamuk'un kitabı, şüphesiz son yıllarda okuduğum, beni en etkileyen Türk romanı. Ve şimdiden 'klasik' bir yapıt olduğunu, daha çıkar çıkmaz herkese hissettirebilen bir çalışma. Kitap, belki Türkleri ya da onun sözünü ettiği İstanbul ve Nişantaş hayatını yakından tanıyan bizim kuşağı biraz daha özel olarak ilgilendiriyor. Örneğin ben, hayatımın ilk Playboy Dergisini Alâaddin'in dükkânından amcama aldırmıştım. Ya da hepimiz Nişantaş'ta bir mağazanın önünde bizi atlatan bir genç kız beklemişizdir... Ama eminim bu kişisel yaşanmışlıkların getirdiği iletişimi kuramayacak olan hayatında İstanbul görmemiş bir Türk (?) ya da bir yabancı da, *Kara Kitap*'tan yine büyük zevk alır. Yani karşımızda, her haliyle, evrensel boyutlarda bir dilin, bir kurgunun olduğunu, her an hissediyoruz. Kitabın Gallimard tarafından Fransızca yayınlanacak olması, güzel bir başlangıç ve İngilizceye de çevrilmesi şart. Kürşat Başar'ın yazıları için, herkesin, "Ben bunu yazarım" diyemeyeceği şeyler demiştim. Pamuk'unkiler de, öyle, ama çok farklı bir açıdan.

Kara Kitap yine Pamuk'un birçok kişiye parmak ısırtacağı derinlikler taşıyan bir roman. Kitapta, bir bulmacanın, bir 'puzzle'ın değişik verileri sırayla elimize bağımsız olarak geçiyorlar. Tüm bu bilgiler, torbaya atılan değişik renkte taşlar

---

Gösteri Dergisi'nde Aralık 1990'da yayımlanmıştır. Yazının tamamı değildir. Yazının başındaki Kürşat Başar'ın bir kitabı ile ilgili bölüm alınmamıştır.

gibi. Ancak sonunda bütün bu neredeyse rastgele seçilmiş gibi görünen taşların nefis bir bütünlük taşıyan bir mozaik oluşturduklarını görüyorsunuz. İşte bu iç içe geçen kurguları tasarlayan beyin ise, kişisel bir üslup tadını her zerresinde, kelimesinde, Hasan Bülent Kahraman'ın Argos'da dediği gibi göstergesel (Semiotic) olarak kavramasına karşın, kendisi bize çok nesnel ve kavramsal, 'tanrıvari' bir gerçekçiliğin merkezini oluşturduğu ve sorgulanmaz, dokunulmaz kalan gerçek hayat verilerinden söz ettiği izlenimini veriyor. Yani sanki bu olayları gören, bu kurguları iç içe sokan bildiğimiz bir insan değil de, 'o' veya İngilizce 'it'. Biz ise okuyucu olarak hem de dediğim gibi içinden bildiğimiz o hayatın bize verdiği fazladan tatlarla da beraber, romanın içine düşüyoruz, ancak hiçbir zaman "bunu ben de yazardım" diyemeden. Yani "evet, evet bunları buna benzer şeyleri ben de yaşadım" deyip yine bireysel özdeşleşmeye kadar varan kişisel heyecanlar ya da sorgulamalarda yaşıyoruz, ancak sonunda bir ağ gibi örülen o değişik ipuçlarının olayı yavaş yavaş sürüklediği ürpertici bütünlük karşısında haddimizi çok iyi bilerek. Şu anda *Kara Kitap*'ı elime aldım, herhangi bir sayfayı çevirdim ve okuyorum: "Kardeşim benim, bütün hayâlleri çok daha zor hikâyeleri, en inanılmaz mucizeleri gerçekleştirebilecek bir kalemin olduğunu biliyorum. Bütün bu rüyaları belleğinin o dipsiz kuyusundan çekip çıkaracağın harika kelimelerle ve inanılmaz anılarınla kuracaksın." Tesadüfe bak! Tam yazının şu bölümünde kendisi için düşündüğüm şeyleri *de*, Pamuk, romanında yazmış bile. Evet evet, yazarın her cümlesi kendi derimize de sızan bir bilinçaltımızca evvelce algılanmış düşünce veya duyum bilgi stokunu devreye sokuyor. Ve her cümle, sanki özel olarak uğraşılmış, 'kendi içine bir son.' Onun içindir ki, 'köpek çetelerinin gece karanlığında ulumaları' ya da 'kaldırıma, sokağa, pencerelerden sızan mavi televizyon ışığı' yazı içinde tekrar edilince bir rahatsızlık duyuyorsam, bu kitabın her cümlesinin bağımsız bir bitmişlik, bir varlık oluşturmasından. Başka bir yazarda gözüme çarpmayabilecek olan türden tekrarlar, burada kurgunun dile, dilin kurguya sürekli olarak yarış edercesine üstünlük sağladıkları bir alanda, gözüme batıyor ve "bunları yalnız bir kere okumayı tercih ederdim" diyorum. Mo-

dern sanatın ilk teorisyenlerinin dediği gibi, kimi resimde, mesela kırmızının az bulunması, nasıl o rengin etkisini artırırsa, insan burada da o zengin metaforları yalnız bir kere yaşamayı yeğliyor. Çünkü Pamuk'un romanını okurken, cümleler anlatım kapasitelerinin ötesinde tamamen belleğimize yerleşen varlıklar haline geliyor. Sonunda Agatha Christie'vari bir değnek her şeyi yerine koyup olayı bağlıyor. Pamuk da romanda, Hitchcock'u hatırlatan dökümanter pasajlar şeklinde sürekli gözümüzün önünde beliriyor. Kitabın otobiyografik çağrışımları çok net. Ama sözünü ettiğim 'nesnel ses' bizim bu otobiyografik prezans'ı ancak bilinçaltı veya ikincil süreçlerde algılamamızı sağlıyor. Herkesin aniden söz ettiği veya çok tanınmış şeylerden ürkmeyi bir yana koyalım, 'Boğaz'ın Suları Çekildiği Zaman' isimli bölüm bu klasik yapıtın içinde, edebiyat kitaplarına kesin olarak seçilecek bir bölüm.

Orhan Pamuk'un kitapları da, bende "bunun resimsel karşılığı ne olurdu?" sorusunu gündeme getiriyor. Bu soruyu kendime heyecanla soruyorum, ama net bir yanıt gelmiyor. Aklıma biraz Max Ernst'in objeleri veya Joseph Cornell'in kutuları geliyor nedense, ama bunların Orhan'a en yakın olanlar olduğundan emin değilim. *Kara Kitap* akla sinemayı da getiriyor. Bunun bir filmini yapmanın imkânsız denecek kadar zor olduğunu, ama başarılsa muhteşem bir başyapıt olacağını düşünüyorum. Çekilen her plan, dilde var olan o geçmişle yüklü anlatımcılığa, sıkıcılığa düşmeden nasıl ulaşır? Onu da belki Bertolucci ve Truffaut'vari bir sentezde düşünmek mümkün. Bunların aksine *Sessiz Ev* ise film olsa, ancak bir Türk yönetmeni tarafından çekilebilirmiş gibi geliyor bana. Yılmaz Güney olabilirdi bu isim rahatlıkla. Aynı hikâyeyi üst üste değişik kişilerin görüş açısından anlatan bir Kurosawa filmi gibi ya da bir hayata bölünen kimi noktaları ya da anları kesişmiş değişik hayatların dile getirilişini gerçekleştiren Milan Kundera'nın 'Şaka'sı gibi, *Sessiz Ev* de bu dünyanın yalnız öznel gerçeklerle yüklü olduğunu vurgulayan bir ses tonundaydı. *Kara Kitap* ise, yazarı bile olmayan, gökten sunulmuş bir kuş bakışının korkunç sorgulanmazlığını taşıyor. Kürşat Başar'ın yazıları bireye içinden bakarken, Orhan Pamuk bireye önce dışından bakıyor. Çünkü Ba-

şar, "Hiçbir yere doğru yolculuğa çıkanın kendisi" olduğunu biliyor demiştik. Pamuk ise, "Uzun bir günün hatta akşamın ardından, insanın yalnız başına kalıp kendisi olabilmesi, yıllar süren uzun ve maceralı bir yolculuktan sonra yolcunun kendi evine dönmesine benziyor" derken, kendini dışarıdan gizlice dikizleyen, takip eden biri var gibi hisseden romanın kahramanı Galip'i süzüyor. Onun, kendisinin, Orhan Pamuk'un, okuyucunun algıladığı dünyanın kesişme ya da iç içe geçme boyutlarını çözmeye çalışıyor. Cevabı olmayan bu soruyu çözmeyi de başarıyor her nasılsa.

'KARA KİTAP' ÜSTÜNE BİR YORUM DENEMESİ

Fatma Erkman Akerson

Bir roman, birçok göstergenin iç içe geçtiği bir bütün niteliği taşır. Bu göstergeler, birlikte o romana özgü bir dizge oluştururlar. Ne var ki, bir romanın kendine özgü dizgesini deşifre edebilmek için, genellikle bir anahtardan, başka bir deyişle bir üst – dizge katından yola çıkmak, çözümlemeyi başlatacak, göstergelerin işleyişini ve nerelere gönderme yaptıklarını, anlam kaymalarını açıklayabilecek bir ipucu, genel bir yorum bulmak gerekir. Bu ipucu bulunduğunda (ve eğer bu ipucu o roman için kabul edilebilir bir ipucuysa) romanın kendine özel şifresi yavaş yavaş çözülebilir: kuşkusuz, bu işlemin tam bir sağlaması yoktur. Her okuyucu, kendine göre başka başka ipuçları, anahtarlar bulabilir. Bir romanın birkaç anahtarı da olabilir. Ancak, bir anahtarın o roman için, bir dereceye kadar bile olsa, geçerli olduğunu ileri sürebilmek için, bu anahtarla romandaki birçok göstergeyi açıklayabilmek, göstergeler arasındaki birçok bağlantıyı tutarlı bir biçimde kurabilmek gerekir. Anahtarı bulabilmek için de başvuracağımız en yetkin kaynak gene de romanın kendisidir (tek kaynak o olmasa bile!). Yani, bir roman, şifresinin çözümünü sağlayacak ipuçlarını da okuyucuya örtük ya da açık sunar.

Bu yazıda *Kara Kitap* için böyle bir anahtar bulmaya ve bu anahtarın güvenilir olup olmadığını araştırmaya çalışacağız. Anahtarın bulunabilmesi, birçok göstergenin bu anahtara gönderme yapmasına bağlıdır, ama bir kez anahtar bulunduktan sonra da, bu anahtarın pek çok göstergeyi açması gerekir.

'En Güzel İstanbul Resim Yarışması'na katılan iki zenaat-

Gösteri Dergisi'nde Mart 1991'de yayımlanmıştır.

kâr (ya da tabelacı, boyacı diyor kitap) gerçek sanatçılar gibi birbirlerinden daha iyi olduklarını ileri sürünce, resimlerini yapacakları (karşılıklı) iki duvarın arasına kalın bir perde geriliyor. Resimler bitip perde kaldırılınca, konuklar bir duvarda 'şahane' bir İstanbul resmi, öteki duvarda o resmi, gümüş şamdanların ışığında, olduğundan daha da parlak, daha da güzel, daha da çekici gösteren bir ayna görüyorlar. Ve tabii ki ödül aynayı koyan ressama gidiyor (diyor kitap).

Ayna ve resim izleyicilerin üstünde garip bir etki yapıyor. Resim de aslında gerçeğin yalnızca bir göstergesi (bunu toplum olarak, anlayabiliyor muyuz – resimlerin, romanların, filmlerin göstergeler olduklarını, gerçeğin kendisi olmadıklarını – kitap bu soruyu hep örtük olarak soruyor), ayna ise resmin bir yansıması, ne resmin ne de gerçeğin tam kendisi, gene de insanları gerçeğe daha çok yaklaştırıyor, insanlar üçüncü el bir gösterge olan aynada (gerçek→resim→ayna) aslolana, gerçeğe daha çok yaklaştıklarını sanıyorlar.

Gerçek ⟷ gösterge; asıl ⟷ kopya; ya da resim ⟷ ayna ilişkisi, içinde karşıtlık taşıyan bir ilişki. *Kara Kitap*'ın temel sorunsalı da bu karşıtlıktan kaynaklanıyor. Bu sorunsal, birçok başka 'konu' çerçevesinde ele alınıyor. Söz ettiğimiz karşıtlık, kitabın içinde değişik düzlemlerde yinelendiği gibi, okuyucuyla kitap, yazarla metin ilişkisine de yansıyor.

METİN
Karşıtlıklar

— Okuyucu ← + — → Yazar +
A olay A
B olay B
C olay C

(+ ve – imleri değer yargısı niteliği taşımıyor, yalnızca karşıtlığı gösterebilmek için kullandım.)

Bu yansıma ya da kitaptan taşma (okuyucu ⟷ yazın; yazar ⟷ metin) hem yazının çerçevesinde yer alan hem de yazından gerçek yaşama sızan bir genişlemeyi, bir çevrilmeyi birlikte getiriyor ve ister istemez şu soruya varıyoruz: Yazın ne dereceye kadar yaşamın göstergesidir, yaşam ne dereceye kadar yazı-

nın kurmacalığını taklit eder? Yazının dışında, yaşamın içinde gerçekle göstergeyi ne dereceye kadar ayırabiliyoruz, hatta böyle bir ayrım mümkün mü? Eğer böyle bir ayrım mümkün değilse, yaşam da zaman zaman tıpkı yazın gibi kurmacaysa, o zaman yazın neden yaşamın göstergesi olsun da kendisi olmasın? Bu soruyu sorduğunuzda, yazınla yaşam arasındaki karşıtlığı ortadan kaldırmaya doğru bir adım atıyorsunuz. Yazın ne kadar göstergesel ve kurmacaysa o kadar da gerçek ve aslolandır; yaşam ne kadar gerçek ve aslolansa o kadar da kurmaca ve göstergeseldir. Kitap gerçekle gösterge arasında kurduğu karşıtlığı, yazına böyle bakmakla adım adım kaldırıyor, yazınla yaşamı bir tutan bir çizgiye geliyor. Öyleyse, yazının yalnızca bir göstergeler dizgesi olduğunu düşünmekten vazgeçelim; bir metni okurken kendimizi kaptıralım, kendimizi kahramanlarla özdeşleşmeye bırakalım, 'gerçek hayattan sahneler' okuduğumuzu varsayalım. Böyle bir yaklaşım, ola ki, okuyucunun yapıttan daha çok zevk almasını sağlayacaktır. Kahramanlarına inandığımız, birlikte yolculuklara çıkıp serüvenlere atıldığımız öykülerin çekiciliğini niye yadsıyoruz, neden yabancılaştırma tekniklerinin durmadan 'bak bunlar kurmaca' diye, öykünün en heyecanlı yerinde keyfimizi kaçırmalarına izin veriyoruz? Yazının amacı bize hoşça vakit geçirtmek değil mi? (Ya da hiç değilse başlıca amacı, çünkü hoşlanmadığımız bir metin başka amaçlar açısından çok önemli de olsa, eğer okurken keyif almamızı sağlamıyorsa çoğunlukla yarıda bırakırız, bu durum tabii öteki amaçların gerçekleşmesini de engeller.)

Bir soru daha, yazarla metin ilişkisi açısından: bir metin gerçekten, sözcüğün tam anlamıyla kurmaca olabilir mi? Bir metni ve metin üzerinden onu üreten yazarı, yaşamın verilerinin tümüyle dışında saymak mümkün mü? Böyle baktığımızda, aradan göstergelerle ilgili tüm bilgilerimizi kaldırıp yazını da aslolanlar düzleminde görmek gerekir. Ama o zaman, yaşamı da aslolanlar düzleminden indirip göstergeler düzlemine geçirmeli değil miyiz?

Öyleyse, bir kez de yaşama daha dikkatli bakalım. Şu 'gerçek' yaşama: En temel gereksinmelerimizle ilgili bazı alanları işin dışında bırakırsak (ki onları bile içinde büyüdüğümüz kül-

türün bize dayattığı gibi, yani en saf halleriyle değil, kültürün yoğurup sunduğu biçimlerle çözeriz) yaşam dediğimiz şey sandığımız kadar 'asıl' mı? Acaba yaşam da yerine göre, yazının, kültürün, birikimlerin birbirine katıp getirdiği yorumlardan kurtulmuş mu? Yaşama da birçok kez, yazının bize sunduğu gözlüklerin, göstergesel ve çarpıtıcı gözlüklerin ardından bakmıyor muyuz? Bu gözlükleri çıkarmaya dayanabiliyor muyuz? Kitaptaki sorulardan biri de bu: Üçüncü gözle, çıplak gözle bakmayı ne dereceye kadar kaldırabiliyoruz? Kaldıramıyorsak, o zaman yaşam da bir göstergeler yumağıdır ve sonuç: Yaşam eşittir yazın. Hem böyle, hem değil!

Pamuk, kitap boyunca bu karşıtlıkla hesaplaşıyor. Asıl – kopya karşıtlığını sergiliyor, ancak hiçbir zaman 'asıl'ın yaşam, 'kopya'nın da yazın olduğunu söylemiyor: karşıtlık var, ama karşıtlığı oluşturan nitelemeler bir o tarafta bir bu tarafta. Yaşam aslolansa yazın kurmaca, yazın aslolansa yaşam kopya. Yaşamla sanatın bu sürekli kutup değiştirmesi, kitabın karşıtlık sorununa yeni bir bakış açısı getirmesini sağlıyor. İki kutup yer değiştire değiştire dönüyorlar, öyle ki sonunda bir bakıma tek somut gerçek olarak karşıtlığın kendisi kalıyor. Şu gerçek, şu kurmaca diye saptayabileceğimiz kesin birimleri bulamaz oluyoruz. Karşıtlık, ne oldukları tam olarak saptanmış bir A ile B arasında değil; bağımsız bir birim olarak kendisi var. Sık sık yinelenen, yinelendikçe varlık ve gerçeklik kazanan, somut taşıyıcılarından arınmış karşıtlık ilişkisi kitabın belkemiğini oluşturuyor.

Kitaba dönersek, aynı bölümünde ayna kopya, resim asıl olduğu halde, izleyiciler aynayı algılamaktan hoşlandıkları gibi, gerçeği de aynada bulduklarını sanıyorlardı. Oysa yeraltındaki mankenler bölümünde olay ters çevriliyor. Burada mankenler birer kopya durumunda değiller, gerçeğin kendisi oluyorlar ve kimse kendini gerçekte olduğu gibi görmek istemediğinden, sanata, yapıta bakmıyor. Herkes kendisi gibi olmayan, öykünmelerle oluşturulmuş imgelere bakmak, bu imgeleri gerçek saymak istiyor. Tuhaf bir ters çevrilmeyle, burada yapıt (sanat, yazın) asıl, yaşamdaki gerçek kişiler ise başka imgelerin kopyası durumuna düşüyorlar. Kopya olması gereken mankenler asıl

olurken, asıl olması gereken gerçek insanlar, kendi gerçekliklerini yaşamaya tahammül edemedikleri, kendilerine sunulan başka (ve kendilerine benzemeyen) kopyalara öyküdükleri için kopyanın kopyası durumuna geliyorlar. Tercih edilen tabii ki kopyalar oluyor. Ama burada aslolan, yaşayan, canlı olan kopyaya dönüşüyor, suret ise aslolana!

Karşıtlıkları saymayı sürdürürsek. Galip yavaş yavaş köşe yazarı olan Celâl'e dönüşüyor. Hep kendi olmayı isterken, kendi gerçekliğini bulmayı tasarlarken sonunda başka birini taklit ede ede, başka birisine, bir surete dönüşüyor. Ve ancak o zaman, kendini o surette algılandığı zaman rahat ediyor. Dönüştüğü Celâl ise, okuyucuların hep yazılarından tanıdığı birisi. Yani yazın, yazı, göstergeler üstünden tanınıyor. Kimi okuyucular bu ipuçlarını gerçek sanıyor, kimisi yazılarda gerçeği göstergeleyen gizli ipuçları da arıyor. Galip ise, Celâl'i yazılarından tanıdığı kadar, akrabası olduğu için yaşamdan da tanıyor. Ama gerçek Celâl hangisi yazılardan tanınan mı, yaşamdan tanınan mı? Galip gerçek yaşamda (romanın içindeki 'gerçek yaşamda'da) Celâl'i aramaya çıktığında hiç de gerçekçi bir biçimde aramıyor, gerçeküstü bir roman kahramanı gibi arıyor. Adı 'Rüya' olan karısını da öyle arıyor. Rüya var mı, yoksa bir 'rüya' mı? Celâl 'aslında' nasıl biri? Bilmiyoruz, daha doğrusu Galip'in peşine takıldığımız için bilmiyoruz. Ama gerçek yaşamdaki insanları, tanıdıklarımızı ne kadar biliyoruz? Öte yandan, yazabilmek için uydurmak yetmiyor Celâl'e! Yazacağı şeyi yaşaması gerekiyor, eğer yaşamında bu 'gerçeklik' yoksa, onu önce yaşamında 'kurması' gerekiyor (örneğin kılık değiştirerek dolaşması). Yazına dökebilmek için önce bazı şeyleri gerçek kılması gerekiyor, ama yaşamda yarattığı bu gerçeklik aslında kafasındaki imgelerin kopyası. Yani imge, tasarım, kurmaca önce geliyor. Bunlar daha sonra sahicileştiriliyor, sonra da yeniden yazıya, kopyaya dökülüyor ve okuyucular tarafından 'gerçek' olarak yorumlanıyor.

Galip polis romanlarından nefret ediyor. Belki de karısı kendini onlara o kadar kolay kaptırabildiği için. Oysa karısı bir dönem yaşamı üstüne pek de düşünmeden sahiden yaşıyor, ama sonunda tıpkı o polis romanlarındaki gibi bir cinayete kurban gidiyor. Gerçek mi bu ölüm? Polis romanları, Galip'e göre

aşırı kurmaca. Bu romanlarda her şey anlamı belli ipuçlarına dönüştüğü için Galip bu romanları sahte buluyor. Galip gerçeğin böyle olmadığı kanısında. Oysa yazarın (yazar kim, Orhan Pamuk mu, anlatıcı mı, Galip mi?) Galip'e yazdırdıkları ve yaptırdıkları (Celâl'i bulmak için sürekli ipuçları araması) kitabı sonunda usçu bir polis romanına dönüştürüyor. Galip istediği kadar yaşamı bir polis romanının boyutlarına indirgemeye direnşin, yaşam ve göstergeler hep ipuçları dayatıyorlar. Ama bir polis romanındaki kadar saydam ipuçları değil bunlar; isterseniz ipuçları isterseniz değil. Ne var ki, ipucu olmaları daha rahatlatıcı. İpuçları ve göstergeler yaşamı daha anlamlı, daha sevimli, daha değerli kılıyor. Ancak burada da karşıtlık peşimizi bırakmıyor: Göstergeleri mutlak saymakla mutlak olmadıklarını, bizim onları öyle yorumladığımızı bilmek arasındaki karşıtlık. Mutlak saymak rahatlatıcı, ama yapay, mutlak saymamak ise dayanılmaz derecede gerçekçi. Bu karşıtlığı nasıl dayanılır bir dengede tutacağız?

Ve arıyoruz, hep ipuçlarını, göstergelerin anlamlarını, yaşamdaki kurmacayı ve yazını; çünkü yaşamı değerli kılan içindeki yazın, içindeki kurmaca. Yaşamdan kurmacayı, yazından da aslolanı çıkarınca (Celâl'in yazılarını Galip başlangıçta salt yazın diye okumuyor, Galip'le Celâl amca çocukları, Galip Celâl'in gerçek yaşamını biliyor, ikisinin yaşamları yer yer kesişiyor) hiçbir şeyin anlamı kalmıyor, oysa biz insanlar anlam kalsın istiyoruz. Bu yüzden, örneğin Alâaddin'in dükkânını (yoksa Alâaddin'in Lâmbası mı?) dükkânın gerçeği açısından hiç de var olmayan anlamlarla dolduruyoruz. Dükkândaki gerçek nesneler bizim için çeşit çeşit anlamlarla yüklü bir masal dünyası oluşturuyorlar. Alâaddin'in dükkânı bölümü de kitabın metinden dışarı taşması açısından (en azından okuyucuların bir bölümü için) ilginç.

Alâaddin'in dükkânı gerçekten var. Şu anda da yerli yerinde duruyor. Tabii, İstanbul'lu olmayan büyük bir kesim okuyucu için dükkânın gerçek var olup olmaması hiç önemli değil. Gene de, Alâaddin var ve kendisinden söz edilen bu kitapla çok ilgilendi, kitabı sattı, hakkında yazılan ve kendisinden söz edilen yazıları vitrinine astı, kimileri için kitabı 'Alâaddin'in Dükkâ-

nı'ndan almak ilginç bir davranış olma niteliği kazandı. Bu dükkân aslında da biraz gerçeküstü bir yerdir (gerçek yaşamda!). Hele çocuklar için! Ama büyükler için de! Dükkân, giderek yok olan aktar dükkânları gibidir, ama tam da bir aktar değildir. Aktar çağdaş dünyamızda başka şeylere dönüşmüştür, dönüşmediyse 'eski' özelliği taşıyan bir yer olarak kalmıştır. Oysa Alâaddin hem aktardır hem de çağdaştır. Bugün açısından tam adını koyamayacağınız bir yerdir. Kırtasiyeci sayılabilir, fotokopi çeker, oyuncakçıdır, tekel bayiidir, çay, kahve, bisküvi, kitap, damga pulu, pipo, pamuk... aklınıza ne gelirse satar, adı konmamış bir duygu gibidir. Bu yüzden açık seçik bir göstergeye dönüşmemiştir, neyi simgelediği tam bilinemez. Ama vardır ve büyüsü de, belki, gerçekte var olduğu halde adı olmayışından, başka örneği olmayışından gelir. Öyleyse gerçek, adı konmadığı, göstergeye dönüşmediği sürece mi vardır? Göstergenin tanımında, neyi simgelediği yolunda bir uzlaşma olması bulunur. Bu uzlaşma olmasa, göstergeyi gösterge olarak algılayamayız ya da gösterge bildirişim işlevini yerine getiremez olur. Gene bir karşıtlık: bir şeyin adını koyup onu gösterge olarak algılamadıkça, o şey gerçeklik kazanamıyor. Alâaddin'in dükkânının bir masal köşesi, büyülü, gerçeküstü bir yer gibi algılanması bundan mı? Ama öteyandan da biliyoruz ki, o dükkân var! Gene aynı yoruma geliyoruz: Aslolan karşıtlık, yoksa A ve B kutuplarında ne olduğu o denli önemli değil.

Daha önceden de belirtildiği gibi, kitap karşıtlığı esas olarak alıp karşıtlığın iki ucundaki değerleri (asıl ve gösterge) sabit tutarak ilerliyor. Ancak 'asıl'ın ve 'gösterge'nin taşıyıcıları sürekli değişiyor. A kutbunda (asıl) yaşamı bulacak gibi olurken, bir de bakıyorsunuz yaşam, B kutbunda gösterge olup çıkmış. Ya da tersi, yazın, kurmaca, sanat B'de (gösterge tanımlaması altında) yer almış derken, A'ya sıçrayıveriyor. karşıtlık alıyor, sarmal dönüyor. Hep anlamı, gerçeği arıyorsunuz; okuyucu olarak kitabın içinden, yazar olarak kitabın dışından (ya da tersi), ama hep o yakalanamayan, bireşime ulaşamayan karşıtlığa takılıp kalıyorsunuz.

Bu sarmal kurguyla, her an A'nın, B, B'nin A olduğu bu arayış döngüsüyle, bireşim olanağını yok eden bu kurguyla Or-

han Pamuk ne anlatmak istiyor? Sarmal döngü bir birikimsizlik sorunu mu? Tarihi mi yok ediyor? Kitabın, bize özgü bir toplum bilincini, hatta Osmanlılık izleri taşıyan bir toplum bilincini yansıttığı da söylendi. Osmanlı Şehzadesi Osman Celalettin Efendi de kendine, kendi toplumunun öz bilincine ulaşmak için durmadan göstergeleri ve birikimi yok etmeye çalışıyor kitapta. Acaba kendimize dönmeye çalıştıkça, şu göstergeler ve mutlak gerçek kutuplarından kendimizi kurtaramadıkça zaman ve tarih içinde bir türlü ilerleyemiyor muyuz? Acaba, bu iki kutbu karşıtlık olarak görmekten vazgeçmeli miyiz? Tarih ve birikim yaratmanın yolu bu karşıtlığı yok saymaktan mı geçiyor? Asloları ve göstergeyi birbirini tamamlayan iki öge olarak mı algılamalıyız? Kendimizi bulmanın yolu, mutlak ve salt bir kendini arama içinde kaldığımız sürece seçilmez mi oluyor? Galip, kendini ancak Celâl'in yerine koyduğu zaman yaşamayı sürdürebiliyor. Ne var ki, bu salt Celâl'i taklit değil, zaten Celâl'in tam nasıl olduğu bilinmediği gibi, yeni Galip artık ister istemez bir Celâl-Galip bireşimi. Eğer Galip'i Galip yapacak birikimin içinde Celâl varsa, reddetmek niye, varsın olsun, Celâl nasıl algılanmışsa öyledir ve kimse salt kendisinden ibaret olamaz. Celâl'i taşımayan, yaşatmayan bir Galip'in Galip olabilme şansı da kalmaz. Salt Galip olan, kendi öncesindeki ve çevresindeki hiçbir şeyi kendine katmayan Galip'in ne şimdi ne gelecekte var olabilmesi pek de mümkün olmaz.

Öyleyse, kitabın bildirisini şöyle anlamak mümkün: Biz hep kaçınılmaz bir karşıtlıkla kuşatıldığımızı sanıyoruz. İçeriği olmayan, ama yaşamı algılamanın bir kalıbı olan bir karşıtlık. Bu karşıtlığın anlamı ise (çünkü romanın roman olması için bu karşıtlığın da bir gösterge olması, yani bir şeye gönderme yapması gerekiyor) anlamsızlığı. Kısacası, varsaydığımız bu karşıtlık yapay bir karşıtlık, A her zaman B, B her zaman A olabildiğine göre, bu karşıtlık aslında yok, onu biz uyduruyoruz. Çözüm bu iki kutbu, yani asılla göstergeyi birbirine zıt şeylermiş gibi algılamamakta. Bu iki kutbu birbirini tamamlayan, yerdeş ögeler gibi gördüğümüzde zaman içinde yol almaya başlayabiliriz.

Tabii, bu karşıtlığın yok sayıldığı bir dünyada romanlar nasıl yazılacak, onu bilemem.

FETHİ NACİ VE AYNA MESELİ

Hilmi Yavuz

Fethi Naci, o gerçekten yol gösterici eleştiri günlüklerinde (*'Gücünü Yitiren Edebiyat*, Gerçek Yayınları, Yeni Dizi: 5, İstanbul 1990, s.258-259) Orhan Pamuk'un *Kara Kitap*'ındaki Resim ve Ayna meseli (Bk. 'Esrarlı Resimler' bölümü) ile Michel Tournier'nin *Le Médianoche Amoureux* adlı öykü kitabındaki 'La Legende de la Peinture' öyküsü arasında 'şaşırtıcı' bir benzerlik buluyor ve "O. Pamuk, Fransızca bilmez (...) Kitabın İngilizce çevirisi yayımlanmış olsa bile görmesi olanaksız" diyor.

Naci, "Peki nereden geliyor bu benzerlik?" diye sorduktan sonra şöyle sürdürüyor yazısını:

> *"Belli: birbirinden habersiz iki yazar, 'okudukları' bir metinden yola çıkıp hemen hemen aynı zamanda birer hikâye yazmışlar. Hepsi, bu. Ne var ki Tournier'nin tutumu Orhan Pamuk'unkinden farklı: 'Resim-Ayna' bölümüne 'bilge derviş Gazali'nin bir meselini' anlatacağını söyleyerek başlıyor; anlattığı gerçekten Gazali'nin bir meseli mi, değil mi, bilmiyorum; belki '1001 Gece Masalları'ndandır, belki bir Çin masalıdır, bilmiyorum; ama Tournier, böyle bir açıklamayla kendini 'kurtarıyor'; oysa Orhan Pamuk bir kaynak metinden yararlandığını belirtmek gereğini duymuyor (...) Ne var ki Orhan Pamuk, 'resim-ayna' ilişkisini bir kaynak metinden aldığını saklamadığını, bu gerçeği ima ettiğini de ileri sürebilir. Çünkü, 'Esrarlı Resimler' bölümünün başına, Şeyh Galib'in 'Esrarımı Mesnevinden aldım' dizesini koymuş."*

Doğrusu bu mesel, Naci'nin de dikkatinden kaçmadığı gi-

Gösteri Dergisi'nde Nisan 1991'de yayımlanmıştır.

bi, bir 'mirî mal'dır. Çünkü, yalnızca Gazali, Mevlana, Tournier ve Orhan Pamuk değil, daha birçokları yararlanmışlardır bu meselden...

Prof. Dr. Nihat Keklik *Felsefede Metafor*'da (İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 3587, İstanbul, 1990, s.105-106) 'resim-ayna' ilişkisinin bu mesel bağlamında bir felsefi metafor olarak kullanıldığını (hem de sıkça kullanıldığını!) belirtir ve İbn Arabi'nin *El-Fütuhat El-Mekkiyye*'sinde 'taklidi bilgi' ile 'felsefi bilgi' arasındaki farkı göstermek için bu meselden yararlandığını söyler:

> *"İbn'ül-Arabi'nin anlattığına göre"*, der Keklik, *"bir ressam ile bir filozof, ismi verilmeyen bir hükümdarın huzurunda, marifet (bilgi) yarışmasına giriyorlar. Her ikisi de, – Benim bilgim, gerçek bilgidir iddiasında bulunduğu için, hünerlerini ortaya koyabilmeleri maksadıyla, onlara büyük bir salon ayırıyor ve bu salon tam ortasından bir perde ile ikiye bölünüyor: Bir tarafta ressam, duvar üzerine fevkalade güzel bir tablo (resim) yaparken, diğer tarafta da feylesof (filozof), onun tam karşısındaki duvarı cilalamak suretiyle bir ayna haline getirmeye çalışmaktadır. Onların arasında hakemlik yapacak olan hükümdar, bir müddet sonra geliyor ve evvela ressamın çalıştığı bölmeye giriyor ve bakıyor ki duvar üzerine çok güzel bir tablo yapılmış. Bu tablo karşısında hayranlığını belirten hükümdar, sonra da filozofun çalıştığı bölgeye giriyor ve bakıyor ki duvar bir ayna haline getirilmiş, hepsi o kadar. Tabiatıyla bunu anlamıyor ve şaşıyor, sebebini soruyor. O zaman filozof diyor ki: –Aramızı ayıran şu perde açılsın da ne olacağını hep birlikte görelim. Böylece perde açılıyor ve görülüyor ki ressam tarafından cilalanmak suretiyle ayna haline getirilen duvar üzerine yansımaktadır. Bunun üzerine filozof:*
>
> *–İşte, bu böyle bir misaldir ki, ressamın gerçek değil, ancak taklid'den ibaret bir marifet (bilgi) sahibi olduğunu göstermektedir. Şayet taklid, bir marifet (bilgi) olsaydı, bunu en iyi başaracak olan ayna olurdu. Gerçekte ise,*

bir insan, şayet kendi ruh ve zekâsını (–bir ayna gibi) parlatıp temizleyecek olursa, kainatın bütün nesneleri onun üzerinde aks edebilecektir. İşte filozofların yaptığı iş budur." diyor.

Prof. Dr. Nihat Keklik, bu meselin İbn Arabi'den daha önce Gazali'nin *İhyâ*'sında, Mevlana'nın *Mesnevi*'sinde ve İbn Haldun'un *Şifa'us Sail*'inde de anlatıldığını belirtir – ve haklı olarak, bu meselin Platon'un İdea'lar Kuramı'na gönderme yaptığını anımsatır.

Demek ki, İslam düşüncesinde bu metaforun kaynağı, Gazali oluyor. Ama salt Gazali ve Mevlana değil, İbn Arabi ve İbn Haldun da var, bu meselden yararlananlar arasında...

KARA KİTAP VE KENDİ OLMAK

Süheylâ Bayrav

Orhan Pamuk, son romanı *Kara Kitap*'ta, İstanbul'un belli bir semtine yerleşmiş ve üç kuşağı içeren bir ailenin o sıralardaki yaşantısını ve anılarla geçmişini tanıtırken, aile çemberinin dışına da çıkarak, ele aldığı zaman dilimi içerisinde çevredeki yaygın davranışları, zevkleri kısaca yaşam biçimlerinden bazılarını sergiliyor. Hem zaman hem düzey açısından böylece genişletilmiş olan konu, ilk bakışta bize 'popülist', gerçekçi bir anlatı karşısında olduğumuz izlenimini verebilir. Oysa bu izlenimin yanıltıcı olduğunu çok geçmeden sezeriz. *Kara Kitap* belli bir türe yerleştirilemez. Aksine, çeşitli yazım biçimlerini çağrıştırır: Örneğin, ortaçağ şövalyelik ve aşk romanlarını, 'Dekameron', 'Heptameron' gibi öykülerden oluşan yapıtları, 'Binbir Gece Masalları'nı, pikaresk romanları, didaktik, lirik yazıları, hatta tepki yoluyla polis romanlarını. Çağrışım, yalnız tür düzeyinde kalmaz: Belli yapıtlara göndermeler, belli motiflerin değişik biçimlerde işlenmesi kitabın ne kadar geniş bir araştırmaya ve bilgi birikimine dayandığını kanıtlar. Çözümlenmesi, okuyucunun çabasını gerektiren bir yapıttır.

Eylemlerini izlediğimiz, olaylara genelde onun gözüyle baktığımız Galip, anlatının başkahramanıdır. Karısı Rüya amcasının kızıdır ve karı koca yaşıttırlar. Birlikte büyümüşlerdir. Çocuklukta başlayan aşk romanlarının aksine (Leyla ile Mecnun, Paul ile Virginie) burada karşılıklı bir sevgiden söz edilemez. Galip kendini bildi bileli Rüya'ya tutkunsa da, Rüya'nın duyguları farklıdır. Nitekim, Galip Rüya'nın ikinci kocasıdır. Galip'in arkadaşlarının gözlemlerinden anlaşıldığına göre, Rüya evine, eşine fazla ilgi göstermez. Sanki başka bir şeyin özlemi, beklen-

---

4. Boyut Dergisi'nde Nisan 1991'de yayımlanmıştır.

tisi içinde yaşar. Oysa, Rüya'nın dünyasına girmek, düşlerini paylaşabilmek Galip'in erişemediği en büyük hayâlidir (Rüya adı anlamlıdır, belki öteki adlar da!).

Polis romanlarındaki durumun aksine elinde ipucu yoktur. Karısının nerede olduğunu bilebileceklerini tahmin ettiği kişilere çeşitli bahanelerle gider ya da telefon eder. Onların söz arasında, fark etmeden kendisine yol göstereceklerini umar. Oysa bu yoldan bir sonuç alamaz.

Önceleri, İstanbul'un içinde durmadan dolaşır. Tenha sokaklarda, dış mahallelerde, kalabalık meydanlarda, kahvehanelerde. Rastladığı insanların yüzünde bir işaretin belirmesini bekler. Tıpkı, 'Graal'ı arayan şövalyelerin ormanlarda, ıssız topraklarda, esrarlı şatolarda serüven peşinde koştukları gibi. Şövalye romanlarında olağanüstü olayların gizli anlamını bilge bir kişi zaman zaman kahramana açıklar. Aranan ne olursa olsun (bir kadın, bir nesne, bir giz), amaç gizli âlemin, sırrına varmaktır. Galip, kimseden ne yardım ne yorum ister, isteyebilir. Sorununu kendi başına çözmek zorundadır. Ama tıpkı şövalye romanlarında olduğu gibi, önemli olan, arananın bulunması kadar, arayanın değişmesi, olgunlaşmasıdır.

Karısını bulmaya uğraşırken Galip kendini, gerçek kişiliğini sınayacaktır. Rüya'yı yaptıklarından dolayı hiç kınamaz. Terk edilişinin başka bir erkekle, bir davayla ilgili olabileceğini de düşünmez. Açıkça belirtmese de, olayın kişiliklerindeki farktan kaynaklandığını sezmiş gibidir.

Roman ilerledikçe, Galip gayretini tek bir hedefe yöneltir: Celâl'i bulmaya. Çünkü, içgüdüsüyle, karısının kendisinden yirmi yaş büyük, ünlü köşe yazarı ağabeyinin yanında olduğu kanısına varmıştır. Celâl ile Rüya, aralarındaki yaş farkına karşın, bazı yanlarıyla birbirlerine benzerler: yaşama sevinçleri, merakları, giz çözme istekleri... Galip'in içine giremediği bir dünyaları vardır. Rüya, günlerini polis romanı okumakla, Celâl işlenecek konu aramakla ve yazmakla geçirirler. Bu iki uğraş arasında, kuşkusuz, bir derece farkı bulunur: bir gizin mantıkla çözümlenmesinden zevk duyma ile olay ve durumlar arasındaki bağları sezip açıklama. Başka bir deyişle, anlamak ile yaratmak arasındaki fark.

Celâl'i kimileri çok sever. Kimileri kıskanarak yerer (aile içinde bile). Yazılarıyla okurlarını yönlendirdiğine, harekete geçirdiğine ya da hareketten vazgeçirdiğine inananlar vardır. Celâl, kitapta, bir akımın, bir felsefe kuramının sözcüsü değil, toplumda yarattığı etkiyle bir kuvveti temsil eden yazarın, düşünürün simgesidir. Okurlarına öğrettiği en önemli şey, görünenin arkasında gizleneni aramak, yüzeyden kurtulup derine inmek, simgeleri çözmeye çalışmaktır.

Dünyanın simgelerle dolu olduğu inancı kuşkusuz, eskidir. Kökenleri Yeni-Eflatunculuğa, Phythagorasa dayanan, İslam ve Hıristiyan mistik felsefesinde geliştirilen görüşler *Kara Kitap*'ta Hurufilik aracılığıyla sergilenmiştir. Bu inanca göre, her insanın yüzünde harflerle (Arap-Latin) beliren, ama yalnızca kendilerini eğitmeyi başaranların görebildikleri bir giz vardır. Galip karısını bulmaya çalışırken, karşılaştığı olayların ve kişilerin etkisiyle dünyaya yeni bir açıdan bakmayı öğrenecektir. Hiçbir şeyin yalnız kendisi olmadığı, başka bir şeyi de simgelediği kanısına varacaktır. Her şeyin başka bir şeyin simgesi olduğu, onun yerine geçebileceği bir dünyada öze varılabilir mi? Ne var ki, kitabın ana motifi dünyadaki simgesel bağları bulmak değildir. Sorun kişilik düzeyinde ele alınmıştır. İnsan, çeşitli etkilerle etrafındakilere öykünmeye, onları yansıtmaya zorlandığı göz önünde tutulursa, gerçek kişiliğini nasıl bulabilir, daha doğrusu, gerçek bir kişiliği nasıl geliştirebilir?

Kendini tanımak, kendini bilmek, usa varmanın yoluysa da güç bir iştir.

Rimbaud: "Je, est un autre (ben, bir başkasıdır)," der. Bu sözle, kendimizi olduğumuz gibi tanımadığımızı vurgular. İnsan kendini istediği gibi görür. Bilinçli ya da bilinçsiz, kendini betimlerken biçimlendirir, kurmaca bir kişilik yaratır.

Kendini biçimlendirmek, özenilen, kıskanılan bir başkasına benzemek isteğine dayanır. Roman kahramanlarının bir başkasını (gerçek ya da kurmaca bir kişiyi) örnek aldıkları, en azından öykü içindeki rakiplerini taklit ettikleri, son zamanlarda, eleştirmenlerin ilgisini çeken bir konu olmuştur (R. Girard).

Kara Kitap öykünme motifine birkaç kez değinir: Galip'in anımsadığı okul arkadaşı bir kadın, öğrencilik çağında onu sev-

diğini, bu yüzden Rüya'yı hem kıskandığını hem de ona benzemeye çalıştığını, evlendiği gencin ise Galip'e öykündüğünü anlatır (hikâye hiç de gerçek izlenimi vermez). Burada, başkası olmaya iten dürtü erotiktir, duygusaldır. Bir genelevde, kadınların tanınmış sinema artistlerini oynamaları, para kazanmak için moda tutkunluğundan yararlanmaya dayanır. Hayâli diktatörün benzeri ise, kendinden üstün yeteneklere sahip sınıf arkadaşını kıskandığından onun hayatını yaşamaya çalışır: Ama gerçek diktatörün yetkilerini kötüye kullanarak, insanlara acı çektirmekten sadistçe bir haz duyarak, onu öykünmeye zorlayan, adi kıskançlık ve egemenlik hırsıdır.

Bir kişiyi başkasına öykünmeye iten dürtüler, her zaman bu örneklerdeki gibi bencillikten kaynaklanmak ve aşağılanacak türden olmak zorunda değildirler. Düşünce ve yapıtlarındaki yaratma yetisine, insan sevgisine, özverisine hayranlık duyulan bir kahramana benzeme isteği övgüyle karşılanır. Öykünme, demek ki, yerine göre beğenilir ya da yerilir: Öykünmeye yol açan nedenler, böylece derecelendirilir. Kuşkusuz, bu sıralama tinseldir. Ancak, yukarı aşağı, üst/alt motifi kitapta birçok kez karşımıza çıkar. Öykünün geçtiği yerel alanın zamanla daraldığını gördük. Romanda, uzamın yatay boyutunun yanısıra, dikey boyutundan da simgesel bir biçimde yararlanılmıştır. Galip, şehir içinde olaylara katılmaktan, kişilerle ilişki kurmaktan (serüvenlerden, deneylerden) vazgeçip araştırmalarını usa dayanarak yürütmeye başlayınca, Nişantaşı'ndaki apartmanın en üst katına yerleşir. Okuma, inceleme, düşünme yoluyla amaca varacağına inanır. Öte yandan, öyküde, ta başından beri bir yeraltı simgesi sık sık yinelenir. Apartmanların temellerinin altına uzanan dehlizlerden, kapatılmış kuyulardan, apartman aralıklarında biriken çöplerden, kuyulara benzeyen bu aralıklardan ve merdivenlerden gelen pis kokulardan söz edilir: Atılmış eşyalar, kokular, bastırdığımız kötü duygularımızın, içgüdülerimizin simgeleridir. Büyük bir olasılıkla, kuyularda, çocukluk korkularımız saklanır, ama derinliklerde yalnız olumsuz değil, iyi taraflarımızı da bulabiliriz. Kendimize özgü olan yüz ve beden hareketlerini sergileyen mankenlerin simgelediği yanlarımızı. Yabancı modalara uyarak istediğimiz bu davranışlar ve

duygular, sinema, moda, spor aracılığıyla yaygınlaşan yabancı uygarlıkların yüzeysel taklitlerinden daha değerli tarihsel bir birikimdir. Dikey boyut, çoğu simge gibi, değişik biçimlerde yorumlanabilir: İnsanın iyi/kötü yanları olarak, yüzeysel/köklü veriler olarak, zamanın süzgecinden geçmiş değerler olarak: Üste ya da alta yerleştirdiklerimiz bazan övdüğümüz, bazan yerdiğimiz tutumları, eğilimleri sergiler. Bu karmaşa içinde, insanın kendisi olması, gerçek kişiliğini bulması için ne yapması gerekir? Değersiz düzeylerde olanları itip değerli olana öykünme bir çözüm müdür? Özgünlüğü sağlar mı?

Kaldı ki, başkasına benzeme, başkası olma tam anlamıyla gerçekleşebilir mi? Aynalar bile karşılarındakini hep bir ayrılma yansıtırlar. Bir nesne sonsuza dek çoğaltılır, gene de tam bir eşitlik sağlanamaz (M.Leiris'in kakao kutusu üstündeki resim; burada, zeytin ezmesi kutuları). Yeniliğe öykünmeyi küçümseyerek *Kara Kitap* tutuculuğu mu öngörür? Burada da simgeleri doğru değerlendirmeye çalışmalıyız. Kitapta, birçok kez, Doğu/Batı karşıtlığına değinilir. Oysa konuları ciddiyetle inceleyince, karşıtlığın belirsizleştiğini, aksine benzerliklerin var olduğunu görüyoruz. Üzerinde ısrarla durulan Hurufiliğin öğrettiği kurtuluş yolunu, yani kişinin nefsini eğiterek, gerçeğe varacağını, kutsal varlıkla birleşebileceğini, iyilerin Tanrıya kavuşacağını, kötülerin yok olacağını kimi Hıristiyan mistikler de savunmuştur (Scot Erigene, hatta Aziz Augistinus...).

Ne var ki, kurtuluş düzeyine gelebilmek için çaba göstermek, güçlüklere göğüs germek, özveriyle çalışmak gerekir: Çile doldurmadan ne iyi bir insan, ne de iyi bir sanatçı olunabilir. Öte yandan kolaya, yüzeysele öykünme gibi, her şeyden vazgeçme, her ilişkiyi koparma da insanı bir yere götürmez. 'Şehzadenin Öyküsü' bu gerçeği belirtir.

Kara Kitap, tek yanlı bir tutumun başarılı bir çözüm getirmeyeceğini kanıtlamaya çalışıyor; ne tam anlamıyla başkası olma hevesi, ne de bütün etkilerden arınmış bir kendilik çözüm olabilir.

Yüzeyden derine inmeyi, gerçeği aramayı öğretenler insanlara ışık tutarlar. Celâl öykünün sonunda ölür. Galip, onun yerine geçerek, yol gösterici olma görevini yüklenir. Ama onu tak-

lit ederek değil, onun gibi işe sarılarak, onun açısından bakmayı öğrenerek.

Galip, telefondaki adama, bilgi edinme umuduyla, buluşma yeri önermekle, belki de, Celâl ile Rüya'nın ölümüne neden olur. Buluşma saatindeki gecikme, katilin başkası olma ihtimalini de kuvvetlendirir.

Benzemek-benzememek arasındaki sürekli bir gidiş-geliş sergiler *Kara Kitap*. Çeşitli düzeylerdeki öykünmelerden, öykünmeyi aşmaya kadar.

Mevlana bu aşamanın en üstün örneğidir: Uzun süre Şemsettin Tebrizi'nin etkisinde kalmış, onun kişiliğini edinmek, o olmak için emek sarfetmiştir. Ama bir mertebeye erişince beraberliklerini aşma zorunluğunu ya kendisi duymuş ya da, daha büyük bir olasılıkla, Şemsettin Tebrizi bunu anlayarak kendisinden uzaklaşmıştır. Celâl, Şemsettin'i Mevlana'nın öldürttüğü savını öne sürdüğünde, bu kanı düz anlamda anlaşılmamalıdır. Bu eğretileme olarak değerlendirilmelidir. Gerçek benliğe varmak için, birçok yoldan, en başta da sevgiden geçmek, ama bir yerde de ondan vazgeçebilmek gerektiği vurgulanır bu örnekte.

Her düzeyde başarı (bilim, sanat, us, nefsini eğitme...) yüzeyden derine inme yolunda özveri ve çileye katlanma gerektirir. Kişiliğin zenginliği sanatın temelini oluşturduğundan, bu iki sorun; kişilik ve yaratıcı sanat birbirinden ayrılamaz. *Kara Kitap* her iki açıdan yorumlanabilir.

Hayat şaşırtıcı rastlantılarla doludur, ama yazı daha da çok, deniyor metinde. Bu sözlerle yazar, olayların gerek hayatta, tahmin edilmeyen, beklenmedik biçimde gerçekleşebileceğine işaret ederken, yazının da önceden tasarlandığı gibi gelişmeyebileceğini, yeni görüşlere, yeni yakıştırmalara yol açabileceğini vurguluyor herhalde. En başta da, okurun onu kendi beklentileri, kendi istekleri doğrultusunda yorumlamasına olanak sağladığı için.

ÜSTKURMACA OLARAK 'KARA KİTAP'

Berna Moran

Kara Kitap hakkında çok yazıldı ve her eleştirmen kendi değişik yorumunu getirdiği için romana çeşitli açılardan bakılmış oldu. Ancak bildiğim kadarıyla *Kara Kitap*'ın burada söz konusu etmek isteğim yönü üzerinde durulmadı pek. Şunu başta söyleyeyim ki derginin sayısı kısıtlı sayfalarına sığdırmaya çalıştığım bu yazıda tüm kitaba değil, yalnızca önemli gördüğüm bir tek yönüne eğileceğim. O yön de, *Kara Kitap*'ın konusu ve *Kara Kitap* ile Doğu anlatı geleneği arasında kurulan bağla ilgili.

Romanın hemen başlarında *Kara Kitap* ile *Mesnevi* ve özellikle *Hüsn 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 *Hüsn ü Aşk*'ındaki Diyar-ı Kalp'e açık gönderme yapmaktadır. Romanın geri kalan kısmı, yazarın Celâl karakteriyle Mevlana Celaleddin Rumî arasında ve Galip karakteriyle de Şeyh Galip arasında çağrışımlar uyandırmak istediğine kuşku bırakmaz. Örneğin, Celâl'in "Mevlana'dan kendinden söz eder gibi söz (ettiğini) kendini Mevlana yerine koyduğunu öğreniriz" (s.240). Galip ile Rüya'nın öyküsü *Hüsn ü Aşk*'da anlatılan öyküye koşut ögeler taşır. Ayrıca Galip, *Hüsn ü Aşk*'ı Rüya ile birlikte okurken Rüya'ya âşık olur vb.

Kanımca Orhan Pamuk'un yapmak istediği şeylerden biri, Doğu edebiyatı bağlamında ve o gelenekten yararlanarak çağdaş bir roman yazmak. Bu amacın *Kara Kitap*'ta nasıl gerçekleşeceğini incelemeden önce, romanda Doğu edebiyatı bağlamını oluşturan *Binbir Gece Masalları, Mantıkut Tayr, Mesnevi,*

Gösteri Dergisi'nde Mayıs 1991'de yayımlanmıştır. İleride yayımlanacak olan *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III*'ün bir bölümüdür.

Hüsn ü Aşk gibi yapıtların konusunu ve kimi biçimsel özelliklerini anımsayalım derim.

Binbir Gece Masalları, bilindiği gibi bir çerçeve öykü içine yerleştirilmiş İran, Bağdat ve Mısır kaynaklı masallardan oluşur. Hükümdar Şehriyar'ın karısının ihanetinden sonra intikam için her gece bir bakire alıp ertesi sabah öldürtmesi, sıra vezirin kızı Şehrazat'a gelince kızın her gece bir masal anlatarak ölümden kurtulması ve sonunda Şehriyar ile evlenmesi çerçeve öyküyü, (yani birinci düzey öyküyü) meydana getirir. Şehrazat'ın anlattığı masallar ise bu öykünün içine yerleştirilmiş ve iç içe geçmiş ikinci düzey öykülerdir.

On ikinci yüzyılda yaşamış olan Attâr'ın *Mantıkut Tayr* adlı mesnevisinin konusu şudur: Binlerce kuş bir gün kendilerine bir padişah seçmeye karar verirler, ama Hüthüt kuşu onlara zaten Simurg adlı bir padişahları olduğunu söyler. Simurg'u bulmak üzere Hüthüt kuşunun rehberliğinde yola çıkarlarsa da ancak otuzu bu çetin yolculuğun tamamlayabilir. Simurg'u gördüklerinde anlarlar ki (Arapça anlamı otuz kuş) kendileriymiş. Mesnevinin anlamı açık; tasavvuf diliyle söylersek, arayan sonunda Tanrıyı kalbinde bulur. Yapı bakımından *Mantıkut Tayr* bir çerçeve öyküden (Simurg'u aramak için yapılan yolculuk) ve bu öykünün içine yerleştirilmiş küçük küçük öykülerden oluşur. Yolda zorluklarla karşılaştıkça kuşlardan şikâyetler, itirazlar gelir ve Hüthüt onlara birtakım öyküler anlatır ve öykülerin yorumunu yaparak onlara tasavvuf yolunda mürşitlik görevini yerine getirir.

On üçüncü yüzyılda yazılmış ve yine tasavvuf felsefesini dile getiren ve Tanrıya akılla değil aşkla ulaşılabileceğini öğreten Mevlana'nın *Mesnevi*'si de bir öyküler toplamıdır. Mevlana arada bir öyküleri keserek kendi duygularından, yaşantılarından söz eder. Ama *Mesnevi*'de öyküleri kuşatan bir çerçeve hikâye yoktur.

Şeyh Galip'in on sekizinci yüzyılda yazmış olduğu *Hüsn ü Aşk* da bilindiği gibi, yine tasavvuf felsefesini anlatan alegorik bir mesnevidir. Konusunu şöyle özetleyebiliriz: Beni Muhabbet kabilesinden iki çocuk. Hüsn ve Aşk aynı 'mekteb-i edep'e gitmiş, arkadaş olmuş ve birbirlerini sevmişlerdir. Aşk'ın kızla

evlenebilmesi için kabile bir şart koşar: Aşk, Diyar-ı Kalp'e gidecek ve orada kimyayı bulup getirecektir. Aşk yolda türlü engellerle, zorluklarla karşılaşır; kuyuya düşer, bir dev tarafından hapsolunur, sonra sihirbaz bir cadının eline düşer, derken Çin padişahının kızı tarafından kandırılır vb. Bütün bu tuzaklardan, kötü durumlardan Aşk'ı kurtaran Sühan adlı bir ihtiyardır. Diyar-ı Kalp'e ulaştıklarında Sühan, Aşk'a 'Esrâr-ı hafiyye'yi açıklar ve Aşk da anlar ki Hüsn kendi içindedir, ondan ayrı değildir. *Hüsn ü Aşk* da *Mantıkut Tayr* gibi serüvenlerle geçen bir yolculuk üzerine kurulmuştur, ama içinde başka öyküler anlatılmaz.

Bu anlatılarda biçim bakımından iki özellik önemli bizim için. Birincisi kurgunun yolculuk üzerine oturtulmuş olması; ikincisi anlatının öykülerden oluşması ya da öykü içinde öykü yöntemiyle yazılmış olması. *Binbir Gece Masalları*'nda, birinci özellik yok, yalnızca ikinci özellik var yani çerçeve öykü içinde ikinci düzey öykülerden oluşuyor. *Mantıkut Tayr*'da ikisi de var; yolculuk öyküsü ve yolculuk boyunca anlatılan öyküler. *Mesnevi*'de yolculuk yok yalnızca öyküler var. *Hüsn ü Aşk* da ise öyküler yok yolculuk var yalnızca. Demek ki andığım yapıtlarda iki özellikten ya birini ya da ikisini buluruz.

Orhan Pamuk geleneğin bu iki özelliğini de kullanıyor *Kara Kitap*'ta. Galip'in Rüya'yı ve Celâl'i aramak için İstanbul sokaklarında günlerce dolaşması birinci düzey çerçeve öyküyü sağlıyor ve bu çerçeve öykü ikinci düzey birtakım anlatıları içeriyor. Bu anlatılardan büyük bir kısmını kitabın yarısını kaplayan Celâl'in yazıları oluşturur. İçlerinde deneme türünden olanlar var, otobiyografik serüvenler var ve bir de tam kurmacasal anlatılar var. Ayrıca Galip'in arama serüveni sırasında şu ya da bu vesileyle anlatılmış öykülere rastlıyoruz.

Doğu yapıtlarıyla ilgili olarak belirttiğimiz özelliklerin Batı edebiyatında da görüldüğünü, söylemeye gerek yok. Arama (quest) anlatılarının kaynağının binlerce yıl öncesine giden mitoslar kadar eski olduğunu, sonradan eposlarda, romanlarda karşımıza çıktığını, öykü içinde öykü yönteminin de Doğudan Batıya geçmiş olduğunu biliyoruz. Ne ki, Orhan Pamuk bu özelliklerden Doğu yapıtlarıyla ilgili olarak söz etmeyi yeğler. Şehrazat

'pirimiz'dir; *Binbir Gece Masalları* gibi, bir hikâyeden bir hikâyeye geçilerek kurgulanmış olan *Mesnevi* 'tuhaf ve düzensiz bir kompozisyon'dur (s.241). Orhan Pamuk yolculuk teması ile ilgili olarak Attâr'a, Mevlana'ya, Şeyh Galip'e göndermeler yapar ve böylece *Kara Kitap*'ta izlenen anlatım geleneğinin bir Doğu geleneği olduğunu sezdirir okura.

Kara Kitap ile adı geçen mesneviler arasında yalnızca anlatım tekniği bakımından değil, içerik bakımından da bağıntılar gözlemleriz. James Joyce'un *Ulysses*'de, Stephen'ın Dublin kentinde oradan oraya dolaşmasıyla (bu arada Stephen da gazeteye ve kerhaneye uğrar) Odysseus'un denizlerde dolaşması arasında kurduğu koşutluk gibi Orhan Pamuk da Galip'in İstanbul sokaklarında dolaşmasıyla Aşk'ın yolculuğu (ve ayrıca Mevlana'nın Şam sokaklarında Şemsi Tebrizi'yi araması) arasında koşutluk kurar. Aşk, söylediğimiz gibi, Diyar-ı Kalp'e ulaşana kadar, kuyular, cadılar, güzel kadınlar şeklinde beliren sınavlardan geçmek zorundadır. Galip de İstanbul sokaklarında Rüya'yı ve Celâl'i ararken benzer serüvenler yaşar. Yeraltında kuyu gibi mahzenlere iner; kerhanede kendisiyle evlenmek isteyen bir fahişeyle yatar; eskiden beri onu seven Belkıs'ın evinde sabahlar vb. Ama sonunda o da Şehrikalp'e varır.

Aşk'ın yollarda çektikleri, bir müridin kemale ermek için katlanması gereken çileyi simgeler. Galip'in çilesi ise, göreceğimiz gibi, yazabilmek, yaratabilmek uğrunadır. Alegorik anlatılar olan bu mesnevilerde aranan varlığın (Simurg, Hüsn, sevgili) Tanrıyı temsil ettiği bilenen bir şey, ama Galip'in Rüya'yı bulmak için aradığı Celâl'in neyi temsil ettiği açık değil. Unutmayalım ki Celâl'in kendi romanda yok, yazıları var yalnızca ve meslektaşı magazin yazarının dediği gibi onu arayanın, yazılarına bakması gerekecektir, çünkü 'yazılarının içinde bir yerdedir o' (s.95). Yani anlatı olarak vardır Celâl ve yazıları tükenince yok olur. Başka bir deyişle Galip'in aradığı Celâl yazarlığı, yazma edimini, yaratmayı temsil eder gibi görünmektedir ve Galip Şehrikalp Apartmanında Celâl'e dönüştüğünde, ya da ikinci kişiliğini bulduğunda yazar olur, yazmaya başlar. Öyleyse birçok postmodernist romanda olduğu gibi *Kara Kitap*'ın konusu da anlatının kendidir.

Kara Kitap'ın konusu hakkında gereken ipucunu okura, 'Karlı Gecenin Aşk Hikâyeleri' bölümünde veriyor Orhan Pamuk. Pavyonda öykü anlatanlardan biri bir yazardır ve (kendisi olduğu kuşkusunu uyandıran) güya başka bir yazarın öyküsünü anlatır. Öyküden öğrendiğimize göre bu yazar "birbirlerinin yerine geçen, birbirinin benzeri iki adam üzerine, sonraları okuyucularının 'tarihi' dediği bir kitap yazmışmış. Daha sonra yeni bir kitap yazmaya başlayınca 'eski benzerler hikâyesini yeniden yazarken bulmuş kendini" ve bu kez okuyucularının hoşlanacağı gerçekdışı bir dünyaya girmeye karar vermiş. Bu amaçla (...) şehrin Bizans'tan kalma yeraltı dehlizlerinde (...) meyhane ve pavyonlarında geziniyormuş" (s. 152,153). İçeriği hakkında bilgi verilen birinci kitapla, Orhan Pamuk'un bir önceki romanı *Beyaz Kale*'ye gönderme yapıldığı açık. İkinci kitap hakkında söylenenler de, okura, *Kara Kitap*'ı anımsatacaktır kuşkusuz. Yazarın öyküsü bittiği zaman bunun 'hikâyenin kendisinden çok hikâye anlatma üzerinde' duran bir öykü olduğu belirtilir.

Aynı şey *Kara Kitap* için de söylenebilir, çünkü o da, yazarın öyküsü gibi 'hikâyenin kendisinden çok hikâye anlatma üzerinde' duran bir romandır. Başka bir deyişle bir üst kurmaca (*metafiction*)'dır *Kara Kitap*. Üst kurmaca deyimini geniş anlamda kullanıyorum, çünkü aslında *Kara Kitap*'ta edebiyata ilişkin türlü sorunlar irdelenir; kurmaca ve gerçeklik, kopya ve asıl, taklit ve otantik, metinler arası ilişki, okurun tutumu vb. Onun için *Kara Kitap*'ın konusu edebiyattır demek de olası. Söz konusu sorunların hepsine eğilecek değilim, yalnızca kitapta ne tür bir kurmaca anlayışının sergilendiğine ve *Kara Kitap*'ın bu anlayışı nasıl somutladığına bakmak istiyorum.

Edebiyatta özgünlük, yüzyıllar boyu ne Doğuda ne Batıda önemli bir meziyet sayılmıştır. Ancak Batıda romanın çıkışıyla birlikte durum değişmiş, bireyin önem kazanması sonucu sıradan insanların kendilerine özgü yaşamları, yazarları yeni konular, değişik olay örgüleri aramaya itmiştir. Buna ek olarak, romantikler, sanatçının kendi yaşantısını, kişiliğini dile getirmesini sanatın koşulu sayınca özgünlük bir değer ölçütü olarak kabul edildi. Ne ki yapısalcılık sonrasında, yapıtların, daha önce yazılmış yapıtlardan bağımsız, tek ve özgün olamayacağı her met-

nin kendinden önce gelen metinlerle ilişkili olduğu (*intertextuality*) ortaya konuldu. Bu anlamda, metinleri meydana getiren daha önceki metinlerdir deniyordu. Çünkü yazar yansıtmak istediği gerçeklikle baş başa kalamaz, araya girmiş başka metinler vardır ve gerçekçi roman bu olguyu ne kadar gizlemeye, hissettirmemeye çalışırsa çalışsın, yazar başka metinlerin gerçekliği yansıtma yollarını sergilemekten kurtulamaz. Bunu yaparken elbette bir yenilik getirebilir, ama yazarın bu katkısı, bu yeniliği bile ancak başka yapıtlarla karşılaştırıldığında meydana çıkar. Çağımızın postmodernist yazarları ise, gerçekçilerin tersine, bu olguyu açığa vurmaya, görünür hale getirmeye çalışıyor ve romancıların kullanagelmekte oldukları taktikleri, kurgu mekanizmalarını, konvansiyonları kendi romanlarının konusu yapıyorlar. Romana, dış gerçekliği yansıtan, sosyoloji, ahlâk ya da felsefe alanlarında doğruları dile getiren bir metin değil, kurmacanın kendi dünyasında oynayan bir oyun olarak bakıyorlar.

Orhan Pamuk romana gerçekçi bir yazar olarak başlamışken yavaş yavaş tutumunu değiştirmiş ve son kitabıyla postmodernist roman anlayışına yaklaşmış ya da katılmıştır. Bundan ötürü *Kara Kitap*'ı gerçeklikle değil kurmaca metinlerle bağlar kurarak okumamız bekleniyor. Nitekim Orhan Pamuk metinler arası ilişkiye okurun sık sık dikkatini çeker, benzerliklerin altını çizer, yazarların birbirlerinden yararlandığını örneklerle belirtmeye çalışır. Örneğin *Mesnevi*'deki öykülerin *Mantıkut Tayr*'dan, *Kelile ve Dimne*'den, *Binbir Gece Masalları*'nda alınmış olduğunu anımsatır okura (s.240). Şeyh Galip de *Mesnevi*'ye borçludur *Hüsn ü Aşk*'ı.

Esrarını Mesneviden aldım
Çaldım veli mirî malı çaldım.

diyerek bu borcunu itiraf eder, ama çaldığı malın ortak mal olduğunu da belirterek. Orhan Pamuk birinci dizeyi 'Esrarlı Resimler' bölümünün başına epigraf olarak koymuş ve *Mesnevi*'deki öyküyü kendi romanına almıştır. Celâl'in de birçok öyküsünü *Mesnevi*'den alarak çağımız İstanbul'una uyarladığını Galip keşfeder.

Kara Kitap'ta adı verilmeden göndermeler yapılan, hatta bir iç metin olarak kullanılan Batı edebiyatından yapıtlar da

var, ama bunlar arasında ilişki kurmayı yazar okura bırakmış. İlginç bir örnek olarak Galip'in 'Beni Tanıdınız mı' başlıklı bölümde anlatılan serüveniyle Dante'nin *İlahi Komedya*'daki serüvenini alalım. Bu bölümde Galip, pavyondan çıkan bir grupla birlikte Bedii Ustanın, şimdi torunu tarafından işletilen Merih Manken Atölyesine götürülür ve orada, torunun rehberliğinde kat kat yerin altına inen dehlizlerde 'yüzlerce umutsuzun mankeni' ile karşılaşır. 'Çamurla kaplı odalarda sıralanan mankenlerin sahtekârlar, kendileri olmayanlar, günahkârlar, başkalarının yerine geçenler gibi takımlara' ayrılmış 'mutsuz evlileri, huzursuz ölüleri, mezarından çıkan şehitleri' görür (s.175). Grupta bulunanlardan bir mimarın 'Mankenler Cehennemi' dediği bu yeraltı dehlizleri, hiç kuşku yok ki, Dante'nin, Virgilius'un rehberliğinde gezdiği ve çeşitli katlara yerleştirilmiş sınıf sınıf günahkârlarla konuştuğu 'Inferno' (Cehennem) bölümünden esinlenerek yazılmıştır. Inferno'dan sonra Dante ve Virgilius 'Purgatoria'yı (Araf'ı) gezerler, ama o sıra göklerin ötesindeki 'Paradiso'ya (cennete) geldiğinde Virgilius bu kutsal mekânda rehberlik edemeyeceği için bu görevi Beatrice yüklenir.

Mankenler Cehenneminden sonra mimar, Galip ile Belkıs adındaki kadına Süleymaniye Camiini gezdirir, ama sıra minareye geldiğinde, mimar çıkamayacağını söyleyince, Virgilius'un yerini Beatrice'in alması gibi, *Kara Kitap*'ta da mimarın yerini Belkıs alır.

Başka bir örnek, pavyonda toplananların sırayla birer öykü anlattığı 15. bölümle, bir villaya sığınanların sırayla birer öykü anlattıkları *Dekameron* kitabı arasında kurulan ilişkidir.

Bunlar bir yana, sevgilinin evi terk etmesi ve aranması gibi olay görüntüleri *patterns* ya da tebdili kıyafet gezme, başkasının adıyla yazma gibi motifler tarihin başka başka dönemleri arasından yankılanır durur. Roman, birbirini izleyen bir olaylar dizisinden çok birbirini çağrıştıran benzer öykülerin, kişilerin, olayların, kent haritalarının sergilendiği bir albümü hatırlatır insana.

Kara Kitap dediğim gibi bir bakıma, kurmaca hakkında bir kitaptır ve ortaya koyduğu roman anlayışına göre, kurmaca

metnin gerçeklikle değil, diğer metinlerle olan ilişkisi önemlidir. Yazar bu roman anlayışını, bir yerde Celâl'in görüşü ve uygulaması olarak şöyle özetler:

> *Celâl birçok köşe yazısını, belki de hepsini başkalarının yardımıyla yazdığını söyler, önemli olanın yeni bir şey 'yaratmak' değil, daha önceden, binlerce zekâ tarafından binlerce yılda yaratılmış olan harikaları bir köşesinden, bir ucundan değiştirerek yepyeni bir şey söyleyebilmek olduğunu ekler, bütün köşe yazılarını başkalarından aldığını ileri sürerdi.* (s.241)

Kara Kitap da bu görüşün somutlandığı bir roman değil mi? Yazar, romanın son sayfasında "eski, çok eski, çok çok eski hikâyeleri yeniden kaleme almaktan ibaret yeni işime daha bir şevkle sarılıp kara kitabımın sonuna geliyorum" diyerek bu görüşü uyguladığını belirtmiyor mu? Gerçekten de Orhan Pamuk eski bir gelenekten yola çıkarak ve buna çağdaş romanın anlatım tekniklerini ekleyerek temlerini, arama yolculuğu temasını kullanarak yeni tür bir roman yazmayı başarmıştır.

Bir kurmaca metnin geçmiş metinlerden bağımsız, kendi başına özgün bir yapıt olamayacağı görüşü, günümüzde pek çok romancının paylaştığı bir düşüncedir. *Kara Kitap*'ta Celâl'in dile getirdiği roman anlayışıyla, örneğin Jorge Luis Borges'inki arasında pek fark olmadığını, Borges'in Susan Sontag ile yaptığı bir söyleşiden aktaracağım şu satırlar kanıtlar sanırım. Diyor ki Borges:

> *"Özgünlük denen şeyin olanakdışı olduğunu düşünüyorum. Geçmişi belli belirsiz çeşitleyebilirsiniz ancak. Her yazar yeni bir tonlamaya, yeni bir nüansa sahip olabilir, ama hepsi bundan ibarettir. Belki her kuşak aynı şiiri yazıyor, aynı öyküyü yineliyor, ama küçük, benzeri olmayan bir tonlama bir ses farkı ile yazıyor ve yineliyor. Bu da yeterli."*[1]

Kendini Batı kültür dünyasına ait ve Batı edebiyat gelene-

1. 'Susan Sontag, Borges'le Konuşuyor' Çeviren Yavuz Baydar, Çerçeve, Haziran 1989, s.16

ğinin bir mirasçısı sayan Borges için yeterli olabilir, ama başka bir kültür dünyasından gelen bir Türk yazarı için yeterli mi? Bu sorunun cevabını sanırım *Kara Kitap*'ın güzel bölümlerinden biri olan 'Şehzadenin Hikâyesi'nde aramak gerek.

Osman Celâleddin Efendi 'hayatın en önemli sorununun insanın kendisi olabilmesi ya da olamaması olduğunu keşfetmiş' bir şehzade imiş. İleride iyi bir padişah olabilmek için kasrının duvarları arkasında altı yıl durmadan okumuş, ama birden fark etmiş ki düşüncelerini, kararlarını, davranış biçimlerini hep okuduğu kitaplar belirlemektedir. Şehzade bu etki altında bir türlü kendi olamamış, başkalarının gölgesi olmuş ancak. Bunun üzerine bütün o yazarlardan, kitaplardan ve hikâyelerden kurtulması gerektiğine karar vermiş ve hepsini kasrından uzaklaştırmış ya da yaktırmış. Onlardan kurtulmak on yılını almış şehzadenin ve bu arada anlamış ki verdiği bu savaş yalnız kendi savaşı değil, kaderleri, yıkılmakta olan Osmanlı Devletine bağlanmış milyonlarca insanın savaşıdır. Çünkü 'Kendileri olamayan bütün kavimler, bir ötekini taklit eden bütün uygarlıklar, başkalarının hikâyeleriyle mutlu olabilen bütün milletler yıkılmaya, yok olmaya, unutulmaya' mahkûmdurlar diye düşünürmüş şehzade (s.396). Böylece okuduğu kitaplardan gelen 'seslerle boğuştuktan sonra, ancak kendi hikâyelerini, kendi sesini o kitapların sesine karşı yükselterek kendisi olabileceğini anlamış' (s.394).

Oysa insanlarımız geceleri soba başında babadan kalma kendi masallarını anlatacakları yerde, birbirlerine *Üç Silâhşörler*'den, *Monte Kristo*'dan apartılmış hikâyeleri okuyorlarmış gazetelerden.

Başka bir uygarlığa öykünme yüzünden yozlaşan ve kimliğini yitiren Türk toplumu sorununa 'Bedii Ustanın Mankenleri' bölümünde de eğilir yazar. Türkiye'de mankencilik işini başlatan Bedii Ustanın mankenlerinde bizleri 'bizler' yapan özümüzü bulmak mümkünmüş, ama ilk önce şeyhülislam tarafından din nedeniyle engellenmiş usta, sonra cumhuriyet döne-

minde de dükkâncılar, Batıya öykünen ve artık 'Türk' değil başka bir şey olmak isteyen Türklere, bu mankenlerle bir şey satamayacaklarını söyleyerek Bedii Ustanın mankenlerini geri çevirmiş, Avrupa'dan ithal edilmiş, bizi biz yapan özden yoksun, tuhaf duruşlu mankenleri yeğlemişler.

'Şehzadenin Hikâyesi' olsun 'Bedii Ustanın Mankenleri' olsun Batı taklitçiliğine karşı bir uyarı. Öyle anlaşılıyor ki Orhan Pamuk, romanda 'kendi olabilmek' için geçmiş kültürümüzün yazınsal bağlamını arkasına almaktan yana. Bu bakımdan *Kara Kitap* ile *Tutunamayanlar*'ı karşılaştırmak aydınlatıcı olabilir.

Her iki roman da çerçeve öykü içine yerleştirilmiş öykülerle kurgulanmış; her ikisinde de romanın başkişisi aldığı küçük bir not sonucu arama serüvenine başlıyor; Turgut da Galip de sonunda aradığı ile özdeşleşiyor ve yine her ikisi de yazmaya başlıyor. Bu ortak noktaları metinler arası bir ilişkiye işaret etmek için belirtmiyorum; belirtmek istediğim, tersine, iki romanı ayıran bir özellik. *Tutunamayanlar*'ın kültür bağlamı Batının yazınsal bağlamıdır. Metinde anılan, gönderme yapılan yapıtlar Batı dünyasının yapıtlarıdır ve karakterleri Batı yazarlarına hayran kişilerdir. Selim de Turgut da biraz İsa, biraz Hamlet, biraz Donkişot'turlar. *Kara Kitap*'ta Batılı yazarlara gönderme yapılmaz değil, ama yazınsal bağlamı oluşturan Doğu kültürünün yapıtlarıdır. Celâl ve Galip Batılı kişilerle değil Mevlana ve Şeyh Galip ile ilintili karakterler olarak çizilmişlerdir.

Tutunamayanlar taklit bir romandır anlamına gelmez bu söylediklerim, çünkü Atay yapıtına kendi romancı kişiliğinin damgasını vurmuştur. Aslında iki roman arasında, gerçekçilikten uzaklaşma çabaları bakımından, anlatı yöntemleri, anlatıcı çeşitliliği, değişik üsluplar kullanma, değişik söylemler deneme bakımından fazla fark yoktur. İkisi de modernist ve postmodernist romanın özelliklerini sergiler, ama Oğuz Atay, Orhan Pamuk gibi, Bizans ve Osmanlı renkleri taşıyan, masallar ve mesnevilerden sesler duyuran, yerli diyebileceğimiz bir atmosfer yaratmaya çalışmamıştır.

Kısacası, Orhan Pamuk romanda ve özellikle Türk romanında 'kendi olmak' sorununa çözüm getiren bir roman olarak,

geçmiş kültürümüzle arasında bağlar kurulmuş *Kara Kitap*'ı sunuyor okurlarına. Anlatı geleneğini 'bir köşesinden, bir ucundan değiştirerek yepyeni bir şey söyleyebilmek' için neler yaptığı ise başka bir yazının konusu olabilir.

KARA KİTAPTAKİ RÜYA KAVRAMI

Gregor Vetter

Gerçek bir hayâldir, rüya ise gerçek.

Kara Kitap'ın 1. kısım 7. bölümünde Galip okul arkadaşı Saim'i ziyaret eder. Saim yıllardır politik dergiler, broşürler ve el ilanlarından muazzam bir arşiv oluşturmuştur. Galip, Rü-'yı ararken bu arşivde ipuçları bulabilmeyi ummaktadır. 'Arşivci' Saim'le birlikte bütün gece gizli işaretler bulmaya çalışırsa da hiçbir ize rastlayamaz. Onun yerine Saim'in rüya ile gerçek üzerine kurduğu kuramla tanışır.

Saim ona bölücü bir komünist partisinin foyasını nasıl ortaya çıkardığını anlatır. Uzun ve yorucu bir hafiyelik sonucu, araştırdığı yazılar, takma adlar, gizli şifreler ve simgelerden, Enver Hocanın ideolojisini temsil ettiğini iddia eden belirli bir komünist partisinin, aslında siyasi bir parti değil, bir Bektaşi tarikatı olduğunu keşfetmiştir. Atatürk tarafından yasaklanan Bektaşi tarikatı, yeraltında varlığını sürdürmüş ve bu komünist partisini kamuflaj olarak kurmuştur. Bu nedenle bu partinin gerçek liderleri, bilinen Türk parti yöneticileri değil, Arnavutluk'ta yaşayan birkaç ihtiyar Bektaşi şeyhidir.

Ancak parti üyelerinin bundan haberi yoktur. Onlar bir yanılgı olarak örgütlerini, komünist bir parti, kendilerini de gerçek komünist addetmektedirler. Partinin üst düzey yöneticilerinin dışında hiç kimse bu örgüt hakkındaki asıl gerçeği bilmemektedir. Bu iki üç adam arada bir Arnavutluğa gitmekte ve ihtiyar şeyhlerine komünist kisvesi altındaki müritlerinin fotoğraflarını göstermektedirler. İhtiyar şeyhlerin yaşlı gözlerle in-

---

Almancadan Türkçeye çeviren Nedret P. Kuran. Frankfurt Üniversitesi Türkoloji Bölümünde 1991'de Dr. Bernt Brendemoen tarafından verilen bir edebiyat semineri için hazırlanmıştır. Almanca yazının ilk değerlendirmesini yapan Doç. Dr. Nazan Aksoy'a teşekkür ederim.

celedikleri bu fotoğraflar, onların müritleriyle aralarındaki tek bağlantıyı oluşturmaktadır. Hele müritlerin, tarikatlarının mistik sırları yerine Marksist-Leninist kuram üzerine kafa yorduklarından hiç haberleri yoktur.

Arnavutluk'taki ihtiyar şeyhler Türkiye'deki müritlerinin katıksız birer komünist olduklarını bilmeyerek, onları nasıl yeniyetme derviş zannediyorlarsa, bu sözde müritler de, kendilerinin yeniyetme derviş olduğundan habersiz, kendilerini katıksız komünist saymaktadırlar. Velhasıl onların 'gerçekten' ne olduklarını tespit etmeye imkân yoktur.

Örgütün ve üyelerinin 'gerçek varlığı' Arnavutluk'ta, uzak, ulaşılamaz bir yerde saklıdır. Gerçek, rüyaya; ihtiyar şeyhlerin rüyasına, dönüşmüştür, bir komünist partisinin hayâli ise, üyeleri için gerçek olmuştur.

Saim, başlangıçta bu keşfini açıklamayı düşündüğünü, ancak çok geçmeden bunu yapmaktan vazgeçtiğini anlatmaktadır, çünkü insanların düşlerini hep gerçek zannettiklerini görmüştür, bu durumda bu konuya açıklık getirmenin de anlamı yoktur. Hayâlleri sorgulamak, insanların onları kurmaktan aldıkları küçücük mutluluğu da yok etmekten başka bir işe yaramayacaktır; bu insanların elinden her şeyi almak demektir.

Kitsch rüyası

1. kısmın 10. bölümünde Galip, Rüya'nın ilk kocasını ziyaret eder, çünkü Rüya'nın ona gitmiş olabileceğini düşünmektedir, ama bu beklenti doğru çıkmaz, Galip düş kırıklığına uğrar. Rüya'nın kocası yeniden evlenmiştir ve aile babası olmuştur. Nezaket icabı Galip üç saat bu adamın evinde oturup adamın aralıksız süren monoloğuna katlanmak zorunda kalır. Bu adam da gerçek ve hayâl üzerine kafa yormaktadır.

İstanbul'da her yerde umutsuz bir kişilik parçalanması görmektedir ve bu parçalanmayı yabancı bir gücün binlerce yıldır süregelen komplosuna bağlamaktadır. Ülkeye hakim olmak isteyen bu güç, amacına erişebilmek için bellek silme yönteminden yararlanmaktadır; çünkü artık insanların kim olduklarını bilmedikleri takdirde çok kolay yönlendirilebilecekleri fark edil-

miştir.

Sinemalar, komplocuların, insan belleğini yok etmek ve aynı zamanda insanlara yeni birer kimlik aşılamak için kullandıkları modern araçlardır. İstanbul halkının çoğunluğu, yabancı filmler gösteren sinemaların aracılığı ile kendi anılarını yitirmişlerdir. Kendi anıları silinmiş, onların yerini sinema sahneleri almıştır. Kendi gerçekleri yok olmuş, onların yerini hayâller almıştır.

Kendisi de, siyasi eylemlere katıldığı, sol eğilimli gazetelere makaleler yazdığı yıllarda bu komplonun kurbanı olmuştur. O zamanlar ilk karısı Rüya ile beraber sürekli takma ad değiştirerek yabancı dergilerden makaleler çevirmişler, yabancı halkların, hiç tanımadıkları yabancı fikirlerini kendilerine mal etmişler ve bunları öyle bir Türkçeye çevirmişlerdir ki; o Türkçe artık Türk ruhuna değil de âdeta yabancı bir ruha tabi olmuştur. Bunu yaparken kendileri de sahte kişiliklere bürünmüşler ve bir başkası olmak hissinin verdiği sarhoşluğun zevkine varmışlardır. Her takma ad değiştirişte kişilikleri de değişmiş, her kişilik değişmesiyle birlikte dünyanın yorumlanması da değişikliğe uğramıştır. Dünya onlara, her yeni okunuşunda farklı anlamlar kazanan bir ansiklopedi gibi gelmiştir.

Bununla beraber sonunda, takma adların, sahte kimliklerin, yazıların ve yorumların labirentinde çaresiz bir şekilde yollarını kaybetmiş olduklarını ve bu arada kendi öz anılarını yitirdiklerini, böylece de kendi kişiliklerinden olduklarını fark etmişler ve sonunda Türklere karşı hazırlanan bu komplonun kurbanı kendileri olmuşlardır.

O günlerde ilk karısı Rüya onu terk etmiş ve kendi aile çevresine geri dönmüş, kendisi ise geçmişine geri dönerek, gerçek kimliğini bulma yoluna koyulmuştur. Bu komploya karşı direnecek, gerçek bir aile babası olabilmek için savaşacaktır.

Eski kocası, Rüya'dan boşandıktan sonra yeniden evlenmiş ve evini baştan başa yeniden döşemiştir. En küçük ayrıntısına kadar ev, tipik orta halli kent soylu bir Türkün evine benzemektedir (geleneksel duvar saati, her an açık duran, üzerinde küçük işlemeli örtücüğü ile bir televizyon, üzerine çiçekli kılıf geçirilmiş eski koltuklar, kelebek desenli emaye tabaklar,

vs.) Aile babası, Galip'e gururla hiçbir şeyi tesadüfe bırakmadığını, ev eşyalarının seçiminden düzenlenmesine kadar, her ayrıntıyı hatta yemek masasının üzerindeki sureta dağınıklığı bile kontrol altında tuttuğunu ve bunların sahiciliğini her an denetlediğini anlatmaktadır. Aynı şekilde ailesinin el, kol ve yüz hareketlerini de kontrol etmektedir, çünkü her şey aslına, kendi kimliğine, Türklüğe uymalıdır. İstanbul'un yaşamakta olduğu genel çöküşten kurtulmanın tek yolu da budur.

Ne var ki bu aile babası, kaçmak istediği tuzağa fark etmeden kendisi düşmüştür. Bürünmeye çalıştığı kişilik, aslında en az o eski fırtınalı sol eğilimli günlerinde kendini özdeşleştirdiği kişilikler kadar hayâl ürünü ve yapaydır. Ayaklarının yere bastığını, gerçeklerin farkında olduğunu zannetmektedir, oysa tepesine kadar kitsch bir rüya âlemine batmış durumdadır. Kendi gerçeklik kuramının tutsağı haline gelmiş, gerçekle bütün bağlarını yitirip kaçık bir münzevi haline girmiştir. Gerçekçi bakış kisvesi altında yatan kaçıklığı, uzun süren umutsuz bir gerçek arayışının sonu, sergilediği özgüven ve muzaffer eda ise yalnızca gizli bir teslim oluştur. Uzun yıllar sonunda, onu bir yabancı adadan öbürüne sürükleyen, boşa çıkan bir vatan arayışından sonra yorgun ve cesaretini kaybetmiş olarak bir adaya yerleşip inatla orasını vatanı İthaka ilan eden bir Odysseus'a benzemektedir. Vatan hayâlini ancak kesintisiz bir kontrol ve aralıksız konuşmayla canlı tutabilmektedir. Sanki vatanının hayâli kuruluşunu denetlemeyi bırakır, telkinlerle dolu konuşmasını böler ve susarsa, yaratmış olduğu kitsch dünya çökecektir.

Bir komplonun tuzaklarından kaçtığına ve kendi kimliğini kendi arzusuna uygun biçimde koruduğuna inanırken, başka bir komplonun kurbanı olmuştur, çünkü kendine has, kendi öz kimliği zannettiği kimliği aslında ona evinde sürekli açık duran televizyon vermiştir. Yabancı filmler gösteren sinemalardan, insanların içini oyup boşalttıkları ve onları yabancı güçlerin kuklaları, yabancı rüyaların kahramanları haline getirdikleri savıyla şeytan görmüş gibi kaçmasına karşın, Türk devlet televizyonunun etkilerini ve onun kitsch dünyasını evine, ailesine taşımış, ona iradesizce tabi olmuştur. Ona göre televizyon anıların çiçek açan bahçesidir. Aslında kendisi sandığı gibi kendine ve

ailesine hakim değildir, aksine devlet televizyonunun emirlerini yerine getirip ailesine aktaran bir ifa memuru gibidir. Evi televizyon sahnesinin bir kopyasıdır, o da evini sürekli aslıyla karşılaştırmaktadır.

Aynı zamanda kendi bir müze bekçisini, evi de bir müzeyi andırmaktadır, burada belirli bir hal, bozulmasın diye korunmaktadır.

Yasaklanmış Rüyalar

Bir diğer 'müzeye' Bedii Usta ve oğullarının yeraltındaki mağarada bulunan atölyesinde rastlarız. Celâl 'Bedii Ustanın Evlâtları' adlı yazısında buradan söz der, yıllar sonra Celâl de bu esrarengiz, karanlık yeri ziyaret eder.

Bedii Usta ve oğullarının felsefesine göre; her halkın gerçeği, onu meydana getiren insanların el, kol ve yüz hareketlerinde gizlidir. Onları oldukları kişi yapan yalnızca bunlardır; bunlar bir halkın 'ruhu'dur. Bunların tümü bir halkın 'hazinesini' meydana getirir. Bedii Usta felsefesine göre, bir halk yalnızca kendine has el, kol ve yüz hareketleriyle kendini gerçekleştirebilir.

İstanbul'u sinemalar istilâ ettiğinden beri Bedii Usta hemşehrilerinde tuhaf bir değişiklik fark etmiştir. Bunlar artık gerçek Türkler gibi davranmayı bırakmış, sinemadan tanıdıkları Avrupalı artistlerin el, kol ve yüz hareketlerini devralmışlardır. Bedii Usta ve oğulları için bu korkunç bir gerçeklik yitimidir. Türk halkı artık kendini gerçekleştirememektedir, Türk rüyasının da gerçekte önemi kalmamıştır artık.

Bedii Usta ve oğulları kendilerini Türk halkının gerçeklerini korumakla görevli kabul etmektedirler. 'Vatandaş kuklaları' adını taktıkları bebekler yaparak bunlarda Türk el, kol ve yüz hareketlerini sabitleştirmeye çalışırlar. Yukarıda, şehirde hiç kimse Türk 'ruhuyla' ilgilenmediği için bunları yerin altındaki mağaralarına istif ederler, çünkü insanlar Türklüklerini unutmuşlar, onu utanarak bilinçaltlarının en alt katına itmişlerdir. Türklük, İstanbul'un yeraltı mezarlarında diğer tarihte kaybedenlerin, Yahudilerin ve Hıristiyanların ve alkoliklerin kovalan-

dığı dönemde ebedi istirahatgâhını bulan iskeletleriyle birlikte etkisiz bir rüyaya dalmaya mahkûm edilmiştir. Bedii Ustanın yeraltındaki kukla sergisi, artık perdelerini açmayacak olan unutulmuş bir sahnenin donatım deposunu andırmaktadır.

Hayâl edilmiş olmayan bir gerçek yoktur

Bu üç örnekle ben, bu romanın temelinde, rüya kavramına zıt düşmeyen bir gerçeklik kavramının yattığını göstermek istiyorum. Romanın hiçbir yerinde gerçekle rüyaya, ya da gerçekle hayâle temelde birbirinden farklı, ya da zıt şeyler olarak bakılmamaktadır. Gerçeklik, nesne ve insanların bir özelliği olarak değil de, bir duygu gibi görülmektedir. Örneğin yüz sene önce gerçek kabul edilebilecek Bedii'nin Türklük anlayışı, bugün için 'gerçekdışı' olmuştur; insanların artık bilinçli olarak hayâl ettikleri bir şey değildir, bu nedenle de gerçekten artık silinmiştir.

Böylece, çoğu roman kahramanlarının ulaşmaya çalıştığı 'sahicilik' de aslında var olamaz, çünkü düş âleminde yaşayan insan, düşleriyle özdeş değildir. O düşlerini daha çok mevcut olan bir düş yığınının arasından seçer. Bu seçimi bilmeden ya da bilerek, rastlantıyla ya da zorunlu olarak ya da her zaman nasıl yapıyorsa öyle yapmış olması önemli değildir.

BİR ORHAN PAMUK OKUYUCUSUNDAN

Jale Baysal

Orhan Pamuk'un her kitabı birçok baskı yaptığına göre, demek ki çok okuyucusu var; onlardan hiç değilse birinin, bu yazarın niye okuduğunu anlatması gerek diye düşündüğüm için bu yazıyı yazmaya karar verdim. 'Okunmayan kitaplar birçok baskı yapabiliyor' savına kesinlikle katılmıyorum. Kimsenin, öyle okunmayacak kitaplara birkaç baskı yaptıracak kadar kitap satın alacak parası yok.

Tartışmalar, "Orhan Pamuk Türkçe yanlışları yapıyor" noktasından başladığı için, yazıma Havel'den, bu konuya ilişkin bir alıntı yaparak başlıyorum:

> *"Yazar olmak için ne gereklidir? Her şeyden önce herhalde kendi dilini biraz bilmek ve ona saygı duymak lazım – ama bu da her zaman yetmiyor; Vlasta Tresnak iki cümlede bir yanlış yapardı ve Çekçeyi Pavel Eisner gibi iyi bilen pek çok yazarlardan daha iyi bir yazar oldu."* (V. Havel, Uzaktan Soruşturma, 1990, s.65-66)

Havel'e göre kötü bir yazar, iyi bir romancı olabilir. Bence, iki cümlede bir yanlış biraz fazla, ama en güzel konuşan bile (yazan da), kendini anlattığının büyüsüne kaptırıp 'dil sürçmesi' yapabilir; bu da onun kullandığı, şu hepimizin kullandığı alelade dille neler yapılabileceğini en parlak örneklerle gösterebilmesine engel değildir. Beyaz Kale'nin giriş cümlesine bakalım:

> *"Venedik'ten Napoli'ye gidiyorduk. Türk gemileri yolumuzu kesti. Biz topu topu üç gemiydik, onlarınsa sisin içinden çıkan kadırgalarının arkası gelmiyordu bir tür-*

Gösteri Dergisi'nde Haziran 1991'de yayımlanmıştır.

lü." (Beyaz Kale, 1985, s.11)

Çok yalın, çok sade cümlelerle yazılmış, ama gerilim dolu, koskocaman bir tablodur bu. İyi bir kameraman, üç kısa cümle ile yaratılan bu tabloyu izleyiciye yaşatabilmek için neler ve ne kadar zaman harcardı kestiremiyorum.

Üzerine neredeyse bir kitap yazılabilecek kadar düşünce yüklü ve insanın içini titreten bir duyarlığın şiirini getiren aşağıdaki paragrafta yalnızca beş cümle var:

> *"Hiçbir zaman inandıramadım seni kahramansız bir dünyaya neden inandığıma. Hiçbir zaman inandıramadım seni o kahramanları uyduran zavallı yazarların neden kahraman olmadıklarına. Hiçbir zaman inandıramadım seni o dergilerde resimleri çıkanların bizden başka bir soydan olduğuna. Hiçbir zaman inandıramadım seni sıradan bir hayata razı olman gerektiğine. Hiçbir zaman inandıramadım seni, o sıradan hayatta benim de bir yerim olması gerektiğine."* (*Kara Kitap*, 1990, s.312)

Gramer yapılarının dışında ve üstünde, önemli olan, ne söylendiğidir, neyin ne zaman söylediği ve hangi etkiyi yapabildiğidir. Bir paragrafa daha bakalım:

> *"'Kalmuklar, Misyalılar' derdi Şehzade ve 'kendileri olmadıkları için yıkılıp gittiler' diye eklerdi Kâtip. Gece geç vakit, kan ter içinde, çalışmalarını ve ölüm ve yıkılış hikâyelerini bitirdiklerinde, dışarıda, yaz gecesinin sessizliği içinde bir cırcırböceğinin kararlı sesini duyarlardı.* (*Kara Kitap*, s.402)

Arka arkaya gelen 've'lerle bütün bir deyimler, gözlemler, anılar dizisinin çağrışımlarına davet ediliyoruz. Ölümler, kalımlar, yıkılışlar, körfez savaşları, diplomatların koşuşturmaları, bunların yanında hâlâ daha kan ter içinde uğraşmalarımız ve yaz geceleri dışarıda hep aynı cırcırböceği, kuşlar, yapraklar, rüzgâr, dünyamız, hayatımız. İnsanı bir yandan Shakespeare'ın 'Rüzgâr Tanrının günü eser, yağmur Tanrının günü yağar' dizelerine götüren bir yandan da anlattığı hikâyeyi bir zaman

parçası içine ustaca oturtarak elle tutulur hale getiren bir anlatım.

Söylenenlerin tam aksine, Orhan Pamuk'un, bütün cümleleri üzerinde (gözünden kaçırdıkları bir yana), dizelerine sözcük arayan bir şair titizliği ile tek tek çalıştığı; sözcükleri, anlatım kalıplarını, söz dizimini tekrar tekrar tarttığı kanısındayım. Türkçenin en küçük birimlerinden nasıl bir dikkatle, ne kadar yararlanabildiğine Sessiz Ev'den bir örnek vereyim:

"...hep aynı sözlerdir." (Sessiz Ev, 1983. s.8 ve 13)

'Aynı sözler' değil, aynı sözler 'dir.' Aynı sözler, gelişigüzel bir söz olurdu. Ama 'hep aynı sözlerdir' diyen; yaşamış, çekmiş, görmüş, yargılamış, dünya üzerindeki yolculuğu boyunca 'adam' olabilmeyi başarmış, gerçekten değerli bir eski köşk hizmetkârıdır, daha da fazlasıdır. Bu 'hep aynı sözlerdir'le, bir ağırbaşlılık, bir eskilik, bir yargılama gücü ve sessiz bir hüzün gelir, okuyucuya sözü edilen kahramanı tanıtır. Söyleyişi gözden kaçırmamamız için Orhan Pamuk önlem de almış, hem 8. hem 13. sayfalarda yinelemiştir.

Yalnız kendi anlatımlarında değil, çevresindeki kişilerin söyleyişlerinde de, yukarıdaki örnekte olduğu gibi kendine özgü, değişik, beklenmedik olanı yakalamayı, Türkçenin değişik tatlarını duyurmayı başarır. Örneğin 'herkesin yemek masasını çevreleyen duvarların dışındaki sonsuz bir noktaya baktığı, renksiz ve yavan akşam yemekleri'ni, parantez içinde şöyle verir:

> *"(Anne: Öğlenki zeytinyağlıdan kalmış, vereyim mi? Galip: Nnnh, istemem; Anne: Sen? Baba: Ben ne?)" (Kara Kitap*, s.39)

Gazeteci Celâl, dükkâncı Alâaddin'e gazetede kendisinden söz edeceğini, ama önce bir görüşme yapmak istediğini söylediğinde, Alâaddin'in yanıtı şu olur:

> *"Ağbi, şimdi bu benim aleyhime mi olacak?" (Kara Kitap*, s.42)

Galip, kapıcı kadına Celâl'in orada olduğunu (sözde) kendisinin bildiğini, ama kimseye söylememelerini tembih ettiğinde,

kapıcı kadın şöyle der:

"Biz ne yapalım, söylemiyoruz." (Kara Kitap, s.213)

Bu 'biz ne yapalım'ın burada hiç yeri yoktur, ama kapıcı kadının tam tamına böyle söyleyeceğinden de kuşkum yoktur.

Bu arada, Orhan Pamuk tartışmasının başından beri yanlış olduğu ileri sürülüp duran bir cümleye de değineyim:

"Şehzadenin çocukluğunu anlatırken, büründüğü bu yeni kişiliğin, bir zamanlar olduğu Galip adlı çocuk olduğunu hissetti."

Bu cümle yanlış değil. Yazar ne diyor? Bir zamanlar çocuktum. Bu çocuğu Galip diye çağırırlardı. Şimdi artık başka biriyim, o çocuk değilim. Ama şimdi büründüğüm bu yeni kişilik, bir zamanlar olduğum o Galip adlı çocuğun kişiliği.

Bir benim, okuyucu sanki aptalmış gibi vura vura kafasına sokmaya çalıştığım cümlelere bakın, bir de Orhan Pamuk'un bulduğu çözüme bakın. Yoğunluk, edebiyatta her zaman değerli bir şeydir. Galip adlı çocuk bir kişiliktir (şahsiyettir) diyebiliyorsam, büründüğüm bu yeni kişiliğin, bir zamanlar olduğum Galip adlı çocuk olduğunu seziyorum da diyebilirim.

Üstelik ne kadar güzel bir şey yakalamış. Bir zamanlar çocuktum, bana Jale derlerdi. Şimdi yine Jale diyenler var. Ama bu ikisi, birbirinden ne kadar farklı. Bir zamanlar olduğum Jale nereye gitti?

Orhan Pamuk'un Türkçesi ve anlatımı için yargım şudur:

Alabildiğine yoğun cümlelerle, anlatım gücü çok yüksek, hoşa gitme, marifet gösterme numaralarından tümüyle arınmış, okuyucusunu ciddiye alan, tam söylenmesi gereken neyse o kadarını söyleyen, şiirsel gücünü yaşanmış insan deneyimlerinden alan, duygularla oynamayan, akıla ve doğrudan beyin gücüne yönelen bir Türkçe ve bir anlatım.

Kitapları yalnızca dil değerleri için okumuyoruz, neler anlatıyor bu adam diye bakıyoruz. Kendimce, gazete manşetlerine göz atmakla, ajans haberlerine kulak vermekle de edinebileceğim gerçeklerin kompozisyonlaştırılmışları ile zaman kaybetmek istemiyorum. Anı defteri ile sanat arasında bir fark bulun-

ması gerektiğine inanıyorum. Gizli ya da açık, akıllı yorumlar bekliyorum, eski şeylere yeni açıklamalar umuyorum, bilmediğim, ilginç hikâyeler dinlemek istiyorum. Bilinen insan yüzleri, ev içleri, bir iki biçimsiz sokak, uykulu ve sorunlu köyler, bildiğim dertler... bunlar yetmez. Bilmediğim, kendi başına bulamadığım ne haber verildi bana? Neden okuyacağım bir yazarı? Bana ne ekleyecek, yarın yaşayacağım günde neyi değiştirecek, güne bakan gözlerime hangi ışığı katacak? İçimde sezinleyip durduğum, ama cümlesini bir türlü bulamadığım neyimi açıklayacak bana?

Bu yüzden de, Orhan Pamuk'un yazdıkları ile Türkiye genişledi diye düşünüyorum. Daracık bir, kimi politik, kimi psikolojik, kimi toplumsal 'dertlerimiz' çemberinden çıkıp kurtuluyoruz. Türkiye'nin altında, tıpkı bir ormanın altındaki birbirine dolaşıp karışmış, uçsuz bucaksız kökler, dallar dünyası gibi bir dünya var. Geçmişte İstanbul'u ellerinde tutmuş kavimler, padişah cellatları, Naima, Evliya Çelebi, Hurufiler, acayip 'Hoca'lar, şifahaneler, daha yakınlarda dinsiz ansiklopediciler, gazeteciler, terör olaylarına karışmış gençler, Anadolu'da devlet ihalelerine giren mühendisler, tünel yapımları, neler ve neler! Kısacası Orhan Pamuk bir imparatorluktur, bütün bir Türkiye Cumhuriyeti toprağıdır. Onunla genişledik, nefes aldık biraz.

Son olarak *Kara Kitap*'ı bir yirminci yüzyıl Hüsn ü Aşk'ı olarak okuduğumu söyleyerek bitireyim. Zaten yazar da, daha kitabının başlarında (s.49 ve 67) Hüsn ü Aşk'ı anarak okuyucuyu uyarıyor.

KARA KİTAP NEDEN KARA?

Jale Parla

Orhan Pamuk'un romanlarını bütünüyle ele alırsak, bunlarda tematik bir bütünlük, en azından bir süreklilik olduğunu söyleyebiliriz. Her yeni roman, bir yandan bir önceki romanın izleğini sürdürürken, diğer yandan da hem yeni izleksel açılımlar yapar, hem de daha karmaşık anlatı biçimleri dener. İlk romanı *Cevdet Bey ve Oğulları*'nın ana izleklerinden biri bir sanatçının yetişmesiydi. Çok sesli anlatımı denediği ikinci romanı *Sessiz Ev*'de hem *Beyaz Kale*'nin hem de *Kara Kitap*'ın gelişinin haberi vardır. Tekbaşına epistemolojik bir devrim gerçekleştirebileceğine inanan Türk batılılaşma hareketinin öncü aydın tiplemelerinden .....'ın anıları, *Beyaz Kale*'nin temel izleklerinden Doğu-Batı düşünce sistemlerinin epistemolojik karşıtlığının sanki bir ön çalışmasıdır. *Beyaz Kale*'deki, sözünü ettiğimiz karşıtlığa eklenen kimlik arayışı ve çiftillik (*Doppelganger*) izleği ise, *Kara Kitap*'ta başka biçimlerde geliştirilecektir. *Kara Kitap*'la birlikte sanki bir dörtlü tamamlanır (izleksel olarak). Bu izlekler, sanatçı, hayâl, gerçek, Doğu-Batı karşıtlığı, kimlik izlekleridir. Yalnız, *Kara Kitap*'a kadar tarihsel bir amaç taşımamakla birlikte, gerçek ya da yapay tarihsel bağlamlarda geliştirilen bu izlekler, *Kara Kitap*'ta tümüyle tarihsizleştirilip kişiliksizleştirilir.

Kara Kitap'ın olay örgüsü oldukça yalındır. Avukat Galip, karısı, aynı zamanda da kuzini Rüya tarafından terk edilir ve onu aramaya başlar. Bu arayış onu, Rüya'nın geçmişine götürür. Bir gazetede köşe yazarı olan Celâl, Galip'in kuzeni, Rüya'nın üvey ağabeyidir. Güne Celâl'in yazısını okuyarak başla-

---

ABD'de *The World & I Dergisi*'nde Haziran 1991'de 'Why the Black Book is Black' başlığıyla yayımlanmıştır. İngilizceden çeviren Işın Eliçin. Ekleme ve değişiklikleri Jale Parla kendisi yapmıştır.

mak, Galip için her zaman bir alışkanlıktır. Bu alışkanlığını arayış sırasında da sürdüren 'sadık okur' Galip, birden Celâl'in sütununda eski yazılarının yeniden basıldığını fark eder. Gazeteyi arar ve Celâl'in bir haftadır uğramadığını öğrenir. Rüya'nın Celâl'le birlikte olabileceğini düşünen Galip, bu kez makaleleri, Rüya, Celâl ve kendine ilişkin ipuçları arayarak okumaya koyulur. Burada romanın alegorik boyutu belirlenmiş gibidir. Celâl, yazar usta, Galip, yazar çırak, Rüya ise yaratıcılık *mıdır?*

Galip, Rüya'yla Celâl'in eski aile apartmanı Şehrikalp'teki Celâl'e ait çatı katı dairesinde saklandıklarına karar verir. Kapıcı ve karısı da onun bu tahminini doğrular gibi davranmaktadırlar. Böylece Galip, Celâl'in orada yaşadığı zamanlardan beri olduğu gibi muhafaza edilmiş dairesine yerleşir. Celâl'in yerine geçerek onun giysilerini giyer, telefonlarını yanıtlar, hatta köşe yazılarını yazar. Böyle yaşamaktan oldukça memnundur da. Çünkü bütün bunların Celâl ve Rüya'nın kendisine yaptıkları bir şaka olduğundan, onlar bir anda ortaya çıkınca hep birlikte bir güzel güleceklerinden emindir. O sırada Celâl'le buluşmak isteyen esrarengiz Mehmet telefon eder. Celâl'in yerine geçen Galip buluşma yerinde yarım saat bekler ve kimse gelmeyince gecenin kalan kısmını yerli ve yabancı gazetecilerle geçirmek üzere ayrılır. Dairesine dönerken, önce Celâl'in bir cinayete kurban gittiğini, sonra da Rüya'nın saklanmak için kaçtığı Alâaddin'in dükkânında öldüğünü öğrenir.

Kara Kitap'ın giriş bölümleri; romanın ana izleğini oluşturan gerçek ve hayâl düzlemleri akılda tutularak okunmalıdır. Galip'in acıklı öyküsüne başlarken yazar her iki düzlemi de eşzamanlı olarak geçerli kılabilmek için, ister kelime oyunu, ister gönderme, isterse de renk olsun, her fırsatı değerlendirir. Sinemasal rüya sahnelerinde kullanılan mavi renk, romanın başlangıç episodlarının rengini oluştururken, Orhan Pamuk'un kurmaca dünyası da aynı anda, hem doğrulanır, hem de yadsınır.

Postmodernist yazına özgü bir kurguyla, Orhan Pamuk bizden tutarlı bir yorum için tutarlı ipuçları verebilecek her şeyi esirger. Çok katmanlı öyküleme düzlemleri arasında sürekli yer değiştiren 'anlam', bir anda kavranıp kaybolmalıdır. Gerçekle hayâl arasındaki karşıtlığın değişik boyutları Rüya çevre-

sinde öyle karmaşık bir ağ örer ki, sonunda Rüya sözcüğünün anlamı da bulanıklaşır. Yüklendiği tüm anıştırma ve göndermeleri taşıyamaz duruma geldiğinde Rüya, anlamdan yoksunluğun çaresizliği demek olan o kara noktada, o boşlukta kaybolur. Anlam ve Rüya, yaşamın sanatla alay ettiği fakat bu alayın da geçersiz kılındığı noktalarda yok olurlar. *Kara Kitap*'ın kara oluşunun nedenlerinden biri budur.

Romanın çok katmanlı ve döngüsel bir yapısı vardır. Bir arayış döngüsü oluşturan her daire başka biriyle iç içe geçerken 'esrar' ve 'şehrin işaretleri' gibi sözcükler bu dairelerin ortak eksenlerini oluşturur. En dış dairede de Galip'in Rüya'yı arayışı bir dedektif öyküsü kurgusuna benzer. Bu arayış, bir diğeriyle, Galip'in aynı zamanda 'öteki' benliği ya da 'çiftli' olan Celâl'i arayışıyla örtüşür. Celâl'i arayış, birbirine geçen iki arayış döngüsü oluşturur: Şehirde dolaşır ve çeşitli ayinlerden geçerken Galip'in kişiliğinin çözülmesi ve paramparça olan benliğinin kendisine babalık edecek, onu doğuracak bir yazar arayışında ve bu yazar-babanın katlinde paradoksal bir biçimde de olsa, bütünleşmesi. Celâl'e yakınlaşıp onun bakış açılarını benimsediği ölçüde Galip'in kişiliği bölünür ve bu bölünmüş kişilikler, edebi kişilikler de dahil, değişik maskeler olarak karşımıza çıkarlar. Ve bütün bu Galip uzantısı kişiler/kişiliklerin anlatacakları öyküleri vardır.

İşte tam da bu öyküleme eylemi, *Kara Kitap*'ı en klasik anlamda bir metaroman yapar: Bir yazarın doğuşunun, 'çerçeve' öyküleriyle alegorik anlatımıdır elimizdeki roman. O zaman, Celâl'in öldürülmesi de babanın öldürülmesi anlamına gelir. Celâl'in katilinin arandığı süreç, Orhan Pamuk'a bir yandan kimlikleri karıştırıp örtüştürme, diğer yandan da babanın katli temasını geliştirme olanağı verir. Sorgulama sırasında yakalanıp teşhis edilmesi için Galip'e gösterilen tüm şüpheliler aslında Galip'in çeşitli 'ben'leridir. Böyle olunca, Celâl'i kimin öldürmüş olabileceği sorusunun da pek bir anlamı kalmaz.

Arayış çevrimleri İstanbul kentinin labirentvari derinlikleri, tepeleri, düzlüklerinde sürdürülür. Birbirinin içine geçmiş dairelerden oluşan bu arayış yapısı, yazarın yorulmadan çeşitlendirdiği yalın bir tümcenin paradigmatik olanaklarının kulla-

nılmasına dayanır: Eğer bu cümle, "Rüya'yı arayan Galip, Celâl'i bulur ve onu öldürür, ama istemeden Rüya'yı da öldürmüş olur" diye kurulabilirse, aynı tümce, "çırak mükemmeli ararken ustasını bulur ve onu öldürür, ama istemeden mükemmeli de öldürmüş olur" ya da "gerçeği arayan adam, hayâli bulur ve onu öldürür, ama istemeden gerçeği de öldürmüş olur," ya da "kimliğini arayan adam ikizini bulur ve onu öldürür, ama istemeden kendi benliğini de öldürmüş olur" vb. Zaman zaman roman bu yorum oyunlarına dalarak öykülemeyi zedeler. Pamuk, anlatının hatırı sayılır bir kısmını oyuna dayandırmıştır; kimi zaman yol gösterip kimi zaman yanılttığı okuruyla –bu ister dikkatli bir okur, ister deneyimli bir eleştirmen olsun– flört eder. Yoruma kalkışmak, oyuna çıkarılan bu davetiyeyi kabul etmek demektir. Yazarsa, oyuna daveti ısrarla sürdürür.

Dikkatli bir okur için ipucu sayılabilecek bir şey, deneyimli eleştirmeni çileden çıkarabilir. Örneğin, Rüya'nın lise defterine aldığı not: "Sınavda Hüsn ü Aşk sorulabilir." Oysa, Hüsn ü Aşk'a yapılan göndermeler Galip-Celâl ilişkisinin geliştirilmesinde çok açıktır.

Polisiye öykü düzeyinde Galip, Rüya'yı kaybetme korkusuyla evliliklerindeki karşılıklı düş kırıklıklarına gözlerini kapayan, haksızlığa uğramış saf kocadır. Günümüzün erkeğidir o: nevrotik, iktidarsız, alıngan, sakar, güvensiz, kıskanç, âşık, mazoist ve narsist. Rüya'yı arayış süreci onu değiştirir, ama roman kişilerinin alışageldiğimiz, gelişmeyle sonuçlanan bir değişim değildir bu. Çünkü yaşadığı süreç aynı zamanda bir kişilik çözülmesi sürecidir de. Rüya'yı ararken cesareti artar. Hatta bir fahişeyle yatarak 'erkekçe' bir deneyim bile yaşar. Rüya onun için aynı anda hem 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 çok şeyin de başlangıcıdır. Rüya ve Celâl'in katili bulunamadığından ve arayışın yedinci gününde (Rüya ile Celâl'in öldürüldükleri gün), Galip'in 'ben'i birçok 'ben'de çoğaldığı için, onları kimin öldürdüğü sorusu da anlamsızdır.

Yazma sürecini sergilemek üzere, vurgunun Celâl'in yazılarına kaydığı bölümlerde roman, metaromana (anlatı sergileyen romana) dönüşür. Okurun dikkatini kitabın yazılış ve okunuş süreçlerine çekmeyi amaçladığı bu bölümlerde Orhan Pamuk şakacı bir tonla iyi yazı yazma kuralları hakkında ahkâm keser, okurun elinde tuttuğu kitap konusunda eleştirileri üzerinde tahminler yürütür, her öykünün herkesin öyküsüne dönüşmesi (bir tür Derridavari 'tekrarlanabilirlik') fikriyle oynar. Galip-ben'i Celâl-ben'ine yaklaştıkça, biz de öykülemenin iç dairesine yaklaşırız: bu iç dairede yazarlar arası etkileşimle, âdeta ustadan çırağa bir verasetle, bir yazarın doğuşunun, Celâl'in Galip'i 'doğuruşunun' alegorik anlatısı vardır. Şeyh Galip'in *Hüsn ü Aşk*'ına yapılan göndermelerin en temel işlevi, kanımca, merkezdeki bu alegoriyi desteklemektir.

Galip'in, Rüya'nın mutlak güzelliği temsil ettiğine ilişkin yanılgısı, çağımızın traji-komik ironilerinden birine örnektir. Gene de Galip, gizli bir gerçeği bulup dile getirmek amacıyla burjuva zincirlerinden sıyrılmak için içten bir gayret gösterir. Bir kez Şehrikalp'ten, komünal yaşamın cennet bahçesinden, sınıflı, anonim, bireysel ve atomize kente sürülmüş olduğunun farkına varınca, ilk iş olarak Şehrikalp'e dönmesi ve oraya sığınması bundandır; ne denli boşuna olursa olsun bu dönüş. Çünkü, Şehrikalp bir Diyarıkalp değildir; Galip'in sanatsal mükemmeliyete erişeceği fildişi kule olmaktan da çok uzaktır; Celâl'in biriktirip doldurduğu eşyalar arasında Galip'in kaybolmuş bir geçmiş ve masumiyeti boşuna aradığı bir apartman katından ibarettir.

Rüya'yı ararken dedektifliğe soyunan Galip, izleyen kadar izlenendir de. Sürekli kendisini izleyen bir gözün, izleyen ötekinin, Celâl'in gözünün, farkındadır. Sanki çırak, usta gözü altında, dünyaya ilk adımlarını atmaktadır. Dante'nin cehenneme inişini çağrıştıran bir yeraltına inişte, yeraltındaki mankenler atölyesini ziyaret ederken, bu göz yol gösterir. Labirentvari yol ve geçitlerden inilen bu yeraltı atölyesi de Galip'in tamamlamak zorunda olduğu yazar olma ayinlerinden biridir.

Yeraltındaki mankenler atölyesinde, Galip, Celâl'in de bir mankenini görür. Celâl'in mankeninin üzerinde yirmi yıl önce

Celâl'in giydiği paltosu vardır. Boynunda, rehber ve büyükbabası hakkında yazdığı bir yazı sallanmaktadır. Ama bu bizim okuduğumuz bir yazıdır, kitaptaki Celâl yazılarının üçüncüsüdür: 'Bedii Ustanın Evlâtları'. Boynuna asılı yazısıyla mankenleştirilmiş Celâl, insanları ruhsuz balmumu heykellere çeviren burjuva tanrılarının gazabına uğramış şairi mi simgeler? Manken ustalarının döktükleri kalıba girmeyi reddettiği için mi Celâl böyle cezalandırılmıştır?

Mankenlerin, yaşayan ölülerle bir ölüm dansına başladıkları noktada, bu ziyaret gerçeküstü bir doruğa çıkar. Neredeyse Baudelaire'in, T.S.Eliot'ta yankılanan çığlığını duyarız: "Bilmezdim hiç ölümün bunca insanı perişan ettiğini." Bu inişten Galip, yüzlerdeki gizli anlamı fark etme yeteneği kazanmış olarak çıkar. Her bir yüzde kendinden bir parça bulur. Her bir yüzü yansıtan ayna, bir de öykü yansıtır. Ama *Kara Kitap*'ın bütün bu yansıtan yüzeyleri, bölünmüşlük ve yitikliğin kapkara çukurunda kararırlar. *Kara Kitap*'ın kara olmasının bir diğer nedeni de budur.

Bu alegorik arayış romanında Kaf Dağı (yaratıcılığın yitik beldesi), harf ve yazıların gizemini çözen okuma yöntemi, Şehrikalp Apartmanı, gizemli yüzler, Galip'i yazarlık mertebesine ulaştıracak platonik merdivenin basamaklarıdır. Yüzlerin gizli anlamlarını çözmek, ya da Şehrikalp'teki çatı katına kapanmak, yazarlık için çekilmesi gereken çilelerdendir– gelgelelim gerçek Kaf Dağındadır (olmayan bir yerde) ve anlam, alfabenin sonsuz kombinezonlara açık harflerinde gizli, Borgesyen bir olasılıktan ibarettir. Bütün bunların karşısında ise, kayıp hafıza ve yaratıcılığın beldesi, Alâaddin'in dükkânı dikilmiş durur: Orada insanı boğan bir tüketim kargaşası vardır ve bu saldırgan tüketim maddelerinin arasında, kitabın başından beri her yerde karşımıza çıkan 'yeşil dolmakalem'de bulunur. Bu Rüya'nın veda mektubunu yazdığı kalemdir, Celâl'in kalemidir, kurumuş Boğaz kuruduğu zaman yaşam artıkları arasında görülen kalemdir ve nihayet Galip'in Celâl'in yerine geçip de Celâl'in yazılarını yazmaya başladığı kalemdir. (Burada eğer benim kaçırdığım Freudiyen bir şaka yoksa, bu yeşil kalemin de *Kara Kitap*'ın fazla yüklü simgelerinden biri olduğunu söyleme-

liyim).

Kent, metinler, yüzler, hepsi gizemli hatlara bürünmüşlerdir. Kimlikler, değişik isimler altında bir belirip bir kaybolurken, sokak ve semt isimleri şehir gezginine inatçı bir dirençle karşı koyarlar; bir yandan da onu Baudelaireyen sırlarını fısıldayan kentin gizemini çözmeye çağırırlar. 'Şehir İşaretleri' başlıklı bir bölümde, her şey kent hiyeroglifini çözmesi için Galip'e meydan okur. Kurumuş Boğaz yatağı manzaraları da, apartmanların kuyulara benzetilen aydınlıkları da, tüketim çılgınlığının artıklarıyla doludur. Bu artıkların manevi karşıtlıkları ise suçluluk dolu o karabasanlı manken atölyesindedir.

Artıklar Alâaddin'in dükkânında yüzeye vurur. Masalların bu sihirli isminin, yani Alâaddin'in, dükkânı dolduran ıvır zıvır arasında büyüsü bozulur, olağanlaşır. Büyüsü sahte, ucuz roman meraklısı, sıkılmış eş Rüya'nın, Alâaddin'in dükkânında, yapma bebekler ve tüketim ıvır zıvırı içinde ölmesi boşuna değildir. Öylesine yüzeyseldir ki Rüya, suçluluk duymasına olanak yoktur. Hâlâ masumiyetini koruyan Galip tarafından matemi tutulan ölümü, manken atölyesindeki ölüm dansının suçluluğundan en ufak bir iz taşımaz. Suçluluk duyulamazsa, suçtan da arınılamaz. Bu da *Kara Kitap*'ın kara olmasının bir nedenidir.

Pamuk büyük projelerle boğuşan bir yazar. Her romanının ardında, kuşku götürmez bir araştırmanın varlığı seziliyor ve bu bazan araştırıcılık ve yaratıcılık arasındaki o ince çizgiye oturan romanlarını tehlikeli bir dengede tutuyor. Artık romandan yüzyıl başındaki o plastik yapısal mükemmeliyeti bekleyemeyeceğimiz bir gerçek; postmodern roman bilinçli olarak o mükemmel simetriyi bozmaya bakıyor, çünkü günümüzün fenomenolojik ve semantik kargaşasına da bir ayna tutmaya çalışıyor. Gene de bazılarımız hâlâ o yeniyetme sanatçıyı, Tonio Kröger'i ve onun sanat anlayışını özlüyoruz: "Düzenlenmesi ve biçimlendirilmesi gereken, henüz doğmamış bir hayaletler dünyasına bakıyorum; insan şekillerinin gölgelerinden oluşan ve beni onlara hayat vermeye ve kurtarmaya davet eden bir arı kovanına bakıyorum." Bu sözler yanıtını başka bir yeniyetme sanatçının, "Hoş geldin, ey hayat! Milyonuncu keredir yola çıkıyo-

rum yaşantının gerçekliğiyle karşılaşmak ve ruhumun nalbantında soyumun yaratılmamış vicdanını dövmek için" diyerek kendini sürgüne gönderen genç Stephen Dedalus'un misyonuyla birleşebilir. İkisinde de temel metafor bir biçim verme, vücut verme metaforudur; çerçeve öyküleri ise bizim öykü anlatma ve öykü dinleme arzumuzun biçimlenmesinden başka nedir ki?

Eğer *Kara Kitap*'ın bütünü, 'Boğaz'ın Suları Çekildiği Zaman', 'Beni Tanıdınız mı?', 'Cellat ve Ağlayan Yüz', 'Apartman Karanlığı' gibi öykülemlerin mükemmeliyetinde değilse, bu belki de yazar çerçeveyi çok yüklediği içindir. Kitabın son cümlesi, daha önce Galip-ben'lerinden birinin söylemiş olduğu bir şeyi tekrarlar: "Çünkü hiçbir şey hayat kadar şaşırtıcı olamaz. Yazı hariç. Yazı hariç. Evet tabii, tek teselli yazı hariç" Eğer ince bir alayla söylenmemişse bu yargı, Pamuk bir sonraki romanını yazmak için yaşama baktığında, yaşam onu mahçup edebilir.

1. T.S.Eliot, *Çorak Ülke, 'Ölülerin Gömülmesi'*, çeviren Cevat Çapan, *İstanbul: Adam, 1985, s.70.*
2. *Thomas Mann, Death in Venice and Seven other Stories*, 'Tonio Kröger', New York: Vintage, ss.133-134)
3. James Joyce, *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*, çeviren Murat Belge, İstanbul: İletişim Yayınları, 1989, s.236.

İŞARETLERİ DEĞERLENDİRME KİTABI

Sevda Şener

Orhan Pamuk'un *Kara Kitap*'ı insanı dönüp yeni baştan okumaya isteklendiren romanlardan. Çünkü insanı ilk okuyuşta tökezleten dallı budaklı anlatım giderek okuyucuda her birimin bağımsız olarak tadını çıkarma isteğini uyandırıyor. Gene başlangıçta bir arayışın sonucuna yönelik merak duygusu çok geçmeden yerini bir arayış aşamasının malzemesini çözümleme keyfine bırakıyor. Özellikle romanın ikinci bölümüne gelindiğinde eseri başka biçimde okuma gereğini hissediyorsunuz.

Okuyucunun –ya da benim– ilk yanılgısının nedenini biraz da romanın kurgulanışında aramak gerekir. Çünkü olaylar kendi halinde bir kocanın evini bırakıp giden karısını aramaya başlamasıyla ateşlenmiştir. Galip'in Rüya'yı, İstanbul'un sokaklarında, mahallelerinde, semtlerinde gece gündüz arama serüveni olayların yatay gelişiminin ana çizgisini oluşturur. Okuyucu da en başta bu izleğe koşullanır. Oysa yazarın ne amacı, ne de hüneri bu serüvenin başlatılıp geliştirilmesinde ve sonuçlandırılmasında görülmeyecektir. İlginin odağına bir kimlik arayışı yerleştirilmiştir. Galip, belleğinin gerilerinde, İstanbul'un geçmişinde. Anadolu'nun tarihinde yatan birikimin çözümlemesini yapmaya, bu birikim içindeki yerini ya da bu birikimin kendi içindeki tortusunu anlamaya çalışacaktır.

Orhan Pamuk yatay olarak gelişen arayış öyküsünün aralarına yerleştirdiği kısa gazete yazılarıyla bu çok yönlü kimlik bulmacasına ışık tutmuştur. İlk izleği sık sık bölen parçalarla anlam üst üste katlanır ve ikinci izleğin görüntüsünü oluşturur. Bu gazete yazılarını yazan Celâl'in Galip'in karısı Rüya'nın üvey ağabeyi olması, üçünün çocukluklarının bir arada geçmiş

Gösteri Dergisi'nde Temmuz 1991'de yayımlanmıştır.

olması ve Galip'in yazar Celâl'e duyduğu hayranlık ilk arayış öyküsü ile bu arayışa daha baştan ışık tutacağı umulan yazıların içeriği arasında bir bağlantı kurulmasını sağlamıştır. Gerçek bağ ise bu yazılarla kimlik arayışı arasındadır.

Ne var ki yazar, romanı boyunca kararlı bir düzen içinde sunduğu malzemesini, belki disiplin duygusunun getireceği katılıktan korumak için, rastlantısal izlenimi bırakacak bir biçim içinde sunmuş, yüzeysel ya da organik bağlantıları belirtmekten kaçınmıştır. Okuyucu, geçmişte ve gelecekte, yerin altında ve üstünde, güncel gerçeklerde ve anılarda, düşlerde ve masallarda rastgele dolaşırken bir özgürlük duygusunun mutluluğunu yaşar, yitip gitme endişesi ile karışık olarak. Öte yandan yüzeydeki rastlantısallığın altında yatan belirgin çizgili bir altyapının varlığını da sezinler.

Öncelikle romanın asal kişileri sağlam bir geometrik ilişkiler düzeni içinde yer almışlardır. Galip (başarılı olan, sonunda), Rüya (düş) ve Celâl (büyük, ulu, öfkeli) köşeleri keskin bir üçgen oluşturmuşlardır. Celâl'in güçlü, atılgan, kararlı, hatta yazılarındaki alaycı kişiliği ile Galip'in suskun, içe dönük, duyarlı kişiliği belirgin bir karşıtlık gösterir. Dış etkilere açık Rüya ise, çocuksu, meraklı kişiliği ile ağabeyi Celâl'e eğilimlidir, kırılgan yanı ile Galip'e sığınmıştır. Galip için Rüya, tüm benliği ile yöneldiği güzel bir düş olmuştur. Celâl ise bir yol gösterici. Bu köşeleri keskin, ilişkileri ikilemli üçgenin karşı köşesine üçüncü kardeş Vasıf yerleştirilmiştir. Sağır ve dilsiz Vasıf ilginç bir biçimde bu sivri yapıyı korunaklı bir kareye dönüştürür. Vasıf (vasfeden, niteleyen) dışa vuramadığı gizli iç dünyası ile Rüya'nın dile getiremediği duyarlığı ile Galip'in, örtük bilgeliği ile Celâl'in boyutlarını imler. Romanın başlarında Galip'in ağzından tanıdığımız öteki kişiler, İstanbul'un o sıralarda en seçkin semtlerinden olan Nişantaşı'nda yaşayan, kendi içinde dayanışmalı, güngörmüş bir orta sınıf ailesini bütünler. Galip'in anıları ile bu ailenin geçmişi, Celâl'in ve Rüya'nın çocuklukları aydınlanır. Bu bilgi şimdiki gelişimi aydınlatıcıdır. Galip'in bugünü aydınlatan anılarından biri bir saklambaç oyunudur. Galip, her zaman kendisinden daha iyi saklanmasını bilen Rüya ile Celâl'i zora sokmak için onu kolay bulamayacakları bir yere sakla-

nır. Uzun bir bekleyişten sonra kimsenin gelmediğini görünce kendi kendine saklandığı yerden çıkmak zorunda kalır. Görür ki iki kardeş çoktan oyundan vazgeçip karşıdaki aktar dükkânına gitmişlerdir. Bu hüzünlü ânı, Galip'in bugünkü arama serüveninin anahtarını verir bize. Çünkü Galip, Rüya'nın Celâl ile birlikte olduğunu tahmin etmiş ve aramalarını Celâl'e yöneltmiştir. İleride iki kardeşin birlikte olduğu varsayımı doğrulanacak ve başta sözü geçen Alâaddin'in dükkânı bu serüvende gene anlamlı bir rol oynayacaktır.

Romanın ikinci bölümünde Galip'in, Celâl'in herkesten gizli tuttuğu dairesini bulduğunu ve araştırmalarını o evde sürdürdüğünü görürüz. Eskiden kalmış yazı kesikleri, fotoğraflar, okul yıllıkları, krokiler, haritalar arasındaki gezinti Galip'in daha önce sokaklarda, evlerde, İstanbul'un eski yoksul semtlerinde yaptığı araştırmalara benzer. Ne var ki bu araştırma bir kez daha yön değiştirecektir. Rüya'yı ararken, asıl Celâl'in bulunduğu yeri araması gerektiğini fark eder. Kimlik sorunu açıkça gündeme gelir. Artık romanın altyapısı ve bu yapının dile getirdiği anlam iyice belirginleşmiştir.

Galip'in Rüya'yı aradığı sokaklar, semtler anlatılırken, aralara yerleştirilen gazete yazıları ile bir kentin, İstanbul'un geçmişine göndermeler yapılmıştır. Bir kültür birikimini oluşturan ögeler masalsı boyutları ile yarı aydınlığa çıkartılmıştır. İstanbul, bir uygarlık bütününün odağı olarak bu birikimin ipuçlarını verir. İş, bu ipuçlarını değerlendirmeyi bilmektir. Romanın yatay gelişimini oluşturan zaman içinde arayış aşamalarını, romanın altyapısında görüntülenen ipuçlarının ya da yazarın tanımladığı işaret dilinin çözümleme aşamaları bütünler. Rüya'nın aranışı Alâaddin'in dükkânında, noktalanırken, işaret dilinin çözümlenmesi Galip'in kimliğinde odaklanır. Celâl'in yazılarını her zaman hayranlıkla okumuş olan Galip, giderek onu özümlemiştir. Tıpkı Celâl'in kendinden önceki yazarları okuyup özümlemiş ve bir bakıma tekrarlamış olduğu gibi. Bundan böyle Galip de Celâl'in uzantısı olarak onun misyonunu sürdürecektir. Yitik Rüya'nın aranışı bu temel kimlik arayışına bir vesile olmuştur sanki. Kimliğimizi oluşturan kültürel birikimin katmanları bu vesile ile İstanbul'un kuytu köşelerin-

de, gizli yerlerinde, geçmişinde izlenmiş, görüntülenmiştir.

Yazar her iki arayışta yöntem olarak işaretleri değerlendirme yolunu göstermiştir. İşaretleri anlamlandırmak Anadolu kültüründe yaşatılmış bir yöntemdir. Harflerin esrarı, insan yüzlerindeki işaretler, bu işaretlerin bilmecesinden yola çıkarak hakikate erişme düşüncesi Hurufilikte anlatımını bulmuştur. Rüya'nın, Celâl'in izini sürerken, kendi kimliğini tanımaya, kültür birikimimiz çözümlemeye çalışırken Galip dikkatimizi işaret dilinin gizemine çeker. Yüzler, fotoğraflar, yazılar, krokiler, haritalar gizli bir gerçeğin işaretleri olarak ele alınır. Bu âlem karanlık ve korkutucudur. Kuyu, mağara, labirent, bataklık gibi ortamların imlediği nemli, ıssız, gizemli, bir âlemdir. İnsanın belleği ile bu âlem arasında koşutluk kurulmuştur. Kendini arayan kişi belleğinin gizemli, karanlık labirentlerinde dolaşır.

Öte yandan Alâaddin'in düğmeden iğneye, oyuncaktan gazeteye, çoraba, çamaşıra kadar her şey satılan küçük semt dükkânı ile, birbirinden farklı gerçekleri, değerleri, ürünleri üst üste, iç içe barındıran zengin ve karmaşık kültür birikimi arasında da bir benzerlikten söz edilebilir. Birikimimizin yığma oluşu, belleğimizin, geçmişimizin, bugünkü yaşama biçimimizin, hatta beğenimizin ayırıcı özelliği olmuştur. Yazar bu düşünceyi içinde yaşadığımız semtleri, sokakları, odaları betimlerken, romanındaki kişilerini anlatırken de sezdirmiştir. Celâl'in evindeki tozlu kutular, çekmeceler, gelişigüzel yığılmış gazete kesikleri, fotoğraflar, albümler, yıllıklar, Boğaziçi'nin derinliklerinde yatan birbiri ile kaynaşmış, ama birbirine hiç benzemez kalıntılar, Alâaddin'in dükkânındaki öteberi, hatta Rüya'nın dağınık odası, mutfağı bu gelişigüzel yığılmışlık bilincini besler. Ne var ki en anlamlı gerçekler bu tozlu, bu çamurlu, bu karanlık yığının ayrıntılarında gizlidir. Bu yüzden ayrıntılara eğilmek zevk verir insana. Gerçeği bir ucundan yakalar gibi olmanın heyecanını yaşatır.

Bireyin belleğinde olduğu kadar toplumun ortak bilinçaltında gizli yaşamlarını sürdüren bu gerçekler o toplumun sanatçıları tarafından biraz buğulu, biraz bulanık bir biçimde sezilir ve sanat yapıtında damıtılarak sunulur. Her yazar kendinden

önceki yazarların dile getirdikleri gerçekleri kendi özel üslubu içinde yankılayarak bu bilgiyi geçmişten geleceğe taşır. Tıpkı cerbezeli köşe yazarı Celâl'in ayırdına vardığı gerçeklerin, alçakgönüllü Galip'in üslubu içinde bir kez daha dile gelmesi gibi.

Kara Kitap rastlantısallık izlenimi uyandırma ilkesi ile kaleme alınmış olan çok sistemli, çok düzenli bir yapıt olarak çıkıyor karşımıza. Yazar sanki bu yapısal düzenleme ile belleğimizin, tarihimizin, kültürümüzün, kimliğimizin bu günleri toplumsal yapımızın karmaşık ve rastlantısal izlenimi veren görünümünün ardındaki gizli sistemin, gizli düzenin anahtarını bulmaya çalışıyor, gizem duygusunu gözardı etmeden, bir bilmece karşısında bulunmanın çekiciliğini bozmadan. Romanı tekrar tekrar okumaya isteklendiren de bu olmalı.

ADLAR VE KİTAPLAR

Mustafa Ever

"*Gele bir devr ki bu Galip'i yâd eyleyeler*"

Şeyh Galip

Orhan Pamuk, romanının birçok yerinde, Galip ve Rüya' nın ilişkisinin, Şeyh Galip'in *Hüsn ü Aşk* adlı mesnevisinin kahramanları Aşk ve Hüsn'ün ilişkisine benzerliğine dikkatimizi çekerek okumamıza yeni bir boyut getiriyor: Hurufice okuma!

Pamuk, söylemekten hoşlandığı gibi, konusunu *Hüsn ü Aşk*'tan almışsa, *Hüsn ü Aşk*'ı incelemek zorundayız. Der demez, Şeyh Galip'in ünlü beyti:

Esrarını Mesneviden aldım/
Çaldım veli mîri mâlı çaldım[1]

gelir aklımıza. O da konusunu Mevlana'dan almıştır! Mevlana Mesnevi'sini yazarken *Kelile ve Dimne*'den, *Attar*'dan vb. hikâyeler almıştır. *Kara Kitap*'ta da Mesnevi'den alınma hikâyeler vardır, bunları vereceğim. Ama hemen söyleyelim, *Kara Kitap*, içinde birçok hikâye barındırması açısından yapı itibarıyla Mesnevi'ye benzer. Pamuk, Doğunun 'bir konuyu anlatırken hikâyelere başvurma' geleneğinden Mevlana gibi yararlanmıştır ama bunu kitap bütünlüğünde yapmıştır; Mesnevi'deki dağınıklık yoktur onun kitabında. Bir şey daha hikâyeler kitabı açıklamaz, oluşturur! Bir yerde, hikâyelerin romanıdır *Kara Kitap*. Çünkü, iki ana hikâye de başka kitaplardan alınmadır: Birinci hikâye (Galip ile Rüya) *Hüsn ü Aşk*'tan, ikinci hikâye (Galip ile Celâl) Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar*'ından! Diğer hikâyeler mutlaka bu iki hikâyeden birini ya yansılar, ya çoğaltır ya da açıklar!

Argos Dergisi'nde Ağustos 1991'de yayımlanmıştır.

Hüsn ü Aşk'ın konusu şöyle:

"Beni Mahabbet (sevgi oğulları) kabilesinde bir gece iki çocuk doğar: Hüsn ve Aşk adları verilir bunlara. Büyüyünce Mekteb-i Edeb'e giderler, Molla-yı Cünûn'dan ders alırlar. Bu sırada birbirlerine âşık olurlar. Her kılığa girebilen Sühan bunlara yardımcı olur. Hayret ise engel olmaya çalışır. Aşk, Hüsn'ü ailesinden ister. Ondan Diyar-ı Kalp ülkesine gidip oradaki kimyayı alması istenir. Lala Gayret'le yola çıkarlar. Yolda, içinde acımasız bir devin bulunduğu kuyuya düşerler. Ancak Sühan'ın yardımıyla kurtulurlar.

Gam Harabesi'nden geçerlerken, Aşk'a âşık bir sihirbaz cadının tuzağına düşerler. Cadı, Aşk'ı çarmıha gerer. Ama Sühan Aşk'ı tekrar kurtarır. Sühan Aşk'a "Sen Hüsn'ün adını anmadığın için cadının tuzağına düştün. Kurtuluşun sırrı Hüsn'ün adıdır. Bu sırrı andığın için cadı yok oldu" der. Hüsn'ün armağanlarını verir: At ve kılıç. Aşk, Kalp Kalesine varır ve böylece Hüsn'e kavuşur."

Hüsn ü Aşk, allegorik bir eserdir. Bu eserde geçen adlar simgesel özellikler taşırlar. Beni Mahabbet kabilesi sevgi ve sezgi yoluyla kâinat sırlarını bilen, gönülleri ilahi aşka bağlı arifleri simgeler. Aşk, sevgidir; Tanrıya ulaşma isteğidir. Hüsn, güzelliktir. Molla-yı Cünûn, her türlü kayıttan (cünûn: deli) kurtulmuş bir hocadır. Mekteb-i Edep, terbiye okulu (tasavvufi anlamda). Sühan, sözdür. Gam harabesi, aşılması gereken (çile) güçlüklerdir, engellerdir. Diyar-ı Kalp, gönüller ülkesidir. Ancak, bu yer Aşk'ın kimyayı almak üzere ayrıldığı, Beni Mahabbet kabilesinin bulunduğu yerdir! Yani Aşk'ın âşık olduğu, birlikte mektebe gittikleri, Mânâ gezinti yeridir; bir yere gitmemiştir aslında Aşk; yolculuğu iç dünyasında yapmıştır. Şeyh Galip şöyle anlattırır bunu Sühan'a:

Bû şehr ne şehr-i dil-sitandır
Bu bâğ ne bâğ u bustândır

Seyr ü seferin ne râhdandır
Zûr u hünerin ne şâhdandır

Yadında mıdır Beni-Mahabbet
Müzhet-geh-i Ma'ni cây-ı vuslat

Bû işte o bâğ-ı bî bedeldir
Bu hâne henüz ol mahaldir
(...)
Ben ol Suhan'ım ki edip ıkdâm
Çehden sana râfi ettim i'lâm

Aşk'ın başına gelen bir yığın belâ neden gelmiştir? Sühan onu da açıklar:

Kim aşk Hüsün'dür ayn-ı Hüsn Aşk
Sen râh-ı galette eyledin meşk
(*Çünkü Aşk, Hüsün'dür, Hüsün de Aşk'ın tıpkısı: sen seyanlış bir yol tutmuştun*).

Eser, görüldüğü gibi, bir tasavvuf yolcusunun olgunlaşmasını, gerçeğe ulaşmasını anlatır aslında.

Orhan Pamuk, *Kara Kitap*'ta, Şeyh Galip'in izlediği yolu izlemiş; onun gibi iki anlamlı bir metin meydana getirmiştir. Roman kahramanlarının adlarına da, Şeyh Galip gibi, anlamlar yüklemiştir. Şimdi bunları görelim:

Romanın başkişisi Galip, adını *Hüsn ü Aşk* Mesnevi'sini yazan Şeyh Galip'ten almıştır. Mesnevi'deki Aşk'a tekabül eder. Anlatı düzleminde Aşk'ın yaşadıklarının benzerini yaşar, bunu ayrıca göreceğiz, ama asıl anlamını Şeyh Galip ile Mevlana Celâleddin ilişkisinde bulur.

Şeyh Galip, bir Mevlevidir. Mevlana'nın eserlerini okuyarak kendini yetiştirmiş ve şeyhlik mertebesine ulaşmıştır. Onun Mesnevi'yi on dört kez okuduğunu yazar kaynaklar.[2] Eserini de gördüğümüz gibi, Mevlana'dan kaynaklanarak yazmıştır.

Romanımızın kahramanı Galip de tıpkı Şeyh Galip'in Mevlana'yı okuduğu gibi, kendisini Mevlana Celâleddin'in yerine koyan köşe yazarı Celâl Salik'i okumuş, bu okuma sonucunda Şeyh Galip'in şeyhlik mertebesine ulaşması ve *Hüsn ü Aşk*'ı yazması gibi, kendini bulmuş ve okuduğunuz Galip ile Rüya'nın hikâyesini anlatan *Kara Kitap*'ı yazmıştır.

Kısaca, Galip, hem Aşk hem de Şeyh Galip olarak değerlendirilmelidir.

Romanın merkez kişiliği köşe yazarı Celâl Salik, adını iki

kişiden almıştır: Mevlana Celâleddin'den ve Şehzade Celâleddin Efendiden. Yalnız adını değil, hayatını da! Bu ilişkiyi ayrıca göreceğiz, burada yalnızca adının anlamını ve Hüsn ü Aşk ile ilişkisini verelim.

Celâl: Ululuk anlamındadır. Ayrıca, İsm-i Celâl, Allahın adlarından olan ve en büyük ad kabul edilen 'Allah' adıdır. Mevleviler, semâ ederlerken içlerinden bu adı zikrderler. Köşe yazarı Celâl Salik'in kendini Mehdi olarak sunmaya çalışması da bu bağlamda düşünülebilir.

Salik: Bir yola giren; bir tarikata girmiş bulunan; gerçek yolcusu. Salik, her varlıkta Tanrının kudretini cezbe yoluyla kavrar. Celâl'in, yüzlerle harflerin ilişkisini araması biçiminde yansır romana bu.

Celâl Salik, *Hüsn ü Aşk*'taki Sühan'a tekabül etmektedir. Sühan'ın söz anlamına geldiğini düşünürsek, romandaki Celâl'in köşe yazıları ve diğer yazılar yerli yerine oturur. *Hüsn ü Aşk*'ta Aşk'a yardım eden, onu kurtaran sözdür, romanda, Galip'i kurtaran (tinsel anlamda) yazılardır.

Mehdi: Kıyamete yakın ortaya çıkıp, kötülükleri yok edeceğine, insanları doğru yola götüreceğine inanılan kişi. Mehdilik iddiasıyla halkı çevresine toplayıp siyasal amaçlı ayaklanmalar çıkaranlar ve gerçekten inananlar olmuştur tarihte (On-on beş yıl önce Suudi Arabistan'da böyle bir olay yaşanmış ve bunu televizyonlar vermişti. Ayrıca, Sultan Abdülhamid'in hatıra defterinde Cemaleddin Efgani'nin Abdülhamid'e 'Mehdilik' iddiasıyla bütün Orta Asya Müslümanlarını ayaklandırmayı teklif ettiği (s.73) yazılıdır). Ancak, *Kara Kitap*'ta Mehdilik farklı bir anlam kazanmıştır. Bu kez, Batılılaşmaya karşı 'kendimizi bulma', 'kaybolan esrarı yeniden keşfetme' olarak ortaya çıkar. Köşe yazarı Celâl Salik, kendini Mehdi yerine koyar. Bir ara askerlerle darbe yapmak için, ilişkiye girdiğini de okuruz kitapta.

Neşati: Milliyet gazetesinde Celâl'le birlikte çalışan, Celâl'in karşıtı bir yazar. Celâl'in askerlerle ilişkiye girdiği dönemlerde birlikte çalışmışlar, ancak Celâl 'ihanet' etmiş; bu yüzden Celâl'e düşman. Adı takmadır. Gerçekte Neşati, Mevlevi bir divan şairidir. İyi bir şairdir. Romandaki Neşati'nin görüşleri şöyledir: "Bizim dünyamız bir bütün dünyadır, parçalanmış bir

dünya değil, (...) Bizim alçakgönüllü âlemimiz her yerdedir, bir merkezi yoktur, haritalarda bulunmaz. Ama esrarımız da budur işte bizim. (...) Kendisinin esrarını aradığı bütün âlem ve bütün âlemin de esrarı arayanın kendisi olduğunu bilen kaç babayiğimiz var ki (...)" (s.307)

Romanın sonunda Galip'in vardığı nokta değil midir bu?

Romanda, Galip ile benzer bir süreci ve olayları yaşayan önemli kişiliklerden biri de Fatih Mehmet Üçüncü'dür. Takma ad olarak Mahir İkinci adını kullanır. O da adını tarihsel bir kişilikten, Fatih Sultan Mehmet'ten almıştır. Mahir İkinci adı, bir yerde Galip'in ikizi/benzeri olmasındandır.

F.M. Üçüncü, bu adı alırken iki şeyi göz önünde bulundurmuş olmalıdır: Bir, Celâl Salik zaman zaman Fatih Sultan Mehmet kılığına girmektedir, iki; Fatih Sultan Mehmet İstanbul'u fethedince Hurufi risaleleri yardımıyla bu şehrin esrarını sezmiş, ama ele geçirememiştir. İstanbul'un (ve ülkenin) mutsuzluğunun tarihsel kökeni buradadır.

Rüya, Galip'i terk eden ve Galip'in arama sürecini başlatan kadın kahramandır. Ama onun adını hem büyük harfle hem de küçük harfle yazabiliriz. Büyük harfle yazıldığında Galip'in karısıdır; küçük harfle yazıldığında mecazidir; Galip'in kendini bulma hayâlini simgeler.

Rüya, *Hüsn ü Aşk*'ta Hüsn'dür. *Hüsn ü Aşk*'ta Aşk, Hüsn'e her iki anlamda kavuşur; romanda Galip, Rüya'ya kavuşamaz, ama rüyaya kavuşur! (Bu noktada Tahsin Yücel ve Fatma Erkman Akerson ile ayrılıyoruz.)[3]

Hüsn ü Aşk'ta Diyar-ı Kalp ya da Kalp Kalesi olarak geçen yer *Kara Kitap*'ta Şehrikalp Apartmanı olmuştur. Gönül ülkesi ya da gönül kalesi anlamlarını içerdiği açıktır. Bu ad, romanda, hem bir mekânın adıdır hem de bu mekânı paylaşan insanların iç dünyalarını yansıtır.

Yukarıda gördüğümüz gibi, Sevgi oğullarının yaşadıkları yerdir burası. Aşk, vardığı noktada, aslında bir iç yolculuk yaptığını bir yere gitmediğini anlamıştır. Romanda da böyledir; Şehrikalp Apartmanında dede, çocukları ve onların da çocuklarından (Celâl, Galip, Rüya) oluşan *aile* bir zamanlar birlikte yaşamışlardır. Galip ve Celâl, Rüya'yı orada görmüşler ilk önce

ve aşk orada başlamıştır. 'O eski ve uzak ve mutlu zamanlar'da anlamla hareket birdi' (s.280) cümlesiyle Hurufi köylerine olduğu kadar buraya da gönderme yapılır; yani hem ülkenin geçmişine hem de roman kişilerinin geçmişine! Celâl buradan kovulmuş ve yaşamı boyunca burayı aramıştır. Aile de, uğursuz çıktığı için (s.13) buradan ayrılmak zorunda kalmıştır. Yitirilmiştir Şehrikalp Apartmanı, yani cennet! Kat kat, bir yabancıya satılmıştır!

Celâl, çabasına koşut olarak yıllar sonra buradaki dairesini satın alacak ve hastalıklı bir titizlikle geçmiştekine benzer olarak döşeyecektir. 'Geçmişiyle tek bağı olan hafızasını' yitirmeye başlayınca da Rüya'yı buraya çağıracaktır önce.

Galip, Aşk'ın Gam harabesinden geçişi, kuyuya düşüşüne benzer bir yolculuktan sonra [kuyu, Şehrikalp Apartmanının 'aralığı'dır; Galip'in yolculuğu Galata Köprüsünden başlar, Atatürk Köprüsünden geçerek Tünel civarından Beyoğlu'na, oradan Taksim Meydanına ve Nişantaşı'na doğru ('Öpüş' başlıklı yazının paragraf başlarından Teşvikiye Cad. Yüz Otuz adresini saptar), bir yerde batılılaşmanın izlediği yolu izleyerek] Şehrikalp Apartmanına ulaşır. Aşk'ın gerçeğe ulaştığı yerde o da kendi gerçeğine ulaşır. Yani, başlanan ve varılan nokta her iki kitapta da aynıdır. Galip, kimyayı orada bulmuştur!

Şehrikalp Apartmanının uğursuzluğu nereden gelir peki?

Şehzade Celâleddin Efendiden gelir. Şehrikalp Apartmanının kurulduğu yerde, yüzyıl önce, av kasrında o yaşamıştır! Ve Osmanlı tahtına geçemeden orada ölmüştür. Bütün İstanbul gibi, kasrın yerine kurulan apartmanın sakinleri de mutsuz olacaktır; Celâl ve Rüya öldürülecektir!

Mevlana Celâleddin'in Mesnevi'sinde şöyle bir hikâye var:

> *"Birisi, bir dostunun kapısına gelip kapıyı çaldı. Dostu 'Kapıyı çalan kim?' deyince, 'Benim' diye cevap verdi. Dostu, 'Git, şimdi zamanı değil. Böyle bir sofra, ham kişinin makamı olamaz. Hamı, ayrılık ateşinden başka ne pişirebilir, nifaktan ne kurtarabilir?" dedi.*
>
> *Adamcağız gitti, tam bir yıl dostunun ayrılığıyla yanıp yakıldı.*

Yanıp pişerek tekrar döndü, geldi. Dostunun evinin etrafında dolaşmaya başladı.

Kapıya varıp ağzından edepten dışarı bir söz çıkmasın diye yüzlerce korku ile edepli edepli halkayı çaldı.

Sevgilisi "Kim o?" deyince, "Gönlümü alan sevgili, sensin" diye cevap verdi.

Sevgili, "Madem ki bensin, ey ben, gel içeri gir! Ev dar, iki kişi sığmıyor" dedi.[4]

Yine Mesnevide, *"Her şeyi, nasılsa bize öyle göster" hadisiyle "Perde kalksa, bildiğimden, gördüğümden fazla bir şey görmez ve bilmezdim" sözünün (...) anlamını açıklarken Mevlana; "Ben onu sınasam, sınama yüzünden ona yüzlerce kılıç vursam yine o merhametli sevgilisinin sevgisi eksilmez.*

Bilir ki o kılıcı kendime vuruyorum. Çünkü ben oyum, hakikatte o da ben!" der.[5]

Mesnevi'den bir başka örnek: *"Hani taş, halis lâ'al haline gelir, güneşin sıfatlarıyla dolar ya.*

Artık onda taşlık kalmaz. Onun önü de güneşin sıfatıyla dolar, ardı da.

Ondan sonra kendisini severse o, güneşi sevmektir civanım.

O, canla başla güneşi severse yine şüphe yok ki kendisini sevmiş olur.

Halis lâ'al, ister kendisini sevsin, ister güneşi.

Bu iki sevgide zaten fark yoktur. Her iki tarafta da doğu ışığından başka bir şey yoktur ki.

Fakat taş lâ'al olmadıkça kendisine düşmandır. Çünkü orada bir varlık değil, iki varlık vardır.

(...)

Firavun, bin Tanrıyım dedi, alçaldı. Mansur, Ben Hakk'ım dedi, kurtuldu.

O 'Benim' deyişin ardından hemen Tanrı lâneti ulaştı. Fakat ey seven kişi, bu 'Benim' deyişin ardından hemen Tanrı rahmeti ulaştı.

Çünkü o kara taştı, bu akik. O, nura düşmandı, bu âşık.

Bu 'Benim' demek, a boşboğaz, hakikatte 'Odur' demektir. Fakat iki nurun birleşmesi gibi de değil, bir şeyin bir şeye sızması gibi de değil.

Çalış da taşlığın azalsın, lâ'al ol taşın nurlansın."[6]

Orhan Pamuk'un asıl yararlandığı şiire şu anda ulaşabilecek durumda değilim. Aklımda kaldığı kadarıyla "dün de gitti giden günle birlikte/artık yeni şeyler söylemek lazım" dizelerinin geçtiği şiirdir bu. Ama fark etmez, aynı bağlamda ele alınabilecek 'ben O'yum,' 'O da ben' değişimidir söz konusu olan. Mevlâna'nın Şems ile kurduğu bu türden bir ilişki (s.234) romanda uzun uzun anlatılıyor. Ama bizim için asıl önemli olan yazarın, buradan yola çıkarak, köşe yazarı Celâl'e, kendisinin kurban olduğu bir cinayet tasarlattırmasıdır. Aynı zamanda, bu cinayeti çözümleyebilmemiz için gereken ipuçlarının bu metinler aracılığıyla verilmesidir. Cinayet de işlenmiş değil, işlenecek bir cinayettir elbet! Pamuk, polisiye romanlardan tersine bir ilişki içinde yararlanıyor, Márquez'in *Kırmızı Pazartesi*'nde izlediği yönteme benzer bir yöntemle. Bu yöntem de onun, trajediyi yakalamasına hizmet ediyor.

Yukarıda, Mesneviden birtakım hikâyeleri alışımın bir nedeni var. Nedense insanlar Batıya bakıyor, dönüp Doğuya bakanımız pek az. Batılı yazarlar birtakım konuları daha önce işlemiş olabilirler, bu da o kadar önemli değil. Önemli olan ortaya çıkan eserin niteliği değil mi? Ben isterim ki, yazarın *yeraltını* anlatmasını eleştirenler, Pamuk'un *yeraltını* anlatırken (mankenler) yeni bir şey ortaya koymamış olduğunu kanıtlasınlar, sözleri havada kalmasın!

Yazıyı görmedim, ikinci elden okudum. Fethi Naci, *Kara Kitap*'ta yer alan 'Esrarlı Resimler' adlı bölümü Michel Tournier'in kitabında okuduğunu, bu yazarın kaynak olarak Gazali'yi gösterdiğini ama Pamuk'un kaynak göstermediğini yazmış[7]. Bu yazıyı çok merak ettim, aradım ama bulamadım. Fethi Naci'nin bu kitap konusunda ne düşündüğünü bilmemek benim için büyük eksiklik.

Tournier'in kitabında var mı bilmem, ama Pamuk kaynak göstermiştir. Hem de iki yerde: s.293, s.333! Bu konuda asıl tar-

tışılması gereken sorun başkadır. Bu yazıyı kim yazmıştır? Celâl mi, Celâl yerine geçen Galip mi? Çünkü yukarıda sayfalarını verdiğim yerlerde Celâl'in yazdığı açıkça yazılıdır, ama s.302'de, yazının adı verilmeden bu yazıyı Galip'in yazdığı belirtilir. Kitaptaki sıralama da yazıyı Galip'in yazdığını gösterir. Tabii, böyle küçük sorunlara gönül indirmiyoruz!

Şimdi Mesnevi'de yer alan 'Rum halkıyla Çinlilerin ressamlıkta bahse girişmeleri'[8] hikâyesini veriyorum.

"Çinliler 'Biz daha mahir ressamız,' dediler. Rum halkı da dedi ki: 'bizim maharetimiz daha üstündür.'

Padişah 'Sizi imtihan edeceğim; bakalım hanginiz davasında haklı' dedi.

Çinlilerle Rum diyarı ressamları hazırlandılar; Rum diyarının ressamları ilimlerine daha vakıf kişilerdi.

Çin ressamları 'Bize bir hususi oda verin, bir oda da sizin olsun' dediler.

Kapıları karşı karşıya iki oda vardı. Bir tanesini Çin ressamları aldı, öbürünü de Rum ressamları.

Çinliler padişahtan yüz türlü boya istediler: Yüce padişah bunun üzerine hazinesini açtı.

(...)

Rum ressamları 'Pas gidermekten başka ne resim işe yarar, ne boya' dediler.

Kapıyı kapayıp duvarı cilalamaya başladılar. Gök gibi tertemiz, saf ve berrak bir hale getirdiler.

(...)

Çinli ressamlar işlerini bitirdiler. Hepsi de yaptıkları resimlerin güzelliğine sevinmekteydiler.

Padişah kapıdan içeri girip odadaki resimleri gördü. Hepsi akıldan, idrakten dışarı, fevkalade güzel şeylerdi.

Ondan sonra Rum ressamlarının odasına gitti. Bir Rum ressamı, karşı odayı görmeye mani olan perdeyi kaldırdı.

Öbür odada Çin ressamlarının yapmış oldukları re-

simlerle nakışlar, bu odanın cilalanmış duvarına vurdu.

Orada ne varsa burada daha iyi göründü; resimlerin aksi âdeta göz alıyordu.

Oğul. Rum ressamları, sofilerdir. Onların; ezberlenecek dersleri, kitapları yoktur. (...)

Mevlana yarışmayı kimin kazandığını söylemez, ama yaptığı yorum, Rum ressamların kazandığını gösterir.

Bu metin, iki bakımdan önemli: birincisi, yazarın bu metinden yola çıkarak, amacına uygun yeni bir metin-kendi metnini-oluşturması ve böylece bu metne Rum ressamlar gibi ayna tutması; ikincisi, romanda yer alan *sahte* ile *gerçek, aslı* ile *suret, kendisi olma* ya da *başkası olma* çerçevesindeki hikâyelere 'şeylerle' 'göstergeleri' - F.E.Akerson, 'gerçek' ile 'gösterge' diyor[9] -bağlamında katılan bir metin olması.

Akerson, romandaki 'Esrarlı Resimler'den yola çıkarak gerçekten güzel bir deneme yazmış. Ama romanın tarihsel boyutunu dışarıda bırakarak felsefi düzeyde 'gerçek' ile 'gösterge' ilişkisini *karşıtlık* çerçevesinde ele almış; her an birbirine dönüşebilen bir *karşıtlık*. "Öyleyse" diyor Akerson, "varsaydığımız bu karşıtlık, yapay bir karşıtlık. A her zaman B, B her zaman A olabildiğine göre, bu *karşıtlık* aslında yok, onu biz uyduruyoruz." Varılan sonuç, asılla göstergeyi birbirine zıt şeylermiş gibi algılamamaktır.

Varılan sonuç doğrudur, ama kalkılan nokta yanlış olduğu için doğrudur. Çünkü ortada zaten bir *karşıtlık* yoktur, yani birbirine zıt şeyler anlamında bir karşıtlık. Çinli ressamların resmini, Rum ressamların aynasında gördüğünüzde, burada bir karşıtlıktan söz edilemez gibime geliyor. Dolayısıyla, Celâl'i Galip'in aynasında gördüğümüzde de bir *karşıtlık*'tan söz edemeyiz gibime geliyor. Çünkü artık Galip sır(r)ı bulmuştur, bu sırda Celâl'i yansıtacaktır! Yani artık Celâl değildir, sahte Celâl'dir ve dikkat ederseniz gazete yöneticisine yalan söyler; elinde Celâl'in yayınlanmamış yazıları olduğunu söyler. (s.411)

Akerson'un *yazın* ile *yaşam* ilişkisi üzerine yazdıkları ilgiye değer; benim için, *Kara Kitap* üzerine (vesilesiyle değil!) yazılmış tek yazıydı, kısmen katılmasam da.

Orhan Pamuk, kitabının birçok yerinde kaynaklarını işaret ediyor, ama nedense Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar*'ından söz etmiyor. Bu durumda iki şey düşündüm: Birincisi, *Tutunamayanlar* çağdaş bir roman, oysa Pamuk'un aldığı hikâyeler eski. Eski hikâyelerden yararlanırken bir ölçüde gelenekselliğin avantajlarını kullanırsınız ve üstelik yaptığınız iş 'hüner' olur; miri malı almışsınızdır. Çağdaş bir metne aynı duygularla yaklaşsanız bile o denli rahat olamazsınız. Çünkü hem aynı işi –roman yazma– yapıyorsunuzdur hem de daima öncelik onda olur, okurlar pek benimsemez bunu... İkincisi, aşağıda göstereceğim benzerlikler yalnızca benzerliklerdir! O tuhaf okurların, 'her şeyi birbiriyle ilgili görme hastalıkları' yüzünden kapıldıkları bir zehaptır.

Hangisi olursa olsun, bu aşamada yalnızca bir saptama yaptığımı belirtmek isterim; yanılmış olabilirim!

Tutunamayanlar'ın[10] iki öyküsü ve iki başkişisi var: Turgut Özben ve Selim Işık. Birinci öykü, Turgut Özben'in, arkadaşı Selim'in intihar nedenini araştırırken, bir kişilik değişimiyle sonuçlanan ruhsal gelişimini sergiliyor. İkinci öykü, bu araştırma süresi içinde ortaya çıkan, Selim ile ilgili bilgilerden oluşuyor. Başka şekilde söylersek, Selim'in öyküsü Turgut'un öyküsü içine yerleştirilmiş. (s.201)

Kara Kitap'ın iki öyküsü ve iki başkişisi var: Galip ve Celâl Salik. Birinci öykü Galip'in karısının kaçış nedenini ve bu arada Celâl'in bir çeşit intihar olan kendisini öldürtmeye çalışma nedenini araştırırken (*Tutunamayanlar*'dan farklı bir biçimde. Çünkü, önceden, Celâl'in öleceğini bilmiyordur Galip; Celâl'i BBC televizyoncuları için arıyordur öncelikle, ölüm nedenleri sonradan ortaya çıkar; cinayetten önce) bir kişilik değişimiyle sonuçlanan ruhsal değişimini sergiliyor. İkinci öykü, bu araştırma süresi içinde ortaya çıkan, Celâl ile ilgili bilgilerden oluşuyor. Başka şekilde söylersek, Celâl'in öyküsü Galip'in öyküsü içine yerleştirilmiş!

Tutunamayanlar'ı yazan Turgut Özben'dir.

Kara Kitap'ı yazan Galip'tir.

Selim'in mektubu Turgut'u harekete geçirir, böylece Turgut'un öyküsü başlamış olur. (s.201)

Rüya'nın mektubu (aslında Celâl'in 'Boğaz'ın Suları Çekildiği Zaman' adlı yazısının son paragrafının Rüya'ya yazılmış olması nedeniyle Celâl'in mektubu da denebilir pekâlâ) Galip'i harekete geçirir ve öyküyü başlatmış olur.

Selim Işık'ın mektubunun içeriği açıklanmaz.

Rüya'nın mektubunun içeriği açıklanmaz.

Turgut'un öyküsü kronolojik bir sıra izler, ikinci öyküde ise Selim'in dönemleri (...) karışık bir biçimde sunulur.

Galip'in öyküsü kronolojik bir sıra izler, ikinci öykü karışık bir biçimde sunulur.

Selim'in başlıca merakı oyun oynamaktır ve çok ciddiye aldığı bu oyunun bir anlamı şiir, öykü, biyografi gibi çeşitli türlerde yazı yazmaktır. (s.202) Celâl'in başlıca merakı tebdil-i kıyafet etmektir ve bunu çok ciddiye alır. Ayrıca, bu oyuna tekabül ettiğini düşündüğüm hikâye anlatmak da Celâl'in başlıca meraklarındandır. O da çok çeşitli yazılar yazmıştır; pehlivan tefrikaları, ister inan ister inanma köşeleri, rüyalarınızı yorumluyoruz vb.

"İnsanların roman kahramanlarına benzeyebildikleri oranda gerçek olduklarını düşünür Selim." (s.202)

Celâl, 'Leibnez, ünlü zengin Cevdet Bey (roman kahramanı!), Muhammed, gazete patronu, Anatole France (...) olarak görür kendini. (s.240) Ayrıca F.S.Mehmet, Mevlana, Mehdi olarak gördüğünü biliyoruz. Tebdil-i kıyafet merakı da bunun bir göstergesi... Celâl'in temel felsefesi budur zaten: Başkası olmak...

Tutunamayanlar'da okur, romanın dünyasına Turgut'un bilincinden bakmakla kalmaz, onun ruhsal gelişimini, iç çatışmalarını, değerlendirmelerini ve yavaş yavaş Selim ile özdeşleşmesini izler. Dış olaylar bir önem taşımaz, Turgut'un iç dünyasıdır önemli olan. (s.204)

Kara Kitap'ta okur, romanın dünyasına Galip'in bilincinden bakmakla kalmaz, onun ruhsal gelişimini, iç çatışmalarını, değerlendirmelerini ve yavaş yavaş Celâl ile özdeşleşmesini izler. Dış olaylar bir önem taşımaz, Galip'in iç dünyasıdır önemli olan. Bu yüzden Rüya'yı, okur, yalnız bir kez; uyurken, o da Galip'in gözüyle görür, bir kez de kısa telefon konuşmasını yine

Galip aracılığıyla izler. Celâl ile hiç karşılaşmaz olur! F.M.Üçüncü ile Galip telefon ile konuşur uzun uzun, her şey bu konuşmalardan çıkarılır. F.M.Üçüncü'nün cinayeti verilmez! Olaylar biter, ama biz Galip'i izlemeye devam ederiz. Çünkü önemli olan onun dünyasıdır!

"Olur ya, belki bir gün tam senin gibi hissederim" der, "(...) seni bütünüyle yaşarım, kim bilir" (s.210) der Turgut Özben.

Galip, Taksim Meydanında "Ben bir başkasıyım" (s.203) der.

Galip, Celâl hakkında bilgi toplar onun yazılarını uzun uzun okur.

Selim Işık, İsa mitosundan yararlanır.

Celâl, Mehdi ve Mevlana.

İstediğini başaramayan, aradığı kimliği bulamayan Selim Işık, ancak Turgut Özben'e ışık tutacak, yol gösterecek, ona öz ben'ini bulduracaktır. (s.213)

Fark ettiğiniz gibi, yukarıdan beri yaptığımız şeyi bu cümle için de yapabiliriz; isimlerin yerine Celâl ile Galip ismini koymak!

Öz ben'ini bulan Turgut Özben ile 'kendini bulan' Galip ve diğerlerinin isimlerinin anlamlı oluşları açısından da iki romanın benzerliği dikkatimizi çekiyor.

Şimdilik bu kadar yeter.

Roman tekniği, tarih, ideoloji ve Batılılaşma çerçevesinde *Kara Kitap, Tutunamayanlar* ve *Anayurt Oteli*'ni bir arada ele alan ayrı bir çalışmanın konusudur gerisi. Burada yalnızca işaret etmiş olalım.

---

1. Abdülbaki Gölpınarlı, *Şeyh Galip Divanından Seçmeler*, Milli Eğitim Basımevi, İst. 1971, s.212.
2. Saadet Nüzhet, Kanaat Kütüphanesi, 1932.
3. Tahsin Yücel, *Kara Kitap*, Gösteri, Kasım 1990; Fatma Erkman Akerson, *'Kara Kitap Üstüne Bir Yorum Denemesi'*, Gösteri, Mart 1991.
4. Mevlana, *Mesnevi* (Çev. Veled İzbudak), C.I, M.E.G.S.B. Yay., İst., 1988, s.247.
5. C.V., s.162-164.
6. *Mesnevi, C.V., s.166-167.*
7. *Güneş, 11 Kasım 1990, Pazar.*
8. *Mesnevi*, C.I., s.277-280.
9. Fatma Erkman Akerson, *'Kara Kitap Üstüne Bir Yorum Denemesi'*, Gösteri, s.124, Mart 1991.
10. Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, İletişim yay., İst. 1990; *Tutunamayanlar* ile ilgili alıntılar bu kitaptan.

ORHAN PAMUK– BİR TÜRKÇE SÖZDİZİMİ YENİLİKÇİSİ

Bernt Brendemoen

Türk edebiyatı konusunda uzman olduğumu iddia edemesem de sanırım Orhan Pamuk'un son 20-30 yıl içindeki en çok dikkat çeken ve en çok okuyucu toplayan yazar olduğunu ileri sürmekte haksız sayılmam. 1952'de doğan Orhan Pamuk'un ilk romanı Cevdet Bey ve Oğulları 1983'te, ikinci romanı Sessiz Ev 1984'te ve üçüncüsü Beyaz Kale 1985'te yayımladı. Pamuk, ondan fazla dile çevrilen Beyaz Kale ile uluslararası bir şöhret de edindi. Fakat Türk romanının bir yenilikçisi olarak ününün Türkiye'de yayılması 1990'da yayımlanan, ama henüz hiçbir yabancı dile çevrilmeyen son romanı *Kara Kitap*'la gerçekleşti.

Edebi açıdan bakarsak Orhan Pamuk alabildiğine özgün ve karmaşık bir yazar. Edebi göndermeler ve alıntılar gerek Batı gerekse çağdaş ve geleneksel Türk edebiyatı konusundaki geniş bir bilgiyi sergiliyor. *Kara Kitap*'taki olay örgüsü bugünün İstanbul'unu mekân alır, fakat Fuzulî'nin Leyla ve Mecnun'unu ya da Şeyh Galip'in Hüsn ü Aşk'ı gibi geleneksel aşk mensevisinin tematik (biçemsel değil) çerçevesinde zenginleşir ve gelişir. Olay örgüsü oldukça karmaşıktır, fakat kabaca bahsetmek gerekirse, başkişi, Galip'in birden ortadan kaybolan karısı Rüya'yı arayışı genel çerçeveyi oluşturur. Ama her iki bölümden biri Milliyet gazetesinde ünlü bir köşe yazarı olan Galip'in yirmi yaş büyük kuzeni ve Rüya'nın üvey kardeşi Celâl tarafından yazılmıştır. Bu makaleler içinden Galip, Rüya'nın kayboluşuyla ilgili ipuçları çıkarır, daha doğrusu eğer daha dikkatli okumuş olsaydı çıkarabilirdi. Dilbilimle bağlantılı önemli nokta

---

Hamburg'da 5-8 Aralık 1991 tarihlerinde yapılan 'Conference on Turkish Grammar and Discourse' toplantısında sunulan bir tebliğ. İngilizceden çeviren Ogan Güner. Çeviri konusunda yardımcı olan Doç. Dr. Eser Erguvanlı Taylan'a teşekkür ederim.

ise, göreceğimiz gibi Celâl'in makalesinin üslubunun, olay örgüsünün gelişimini ve Galip'in arayışını anlatan bölümlerden oldukça farklı olması.

Sadece tematik ve edebi açıdan değil, kullandığı dil açısından da Pamuk, çağdaş ve geçmiş Türk yazarlarından büyük bir farklılık gösteriyor. Özellikle kitabın ilk yarısında cümleler oldukça uzun ve karmaşık. Bunun nedenlerinden biri olasılıkla yazarın, bu cümle yapısı içinde başkişinin hummalı arayışındaki gerginliği yansıtmak istemesidir. Bunun yanında araya serpiştirilen küçük hikâyelerin ve gözlemlerin de dilsel yapıda güçlü bir etkisi var. Bu nedenle uzun bir tümce ya da yalnızca böyle bir tümce içindeki bir yan tümce, ilerideki örneklerden bazılarında da görülebileceği gibi, kendi küçük hikâyesini kapsama eğilimindedir.

Bununla birlikte, uzun ve karmaşık cümleler yazmak Pamuk'un genel biçimsel özelliği olduğu için, kendini daha geleneksel yollarla ifade eden yazarların uğraşmalarının gerekmediği bazı söz dizimi sorunlarını çözmek zorunda kalır. Başlıca sorun, konuşma dilinin söylem ilkelerinin uzun söz dizimi yapıları içine nasıl yedirileceğidir. Bunun yalnızca uzun cümleler kullanan roman yazarları için değil, hukuk ve sosyal bilim türü alanlardaki bilimsel düzyazı (factual prose) yazarları gibi karmaşık bir biçem kullanan herkes için bir sorun olduğu söylenebilir. Yine de bilimsel düzyazı çoğu türünde geleneksel yazı düzeni özne-nesne-yüklem sıralamasına uyulmasının zorunlu olduğu söz konusu özel alana özgü biçimsel bir gelenek vardır. Bunun da ötesinde bilimsel düzyazıda odaklaştırma (focusing) ya da arttemellendirme (backgrounding) yoluyla bu yapı düzenini değiştirme ihtiyacı romanda ya da konuşma diline dayanan biçemlerde olduğu kadar zorunlu değildir. Yine de birçok modern roman yazarının özellikle arttemellendirme gibi ögeleri pek az kullanmak suretiyle geleneksel edebi düzyazının ÖNY modeline sıkı sıkıya sadık kalma yanlısı olduğunu eklemek gerekir.

Orhan Pamuk ise konuşma dilindeki arttemellendirme ve konulaştırma (topicalization) ilkelerini çok uzun cümlelere uygulamaya çalışır. Belli bazı sorunların kaçınılmaz olarak baş-

gösterdiği alan ise öznenin konumudur.

Öznenin mantıksal olarak konuyu oluşturduğu zamanlarda aşağıdaki tümcede de görebileceğimiz gibi tıpkı geleneksel konuşma ve yazı dilinde olduğu üzere bir belirteçin önünde ya da arkasında olmak suretiyle tümceciğin başlangıç kısmında bulunabilir. (Johanson 1977)

(1)*Babaanneyle Dede, sabahtan akşama kadar açık duran ve Türk köpeklerine benzemeyen bol tüylü ve huzurlu bir köpek biblosunun üzerinde uyuduğu radyodaki alaturka ve alafranga müziği, haberleri ve banka, kolonya ve milli piyango reklamlarını dinlerlerken sürekli konuşurlardı.* (s.12)

Öznenin odaklanması geleneksel dilde olduğu gibi yapılmakta; örneğin özneyi hemen yüklemden önce yerleştirerek:

(2) *Gün boyunca evine ve Milliyet gazetesine her telefon edişinde Galip, telefonu Celâl açınca sesini değiştirip onunla bir başkasının kimliğiyle konuşmanın hayâllerini kurdu.* (s.28)

Bir özneyi ya da herhangi bir kurucu ögeyi yüklemden sonra yerleştirerek arttemellendirmeye gitmek tıpkı *Erguvanlı*'nın (1984, s.51-56) tarif ettiği gibi konuşma dilinin kurallarını izler. Bu Orhan Pamuk'un diğer çoğu çağdaş yazara oranla daha sık başvurduğu bir yoldur. Örneğin *Kara Kitap*'taki dil ile karşılaştırmak için kullandığım yapıtlardan biri olan Metin Kaçan'ın Ağır Roman'ında bu düzenek hiç kullanılmamakta ve geleneksel düzyazının Özne-Nesne-Yüklem (ÖNY, yani SOV) sıralaması ilkesine ağırlıklı olarak bağlı kalınmaktadır. Oysa roman, uyuşturucu satıcıları ve fahişelerle dolu bir çingene yeraltı dünyasında geçtiğinden daha sözel bir biçemin kullanılması doğal karşılanabilirdi. Orhan Pamuk ise, söylem içinde tahmin edilebilen ya da ek düşünce sayılabilen artgönderimli 'o' adılını, belirteçleri ve 'hep, artık, çünkü' gibi bağlaçları arttemellendirmek için sık sık yüklem-sonrası konumda kullanır. Daha da ilginci sık sık konuşma veya düşünce bildiren bir yüklemin öznesi, dolaylı anlatım söz konusu olduğunda her zaman yüklem-

den sonra gelir. Çoğu durumda, zaten konuşanların kim olduğu bağlamdan çıkartılabilir; dolayısıyla bu özneler söylem içinden tahmin edilebilir bir durumdadır.

(3) *"Geç yattın değil mi?" dedi Galip. "Kahvaltını kendin yapmışsın," dedi Rüya. "Seni uyandırmaya kıyamadım," dedi Galip. "Rüyanda ne görüyordun?" "Gece geç saat koridorda bir karafatma gördüm," dedi Rüya. etc.* (s.27)

(4) *"Mustesna bir kişilik!" dedi fötr şapkalı adam durumu özetleyerek.* (s.172)

(5) *"Türkan!" dedi adam, parayı cebine koyarken.* (s.131)

Aslında yazarın ilkesi, sözcenin konuşanını bir önceki tümcede vererek anlatım ya da düşünce içeren tümcenin konuşanını söylemi içinden tahmin edilebilir kılmaktır. Yazar bu sayede aşağıdaki örnekte kullanılan geleneksel yapılardan sıyrılabilmektedir.

(4a) *"Galip'e yaklaşan fötr şapkalı bir adam, durumu özetleyerek, "Müstesna bir kişilik!" dedi.*

Daha fazla örnek bulmak için tüm kitabı tarama gereği duymadan, bu tür geleneksel tümcelerin pek az olduğu konusunda güçlü bir izlenim edindim. Ancak aşağıdaki örnekte 'babaanne' yeni bir öznedir ve bu nedenle de söylem içinden tahmin edilemez:

(6) *Babaanne, rüyanın hikâyesini sabırla dinledikten sonra, "Berber birazdan gelir," derdi, ama Dede berberden söz edilirken sevinmezdi.* (s.13)

Daha önce belirtildiği gibi kitaptaki her iki bölümden biri, 'Galip bölümleri' diyebileceklerimizden oldukça farklı bir biçemle, köşe yazarı Celâl tarafından yazılmış makalelerden oluşuyor. Özel olarak öznelerle bağlantılı değilse bile 'Celâl bölümlerindeki' biraz farklı arttemellendirme ilkelerinden bahsedilmesi gerekir. Özellikle kitabın bölümlerinde yüklem sonrası konumun değişik kullanıldığını görmek oldukça ilginç. (Kitabın son bölümlerinde bu makaleler Celâl tarafından değil, Celâl'in kişiliğine ve köşe yazarlığı mesleğine bürünen Galip tarafından

yazılır ve buralarda biçemin git gide 'Galip bölümlerine' yaklaştığına şahit oluruz) 'Celâl bölümlerinin' çoğu 'Galip bölümlerine' oranla daha geleneksel bir düzyazı biçemiyle yazılmış ve ÖNY sırasına daha sıkı bağlı kalınmıştır. Çoğu durumda arttemellendirme adıl ve belirteçler için kullanılmaktadır ve yukarıda dolaysız anlatıma denk düşen düzenekler burada da görülebilmektedir. Fakat bu bölümlerde dolaysız anlatım çok az kullanıldığından okuyucu, biçemin daha geleneksel olduğu izlenimin edinir. Bu, 'Celâl bölümlerinde' yüklem sonrası konum ek bir işlevle birlikte yoğun olarak kullanılmaktadır; *Erguvanlı*'nın (1984, s.69) 'dramatik etki' diye adlandırdığı hissi yaratabilmek için mantıksal olarak konu ya da odak bölümüne ait olan tümce ögeleri okuyucunun dikkatini uyandırmak için sanatsal ya da şiirsel bir düzenek olarak yüklem sonrası konuma yerleştirilmiştir. *Erguvanlı*'nın (1984, s.68) tarafından belirtildiği gibi bir romanın her şeyin okuyucu için yeni olduğu başlangıç bölümleri arttemellendirmenin en az umulması gereken yeridir. 'Celâl bölümlerinin' başlangıcını oluşturan aşağıdaki paragraf, yüklem sonrası konumun edebi bir düzenek olarak kullanılmasının iyi bir örneğidir.

> (7) *Gözyaşları içindeki bir erkek niye telâşlandırır bizi? Ağlayan bir kadını, günlük hayatımızın sıradışı, ama duygulu ve acıklı bir parçası olarak görebilir, içtenlik ve sevgiyle benimseriz onu. Ağlayan bir erkek ise bir çaresizlik duygusuyla doldurur içimizi. Tıpkı dünyanın sonuna gelir gibi ya yapabilecek şeylerin sonuna gelmiştir bu adam – bir sevdiğinin ölümünde olduğu gibi –ya da dünyasında bizimkiyle uyuşmayan bir yan vardır; huzursuz edici, hatta dehşet verici bir yan.* (s.265)

Yüklem sonrası konumun bu edebi ya da şiirsel işlevi Celâl'in 'paşa üslubu' diye adlandırdığı bir biçemle yazılmış olan ve oldukça betimleyici ve ağdalı olduğu için bu tür bir şiirsel düzeneğin doğal göründüğü bir mektubu aktardığı 'Celâl bölümlerinden' birinde başarılı bir şekilde kullanılmıştır:

(8) *Kaptan kulesinde toplanmış kalabalığın üzerinden İs-*

tanbul'a, insanlara ve sanki tarihe çevirmişti gözlerinin projektörlerini. (s.289)

(9) *O zaman anlamış her şeyin şimdi olduğu gibi gelişeceğin; tam şimdi olduğu gibi olmasa da.* (s.291)

(10) *O zaman, matematik dersinden en iyi notu almak, atış taliminde hedefi on ikiden vurmak, arkadaşlarımıza kendimizi daha çok sevdirmek ve en iyi sicille sınıf birincisi olmak için biz ikimiz gizli bir mücadele verirken anlamış benim ondan daha başarılı olacağımı ve rahmetli annenin durmuş saatlerine bakarken şaşıracağı sarayda benim oturacağımı.* (s.291)

Evet şimdi tekrar öznelere dönelim. *Erguvanlı*'nın (1984) belirttiği gibi yan tümcelerde arttemellendirme oldukça kısıtlıdır. Ad fiil, eylemlik ve ortaç yapılarında kurucu ögeler ancak temel yüklemden sonra yerleştirilerek arttemellendirilebilirler, yani ortaç, eylemlik ve ad fiil sonrası konumlara gelemezler. Diğer yandan, ulaçlı tümceciklerde ise bir kurucu ögeyi fiilimsiden sonra yerleştirerek arttemellendirmeye gitmek mümkündür. Bu noktada *Erguvanlı*'nın ifadesi biraz belirsiz. Arttemellendirmeye verdiği örnekler şunlar:

Ali gidince Ankara'ya ben sizde kalabilirim. (s.100)

ve

Biz gideli bu şehre üç ay oldu. (s.101)

Ulaçlı tümceciklerde özne arttemellendirmesinin mümkün olmadığını belirtirken (Şehre geleli biz üç ay oldu) olası bir açıklama olarak yan tümcede fiil biçiminin özne uyumu göstermemesinden dolayı, öznenin konumunun anlamın aktarımı açısından önem kazanmasını verir. (s.103) Oysa *Kara Kitap*'ta aşağıdaki tümce böyle bir arttemellendirmenin mümkün olduğunu gösteriyor:

(11) *Rehber, babasının, yeraltı dünyasına inişi, mutlak bir çöküşün zorunlu bir âlameti olarak gördüğünü anlatırken, Bizantion da, Buzos da, Nova Roma da, Romani de, Tsargrad da, Miklagard da, Konstantinopolis de, Cospoli de, İstin-Polin de yeraltına doğru kaçınılmaz bir zorunluluk so-*

nucu kazılan her dehlizden, her derin tünelden sonra yer üstünde inanılmaz altüst oluşların gerçekleştiğini, yeraltı uygarlığının kendisini oraya iten yeryüzünden intikamını her seferinde aldığını öfkeyle anlatırken rehber, Galip, bir yazısında Celâl'in, apartman katlarından yeraltı uygarlıklarının bir uzantısı gibi söz ettiğini hatırlıyordu. (s.177)

Ama yine de birkaç defa rastlanan bu yapıda ulaç tümceciğin öznesinin tümcenin başında da geçmesinin bir önemi olabilir. Öznenin, söylem içinde tahmin edilebilir olması ve bu nedenle yüklem sonrası konumda yer almasının beklenmesine karşın, *Erguvanlı*'nın bahsettiği kısıtlamalar başlangıç konumunu gerektiriyor olabilir.

Şimdi dikkatimizi başka tür tümcelere çevirelim. Örneğin, öznenin odaklaştırılmasının herhangi bir metiniçi nedeni olmadığı halde, öznenin ya yüklemden hemen önce yerleştirildiği ya da yüklemden belirteç görevini gören bir ögeyle ayrıldığı tümcelere bakalım. Bu özne konumu hem yan tümcelerde hem de ana tümcede bulunur. Bunun fazla örneği görülmez ve ilginçtir ki bu tür yapılara yoğun olarak ancak 'Galip bölümlerinde' rastlanmaktadır. 'Celâl bölümleri' önceden bahsettiğimiz gibi daha geleneksel bir biçem taşırlar.

(12) *...Melih Amca, ...Rüya'ya göreyse, kızıyla yeğeni arasında olacakları, sevgili babası daha o zaman kestirdiği için... avukatlı hanesini... Galip'e bırakmaya razı olmuş.* (s.26; Melih Amca ve sevgili babası aynı kişidir.)

(13) *Ortalığı iyice altüst ettikten sonra, biraz da umutsuzlukla baktığı kutulardan birinde, altmışlı yılların başında Celâl'in kesip sakladığı çeşitli gazete kesikleri ...arasında kitabı bulduğunda...* (s.282)

(14) *Aynı soğuk kış gecelerinde birlikte gece eğitimine çıkar, aynı sıcak yaz günlerinde taş kışlamızın musluklarına suyun gelmesini birlikte bekler, izin günlerinde, çok sevdiğimiz İstanbul'a birlikte gezmeye çıkarmışız.* (s.291) ('Celâl bölümlerinden' biri)

(15) *Mutfak kapısının karşısında asılı duran ve bir eşinin*

eski zenginlerinden Cevdet Beyin evinde tıkırdayıp saat başlarını aynı neşeli gongonguyla duyurduğunu Hale Halanın sık sık gururla tekrarladığı gösterişli duvar saati ..... durdurulmuştu sanki... (s.225)

(16) *Başında, dokuz yıl önce bir yazısında Celâl'in sözünü ettiği mavi kukuleta, Alâaddin burnunu siliyordu.* (s.65)

(17) *Masanın ucundaki dosya kâğıtlarının duruş şekli, Celâl'in anlattığı hikâyeleri Rüya'nın yazmaya başladığını ..... gösteriyordu.* (s.414)

(18) *Önce Avrupa ve Afrika'dan, sonra da İzmir'den İstanbul'a ve apartmana dönmesi yıllar alan Melih Amcayı berberin her tıraşta, meraktan çok ağız alışkanlığıyla Dedeye sorduğunu ..... bildiği için Galip ...sezerdi.* (s.13)

(19) (Üç uzun ortaç yan cümlesi) *1 herkesin nasıl sabahlara kadar işaretlerin anlamından ve anlamın işaretlerinden dem vuran şiirler söylediğini Galip okurken... 2 ortaçlı yan tümce ...anlamıştı.* (s.281; Galip temel fiilin de öznesidir)

(20) *Daha sonra Milliyetteki yazılarında yararlanacağı Galip'in hikâyelerini Galip ceketinin cebine sokup... açıklamayı yaptı.* (s.414)

(21) *Melih Amca Paris'e gittikten sonra Vasıf kucağında akvaryumla geri döndükten bir yıl sonra, Babayla Dedenin, Melih Amcanın Bâbıâli'deki avukatlık yazıhanesine gidip bir at arabasına yükledikleri eşyaları ve dosyaları Nişantaşı'na çıkarıp apartmanın çatı katına yerleştirdiklerini Galip, Celâl'den dinlemişti.* (s.26)

(22) *Evin numarasını çevirdikten hemen sonra, Rüya telefonu açınca Galip şaşırdı.* (s.26) (Bir sonraki sayfa: *Galip, telefonu kapamadan önce, Rüya'nın belli belirsiz bir daha esnediğini duydu.* (s.27) ile karşılaştırın.)

(23) (Beş eylemlik tümceciği) *için birisinin Fransa ve Almanya'ya gitmesi gerektiğini Melih Amca bu sıralarda söylemeye başlamış.* (s.14)

(24) *Rüya ağlamaklı olmalıydı; Rüya yalnızlıktan sıkılmış olmalıydı; aşağı katta, karanlık bir arka odada gizlendiği yerden çıkması için Galip'e gözyaşlarıyla Rüya yalvarıyor olmalıydı!* (s.53)

(25) *Bundan sonraki hikâyeye başlayan uzun boylu adamın, adını şurada burada daha önceleri işittiği bir yazar olduğunu Rüya İskender'in sözünden anladı.* (s.150)

(26) *Bir köşesinden hikâyecimizin bizzat kendisinin de, üzerinde yakası tilki kürkünden şık paltosu ve şu anda da taktığı ince küpeleriyle gözüktüğü bu fotoğraflı gazete kesiğini konsomatris çantasından çıkardı.* (s.155; hikâyeci ve konsomatris aynı kişidir.)

(27) *Masanın öteki ucunda oturan İngiliz kadının anlattıklarını İskender Türkçeye çeviriyordu.* (s.149)

(28) *Cihangir sokaklarında kimsecikler yoktu. Bodrum katında bir kahvehanede toplaşan şoförler ve kapıcıların seyrettiği televizyon programını Galip'e kapıyı neşe ve aceleyle açan Saim'le karısı da seyrediyorlarmış.* (s.169)

Bütün bu tümcelerde öznelerin odaklaştırıldığı izlenimi ediniyorum kaçınılmaz olarak. Özellikle geleneksel olarak odaklaştırma konumu diye bilinen, öznenin yüklemden hemen öne bulunduğu örneklerde bu etki daha güçlüdür (13, 14, 17, 19, 22, 24 ve 28. cümleler), fakat öznenin yüklemden belirteç görevini gören bir ögeyle ayrıldığı tümcelerde bile edinilen ilk izlenim öznenin, başlangıç konumunda olduğundan daha çok vurgulandığıdır. Bu durum *Kissling*'in (1960) açıkladığı kuralla bağlantılıdır: "Je stärker ein Satzteil betont ist, desto näher rückt er dem Prädikat." (s.113) Bir tümce ögesi ne kadar vurgu taşıyorsa o kadar yükleme yaklaşır. Ayrıca *Mundy*'nin söyledikleri de bunun ile ilgilidir: "Kademeli olarak ele aldığımızda her düzeydeki niteleyici bir konu (topic) tümcenin geri kalanı da onun hakkında bir ifadedir." (1953, s.283) Ancak önemli olan nokta bu tümcelerin içinde bulundukları bağlamın, bu örneklerin hiçbirinde öznenin odaklaştırılmasını gerektirmemesidir.

Arttemellendirmeyle ilişkili olarak değindiğimiz gibi elbet-

te bir yazar iletişimin kurucu ögelerinin sıralarını istediği gibi vermekte özgürdür. Yani, okuyucu için yeni bilgi içeren 'rhema'yı, bilinen bir izlek (theme) gibi ya da bir izleği 'rhema' gibi sunabilir. Bu tümcelerin bazıları için, tümcelerin ögelerinin sıralanışında yazarın bu özgürlüğünü kullanmış olabileceği de dikkate alınmalıdır. Özellikle 17, 26, 27 ve 28. örnekler için durum böyle olabilir. Örneğin 26. tümcede, ortaç tümcesinde özne olan 'hikâyecimiz', eğer ana tümce öznesi 'konsomatris' başlangıç konumunda olsaydı, yapay ve yersiz kaçardı. Hatta denebilir ki odaklaştırma konumundaki 'konsomatris' bu şekliyle özneye bir sürpriz etkisi katmaktadır. Aynı şekilde 28. tümcede hem 'televizyon programı' nesnesi hem de 'Saim'le karısı' öznesi okuyucu için yenidir: ters yüz edilen kurucu ögeleri düzeninin her iki ögeyi de geleneksel sıralamanın yapamayacağı bir şekilde odaklaştırdığı öne sürülebilir. Yine de öznenin başlangıç konumunda bulunduğu bir öge sıralamasının, bütün bu örneklerde geleneksel düzyazıya daha uygun olmuş olacağından hiç şüphe yoktur. Bu durum, tümceleri kendilerine gösterdiğim anadili Türkçe olanlar tarafından da onaylandı. Fakat asıl ilginç olanı bu deneklerin özne konumunu 'vurgulu' diye belirtmekten ziyade 'tuhaf' ya da 'devrik' diye tanımlamalarıydı.

Örneklerin bazılarında (15, 18, 19, 21, 23, 25, 26 ve 28) yazarın bu yöntemle özne ve yüklem arasındaki mesafeyi kısaltmak istediğinin çok açık olduğu söylenebilir, hatta diğer örneklerde, geleneksel öge sıralamasının iki özel adın ya da anlam olarak ilişkili adların birbirine karışacak şekilde art arda dizilmesiyle sonuçlanabileceği öne sürülebilir. (12: sevgili babası, kızıyla yeğeni; 17: Rüya'nın Celâl'in; 21: Galip, Melih Amca ve hatta 22: Galip Rüya (ulaç tümceciğinden sonra gelen özne konumuna tümce başı konumu kadar sık rastlandığına göre, aşağıya bkz.) Elbette bunun gibi etkenler yazar için, özneyi örneklerdeki konumuna yerleştirmesinde belirleyici olmuş olabilir. Yine de bir sorun başgösterir: bağlamla çatıştığı zamanlarda yazar, konu durumundaki bir özneyi odak konumunun yerine nasıl koyabilir? Ya da başka türlü söylemek gerekirse: Yüklem öncesi konumunun, daha önce dilbilgicileri ve dilbilimcileri tarafından ortaya konulanların dışında başka işlevlerinin de olması mümkün

müdür?

Bu tümceleri doğru değerlendirmek için, eğer yüklemden önceki öge bir belirteçse yüklem-öncesi konumun mutlaka bir odak konumu olması gerekmediğini akılda tutmak doğru olur. 'Mehmet yarın gelip bizi ziyaret edecek' türü tümcelerde 'yarın'ın odaklaştırılıp odaklaştırılmadığını gösteren tek şey vurgudur. Aynı durum tümcenin kurucularının yalnızca bir belirteç, özne ve yüklemden oluştuğu 'Yarın Mehmet gelip bizi ziyaret edecek' gibi tümcelerin yüklem öncesi konumdaki özneleri için de geçerlidir. Burada yüklem öncesi konumdaki ögenin odaklaştırılıp odaklaştırılmadığı vurgu ile belirtilmektedir. Her ne kadar Pamuk örneklerindeki öznelerin yüklem öncesi konumları alışılmadık olsa da, öznelerin kuvvetli bir tümce vurgusu olmaması halinde odaklaştırılmadığı düşünülebilir. Dahası, öznenin bir belirteç ile yüklemden ayrıldığı örneklerde, hemen yüklemden önce geldiği konumların aksine, odaklaştırılmayan bir vurgu beklemek akla daha yatkındır.

Bu sorunun çözümü için önemli bir ipucu 19. tümcede bulunabilir. Paragrafın tümü Galip'in düşünceleriyle ilgili olduğuna göre, Galip bağlam içinde bilinmektedir. Bu nedenle arttemellendirmeye uğrayabilir. 11. tümcede ulaç yan tümcelerinde öznelerin ulaçlardan sonra yerleştirilerek nasıl arttemellendirildiklerini gördük. Yine de bu tümcede böyle bir şey arzu edilmez, çünkü o zaman otomatik olarak temel tümceciğin öznesi olarak anlaşılacak ve o tümceciğin konumuna yerleşecektir. Yazar bunu yapmak istemediğine göre, onu ulaçtan önce yerleştirmekten başka çaresi yoktur. Ancak bu işlem, eğer yüklem öncesi konumunun odaklamadan başka işlevi olmasaydı anlamsız kaçardı. Öyle olsaydı olasılıkla Galip'in konumu temel tümceciğin öznesi olarak tercih edilirdi. Yalnız yukarıda sözü edilen, yalnızca belirteç, özne ve yüklem kurucularından oluşmuş 'Yarın Mehmet gelip bizi ziyaret edecek' tümcesinde değil, diğer tümcelerde de yüklem öncesi konum, belirteçler için olduğu kadar özneler için de, ezgi bu ögeleri odaklaştırmadığı sürece söylem için tarafsız bir konumdur.

Yukarıda belirtildiği gibi, yüklemin bir ulaç ya da eylemlik değil de ortaç olduğu zamanlarda bir özneyi (ya da başka bir ku-

rucu ögeyi) yüklemden sonra yerleştirerek arttemellendirmek imkânsızdır. Bu nedenle en azından 12, 13, 15, 16 ve 20. cümlelerdeki öznelerin konumu, yüklem sonrası konumun yerini almış sayılabilir.

Ama 21-28 temel tümceciklerinde yüklem öncesi konumu arttemellendirmeyle açıklamak doğru olmaz, zira buradaki özneler de aynı şekilde yüklemden sonra yerleştirilerek arttemellendirilebilirlerdi. Hem bu tümceler hem de bütün yan tümceler için öznelerin yüklem öncesi konumu bir arttemellendirme sonucundan ziyade, diğer tümce kurucularının konulaştırmış olmasıyla öznelere yüklem öncesi konumdan başka bir konumun kalmadığı şeklinde açıklanabilir. Durum gerçekten de böyle olabilir, fakat yine de eğer odaklaştırma, yüklem öncesi konumunun sahip olduğu yegâne söylem işleviyse tümceler çok garip kaçardı. Sonuç olarak örneklerimizden anlaşıldığı gibi Orhan Pamuk'un dilinden yüklem öncesi konumun söylem içinde tarafsız bir değer taşıdığını, bunun belirteçler için olduğu kadar özne dahil diğer tümce kurucuları için de geçerli olduğunu söyleyebiliriz sanırım.

Yüklem öncesi konumunun bu şekilde kullanılışı Orhan Pamuk'un buluşu değildir. Orhan Pamuk, dilde önceden var olan bir imkânı kullanmaktadır. Eğer yukarıdaki örnekleri aşağıda okuyacağımız ender yapıdaki Evliya Çelebi'den alınan tümceyle karşılaştırırsak bu durum açıklığa kavuşur. Cümlenin öznesi Süleyman Han bütün paragrafın konusudur. Şöyle devam eder Evliya:

(29) *Ba'dehû bu vilâyet-i Diyârbekri Süleymân Hân tahrîr edüp vezâret ile eyâlet etmişdir.* (Bruinessen-Boeschoten 1988, s.118)

Daha net başka bir örnek yine Evliya Çelebi'den:

(30) *Paşa dahi Hâna on gunde sekiz semmûr kürk geydirüp bu vedâ'mahalli hedâyâsında bir beyâz semmûr kürk geydirdi kim bi'z-zât Âl-i' Osmân pâ(di)şâhında nâdirdir, ve kendi belinden cevâhir kuşağın ve bıçağı ve mücevher*

hançerin Hânun kemerine Paşa bend etti. (Dankoff 1990, s.154)

Bu yüzyılın başlarından bir örnek de Memleket Hikâyeleri Antolojisinden alınma Refik Halit Karay'ın Şeftali Bahçeleri adlı öyküsünden:

(31) *Agâh Bey yavaş yavaş ihtiyatlarını (itiyatlarını) değiştirmişti. Şimdi rakısız yapamıyor, gözü önünde toprak bir imbikten halis cibre çektiriyordu. Kadınsız da duramamıştı, sık sık arka kapıdan eve ziyaretçiler girerdi. Entari ile püfür püfür, rahat rahat gezmeye vücudu alışmıştı; eve gelir gelmez soyunuyor, bahçe üstündeki odaya nargilesini kurup köşeye geçiyordu.* (Memleket Hikâyeleri, İstanbul 1981, s.48)

Anlam bilim açısından 'vücudu' kelimesinin odaklaştırılmasının bir nedeni yok. .Bunun yerine arttemellendirme beklenebilirdi.

Yukarıda incelediğimiz türdeki örnekler *Kara Kitap*'ta oldukça az fakat olanlar da Orhan Pamuk'un dilinde çok sık rastlanan (çoğunlukla 'Galip bölümlerinde', 'Celâl bölümlerinde' çok nadir) bir olguyla bağlantılı; yani, temel tümceciğin de öznesi olduğu zamanlarda ulaçlı bir yan tümcenin öznesini ulaçtan sonra yerleştirme eğilimi. Örneğin:

(32) *Kapanır kapanmaz yeniden çalan telefona boş boş bakarken Galip, Hâle Halanın son anda bozulan evlilik tasarısını hatırladı.* (s.29)

(33) Gün boyunca evine ve Milliyet gazetesine her telefon edişinde Galip, telefonu Celâl açınca sesini değiştirip onunla bir başkasının kimliğiyle konuşmanın hayâllerini kurdu. (s.28)

(34) *Sirkeci'den Galatasaray'a gelirken takside yanına oturduğu siyah beyaz filmlerden çıkmış adamı yeni gördüğünde, Galip, Türkân Şoray benzerinin odasından yeni ayrılmıştı. (s.148)*

Bu cümlelerdeki öznenin ulaç tümceciklerinden sonra gel-

mesi arttemellendirme olarak yorumlanabilir, ama o zaman da bu öznelerin, temel tümcenin de konusu olarak algılanabilmesi, yazarın, bu yaklaşımıyla ne elde etmeye çalıştığını anlamayı zorlaştırır. 32. ve 33. tümcelerdeki ulaç ile Galip arasında bir virgül olmayışı belki de arada durak olmadığını göstermektedir. Bu nedenle Galip, temel tümceciğin konusundan çok ulaç yapısının arttemellendirilmiş öznesi olarak yorumlanmalıdır, fakat 11. tümce bağlamında yukarıda görüldüğü üzere, ulaçların, öznelerinin arttemellendirilmesi belirli bazı kısıtlamalara bağlı gibi görünüyor. Dahası 19. örnekte görüldüğü gibi yazar eğer tarafsız bir konum isteseydi, özneyi ulaçtan önce yerleştirebilirdi. Hatta bu tür çoğu tümcede, öznelerin arttemellendirilmesini gerektirecek metin içi nedenler de yoktur. Fakat her nasılsa hiç kimsenin eleştirisine uğramayan örnek 12-28'deki özne konumunun aksine, örnek 32-34'teki tümce yapısı, yalnızca 'romanda en azından bin defa geçtiği' için değil, ayrıca 'Türkçe olmadığı' ve yabancı dillerden etkilendiği için de YÜCEL (1990, s.46)[1] tarafından ağır bir şekilde eleştirilmiştir.

Orhan Pamuk'u biraz olsun savunmak için, ulaç-sonrası konumunun bu tür cümlelerde kullandığı tek özne konumu olmadığı belirtilmelidir. Herhangi belirli bir metin içi farklılık görülmeksizin cümle-başı konumu da aynı sıklıkta kullanılıyor. Ancak yine de genel olarak Türkçe düzyazı dilinde ulaç-sonrası konumunun, tümce-başı konumuna oranla çok nadir olduğu doğrudur. Orhan Pamuk çok iyi İngilizce bilmesine karşın ulaç-sonrası konumunu İngilizceden gelen doğrudan bir etki olarak yorumlamak isabetli olmaz. Özneyi ulacın, ardına yerleştirme olanağından yoğun olarak yararlanması belki de odaklaştırılmamış özneler için yüklem-öncesi konumunu kullanmasıyla aynı açıdan görülmelidir: Her ikisinin de özne ve yüklem arasındaki mesafeyi kısaltma arzusundan kaynaklandığı yorumu

1. "Batı dillerine öykünerek özneyi hep bir yan tümcenin arkasına yerleştiren, ama Türkçenin yapısına uymadığından çok hantal kaçan bu biçim, romanın tümünün yarattığı kötü çeviri izlenimini büsbütün arttırır; işin içine söylemin düşünsel ve imgesel derbederliği de girince, yan tümceyi temel tümcenin önüne çıkararak anlamı bulandırır, kısa tümleçlerle bile zor başa çıkan yazarın ipin ucunu büsbütün kaçırarak olmayacak yanlışlar yapmasına neden olur: Üstelik, neredeyse her sayfada dört beş kez yinelendiğinden, bıktırıcı ve uyutucu bir tekdüzelik verir." (YÜCEL 1990, s.46)

yapılabilir. Bu arzu da, yazarın uzun ve karmaşık cümlelerini, öznenin başlangıç konumuna yerleştirildiği durumlardan daha anlaşılır bir hale getirme çabasının sonucudur. İngilizcede sık sık rastlanan özne ve yüklem arasındaki kısa mesafenin yazarın, Türkçede başka koşullarda çok nadir görülen bu konumları seçmesinde bilinç dışı bir etken olabileceği de göz ardı edilmemelidir kuşkusuz. Aynı zamanda, doğrudan anlatımlarda düşünce ya da konuşmayı ifade eden eylemlerin öznelerinin daima arttemellendirilmiş olması, yazarın, İngilizcenin ikili konuşma yapılarındaki modeli bilinçdışı olarak almış olmasından kaynaklanabilir. İngilizcedeki 'he' ve 'she' adıllarının birçok durumda konuşmacının kim olduğunu bildirme açısından yeterli olmasına karşın Türkçedeki cinsiyet belirtmeyen 'o' adılı bu bakımdan yetersiz kalmaktadır. Bu nedenle, İngilizceye oranla Türkçede özel adların daha yoğun olarak kullanılması gerekir. Fakat özel adlar adıllarla karşılaştırıldığında, doğal olarak daha yoğun bir anlamsal değer taşıdıklarından İngilizce ikili konuşmalarındaki söylem değerinin aynısını yaratabilmek için arttemellendirmeye gidilmesi gerekir.

KAYNAKÇA

Bruinessen-Boeschoten 1988: Martin van Bruinessen - Hendrik Boeschoten: *Evliya Çelebi in Diyarbekir* Leiden.

Dankoff 1990: Robert Dankoff: *Evliya Çelebi için Bitlis.* Leiden.

Erguvanlı 1984: Eser E. Erguvanlı: *The Function of Word Order in Turkish Grammar.* Berkeley.

Johanson 1977: Lars Johanson: "Bestimmtheit und Mitteilungsperspektive im türkischen Satz." In. *ZDMG Suppl. III, 2 (Wiesbaden 1977), p. 1186-1203.*

Kissling 1960: Hans J. Kissling: *Osmanicsh-türkische Grammatik Wiesbaden.*

Mundy 1955: C.S. Mundy: "Turkish syntax as a system of qualification." In: *Boas* 17.1955, p.279-305.

Yücel 1990: Tahsin Yücel: *Kara Kitap.* In: *Gösteri* 120 (Kasım 1990), p. 45-48.

AYNADAKİ KİTAP / KİTAPTAKİ AYNA

Orhan Koçak

Bir yeşil kalem

Kara Kitap'ın üstlendiği anlatı modelinin Borges'in 'Aleph'ini andırdığını öne sürmüştüm: Her şeyin birbirine baktığı, birbirini yansıttığı, bir yerin her yer, her yerin de bir yer olduğu bu kurgusal uzam. Böyle bir model 'minyatürleştirme' olarak adlandırılabilecek bir tekniği gerektirir: Yapıtın her parçası, modelin bütününü de yansıtmalı ya da temsil etmelidir. Bu ilkenin hem kendisini hem de bir uygulamasını *Kara Kitap*'ın 'Aynaya Girdi Hikâye' bölümünde görebiliriz. Galip'in, Celâl'in yerine yazdığı ve karısı Rüya'ya aşkını anlattığı bir 'köşe yazısı'dır bu:

> Kaç yıl önceydi, seninle ben, hayatta sık sık karşılaşacağımız şu sihirli oyunu keşfettiğimizde? Bir bayram arifesinde, annelerimiz bizi bir elbisecinin çocuk bölümüne götürdüğünde (...) en sıkıcı din dersinden de daha sıkıcı dükkânın yarı karanlık bir köşesinde karşı karşıya duran iki boy aynasının arasına rastlantıyla girdiğimizde, görüntülerimiz küçülerek, küçülerek birbirlerinin içine girerek nasıl çoğaldıklarını görmüştük.
>
> Bundan iki yıl sonra, Hayvan Dostları Kulübüne resimlerini yollayan tanıdıklarla alay ederek ve 'Büyük Mucitler' köşesini de sessizlikle okuduğumuz Çocuk Haftasının son sayısının kapağında, elimizde tuttuğumuz dergiyi okuyan bir kızın resmedildiğini fark edince, o kızın elinde tuttuğu dergiye dikkatle bakmış ve resimlerin iç içe geçerek çoğaldığını anlamıştık: Bizim tuttuğumuz derginin kapağındaki kızın tuttuğu derginin kapağındaki kızın tuttuğu derginin kapağındaki kızın tuttuğu derginin kapağındaki kızın tuttuğu derginin kapağındaki kız

---

Defter Dergisi'nin Ağustos-Aralık 1991 tarihli sayısında yayınlanan aynı başlıklı 80 sayfalık yazıdan bir bölümdür.

da giderek küçülen aynı kırmızı saçlı kızla aynı Çocuk Haftasıymış. (339-40)

Tahsin Yücel, çok yankı uyandıran ve tuhaf tepkilere yol açan *Kara Kitap* eleştirisinde (*Gösteri*, Kasım 1990) her sanat yapıtının, özellikle de edebiyat ve müzik gibi zamansal sanatların, yüzleşmesi gereken bir soruyu gündeme getirmişti. Romandaki çeşitli epizodlar için, "bu parçaların yarısını çıkarın, hiçbir şey değişmez; bir bu kadar daha parça ekleyin, gene hiçbir şey değişmez" diyordu. Başka bir deyişle, romandaki *süreyi* belirleyen, romanın belli bir noktada tamamlanmasını, kapanmasını sağlayan bir içsel zorunluluk yoktu. Ben, aşağıda, 'göz', 'ayn', 'ayna' sözcükleri ve 'hurufilik' konusu arasındaki bağıntıyı incelerken, *Kara Kitap*'ın biri 17, öteki 19 bölümlük iki kısımdan oluşmasının romanın konusuyla ilgili bir tür 'zorunluluğa' dayandığını, ama bunun da Yücel'in istediği anlamda bir içsel (ya da 'derin') zorunluluk olmadığını göstermeye çalışacağım. Ancak, alıntıladığımız pasajın da gösterdiği gibi, 'aynalar modelinde', hepsi birbirini yansıtan motiflerin ya da bölümlerin sonsuza kadar çoğalmasını önleyecek bir sınır, bir belirlenme, gerçekten de yoktur. Öte yandan, kitabın nihai sorumlusu olan yazar da bunu zaten üstlenmiş, benimsemiş görünüyor. Kitaptaki 'aşk' motifini çoğalmasına kısaca bakalım.

Galip, amca kızı olan karısı Rüya'yı yitirmiştir, onu aramaktadır, Rüya, Galip'in amca kızı ve çocukluk arkadaşı olduğu halde, karısının varlığı hep nüfuz edilmez bir 'esrar' taşımıştır onun için. Bir metinlerarası aşk olduğunu anlamalıyız bunun: 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). Galip-Rüya aşkı için daha güçlü bir model de Şeyh Galip'in *Hüsn ü Aşk*'ıdır. Yine 'Aynaya Girdiği Hikâye' bölümünde, tıpkı Hüsn ile Aşk gibi aynı kabileden gelen, aynı mektebe giden ve birlikte büyüyen Rüya ile Galip'in amca oğlu/üvey kardeş Celâl'in kendilerine verdiği *Hüsn ü Aşk*'ı okurken birbirine âşık olduğu belirtilir ("Aşk o kadar güzel anlatılmış ki, oğlan kitaptaki gibi âşık olabil-

mek istemiş," (340). Kitabın *Hüsn ü Aşk*'tan farklılaştığı yer de burası aslında: Aşk ve Hüsn'ün aşkı, adlardaki simetrisizliğe karşın, karşılıklıdır, oysa Galip ve Rüya'nın aşkı, daha çok Marcel ile Albertine gibi, tek yanlıdır.) Tabii, arkası da gelir: "...tabii ki, sen anladın o hikâyede de âşıkların birbirlerine başka bir aşk hikâyesini, üçüncü bir aşk hikâyesini okurlarken âşık olacağını. O aşk hikâyesindeki âşıklar da bir kitabın içinde bir aşk hikâyesini okuduklarında birbirlerine âşık oluyorlar, o kitaptaki âşıklar da bir başka aşk hikâyesi okurlarken birbirlerine vuruyorlarmış." (314) Zaten, Flaubert de *Madame Bovary*'de söylememiş midir insanların aşk hikâyeleri okuyarak âşık olduklarını, aşklarını *öğrendiklerini*? Ve René Girard da modern toplumda ve modern romanda aşkın, arzunun, *taklit* olduğunu, *intertextuelle* olduğunu kanıtlamamış mıdır? *Kara Kitap*'ta anlatılan başka aşklar, kadın-erkek ilişikleri de var. Bir 'özgünlük' (çünkü 'metinsizlik', edebiyatsızlık) anıtı gibi duran Dede-Babaanne, Baba-Anne ve Amca-Yenge ilişkileri dışında hepsi de Galip-Rüya modelini yansıtıyorlar. 'Karlı Gecenin Aşk Hikâyeleri' bölümünden başlayalım.

1. İngiliz kadının anlattığı aşk öyküsü. Amca çocukları. Aşkın erkeği körleştirmesi, ilginç olmaktan çıkarması. Kadının, erkeğin anlayamadığı bir esrara ilgi duyması. Kadının evi terk etmesi. Kuleye kapanması. (Rüya da, Galip'i terk ettikten sonra, Celâl'in bir apartmanın en üst katındaki dairesine kapanır. Polis romanlarıyla.) (149-50)

2. Yazarın öyküsü. Amca çocukları değil. Ama yazarın da Galip gibi durgunluğu. İlginç (yayımlanabilir) öyküler anlatamaması. Karısının evi terk etmesi. Yazarın, önce yazmaktan kesilmesi, sonra da post-modernist bir estetik eğitiminden geçmesi. (Kendini, geçmişteki mutlu kişiliğinin yerine koyar, onun düşlerini üstlenir, geçmişte zaten *Beyaz Kale*'yi andıran 'okuyucuların 'tarihi' dediği bir kitap yazmış'tır, şimdi de eski kişiliğini taklit ederken hep eski öyküyü bir daha yazarken bulur kendini, 'her şeyin her şeyi taklit ettiği, bütün hikâyelerin ve insanların kendilerinden başka şeylerin taklidi ve aslı olduğu ve bü-

tün hikâyelerin başka hikâyelere açıldığı bir dünya' yaratır. Ama bu dünyanın da okuyucuya çok ilginç, zengin ve 'esrarlı' gelmeyeceğini fark ettiği için geceleri şehrin esrarına açılır, Galip'in romanın o noktasında yapmakta olduğu gibi 'şehrin karanlık sokaklarına, Bizans'tan kalma yeraltı dehlizlerine, meyhane ve pavyonlarına' dalar.) Ve böylece 'Âlemin bir kitap olduğuna', tıpkı onun gibi okunabileceğine inanması. (150-53)

3. Konsomatrisin öyküsü. Amca çocukları. Bir önceki öyküde vaadedilen ilginçliğin, 'gerçekdışılığın' burada groteskleştirilerek verilmesi. Erkeğin, evlenmek üzere olduğu çocukluk aşkını unutarak, tıpkı Hüsn'ü ararken Çin padişahının kötü kızı Hoşruba'ya tutulan Aşk gibi, İran Şahıyla İngiliz kraliçesinin 'piç kızının' büyüsüne kapılması, (Galip de yine çocukluk arkadaşı Belkıs'ın ayartma çabasına hedef olur) ama sonunda asıl sevdiğinin amca kızı olduğunu anlaması. Ve bütün bunlara, hepsi de birbirinin kesintisiz devamı gibi duran siyasal kumpasların, gizli örgütlerin karışması. (*Kara Kitap*'ta Celâl'in ve Rüya'nın öyküleri de gizli Hurufi-Bektaşi ayaklanma planlarına, cuntacı darbe girişimlerine, sol örgütlerin yeraltı faaliyetlerine karışmıştır. Ve bütün bu gizlilikler, birbirinin aynısı, kesintisiz devamı gibidir: Sanki tek bir kalem, kâğıdın üzerinden hiç kalkmadan, bütün bu planların, haritaların üzerinden geçerek yeşil bir çizgi çekebilecektir.) (153-55)

4. Fotoğrafçının öyküsü. Fotoğrafçının, bir önceki öyküde, yatağına düşürdüğü kurbanlarına şantaj yapmak için gizlice fotoğraflarını çektiren 'piç prenses'e çalışan fotoğrafçı olması (yeşil çizgi, kalemin hiç kalkmadan geçişi). Fotoğrafçının anlattığı aşk öyküsündeki kadının hurufi aşkı, âşık olmak için gerekli harfleri taşıyan bir yüz araması. Kumpas. Kadının sonunda bulduğu ve birleştiği erkeğin (saatçinin) yüzünün bir gazetede bir taşra savcısının yüzü olarak, bir başka gazetedeyse 'Ortadoğuda yıllardır sürüp giden bir savaşın son kurbanının yüzü' olarak yayımlanması. Kimliklerin özgün değil, imal edilmiş olması. (155-58)

5. Garsonun öyküsü. Aşk öyküsü değil. Ama oyunculuk. Başkası olmak. Bir kimlik ya da benliğin, kendileri de imal edilmiş olan başka kimliklerden alınma parçalarla imal edilmesi ("Filmde oynayan güzel kadın da ondan bir iki sahnede gözükmesini isteyince garson memnuniyetle kabul etmiş. İki ay sonra seyrettiği filmde gördüğü suratı ve elleri garsonun kendi suratı ve elleriymiş, ama bir başka sahnedeki sırtı, omuzları ve ensesi kendisinin değilmiş ve filmi her seyredişinde bu garsonu hem korkutuyor, hem de tuhaf bir zevkle ürpertiyormuş.") (158-59)

6. Sonradan, 'Esrarın Kaybı' adlı hurufilik kitabının yazarı ve Celâl'in katili de olduğunu sezeceğimiz, kabak kafalı emekli askerin ('F.M.Üçüncü') öyküsü. Başkası olmak. Öykü, kendi yazarını yaratır. ("Sanki hikâyesini anlatmaya başladığında bir kişiydi emekli asker, hikâyesini bitirdiğinde bir başka kişi.") (159-61)

7. Galip'in anlattığı öykü. Hepsinden bir adım ileride: Artık aşkın, arzunun nesnesi önemsizleşmiş, modelin kendisi öne çıkmıştır: Proust okuyan, kitaba âşık olan, Marcel'in yerine geçerek Albertine'in kaçışına hüzünlenen yaşlı gazeteci. Sonunda kendisine hiç yakışmayan bir içtenlik ('özgünlük') nöbetine kapılır ve Proust aşkını 'Proust ve Albertine gibi esmer ve kısaca boylu' genç köşe yazarına açar ve açar açmaz bir ayna oyununun içine düşer: Genç köşe yazarı, ihtiyarın utancına aldırmadan, onu bir köşe yazısına malzeme yapar. "Köşe yazısındaki ihtiyar gazeteci de bir köşe yazısında anlatılan hikâyede kendisiyle alay edildiğini görünce sarsılıyormuş. O anlatılan hikâyenin içindeki hikâyede de ihtiyar gazeteci, Proust ve Albertine'in adlarını gazetede görünce ölmek istiyormuş. Hikâyenin içindeki hikâyenin içindeki hikâyenin içindeki yalnız gazeteciler..." (161-64) Bütün bu öykülerin anlatıldığı pavyonda, öykülere geçilmeden önce, bir hokkabazın, 'kutuların içinden kutular, o kutuların içinden (de) başka kutular çıkardığını' (149) eklemeden geçmeyelim.

Şunlar da var: Rüya'nın ilk kocası, ondan ayrıldıktan son-

ra, kendi amca kızıyla evlenmiştir. (119) Bu, Rüya-Galip evliliğinin hiçbir zaman 'ilk' ve 'özgün' olmadığını da söyler. Başka bir deyişle, Rüya Galip'i her zaman çoktan terk etmiştir. Celâl'in hayranı ve katili F.M.Üçüncü de kendi amca kızıyla evlidir, buna karşın kendi özgünlük ve biriciklik iddiasını sürdürür, bu da onu daha 'metinsel', daha 'metinlerarası', daha 'taklit' yapmaktan başka sonuç vermez: "Bu ülkenin evlâtlarının yarısının teyzelerinin oğullarıyla, öbür yarısının da amcalarının kızlarıyla evlendiklerini bildiğin halde," der F.M.Üçüncü, telefonla konuştuğu Celâl/Galip'e, "akraba evlilikleriyle pervasızca alay eden rezil yazılar kaleme aldın. Hayır Celâl Efendi, ben hayatta başka kız tanıma fırsatı bulamadığım için değil, akrabalarımın dışında bütün kadınlardan korktuğum için değil (...) onu sevdiğim için evlendim bu kadınla. Sen çocukluktan beri birlikte oynadığın bir kızı sevmek nedir, hiç düşünebilir misin?" (353) Biçare F.M.Üçüncü, 'her şeyin aslının harf olduğunu' söyleyen bir kitap kaleme aldığı halde, *Hüsn ü Aşk* modeline göre yazılmış olan ve böyle olduğu için de bütün kitapları *Hüsn ü Aşk*'laştıran bir kitabın içinde olduğunu kitabın bu noktasında bilmez görünmekle görevlendirilmiştir. Oysa akıllı okur, bunu bildiği için, çok keyif almaktadır. Ya da ona düşen, bu artık çok gizli olmayan simetrilerden keyif almaktır.

Aşk, metinlerarası aşktır; metinlerarası aşk da metinlerin birbirine duyduğu aşk. Berna Moran, romanda Celâl'in "yazarlığı, yazma edimini, yaratmayı temsil eder gibi göründüğünü" söylemişti: "Celâl kendi romanda yok, yazıları var yalnızca (...) Yani anlatı olarak vardır Celâl yazıları tükenince yok olur." (a.g.y) Celâl'in ölüm sahnesi de bu açıdan işlevseldir: Romanda öldükten sonra boy gösterir ilk kez, üzeri gazete kâğıtlarıyla, yazılarla örtülmüştür, 'kan izi yok'tur, kurşunlardan biri ceketinin sol cebindeki mürekkepli kalemi parçaladığı için, 'gömleği kandan çok yeşil mürekkebe bulanmış'tır (407-412). Yazının temsilcisi değil, kendisidir Celâl. Ama yazı ölmez. Başka bir sayfada devam eder. Başa döner. Galip olur ve her zaman galip gelir. Celâl için söylenenler, Galip için de geçerli değil midir? Berna Moran, *Hüsn ü Aşk* gibi alegorik anlatılarda, Hüsn'ün, aranan varlığın, Tanrıyı temsil ettiğini söylüyor. Evet, ama *Kara*

Kitap bu anlamda bir alegori değildir. Klasik alegori, gizlenmiş, içsel bir anlamı ya da manevi bir gerçeği dış dünyanın nesneleriyle, çoğu zaman da tiplerle *temsil etme* sanatıdır. Bazı eleştirmelerce 'modern alegori' olarak adlandırılan modernist yapıtlarda, temsil edilen anlam o kadar açık seçik değildir kuşkusuz; yine de temsil edilenle eden arasında, gösterilenle gösteren arasında, orasıyla burası arasında, Heidegger'in 'ontolojik fark' adını verdiği mesafe korunur: Modern yapıt, hep kendi ötesinde kalan bir anlama doğru uzanmış yapıttır. Postmodernizm, bütün bu temsil sorununun unutulmasını temsil ediyor. *Kara Kitap*'ta, metnin, daha doğrusu metinlerarası alanın dışında, manevi ya da fiziksel bir gerçeklik yoktur (yalnızca, mürekkep vardır, yeşil mürekkep). Rüya da metindir (o modern hurufi, Lacan, düşlerin harfler gibi okunması gerektiğini, bir sözcük oyunu gibi çözümlenmesi gerektiğini söylememiş miydi?) Rüya, Galip'in başlangıçta 'katlanamadığı için elini sürmediği' polisiye romanlardır: Esrarın kendisidir, hep yorumlanmayı bekleyen, yorumu kışkırtan, ama aslında harflerin oyunundan başka bir şey olmayan bir işarettir ("Rüya'nın benim için astığı işareti balkon demirinde görünce...", 424). Romanın sonunda, 'Rüya'dan (Galip'e) kalanlar ise yalnızca yazılar'dır (426). Ama Rüya başından beri metindir: On dokuz kelimelik bir terk mektubudur (bu 'on dokuz'da, kaçınılmaz olarak, küçük çaplı bir ayna oyununa girecektir: Galip'in hesabına göre, 'birbirlerini ilk görüşlerinden 19 yıl 19 ay, 19 gün sonra' evlenmişlerdir; 18). Kitapta Rüya'nın cismani varlığı yalnızca bir kez, romanın ilk sayfasında görülür, ama yazar bunun da bir yanılsama olduğunu hissettirir dikkatli okurlara: "Rüya'nın çenesi, yastığın kuştüyüne gömülmüştü. Alnının eğiminde, o sırada aklının içinde olup biten harika şeyleri insana korkuyla merak ettiren *gerçekdışı* bir yan vardı." (9) Polisiye ve macera romanı müptelaları, o eski kitap kapaklarının da kendilerine böyle korku ve haz dolu bir merak duygusu verdiğini bilirler. Rüya, bir kitap kapağıdır (eski tarzda), okurun o beyhude merakını, yorum tutkusunu ve fantezisini okşayan bir vaattir. Galip'in Rüya'ya duyduğu aşk da, ciddi edebiyatın hafif edebiyat karşısındaki konumudur: Ciddi edebiyat, kendisi okurları heyecanlandıramadığı için,

tam da bunu yapan eğlencelik romanları kıskanır. Onu elde etmek, kazanmak, içermek ister. Ama bunu kendi 'çetrefilliğinden' ödün vermeden yapmalıdır. Galip de Rüya'ya, ancak 'yazarın da katilin kim olduğunu bilmediği bir polisiye roman yazılırsa okunabileceğini' söyler. (51) *Kara Kitap* hem bu polisiye romandır, hem de postmodernizmin bir poetikasıdır: Anlatıcı (Galip), katilin (F.M.Üçüncü) kim olduğunu bilmez; ama daha fazlasını bilir: Gerçek kimliği bilmeye gerek olmadığını, gerçek kimlik (özdeşlik *ve* farklılık) diye bir şeyin olamayacağını bilir. Sonunda her şey yerini bulmuş, hiçbir şey aynanın dışına düşmemiştir: Galip, Celâl'in kimliğini üstlenerek karısını kendisinden çalan rakibinin yerini almış, yazıya, anlatıya dönüşmüş ve böylece hafif edebiyatla birlikte Rüya'yı da bir heyecan çeşnisi olarak romanın içine yerleştirmiş, yeniden kazanmıştır. Her şeyi içeren yazı, Celâl, Galip ve Rüya'yı kendi içinde eritmiş, bir aşk üçgeninin oluşmasını önlemiştir.

Ya F.M.Üçüncü? Ya ölüm, ya cinayet? *Kara Kitap*, cinayetin de her zaman çoktan bir cinayet efekti olduğunu söylüyor: "Cinayet, bütün ayrıntıları ve törenleriyle, başkalarından, yani efsanelerden, hikâyelerden, anılardan, gazetelerden, kısaca edebiyattan öğrenilen bir iştir. En saf cinayet bile, mesela kıskançlık yüzünden yanlışlıkla işlenmiş bir cinayet bile, farkına varılmadan yapılmış bir taklittir, edebiyatı taklit" (228). F.M.Üçüncü de cinayeti kaynağından öğrenmiştir, Dostoyevski'nin *Cinler*'inden ve yorumcusu Girard'ın *Romantik Yalan ve Romanesk Hakikat*'inden. Ama daha önemlisi, 'F.M.Üçüncü', zaten taklidin adıdır: Hem Celâl'in gece gezintilerinde II. Fatih Mehmet kılığına girmesiyle bağıntılıdır, hem de Kemal Tahir'in Mayk Hammer çevirirken (ve çevirirmiş gibi yapıp da aslında kendisi yazarken) kullandığı 'F.M.İkinci' adının bir türevi, bir çeşitlemesi, bir *permutation*'udur: Asılla kopya arasındaki farkın silinmesinin, ikisinin de '-mış gibi' yapmasının amblemi. (Peki, burada bir ustalıktan, yabana atılmayacak bir maharetten söz ettiğimin acaba farkında mıyım ben? Yeterince. Ama pinti ruhum daha ileri gitmeme izin vermiyor, "yeter bu incelikler!" diyor. Başarısız. Ne? Yeterince. Öyleyse devam.)

Bugüne değin çıkan bunca yazıda değinilmemiş olması şa-

şırtıcıdır: *Kara Kitap*'ın okura sunduğu en keyifli oyunlardan biri de Bottfolio ve İbn Zerhani adlarının çevresinde döner. Romanın ikinci bölümü olan, 'Boğaz'ın Suları Çekildiği Zaman', İbn Zerhani'den alınmış bir epigrafla başlar: "Hiçbir şey hayat kadar şaşırtıcı olamaz. Yazı hariç." (20) Bu bölüm, Celâl'in bir köşe yazısıdır ve insanın fantazi duygusuna seslenen gerçekten şaşırtıcı bir bölümdür. Bunun böyle olduğunu *Kara Kitap* da söyler bize: "'Katılmıyorum!' dedi ihtiyar köşe yazarı. 'Pek sevildiği söylenen o 'Boğaz'ın Suları Çekildiği Zaman' yazısını ele alalım. Kıyamet alametlerinin, Mehdi'nin zuhurundan önceki yıkım günlerinin anlatıldığı binlerce yıllık kitaplardan, Kuran'dan, (...) İbn Haldun'dan, Ebu Horasani'den yürütme değil mi o?'" (97) Celal de haklıdır, ihtiyar köşe yazarı da: İkisi de şaşırtıcı olanın yazıdan geldiğini, yazılardan 'yürütüldüğünü' söylemektedir. Ve zaten, İbn Zerhani de bunu söylemektedir. Kitabın sonunda, İbn Zerhani epigrafının, yazarın *Kitabüz Zulmet*'inden alındığını, bu kitabın de Bottfolio'nun *Obscuri Libri*'sinin çevirisi olduğunu öğreniriz. Bu noktaya kadar bu iki yazarın adaları üzerinde hiç durmamış olsak bile, kitapların adları, 'tatlı bir şaka'nın (370) içinde olduğumuzu bize düşündürmelidir artık. *Kitabüz Zulmet* de Obscuri Libri de karanlık kitap demektir, ya da kara kitap. O zaman düşünürüz: *Kara Kitap*'ın da, kendi yasası gereğince, çevirirmiş gibi yapıp da aslında kendi yazan ama başka bir adla yazan ve böylece yazı ile çeviri (asılla kopya) arasındaki farkı yerle bir eden 'F.M. İkinci' gibi tıpkı, kendi içinden (75. ve 426. sayfalardan) çekip aldığı bir cümleyi başka yazarlardan aktarılmış bir epigraf gibi kullanmasından daha doğal ne olabilir? (Bu 'doğa' sözcüğünün burada biraz yakışıksız kaçtığının farkında mıyım acaba?) Düşünce devam eder, artık bu duruma düşünce: Bottfolio, İbn Zerhani ve Ebu Horasani adlarında da bir tuhaflık yok mudur aslında, özellikle Bottfolio adı, büsbütün yabancı geldiği halde yine de Cağaloğlu'nda bulunmuş kimseler için fazlasıyla tanıdık bir ses değil midir? Bott, ama *folio*: Matbaaya giren kâğıdın bir kez katlanmasıyla elde edilen iki yaprak ya da dört sayfa; daha genel olarak da, üzerine baskı yapılan ve harflerle dolu olan kâğıt: Yeşil bir tükenmezin gezindiği yüzeylerden biri, hayır, hepsi.

Oysa tarihyazımsal üstkurmacanın tekniğini *Kara Kitap*'ın kendisi zaten açıklamıştı bize, kan ter içinde ansiklopedi ve sözlükleri karıştırmaya gerek yoktu benim gibi: 'Milliyet'in yaşlı köşe yazarı 'Neşati', Celâl'in yazı hilelerini teşhir ederken şunu belirtmemiş miydi: "İkide bir paradoks yakalanacak. Divan şairlerinin 'tecahül-i arif' dediği bilmezlikten gelme oyununa başvurulacak. *Olmamış şeyler olmuş gibi, olmuş şeyler olmamış gibi anlatılacak.*" (94) Kurmaca kişilerin gerçekmiş gibi anlatılmasının, gerçek kişilerin de kurmacanın dünyasına sokularak düşlemselleştirilmesinin, postmodern romanda, sözgelimi John Berger'in *G*'sinde, Julian Barnes'ın *Flaubert'in Papağanı*'nda, Dostorow'un *Ragtime*'ında ve Orhan Pamuk'un *Beyaz Kale*'sinde özel bir önem kazandığını, okumadığımız bu kitaplardan olmasa bile, bunlardan söz eden Linda Hutcheon'ın *A Poetics of Postmodernism* adlı kitabından öğrenmiş olmalı değil miydik? Denebilir ki, bunun postmodernle ne ilgisi var, eskidir, Michel Zévaco'nun, Aptullah Ziya Kozanoğlu'nun ve John Dos Passos'un romanlarında da gerçek ve kurmaca kişiler yan yana görünür. Olabilir. Postmodernizmin, popüler edebiyatı kendi ironik himayesine alma çabasından söz etmiştik zaten. (Etmiş miydik?) Yine de bir fark olduğu söylenmelidir: İlk iki yazarın yapıtlarında, gerçekle kurmacanın iç içe geçirilmesi, gazeteciliğin ve tarihçiliğin nimetlerinden yeni yeni yararlanmaya başlamış ve bu yüzden de henüz gerçeğe doyamamış bir okur kitlesine, kurmaca olayları 'gerçeğin heyecanıyla' okutmak içindir; tarihin yazıya geçmeden kalmış asıl önemli (duygusal) yanlarını gösterme iddiasındadır bu kitaplar. Üçüncüsününse asıl amacı, bir amacı olmuşsa tabii, kurmacanın da sonunda gerçek kadar kötü, onun kadar değersiz olduğunu sezdirmektir. Kurmaca-gerçek çiftleşmesinin postmodernizmdeki yeri, Kozanoğlu/Zévaco'dakinin yüz seksen derece değil, üç yüz altmış derece karşıtı: Olay ile metin arasındaki sınırı silmek, tarihsel gerçeğin de ancak bir iz olarak, yazı olarak, demek her zaman çoktan yorumlanmış olarak devralınabileceğini ilan etmek. Mevlana'yı bugün ancak metinlerden bilebildiğimize ve metinler de hep daha başka, daha eski metinlere açıldığına göre (hepsinin üzerinden bir yeşil kalem geçtiğine göre) Celalet-

tin Rumî ile Bottfolio arasında, hurufiliğin kurucusu Fazlallah (ölm. 1393) ile hurufiliğin kurgusu İbn Zerhani (doğ.1990) arasında yalnızca harflerin farkı vardır: Dördü de, Sütiş Muhallebicisi kadar hayâli ve sütiş muhallebicisi harfleri kadar gerçektir. Sonuçta dördünü de çok iyi bilen attar, Sütişi de biliyor değil midir? (321) Bu attarın da Feridüd-din'e bir gönderme olduğunu ileri sürmek, bu noktada bir kabalık olmayacak mıdır artık?

Bu yeşil kalemle ilk kez romanın ikinci bölümü olan Celâl'in birinci köşe yazısında karşılaşıyoruz: "O zaman, cebimden tükenmez kalemimi çıkarıp sapıyla camlardan birini kaplayan fıstıki yeşil yosun tabakasını yavaş yavaş kazıyacağım" (23-24) Burada kalem henüz yeşil değil gibi görünüyor, ama yeşille ilk temasını da gerçekleştiriyor. Karşı sayfada, Galip'in öyküsü başlıyor yine:

> ...yıllar önce Rüya'yla kabakulak oldukları zaman annelerinin onları götürdüğü o sandal gezintilerinin birinde, Boğaz'ın derinliklerine düşürdüğü yeşil tükenmez kalemi düşünüyordu. Aynı günün gecesinde ise, Rüya'nın kendisini terk ederken bıraktığı mektubu incelerken, masanın üstünde duran ve mektubun yazıldığı yeşil tükenmezin, suya düşen tükenmezin bir eşi olduğunu hatırlayacaktı. Suya düşen kalemi, Celâl, yirmi dört yıl önce Galip'e çok sevdiğini görünce kullansın diye bir haftalığına vermişti. Kaybolduğunu öğrenince de, sandaldan denize düştüğü yeri sorup (...)' "Kayıp sayılmaz!" demişti. Celâl. "Boğaz'ın neresine düştüğünü biliyoruz çünkü." Galip, yazıhanesine girerken, ayrıntılarını yeni okuduğu o 'felâket günü'nde, Celâl'in Kara Cadillac'ın camındaki fıstıki yosunları kazıyacağı tükenmezin cebinden çıkaracağı bir başka tükenmez olmasına şaştı. Çünkü, yılların, yüzyılların ötesinden gelen ayrıntıların buluşması – tıpkı öngördüğü o çamurlu Boğaziçi vadisinde Olempli Bizans paralarıyla Olimpos gazozunun kapaklarının buluşması gibi – Celâl'in her fırsatta yazılarında keyifle kullandığı bir izlekti. (25)

Çok önemli değil, ama Celâl'in yazısındaki tükenmezin o eski yeşil tükenmez olmaması, birkaç türlü yorumlanabilir (bunların gerçek 'yorum' olmadığını göreceksiniz.) Bir kere, postmodernizmin de çoğu zaman yeniden ürettiği *Art Nouveau*

estetiğinde, simetriyi *bir noktasından* bozmak âdettendir, izleyiciye saygının, onun da özgürlüğüne prim vermenin ifadesidir. (*Kara Kitap*'ta bunun başka örnekleri de var. Biri, 'Teşvikiye' yerine 'Şişli Meydanı Cinayeti'ydi.) İkinci olarak, simetrisizliğin fazla da ciddiye alınmaması gerektiğini, aslolanın her zaman simetri olduğunu söylüyor olabilir bu pasaj, böyle düşünebiliriz. Orhan Pamuk da *Beyaz Kale*'nin 4. basımına eklediği 'Üzerine' yazısında, simetrisizliğin asıl dayanağı olan gerçek-kurmaca farkının acınacak kadar küçük olduğunu kederli bir ironiyle belirtmemiş miydi: "helva değil acıbadem kurabiyesi." (172) Ama herhalde en doğru yorum şu olacak, çünkü yorum olmayacak: Yeşil tükenmezin ilk sahibi Celâl'dir, ama roman Celâl'in belliğini yitirmeye başladığı, artık kaleme gerek duymaz olduğu bir noktada başlar; kalem Galip'e, Rüya'ya geçer, Rüya'nın Galip'ten kaçışını ve onu izleyen arayışı yazmaya başlar. Bu iki tarih arasında yeşil tükenmezin Kral Arthur'un kılıcı Excalibur gibi denize düşerek saklandığını düşünmek doğru olmaz. Çünkü bu arada başka çizgiler de çizmiştir. Ama asıl önemlisi, biz kalemin bir an için saklandığını, kâğıdın üzerinden kalktığını düşünebilecekken, kitabın kendisinin bu düşünceye imkân tanımamasıdır: 23. ve 24. sayfalarda Cadillac'ın 'yeşilimsi pencerelerine' ve 'camı kaplayan fıstıki yeşil yosun tabakasına' değerek yeniden yeşil mürekkeple (öyküyle) dolan kalem, kâğıdın yüzeyinden hiç kalkmadan karşı sayfaya, Galip'in dağınık düşüncelerine ve Rüya'nın terk mektubuna geçer.

Bir yorum olduğunu söyleyemeyiz bunun: *Romanın* 'derin katmanında' gerçekleşen bir deneyimden değil, *kitabın* yüzeyinde sürüp giden bir hareketten söz ediyoruz, çünkü y-e-ş-i-l harflerin tekrarlanmasıyla gerçekleşen bir hareket. Yazarın, açıkça, göstere göstere sürdürdüğü bir performans bu. Bu metnin yorumlanabilmesi için (yoruma gerek duyulması için), çizgide bir kopma olması, bir harfin düşmüş olması gerekir: Bir şey, bir deneyim, bir düşünce, dile gelmek istediği halde dile getirilemiyordur, unutulmuştur, çarpıtılmıştır, silinmiş ya da yer kaymasına uğratılmıştır. Ama yazarın kendisinin de bildiği ve öykü yüzeyinin bir parçası olarak *yazdığı* kopmalar, harf düşmeleri, yorumlanamaz, çünkü zaten orta yerdedir, Demirel'in dedi-

ği gibi. *Kara Kitap* da hem kendi sırlarını, tekniğini ve amacını hemen her sayfada açıklıyor okura, sürekli olarak kendini haber veriyor, hem de bu sırları saklayamadığını, açıkça söylediğini de açıkça söylüyor okura: "Sahaf çırağının, nazır paşalara sattığı kitapların kelimeleri içine sıkıştırdığı mesajları, bu mesajları, çözmek için gerekli Hurufi sırlarını paşalara ('okuyucularına' diye yazmıştı Celâl) *sezdire sezdire* nasıl öğrettiğini okurken Galip, yavaş yavaş ve istediği gibi bir başka birisi olduğunu düşündü." (256) Yeşili izlemeye devam edelim.

Celâl'in belleği gibi yeşil kalem de geçici olarak kurusa bile, her zaman onu doldurmaya hazır yeşil mürekkebi (fantaziyi) ve onunla dolmaya hazır boş kâğıdı (Bott/folio'yu) bulabilecekti, bunu söylemiştik, söylemiştik, söylemiştik. Celâl'in ikinci köşe yazısı olan dördüncü bölümde, bu dolmaya hazır kalemle karşılaşırız yine: "...derken Japonya'dan gelen küçük parmağım büyüklüğündeki dolmakalemleri kapış kapış kapışıyorlar..." (46) Beşinci bölümde, Galip'i, Rüya'nın dostlarının listesini 'yeşil tükenmez kalemiyle birlikte bugün giyeceği ceketinin iç cebine sıkıştırır'ken buluruz. (57) On birinci bölümde, Rüya'nın eski kocasının, 'tarihin gizli simetrilerini' göstermek için getirdiği haritada 'yeşil bir tükenmez kalemle işaretlenmiş oklar' görürüz (117; oklar işaretlenir mi, yoksa çizilir mi?) 'Merih Manken Atölyesi' bölümünde, insanlara kendileri olmayı mankenlerle öğretmeyi amaçlayan bu kurumu ayakta tutmak için 'yeşil bir yardım sandığı' vardır. (180) Galip daha sonra Celâl'in not defterlerini okurken, "'Altın Böcek', 'Yedinci Harfler' adlı çeviri polisiye romanların özetlerinin yazıldığı ve Majino Hattı ve Alman casuslarına ilişkin kitaplardan derlenmiş şifrelerin ve anahtarların kaydedildiği bir defterin son sayfaları üzerinde titreye titreye ilerleyen bir tükenmez kalemin yeşil izini' görür (255). Bu iz de başka bir izin izidir kuşkusuz:

> İlk dört sayfanın *asimetrik ve anlamsız* eğrilerinden sonra, Galip çizgilerin sırrını beşinci sayfada çözdü. Boş sayfanın orta yerine bir karınca bırakılmış, telâşlı hayvanın boş sayfada izlediği kararsız yol hemen arkasından gelen tükenmez kalemle işaretlenmişti. Beşinci sayfanın orta yerinde, yorgun karıncanın kararsız daireler çizdiği noktada defterin üzerine kapan-

masıyla sabitleşen kurumuş ölüsü vardı. Galip, hiçbir sonuca ulaşamadığı için cezalandırılan mutsuz karıncanın ölüsünün kaç yıllık olduğunu, bu tuhaf deneyin Celâl'in Mevlana yazılarıyla bir ilişkisi olup olmadığını anlamak için araştırdı. Mesnevi'nin dördüncü cildinde Mevlana, müsveddelerin üzerinde yürüyen karıncaların hikâyesini anlatmıştı: Hayvan önce Arap harflerinde nergisler ve zambaklar görüyor, sonra kelime bahçesini kalemin yarattığını, sonra kalemi elin hareket ettirdiğini, sonra eli aklın hareket ettirdiğini, "Ve sonra" diye de eklemişti bir yazısında Celâl, "o aklı da bir başka aklın hareket ettirdiğini" fark ediyordu.

Celâl'in çeşitlemesi, Mevlana öyküsündeki alegorik anlamı ortadan kaldırmaktadır: Mevlana'nın karıncası, harflerin ötesinde, başka, manevi bir hakikat olduğunu anlarken, Celâl'in karıncası, anlamsızlığın, asimetrinin ifadesidir ve iyi bir hikâye anlatamadığı için ölür. Ama yeşil çizgi, yeşil kalem, bir ele ihtiyaç duymadan da hareketini sürdürür: "Hikâyeci değil, hikâye."

Harflerin, yeşil çizgilerin, aslında kendi ötelerinde bir anlamları ('gösterilenleri') olmadığını, ama izleyicinin ilgisini çekebilmek için 'varmış gibi yaptıklarını' birkaç sayfa sonra yeşil kalem anlatacaktır bize: "Her eşyanın yalnızca o eşya olarak varolduğu bir dünyada huzurla yaşayabilme isteği yükseldi içinde; ne Melih Amcadan kalma şu dolap, ne de Rüya'nın parmak izlerini taşıyan bu makasla tükenmez kalem kendi dışındaki bir sırrın şüpheli işareti olacaktı. Yeşil tükenmez kalemin yalnızca bir yeşil tükenmez kalem olacağı ve kendisinin de başka birisi olmak istemeyeceği bu âleme nasıl girebilirdi acaba?" (263) Böylece, Galip'in bir an için hikâyeden sıkılmasıyla, hikâyeden çıkma isteğiyle, bir hikâye içinde olduğumuz, her zaman yeşil kalem tarafından yazıldığımız gerçeği *daha iyi vurgulanmış* olur. Kendimizi izlemeye devam edelim öyleyse. Galip artık Celâl'in yerine geçmiş ve onun gibi bir esrar yaratıcısı olmuştur (esrar yoktur çünkü, ancak yapılır). Onun yerine yazdığı ilk köşe yazısı, şu cümlelerle başlar: "Aynaya baktım ve yüzümü okudum. Ayna sessiz bir denizdi, yüzüm de denizin yeşil mürekkebiyle yazılı soluk bir kâğıt." (310) Celâl'in cesedinde

kandan çok yeşil mürekkebin göründüğünü daha önce görmüştük. Ama yeşil mürekkebin ölümün değil, her zaman ölümden kurtulmanın, öykünün sürüp gitmesinin aracı olduğunu da yine kitabın kendisi söylüyor bize: Celâl'in öldürülmesinden sonra herkes Galip'in de öldüğüne inanmışken, kapıcının karısı Kamer Hanım bir kere de Celâl'in Şehrikalp Apartmanındaki dairesine bakmaya karar verir ve Galip'i orada bulur: "Anahtarı alıp yukarı çıktığı zaman, kapıyı açmadan hemen önce tuhaf bir korkuya kapılmış Kamer Hanım, sonra bir inanca, Galip'in yaşadığı inancına. Galip'in sık sık gördüğü fıstıki yeşilden bir etek ve kirli bir önlük vardı üzerinde. Daha sonra, üzerinde mor çiçeklerin açtığı aynı fıstıki yeşil kumaştan bir elbiseyi Hâle Halanın da giydiğini, evine gittiğinde Galip gördü. Bu bir rastlantı mıydı, yoksa dünyanın da hafıza bahçeleri gibi sihirli olduğunu hatırlatan otuz beş yıl önceden kalma bir zorunluluk mu?" (410)

Bir yeşil çizgi, romanın içindeki bütün farklı metinlerin üzerinden geçen, aslında bu metinler arasında bir katman farklılığı olmadığını, hepsinin de aynı başsız sonsuz metin olduğunu imleyen. Ama bunu da yine kitabın kendisi söyler bize:

> Celâl'in eline geçen ıvır zıvırı sakladığı bir kutuda bir Kahire haritasıyla, İstanbul belediyesinin 1934 tarihli Şehir Rehberi'ni de buldu. Beklediği gibi, Binbir Gece Masalları'ndaki hikâyeler Kahire haritasına yeşil bir tükenmez kalemin çizdiği oklarla işaretlenmişti. Şehir rehberinin bazı sayfalarındaki haritalarda ise aynı kalemle olmasa bile, aynı yeşille çizilmiş bazı oklar gördü. Karmakarışık haritalar içerisinde, yeşil okların serüvenlerini izlerken İstanbul'da yanılsama olduğuna kendini inandırmak için, yeşil okun kendisinin ayak basmadığı hanlara, girmediği camilere, çıkmadığı yokuşlara uğradığını hatırlattı kendine, ama kendisi de bitişikteki hanlara uğramış, yakındaki camilere girmiş, aynı tepelere çıkan yokuşları tırmanmıştı: Bütün İstanbul, haritada nasıl gösterilirse gösterilsin, aynı yolculuğa çıkmış insanlarla kaynaşıyordu demek ki! (245)

Yeşil tükenmez, aynanın egemenliğinin amblemi ve aracıdır. Bir amblemdir: Kendi gerisindeki daha büyük bir gerçeğe, hiçbir şeyin o kadar gerçek olmadığını ve her şeyin aynı olduğu-

nu söyleyen, hep kendini haber veren bir metne, *Kara Kitap*'a işaret etmektedir. Ama bir araçtır da: Bu aynılığı gerçekleştirmenin, farklı katmanlar arasındaki zaman farkını silmenin, girinti çıkıntıları yassılatmanın ve her şeyi tek bir düzeyde toplamanın aracıdır. Bu açıdan, bir Möbius şeridine benzetilebilir *Kara Kitap*. Bir şeridin önce bükülüp sonra da iki ucunun birleştirilmesiyle elde edilen bu şey hem vardır, gerçektir, hem de bir tür optik yanılsamadır.

Böyle bir kurgu, kâğıdın tersiyle yüzü arasındaki karşıtlığı ortadan kaldırır: Elinizi hiç kaldırmadan şeridin bütün yüzeyini katedebilirsiniz: Her zaman yüzde, yüzeydesinizdir, ters yoktur. Dış ile iç arasındaki, aynı ile başka arasındaki farkın silinmesinin de amblemidir bu: Dış, zaten içtir, iç de zaten dış.

Kara Kitap gibi postmodern ürünleri yorumlamanın güçlüğü, hatta imkânsızlığı da buna bağlı. Modern yorumbilgisi kuramcılarından Paul Ricoeur, *Yorum Üzerine* adlı kitabında, yorumun görünüşte birbiriyle çelişen iki büyük anlamı olduğunu söyler: Unutulmuş, gizlenmiş ya da yitirilmiş bir anlamın geri alınması, anımsanması; bir 'kuşku egzersizi' olarak yorum, bir sahte anlamın ötesinin görülmesi, bir yanlış bilincin, bir yanılsamanın kırılması. Freud'un analiz tanımı, yorumun bu iki kavranışını da içerir: "Bütün bu tekniklerin amacı (...) betimsel terimlerle söyleyecek olursak, bellekteki *boşlukları doldurmaktır*; devinimsel terimlerle de, bastırmadan doğan dirençlerin aşılmasıdır." ('Anımsamak, Tekrarlamak, İçinden Geçerek Çözmek', *Standard Edition*, c. xii, s.149) Öyleyse yorum, görünürdeki bir anlama inanmamak, onu eksik, çarpık ya da gereğinden çok anlamlı bulmak demektir. Her yorum, görünür içerikle gizil içerik arasında, yüzüyle tersi arasında bir fark olduğunu var sayar: Bir olgunun (Freud için her zaman dilsel bir olgudur bu, bir dil tutulması olsa bile) yoruma ihtiyaç duyması ya da yorumu kışkırtması için, aynı anda bir *saklanma/görünme* olarak ortaya çıkması gerekir: Bir titreşim, bir ışıldama, bir yanıp sönme. Unutulmuş ya da bastırılmış bir ruhsal içerik, çoğu zaman tam da kendisini bastırmak için kullanılan başka içerikleri kendine alet ederek geri dönmeye, yüze çıkmaya çabalamaktadır. İkiz anlamlılıktan bir sözün ikinci bir anlamı (yan anlamı)

olmasından, hatta çoğul anlamlılıktan da farklı bir şeydir bu (onların da koşulu olsa bile): Bastırıldığı, unutulduğu ya da yitirildiği için hakikat haline gelen ve böylece her şeyi de yalana dönüştüren bir gerçekten söz ediyoruz. Bilinçdışı, evet. Demek ki hayır.

Var bunlar *Kara Kitap*'ta, bir 'kuyu' ya da 'apartman aralığı' eğretilemesiyle verilen bilinçdışı var (190-94, 239, 325), itilmiş ya da bastırılmış olanın (günahın) geri dönüşü var (13, 17), bir 'derin anlam' eğretilemesi olarak parıldayan, yanıp sönen yüzler var (198-99, 261, 301). Ama hepsi de aslında olmadıklarını söylemek için var, izliyor musunuz. Möbius döngüsünü; her türlü özdeşliği, her türlü simetriyi, her türlü motifin güvenli kimliğini bozan bilinçdışı, burada kendisi de bir motif olarak var: İsteyenler inansın, daha akıllılarsa inanmasın diye, ama hepsi de sayfaları çevirsin diye var, romanın değil, ama kitabın bir bahanesi olarak var. Ne yok ki zaten, diyor bir ses, zaman zaman yaptığı gibi.

İşte onun için hedefine ulaşmıyor, Süha Oğuzertem'in bu derginingeçen sayısında Lacan'ın ve daha çok da Adler'in analitik teorilerinden ve feminist eleştiriden hareket ederek gerçekleştirmek istediği yorum denemesi.[1] Çünkü *Kara Kitap* gibi metinler, yorumcuyu, yoruma girişmeden önce elindeki metnin yorumlanabilirlik derecesini ('kayganlık derecesi' de diyebiliriz buna) yoklamak zorunluluğuyla karşı karşıya bırakıyor. Şöyle de anlatılabilir bu: Yorum, metnin *içindeki* dışı araştırmak demektir; ama *Kara Kitap*'ta bir iç yoktur, çünkü dış yoktur; yorumcu, iki seçenekten birinin içine yuvarlandığını görür bu yüzden: Ya metnin yorumlanabilirlik derecesini ölçerken metnin büsbütün dışına çıkarak, yorumlanması olanaksız bu türden metinleri üreten toplumsal/tarihsel koşullar üzerinden düşünmeye başlar (Jameson); ya da yazarın zaten gözümüze sokarak gösterdiği ögeleri bir kere daha sıralar, kitapta zaten birbirine baktığı söylenen motifler arasındaki bağlantıyı bir kere daha

1. Buna karşılık, Oğuzertem'in *Kara Kitap*'ı tanımlarken kullandığı 'monolojik anlatı' nitelemesine bütünüyle katılıyorum. Enis Batur, *Kara Kitap* hakkında yazdığı bir yazıda romanı, her şeyin bulunduğu bir 'kırk ambar'a benzetmişti. Ama bu ambarda her şey aynı maddeden yapılmış.

kurar benim gibi. Yorularak, üzülerek, kuşkular içinde.

Kuşkusuz, yorumun bir başka anlamı daha vardır: Bir icracının bir müzik yapıtını çalarak yorumlaması, bir tiyatro topluluğunun bir metni oynayarak yorumlaması. *Kara Kitap* da böyle 'oyuna katılma, çalma, oynama' anlamında bir yorum rica eder gibi görünüyor okurundan: "Hikâyelerdi kendisini ayakta tutan, bir *körün* el yardımıyla bulup tanıdığı nesneler gibi sezgileriyle bulup çıkardığı hikâyeler. Üç gündür şehirde *yüzeylere* burnunu sürte sürte dolaşırken *işaretlerden bir hikâye kurabildiği için ayakta kalabilmişti*." (206) Bu hikâyeden tat alabilmek için işaretlerin görünürdeki anlamının ötesinde başka bir şey aramak gerekmez, başka bir deyişle; öykünün yüzeydeki ögelerinin oynaşmasına, birbirine bağlanarak yeni kombinasyonlar oluşturmasına kendimizi bırakmak yeterlidir. Yorum, oyundur, bestecinin bize sunduğu notaları birbirine bağlamak, partisyonu seslendirmektir, ama notaların ardında bir anlam aramak ya da bu notaları sahici sanmak abestir: "...camı aynaya çeviren eczaya Türkçede 'sır' denmesinin bir rastlantı olamayacağını o an anlamıştım (...) Okumak aynanın içine bakmaktır; aynanın arkasındaki sırrı bilenler öteki tarafa geçerler, harflerin sırrından haberdar olmayanlar ise bu dünya içinde kendi yüzlerinin yavanlığından başka bir şey bulamazlar." (328) Aynanın arkasındaki sırrın bir ecza olduğunu, yapma ya da kurmaca olduğunu, hayâli olduğunu bilenler, demek aynanın bir öbür tarafı olmadığını bilenler, aynanın öbür tarafına geçebilir, partisyonu ustaca icra ederek, yorumlayabilirler. Oyuna katılıp katılmamak bütünüyle yorumcunun elindedir öyleyse ('hayâlgücüne' bağlıdır?), yapıtın nesnel nitelikleri, yapısı, içkin ya da derin anlamı diye bir şey yoktur, bütün partisyonlar partisyondur, orada kâğıdın üzerindedir, yeter ki iyi çalınsın. (Bunu bir de Otto Klemperer'e ya da Ferdinand Leitner'e sorabilseydik...)

Kara Kitap'ın okura önerdiği bu yorum tarzı, aynı zamanda kitabın kendini de yorumlayış biçimi. Ama kitabın kendi kendine yolladığı bir çeke benziyor bu: Çekin karşılığı var mı? Sakın biz burada kendi kendimize oynamış olmayalım? Dali'nin hep önerdiği gibi sol elle bile olsa? (Yine o ses.) Kitabın öte-

ki motiflerine de kısaca bakmalıyız.

Ama gecenin uzadığını ve sonunda karakolda biteceğini artık kabullenmiş olarak, yeşil tükenmezin serüvenini tamamlayalım şimdi. Rüya'nın kaçmasından sonra, Galip uyuyakalmıştır: "Rüyasında bir akvaryumun tükenmez kalem yeşili sıvısında Japon balıkları ağır ağır salınırken Rüya, Galip ve Vasıf bir yanlışlıktan söz ediyorlar, daha sonra, sağır ve dilsiz olanın Vasıf değil, Galip olduğu anlaşılıyordu, ama çok da kederlenmiyorlardı: Nasıl olsa, yakında her şey yoluna girecekti." (56) Yeşil tükenmez, fantazinin, düşlemin yeşil mürekkepli kalemi, öykünün kendisinin, öyküde söz edilen haritaların ve öyküdeki kişilerin yazılarının üstünden geçtikten sonra, öykünün kahramanının düşlerini de çizmektedir şimdi. Şimdi, bağlantılar konusunda titiz ve prensip sahibi bir okur, şöyle diyebilir: Bundan daha doğal (doğal?) bir şey olamaz, öykünün bir iç zorunluluğudur, çünkü Galip az önce uyanıkken zihni yeşil tükenmez konusuyla meşguldü, şimdi rüyasında görmesi de çok mümkündür, hatta kaçınılmazdır. Bunun nasıl da önemsiz olduğunu sana nasıl anlatmalı, sevgili okur? Kitabın kendisi anlatsın: "Çünkü yaşadığımız hayatın bir başkasının düşü olduğunu kanıtlamanın hiçbir şeyi değiştirmeyeceğini biliyordum artık. (...) Saim, kapının altından atılmış günün gazetelerini okurken, yazıların, bütün yazıların hayattan değil, sırf yazı oldukları için, en sonunda, birer düşten söz açtıklarını bilmenin de, hiçbir şeyi değiştirmeyeceğini söyledi." (78-79)

Düş, gerçek, başkasının düşü, benim düşüm, başkasının gerçeği, benim gerçeğim –hepsi aynıdır, hepsi harftir, harfler arasındaki farklılık da hiçbir şeyi değiştirmeyecektir, bir yeşil çizgi hepsinin üzerinden geçecektir. Vasıf'ın değil de Galip'in sağır/dilsiz olması ('hikâye anlatamaması', 415) çok önemli değildir, ya da yalnızca Galip'in hikâye anlatması için bir sıçrama tahtası, bir gerilme noktası olarak önemlidir, çünkü Galip birazdan (294-98) hikâye anlatmaya başlayacaktır ve zaten her zaman çoktan anlatmaya başlamış değil midir, sevgili okur, eğer zaten anlatıyor olmasaydı bu kitap şu anda elimizde olur muydu, sevgili okur? Her şey her zaman zaten yolunda değil midir, sevgili okur?

Hiçbir şey kaçamıyor bu 'Aleph' noktasından, her şey bir özdeşliğin (aynanın) içine düşerek yassılıyor. Öyleyse, dik durmaktan nasıl söz edilebilir bu durumda, ayakta kalmaktan, 'hikâyelerin bizi ve dünyayı ayakta tutmasından' nasıl söz edilebilir? (Borges de 'Aleph'i bodrumda yere uzanarak görmemiş miydi?)

'Herşey yerli yerinde, havuz başında servi'

Motifler. Biri, 'kendimiz olmak istemek/başkası olmak istemek'. Berna Moran, *Gösteri*'deki yazısında, şöyle diyordu: "'Şehzadenin Hikâyesi' olsun 'Bedii Ustanın Mankenleri' olsun Batı taklitçiliğine karşı bir uyarı. Öyle anlaşılıyor ki Orhan Pamuk, romanda 'kendi olabilmek' için geçmiş kültürümüzün yazınsal bağlamını arkasına almaktan yana (...) Kısacası Orhan Pamuk romanda ve Türk romanında 'kendi olmak' sorununa çözüm getiren bir roman olarak *Kara Kitap*'ı sunuyor okurlarına."

Ama *Kara Kitap* tam da insanın kendisi olmasının imkânsızlığını anlatmıyor mu! diyerek hemen itiraz etmeyelim buna. Berna Moran, *'insanın* kendisi olmasından' değil, *romanda kendi olmaktan* söz ediyor çünkü. Bunda da çok haklı: Tartışmayı, psikolojik bir düzleme indirgemeyi reddederek, yazının kendi terimleriyle sürdürüyor. Ama burada da bazı sorunlar yok değil. Romanın konusu, ya da konu olarak kullanılan malzemesi, *insanın* kendisi olması. Ya da hiçbir zaman olamaması. Bu tema, *Kara Kitap*'ın üstlendiği metinlerarası alışveriş kuramının toplumsal, psikolojik hatta ontolojik düzlemde bir uzantısı. Tözcü ya da özcü olmayan bir ontoloji bu, kuşkusuz. Şöyle özetlenebilir: Yalnız metnin değil, yaşamın da ardında başka metinler vardır; edebiyat hayattan türemez, ama Barthes'ın dediği gibi yaşamlar edebiyattan türer; sahici ya da özgün olduğunu sandığımız duygular, başkalarından, sonuçta da edebiyattan kopya edilmiştir: "Birçok genç, hayatlarının bir döneminde işittikleri bir sözün, bir hikâyenin, okudukları bir kitabın etkisiyle âşık oluyorlar ve hayatlarının geri kalanını da aşklarının arkasında yatan yanılsamayı hiçbir zaman anlamadan, mutlu-

lukla yaşıyorlardı." (79)

'Ben başkasıdır' motifinin öykünün ana çizgisine, Galip'in Rüya'yı arayışına, eklemlenmesinde ve başka motiflerin (örneğin 'sır' motifinin) sırrının çözülmesinde, romanın ikinci kısmındaki 'Keşf-ül Esrar' bölümünün özel bir yeri var. Bölümün başında 17. yy mutasavvıflarından Niyazi'nin bir dizesi var: "*Yüzünün metnini şerhider okunan fasl-u bab*"[1] (294) Bölümün başlığıyla (esrarın keşfi) birleştiğinde bir haber niteliği kazanan bir söz bu. Yüzlerin, *Kara Kitap*'ta İstanbul'un sokaklarını dolaşan Galip'in karşısına sık sık çıkan yüzlerce yüzün ve asıl Galip'in kendi yüzünün okuyacağımız bu bölümde deşifre edileceğini, yorumlanacağını haber veriyor.

Galip, 'Şehir İşaretleri' (195) bölümünden beri, demek yaklaşık yüz sayfa öncesinden beri, yüzlere, yüzlerdeki işaretlere, yüzlerdeki metinlerin sırrına saplantılı bir ilgi duymaya başlamıştır. 'Keşf-ül Esrar' bölümünün başında Galip'i, F.M.Üçüncü'nün 'Esrar-ı Huruf ve Esrarın Kaybı' adlı risalesine kaldığı yerden devam ederken buluruz. Kitabın 'Keşf-ül Esrar' başlığını taşıyan üçüncü bölümünü okumaktadır. F.M.Üçüncü, burada, yüzlerin, harflerin, cümlelerin ikiz anlamlılığından söz etmekte, bunun okuyanda bir 'kaybolma' duygusuna yol açabileceğini, ama bütün bu anlam çoğalması içinde *asıl* anlama, Mehdi'nin gelişini haber veren anlama dikkat edebilenlerin kurtuluş yolunu bulacağını söylüyordu. Mehdi'nin gizli işaretlerini yayacak kişi de sözgelimi bir köşe yazarı, yüzbinlerce kişiye seslenebilen bir gazeteci (Celâl) olabilirdi. Bunları okuduktan sonra Galip artık helâya gitmeye ve aynada yüzüne bakmaya karar verir:

> Belli belirsiz aklında ışıldayan düşünce, şimdi açık seçik bir korkuya dönüşmüştü: "Yüzümdeki anlamı Celâl *çoktan* okumuştur!" Çocukluğunda, ilk gençliğinde bir suç işlediği, bir başka birisi olduğu, bir esrara bulaştığı zaman hissettiği ve *her şeyin olup bittiğine* ve olup bitenlerin artık düzeltilemeyeceğine ilişkin bir felâket duygusu vardı içinde. "Artık başka birisi ol-

1. Bu dizeye, Agah Sırrı Levend'in *Divan Edebiyatı* kitabının 'Hurufîlik' bölümünde verilen örnekler arasında hemen rastlıyoruz. *Kara Kitap*'ın Eco'nun kitaplarından önemli bir farkı, kaynaklarının hep el altında olması.

dum ben!" diye düşündü Galip, hem oyun oynayan bir çocuk gibi, hem de geri dönüşü olmayan bir yola çıkmış biri gibi düşünmüştü bunu. (...) Vaktin çoktan geldiğine karar vermişti, ama gene de harekete geçmeden önce kendini biraz daha tuttu. Üç gündür unutmaya çalıştığı düşünce geldi aklına: Yeni bir yazısını yollamamışsa eğer, yarından başlayarak Celâl'in gazetedeki köşesi boş kalacaktı. Yıllardır bir kere olsun yazısız kalmamış o köşeyi boş olarak düşünmek istemedi: Sanki yeni bir yazı çıkmazsa, Rüya ile Celâl, şehrin içinde gizli bir yerde aralarında gülüşüp konuşarak Galip'i artık beklemeyeceklerdi. Dolabın içinden gelişigüzel çektiği eski köşe yazılarından birini okurken "Ben de yazabilirim bunu!" diye düşündü. Elinde bir reçete vardı artık: Hayır, üç gün önce, gazetede, yaşlı köşe yazarının verdiği reçete *değildi* bu, başka bir şeydi: "Bütün yazılarını, her şeyini biliyorum, okudum, okudum." (...) dolaptan gelişigüzel çektiği bir köşe yazısını okuyordu. Ama okumak da denemezdi buna; *kelimeleri içinden seslendirerek yazının üzerinden geçiyordu* (...) okudukça Celâl'e daha çok yaklaştığını hissediyordu. Çünkü bir başkasının belleğini ağır ağır edinmekten başka neydi okumak? Aynanın karşısına geçip yüzünün üzerindeki harfleri okumak için hazırdı artık. Helâya gidip aynada yüzüne baktı. Ondan sonra her şey çok çabuk oldu. (297-98, a.b.ç.)

Bundan sonra öykünün, daha doğrusu öyküde anlatılan olayların temposunun hızlanacağı, bu mucize anının başlatıcı bir an olduğu söylendikten sonra, asıl 'olay'a kadar üç sayfa daha geçer, 'bilinçdışı' (kuyu, dipsiz karanlık, itilmiş ve unutulmuş olan) motifiyle karşılaşırız, çünkü kitaptaki bütün motiflerin birbiriyle kesiştiği, örtüştüğü ve aynılaştığı bir noktadır bu bölüm aynı zamanda. Ve bu yüzden de yeni bir şeyin başladığı düşüncesini bir yandan öne sürerken, bir yandan da iptal eder: Ama olaylar, olay örgüsü, yine de sürmekte, sürer görünmektedir. Galip aynaya bakar ve 'kendi yüzüne üstü yazılı bir kâğıt parçasına bakar gibi' bakabildiğini, 'yüzünü başka yüzlere ve gözlere işaretler sunan bir levha gibi görebil'diğini görür. (298) Artık, bir okur olabilmiştir Galip, 'inançsızlığını askıya alarak' (İskender, Keats miydi bunu söyleyen? Daha demin buradaydı.) oyuna katılmakta, kendini polisiye romanlara teslim edebil-

mektedir artık: "Yüzünün üzerindeki harflerin işaret ettiği şeyin bir yanılsama değil, gerçek olduğuna karar verince Galip, aynanın karşısından çekilip koridora çıktı." (299) Galip, okumayı, oynamayı, çalmayı öğrenmiştir artık ve öykünün asıl dönüşümü gerçekleşir: İyi bir okur haline geldiği anda yazmaya da başlar, yazar olur: "...dolu küllükleri boşalttı, bardakları fincanları yıkadı, pencereleri hafifçe açıp evi havalandırdı. Yüzünü yıkadı, kendine koyu bir kahve daha hazırladı ve boşaltıp temizlediği çalışma masasının üzerine Celâl'in eski ve ağır Remington daktilosunu yerleştirip oturdu. Celâl'in yıllardır kullandığı dosya kâğıtları çekmecedeydi, çıkarıp makineye bir tane taktı ve hemen yazmaya başladı." (301-302).

Yazarlığı bütün ritüelleriyle (küllükleri boşaltma ve bütün öbür arınma törenleri) benimseyen Galip, böylece bundan sonra okuyacağımız üç köşe yazısını, 'Kahramanı Benmişim', 'Aynaya Girdi Hikâye' ve 'Esrarlı Resimler' başlıklı 10. 12. ve 14. bölümleri yazar. Romanın hemen bütün denklemlerini içeren, neredeyse 'merkezi' diyebileceğimiz bir bölümdür 'Keşf-ül Esrar', birçok dönüşüm gerçekleşmiş, birçok özdeşliğin altı bir kez daha çizilmiştir.

1. Aynı bölümün sonunda, 'Milliyet'in yaşlı köşe yazarı Neşati'nin F.M.Üçüncü'den naklen söylediği gibi, bazı 'alametler belirmiştir', ama bunlar F.M.Ü.'nün sandığı gibi Mehdi'nin gelişinin değil, Galip'in okurluğa ve oradan da yazarlığa geçişinin alametleridir. Böylece şu belirtilmiş olmaktadır: Hurufiliğin kendi inandığı aşkın anlamı (metni aşan anlamı, özcü anlamı) geçersizdir, ama bir metinsellik eğretilemesi olarak ve *bu* romanı sürükleyen bir motif olarak hurufilik son derece geçerlidir. Az sonra göreceğimiz gibi, 'bilinçdışı' ve 'bastırılmış olanın geri dönüşü' motifi için de böyledir bu. Romandaki bütün motifler, romanın 'anlamı', yarattığı etki, kullanılan teknikler (örneğin 'köşe yazıları'), romanın içerdiği ya da dile getirdiği 'dünya görüşü' (bu dünya görüşü, dünya görüşünün önemsiz olduğunu söyleyen bir metinsellik ya da metinlerarasılık tezi olsa bile)-- bütün bunlar, *bu* romanın kurulmasına hizmet etmekten öte bir anlam taşımayan malzemeler, hammaddelerdir. Böylece, tam da bunu savunan Rus biçimcilerine de bir selâm gönderil-

mektedir (Viktor Şklovski, romanda 'karakter', 'duygu' ya da 'anlam' gibi ögelerin tözcü yorumuna karşı çıkarken, örneğin bir Don Quijote'nin aslında bir karakter olmadığını, yalnızca Cervantes'e farklı türden anektodları bir araya getirme imkânı veren, yani bir kitap yazmasını sağlayan bir gereç olduğunu söyler). Bu, yaşamla sanat arasındaki gereksiz ayrımın da bir by-pass ile aşılmasını sağlayan bir kolaylıktır. Öyle ya, Tahsin Yücel'in diyebileceği gibi, eğer romanın içeriği, *kitabın* ortaya çıkmasını sağlayan bir bahaneden başka bir şey değilse, bu içeriğin kaynakları da, demek yazarın ruhsal ya da düşünsel deneyleri de, yine bu amaca hizmetten öte bir işlevi olmayan araçlardır. Bu açıdan, *Kara Kitap*'ın yazarının da, gerçek bir yitirme deneyiminden değil de *Albertine Kayboluyor*'dan, Fazlallah'ın kendi yazılarından değil de *İslam Ansiklopedisi*'ndeki 'Fazlallah' ve 'Hurufilik' maddelerinden, Niyazi-i Mısri'nin *Divan*'ından değil de Agah Sırrı Levend'in *Divan Edebiyatı* kitabındaki 'Hurufilik' bölümünde Niyazi'den yapılmış alıntıdan hareket etmesinin hiç önemi yoktur.

2. Bu bölüm, başkası olmak/kendi olmak sorununa da bir çözüm getirir, sorunu ortadan kaldırır. Galip, ilkin kendisinin Celâl için bir metin olduğunu düşünerek kaygılanır: "Yüzümdeki anlamı Celâl çoktan okumuştur!" Daha önceden de bütün o haritalar, yeşil çizgiler, Celâl'in yazıları, Galip'e bir kukla olduğunu, başkasının yazdığı bir senaryoyu bilmeden oynayan bir tür 'zombie' olduğunu düşündürmeye başlamıştır: "'Ne yapılır bu şehirde, bu caddede, bu saatte Allahım?' diye mırıldanmıştı Galip, ama bu seslenişi, Celâl'in kesip sakladığı eski bir yazısından aldığını da biliyordu." (208) "Böylece bir haftalık çabasının kendisinin Celâl ve Rüya'nın peşinden gittiği bir araştırma değil, Celâl'in (ve belki de Rüya'nın) kendisi için kurdukları bir oyunun parçası olarak gördü (...) Galip, bu yaşayan müzedeki araştırmalarının artık kendisinin değil, Celâl'in özgürlüğünün belirtileri olduğunu düşünüyordu." (247) Ama 'Keşf-ül Esrar' bölümünde Galip kendi yüzüne de başkalarının yüzüne bakar gibi bakmayı başarır ve bu da ona bir yüz okuyucusu olma imkânını verir: "Aynada gördüğü yüzüne günlerdir baktığı fotoğ-

raf ve resimlerdeki yüzlere bakar gibi bakabildiği zaman, hemen harflerin gölgelerini seçmeye başlamıştı" (298) Başkası olmak, korkulacak bir şey değildir artık, çünkü insan kendindeki başkasını gördüğü anda bununla aynı şey demek olan okurluğa ve oradan da yazarlığa geçer, yoktan var eden bir öykü anlatıcısı olur. Böylece varla yok arasındaki kurmacayla gerçek arasındaki, başkalıkla kendilik arasındaki tedhişçi ayrım da önemsizleşir: Hepsi de bir yeşil tükenmezin kesintisiz izinden ibaret değil midir? Galip Celâl'in senaryosunun içindeyse, Celâl de Galip'in yazdığı yazıların (ve kitabın sonunda belirtileceği gibi, Galip'in yazdığı bu romanın) içindedir. Ama Saim'in bundan yaklaşık 220 sayfa öne dediği gibi bunu bilmek bile çok önemli değildir: 'Çünkü, yaşadığımız hayatın bir başkasının düşü olduğunu kanıtlamanın hiçbir şeyi değiştirmeyeceği' çok açık değil midir? (78) Böylece, Berna Moran'ın değindiği, kültürde kendimiz olmak, 'Türk romanında 'kendi olmak' sorununa' da çözüm getirilir, ama tam Berna Moran'ın söylediği anlamda değil ('Orhan Pamuk, romanda 'kendi olabilmek' için geçmiş kültürümüzün yazınsal bağlamını arkasına almaktan yana.'), daha çok, çeşitli kültürler, çeşitli metinler arasında zaten ciddi bir ayrım olamayacağı anlamında. Öyle ya, Tahsin Yücel'in hep dediği gibi, öyle ya, Celâl'in ardından İbn Zerhani, onun ardında Bottfolio, onun ardında Fazlallah, onun ardında Pitagoras, onun ardında E.A.Poe, onun ardında gazeteler, onlarında ardında U.Eco, onun ardında Calvino, onun ardında Marco Polo, onun ardında Doğunun anlatıları, onların ardında Galip, onun ardında Celâl ve hepsinin üzerinde bir yeşil çizgi var değil midir?

Son bir nokta: 'Kendimiz olmak ya da olmamak' ve onunla hep bağlantılı olan Doğu/Batı ayrımının, bir motif olarak değilse bile bir *konu* olarak ne kadar önemsiz olduğunu *Kara Kitap*'ın *Beyaz Kale*'den de tanıdığımız yazarı söylemiş değil midir: "Belki sırası gelmiştir: İnsanoğlunu, kültürleri birbirinden ayırmak için yapılmış ve yapılabilecek olası sınıflandırmalardan biri olan Doğu-Batı ayrımının gerçekliğe ne kadar uygun düştüğü, tabii ki *Beyaz Kale*'nin konusu değildir. Kötü bir üslup ve sıradan gözlem ve heyecanlarla kaleme aldığı o giriş yazısıyla Faruk'un hiçbir okuyucuyu kandıramayacağı düşünüldü-

günde, yalnız kitap kahramanlarının değil, kitap okuyucularının da Doğu-Batı ayrımıyla ilgilenir görünmeleri şaşırtıcıdır. Tabii şunu da eklemek gerek: *Bu ayrımın heyecanıyla* yüzyıllardır yapılmış onca gözlem, yazılmış onca sayfa ve *inanılmış onca kuruntu olmasaydı* bu hikâye de kendini *ayakta tutacak* renklerin birçoğunu bulamazdı." (*Beyaz Kale*, 172-73) Şklovski de bu heyecan bahsinde şöyle demişti: "Duygular sanatın içeriği olamazlar, çünkü sanatın zaten ayrı bir içeriği yoktur. Şeylerin 'duygusal bir bakış açısından' sunulması, özel bir sunuş tarzıdır, o kadar (...) Sanat özünde [özünde!] heyecanlar-üstüdür (...) duygudaşlıktan uzaktır, ya da duygudaşlığın ötesindedir – bu duygudaşlık duygusunun sanatsal yapı için gerekli bir malzeme olduğu durumlar hariç."

3. 'Keşf-ül Esrar' bölümünde, yazarlıkla okurluk arasındaki ayrımın silinmesinin de provası yapılmıştır: Galip, harf okumayı öğrendiği anda, yazar da olur. Modernizmle postmodernizm arasındaki ayrımın silinmesinin en parlak temsilcisi olan Barthes'ı dinleyelim bu noktada: Büyük harfli yazarın yerini yazıcıya bırakmasıyla okurun üretici olarak okuma/yazma sürecine katılacağını anlatıyor:

> Yazarın egemenliği hâlâ sürüyor olsa da (...) bazı yazarlar çoktandır onu gevşetme çabası içine girmişlerdir. Fransa'da, dilin kendisini, şimdiye kadar onun sahibi kabul edilen kişinin yerine geçirme gereğini ilk gören, kuşkusuz Mallarmé'ydi. Konuşan, yazar değil dildir onun için, bizim için de; yazmak, zorunlu bir gayrışahsilik yoluyla (gerçekçi romancının o iğdiş edici nesnelliğiyle karıştırılmamalı bu), 'ben'in değil yalnızca dilin eylediği, *'oynadığı'* [icra ettiği] bir noktaya ulaşmaktır. Mallarmé'nin bütün poetikası, yazının çıkarları için yazarın geriye itilmesinden, bastırılmasından ibarettir (ki bu da, göreceğimiz gibi, okurun payının geri verilmesi demektir) (...) Proust'un kendisi de, analizlerinin görünüşteki psikolojik niteliğine karşın, yazarlarla karakterleri arasındaki ilişkiyi *geri dönüşü olmayan* biçimde belirsizleştirmeye yönelmişti. Anlatıcıyı, görmüş ve hissetmiş olan kişi değil, romanı yazmakta olan kişi bile değil de *yazacak kişi* yaparak, modern yazının destanını vermiştir Pro-

ust (romandaki genç adam -ama aslında kaç yaşındadır ve kimdir?- yazmak istemekte, ama yazamamaktadır; roman yazının nihayet mümkün olduğu noktada biter). ('Yazarın Ölümü')

Barthes, yazar kavramının, kitabın ardında başka bir gerçekliğin, yapıtı 'besleyen' bir yaratıcı öznelliğin bulunmadığını da söyledikten sonra, yazının, *kendi yazılmasının* dışında başka bir içeriği olamayacağını öne sürer: 'Modern yazıcı, yazarı gömdüğüne göre, elinin kendi düşünceleri ya da tutkuları için fazla yavaş kaldığına inanamaz artık (...) tam tersine, herhangi bir sesle bağları kesilmiş el, dile getirme ya da dışavurma gibi amaçların ötesinde, yalnızca saf bir yazma jestinin enerjisiyle, kökeni olmayan bir alan üzerinde gezinmeye, bu alanın konturlarını çizmeye başlar." Böylece, arkasında herhangi bir yazarın anlam dünyası ('iç dünya') olmadığı için, 'yorumlanması' mümkün olmayan metin çıkar ortaya: "Yazının çoğulluğu içinde hiçbir şey deşifre edilemez, ama her şeyin çözülmesi, parçalara ayrılması gerekir; metnin yapısı izlenebilir, bir çorabın ipliği gibi 'çekilebilir', her noktada ve her düzeyde; ama [metnin] altında bir şey yoktur: Yazı alanı üzerinde yol alınabilir, ama bu alanı delmek imkânsızdır. Yazı, sürekli olarak anlamlar koyar ortaya ve yine sürekli olarak bu anlamları buharlaştırır." Barthes'a göre, yazının bir 'sırrı'nın, bir 'nihai anlamının' olmaması, okurun da artık birleşik bir üretim süreci olan okuma/yazma oyununa katılması için gerekli koşulları yaratmıştır: "Okurun doğumu, yazarın ölümü pahasına gerçekleşmelidir."

Böylece *Kara Kitap*'ta Galip'in bir okur/yazar olarak doğumu, Celâl'in ölümü pahasına gerçekleşir, tıpkı Barthes'ın formüle ettiği gibi: 'Keşf-ül Esrar' bölümünde, Galip'in roman içindeki konumu ilk kez *'geri dönüşü olmayan biçimde'* belirsizleşir: Henüz roman içinde bir kişidir, ama kitabın bölümlerini oluşturan köşe yazılarını da bu noktada yazmaya başlar. Geri dönüşsüz bir yer değiştirmedir bu: "...bir esrara bulaştığına inandığı zaman hissettiği ve her şeyin olup bittiği ve olup bitenlerin de artık düzeltilemeyeceğine ilişkin bir felâket duygusu..." (297) *Kara Kitap* da, tıpkı Proust gibi, romanın başkişisini, kitabın sonunda, romanı yazacak kişiye dönüştürür. (409) Ve yine,

Kara Kitap'ın *Kara Kitap*'tan başka, kendi eşitlik ve aynılıklarından başka, kendi yazımına yol açan esrarlı mucizeden ('Keşf-ül') başka bir içeriği yoktur. Ve yine, 'sırrın camı aynaya dönüştüren bir ecza olduğunu', harflerin oynaşmasının bir 'nihai anlamı' olmadığını söyler *Kara Kitap*, hayır, daha fazlasını yapar: Bu tezi kanıtlayan, sergileyen, 'illüstre eden' bir oyun sahneye koyar; oyunun kişileri de yine bu tezi çeşitli cümleleriyle dile getirirler. Ve yine, yorumun bir 'derin anlam' aramak olmadığını, metnin üzerinde gezinmek olduğunu söyler: "...kelimeleri içinden seslendirerek yazının üzerinden geçiyordu (...) okudukça Celâl'e daha çok yaklaştığını hissediyordu. Çünkü bir başkasının belleğini ağır ağır edinmekten başka neydi ki okumak?" (297-98). *Kara Kitap*, yine 'Keşf-ül Esrar' bölümünün başında, Barthes'ın 'çorap ipliği' ya da 'çorap söküğü' eğretilemesine çok benzeyen ve bir 'ağ' eğretilemesinden oluşan bir yorum modeli verir (295). Ve bütün bunlar, yine aynı bölümde okurun yazara dönüşmesi sonucunu doğurur.

4. 'Keşf-ül Esrar'da, ciddi edebiyatla polisiye edebiyat arasındaki, demek 'yüksek kültür' ile 'alçak kültür' ya da kitle kültürü arasındaki ayrım da geçersizleşir: Okumayı (yazmayı) nihayet öğrenen Galip, esrarengiz şeylere karşı duyduğu o rasyonalist küçümsemeyi aşar ve bütün okuma yazmaların harflerin oynaşmasına teslim olmak, inançsızlığı askıya almak olduğunu kavrar: "Sanki artık zor olan, harfleri okuyabilmek değil de okuyamamaktı. Bunu yapmaya da çalışmıştı Galip, yüzünün üzerindeki bu sinir bozucu maskeden kurtulabilmek için, Hurufi edebiyatını günlerdir elden geçirirken (...) aklının bir köşesinde her zaman ihtiyatla hazır ettiği o küçümseyici düşünceyi yardıma çağırmış, harfler ve yüzlerle ilgili her şeyi gülünç, zorlama ve çocuksu bulan şüpheciliğini harekete geçirmek istemişti, ama yüzünün hatları ve kıvrımları artık o kadar açık seçik bir şekilde bazı harflere işaret ediyordu ki, aynanın karşısından çekilememişti (...) Kahvaltısını ederken, Celâl'in köşe yazısını okurken, Rüya'nın okuduğu dedektif romanlarının kahramanlarının da, birçok ipucu içine anlamlı bir hikâye yerleştirebildikleri zaman, kendilerini şimdi kendisinin hissettiği gibi hisset-

meleri gerektiğini düşündü. Şimdi esrarı çözecek anlamlı bir anahtar bulduktan sonra, bu anahtarla yeni kapılar açacak dedektif gibi hissediyordu kendini." (299-303) Böylece, ciddi edebiyat (Mevlana) okuyan Celâl, Celâl'i okuyan Galip ve dedektif romanı okuyan Rüya arasında bir özdeşlik ya da geçişlilik kurulur. Tıpkı okurları gibi, bütün kitaplar da harftir. Bu açıdan, Süha Oğuzertem'in *Kara Kitap*'ın yazarına yönelttiği 'seçkincilik' eleştirisi geçerli değildir. Postmodernizm eşitlikçidir, özdeşliklere inanır, farklılıktan söz ederken bile. Kuşkusuz, özdeşliği kuran, eşitliği yaratan şey, bazı hukuk kuralları değil, bu hukuk kurallarının da yazımında kullanılan harflerdir.

5. Yukarıda ayrıştırarak dört madde halinde toplamaya çalıştığım özdeşlikler de birbiriyle özdeştir (başından beri farklı bir şey söyleyebildim mi hiç?). Merkezi olmayan bir ağ içinde her nokta merkezdir ve aynıdır. 'Keşf-ül Esrar' bölümünde bu da telaffuz edilmiştir: "Bizim alçakgönüllü âlemimiz her yerdedir, bir merkezi yoktur, haritalarda bulunmaz. Ama esrarımız da budur işte bizim; çünkü bunu kavramak çok, ama çok zordur. Çile gerektirir. Kendisinin esrarını aradığı bütün âlem ve bütün âlemin de esrarı arayan kendisi olduğunu bilen kaç babayiğidimiz var ki?" (307) Okurlar da gerekli çileye katlandıktan sonra, *Kara Kitap*'ın *Kara Kitap* olduğunu, her sayfasında kendini verdiğini anlamış olmalıdırlar. Bütün edebiyat, dünyanın kendisi gibi, görkemli bir totolojidir: O kadar güzel ki A, güzel olan her şey gibi A'dır.

Burada duralım. Bir karşılaştırma daha yapacağız. Ya da iki. Kendimiz olmak/başkası olmak sorunu, bir dizesini bu bölümün başına aldığımız Tanpınar'ın roman ve denemelerinde kurduğu düşünsel/duygusal aygıtın da bir parçasıydı. Tanpınar'da sık sık karşımıza çıkan bir deyim, 'kendinde hazır bulmak'tır: kişiler, unutulmuş bir kültürel 'zenginliği', bir yeteneği, Bergson'unkine benzeyen 'hayat hamlesini', gerektiği anda kendilerinde hazır bulurlar. *Sahnenin Dışındakiler*'de anlatıcının sevgilisi Sabiha ve onun sarhoş babası Süleyman Bey için şöyle denir: "Süleyman Beyin bu halk türkülerini mahallece hepimiz bilirdik (...) Kimbilir, belki babasının sesi de kızının konu-

şurken yaptığı el işaretleri gibiydi ve Sabiha'nın *o gürültü ve azap içinde nasıl kendisine mahsus, benliğinin çok derin ve gizli bir yerinde tükenmez bir saadet kaynağı varsa ve bu el işaretleri, konuşurken yüzünde parlayan o ince gülümseme ve gözlerinin parıltısı oradan geliyorsa,* Süleyman Beyin de benliğinde sesinin cümbüşünü ve hüznünü idare eden böyle gizli ve zengin bir kaynak bu biçare hayat artığını geniş insanlıkla birleştiriyordu." Bu kadarla kalsaydı, romantizmin ve onun 20. yy'daki uzantıları olan kişiselci felsefelerin sınırlarını (yanılsamalarını) aşamamış olurdu Tanpınar. Ama Bergson'dan çok, Proust ve Valery'nin öğrencisiydi; Yahya Kemal'deki kusursuzluğu (kusursuzluk çabasını) görmüştü, ama bu kusursuzluğun yersizliğini de sezmişti. *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nin 'Önsöz'ünde, kendimiz olmak sorununun (ya da kendimiz olamamak olgusunun) kökenlerini Osmanlı edebiyatında araştırırken buluruz onu: "Eski şiir, asırlar boyunca zevkin seçtiği nadir örnekleriyle değil de bütünüyle göz önünde tutulursa, daima bir *kendinin dışında* konuşma, hatta kendi dışında yaşama ameliyesi olarak görünür. Pek az edebiyatta konuşan benliğin bu cinsten ve bu kadar ısrarla kendisini inkârına rastlanır. Elbette ki böyle bir anlayış şiiri, çok tabii bir surette zihni bir bakışla dışarıdan seyredebilecek bir şekil, bir nevi parıltılı düğüm haline getirecekti. Başta ihsaslar gelmek şartıyla yaşanmışın bütün bütün izlerini silen, çok defa halk ağzından seçilmiş bir tabirin etrafında ikizli, üçüzlü oyunlarda kendisini harcayan bu oyunu bir tek şey kurtarır: Ses. Eski şiirimizde ses ve hançere cihazı, bütün bu hapsedilmiş iç hamlelerin yerini tutar." (Vurgu, Tanpınar'ın). Bu sözlerin bir özcü bir felsefeyi, 'iç'i 'dış'a karşı yücelten bir romantik önyargıyı yansıttığı söylenebilir. Ama daha önemlisi, Tanpınar'ın sorunun çetrefilliğini görmesidir: içle dış arasında her zaman bir fark vardır, ama bu fark mutlak değildir, dış bazan iç'in görevini üstlenebilir, yine de iç'in büsbütün silindiği bir sanatın oyuna, eğlenceye indirgenmemesi zordur. *Sahnenin Dışındakiler*'de 'kendimiz olmak' önermesinin de sorunlaştırıldığını görürüz: Asıl kendisi olanlar, Sabiha gibi bir arayışın buyruğuna girmiş romantik kadın kahramanlar değil, Boğaz'daki eski bir iskele babası gibi yaşamın kıyısına çekilerek değişmezliklerini sür-

düren ikincil kişilerdir. Sabiha, kendi olmayı bir hırs olarak yaşadığı için kendi olamaz. Başka bir yerde şöyle der: "Demin çıkmaz sokak dedim ya! Nereden aklıma geldi biliyor musun? Bütün bu insanlar (...) olacakları şeyi olamamışlar... Bir duvar önünde asılyollarını değiştirmişler, yahut da oldukları yerde kalmışlar (...) Ben bu insanları sevmiyorum mu sanıyorsun? Ben de senin kadar seviyorum, ama kendim olmak istiyorum, bir şey olmak..." Ama bu 'kendi olmak' tutkusunun da aslında 'başkası olmak' isteğinden farksız olduğunu Tanpınar başka bir bölümde gösterir: "Seninkinde insanın yine bir tek hayatı oluyor. Ne isen o kalıyorsun, halbuki benim düşündüğüm büsbütün başka bir şey. Onda (...) istediğin her şey olabilirsin. Her gün başka bir insan olabilirsin! (...) Kendinden ayrı bir şey... Ben öyle istiyorum. Her gece uyumadan evvel başka türlü imişim, başka insanmışım gibi hayâl kuruyorum (...) dün akşam hep bunu okudum. O kadar güzel ki..." Sabiha'nın okuduğu kitap, 'Abdullah Cevdet'in Romeo ve Jülyet tercümesi'dir. Ama Sabiha başkalaşırken bile *başkası olamayacaktır*. İnsan başkası olamaz; çünkü kendisi de olamaz. 'Ben' her zaman taklitlerden, özdeşleşmelerden oluşsa bile, hiçbir taklitte tam rolüne eşit olamaz. *Ego* her zaman güven tazelemeye, pohpohlanmaya, okşanmaya muhtaçtır. Romanın sonunda, düşmüş, parçalanmış, ne kendisi ne de başkası olabilmiş perişan bir Sabiha'yla karşılaşırız.

Kara Kitap'ta da 'özerk benlik' ve 'kendi olmak' gibi özlemler görünüşte sorunlaştırılır; ama bu özlemin karşıtı olan 'başkası olmak' ('oyun oynamak' ya da 'seslendirerek okumak') sorunun içine çekilmediği için, birincisi de sorun olmaktan çıkar: İkincisi fazla kolay benimsendiği için, birincisi de inandırıcılığını, hatta oyalayıcılığını yitirir. Bu yüzden de bir motif olacakken, bir süsleme ögesi olarak kalır. Biçimcilerin öngördüğü motivasyon, bir anlatı yapısını ayakta tutmak (ve mümkünse yenilemek) için öyküye düşünsel ve duygusal motifler katılması burada tam bir uygulama kılavuzu olarak alınarak her şeyin 'yataylaşmasına' yol açmıştır. 'Başkası olmak' ile 'kendi olmak' arasındaki farkla birlikte, bir romanı ayakta tutacak çatışma da silinmiştir *Kara Kitap*'ta. Modern-öncesinde, sözcüğün radikal anlamıyla 'başkalığa' yer olmadığını, modernizmdeyse 'ikiz',

'çiftil' gibi kavramların her zaman bir huzursuzluk içerdiğini, özdeşliğin içindeki ışık geçirmez bir bölgeye, bir 'başkalığa' işaret ettiğini öne sürmüştüm. *Kara Kitap*, 'ötekini' yine aynılığa iade ederek bu huzursuzluğu ortadan kaldırıyor: "Mevlana bütün hayatı boyunca kendisini harekete geçirecek, kendisini alevlendirecek bir '*öteki*'ni, kendi yüzünü ve ruhunu yansıtacak bir *aynayı* aramıştı." (238) Ayna, modernist düşüncede, örneğin Lacan'ın kuramında, ben'in ötekine, başkasına yakalanmasını, benliğin hep bir başkası olarak kazanılmasını (yitirilmesini) belirleyen deneyin adıdır. Burada, başkalarının da ben olmasını sağlayan ya da ben ile başkası arasındaki gerilimi ortadan kaldıran bir kolaylığa dönüşüyor. Son aktardığım cümleyi izleyen sözler şöyle: "[Mevlana ile Şems'in kapandıkları] hücrede yaptıkları ve konuştukları şeyler, bu yüzden, tıpkı Mevlana'nın eserleri gibi, birden fazla kişinin kılığına bürünmüş tek bir kişinin *ya da* tek kişi kılığına girmiş birden fazla kişinin işleri, sözleri ve sesleriydi." Öyleyse birden fazla kişi kılığına girmiş tek kişi (herkesin aynı olması) ile tek bir kişi kılığına girmiş birden fazla kişi (herkesin kendi içinde bölünmüş, farklılaşmış olması) arasında hiçbir fark yoktur. Çünkü, hepsi de yazıdır, bir kitabın sayfalarını doldurmaya yarayan yeşil harflerdir. Ve zaten, aynı sayfada, Mevlana'nın Şems'i bulmasının gerçek bir ikiz ihtiyacının, bir aynılık ihtiyacının bile değil, oyun oynama (yani bu kitabın sayfalarını doldurma) ihtiyacının ürünü olduğu belirtilir: "Aralarında geçen konuşma, en yavan tasavvuf kitaplarında bile binlerce örneği görülen sıradan bir 'alçakgönüllülük meseli'ne dayanıyordu. Denildiği kadar bir bilge kişiyse eğer Mevlana, bu kadar sıradan bir 'mesel'den etkilenmez, olsa olsa etkilenmiş gibi yapardı. O da öyle yapmış, Şems'de derin bir kişilik, etkileyici bir ruhla karşılaşmış gibi davranmıştı. Celâl'e göre kırk beş yaşlarındaki Mevlana'nın o yağmurlu gün gerçekten böyle bir 'ruh' ile karşılaşmaya, kendi suretini yüzünde göreceği birine ihtiyacı vardı çünkü. Böylece, Şems'le karşılaşır karşılaşmaz kendisini aradığı kişinin bu olduğuna inandırmış, Şems'i de gerçek yüce kişiliğin kendisi olduğuna inandırması da tabii, hiç de zor olmamıştı. (...) Çevresindeki budala (ve vazgeçemediği) müridlerinin hayranlığına ve on üçüncü yüzyılda

bir Anadolu kentindeki boğucu havaya dayanabilmesi için çünkü, şairin her zaman dolabında sakladığı tebdil-i kıyafet araçları gibi, yanında tuttuğu, sırasında kişiliğine bürünerek ferahlayabileceği başka kimliklere ihtiyacı vardı." Rastlansallık ya da dışsallıkla zorunluluk ya da içsellik arasındaki farkın da silindiğini görüyoruz ve pasajda: Mevlana'nın Şems'i istemesinin nedeni hem saf dışsallığa, rastlantıya, yaşlanmaya başlamış bir adamın boğucu bir kentte yağmurlu bir günde duyabileceği arkadaşlık ihtiyacına, hem de saf içselliğe, herkeste her zaman var olduğu söylenen her ayna oyunu ihtiyacına dayanmaktadır. Gülünç olduğumun, bu kitabın motiflerini 'oyunun dışında' yorumlamaya çalışan kişilerin durumuna düştüğümün farkındayım: Burada Mevlana hakkında söylenenlerin de Celâl'e, demek romana, demek şu dört yüz yirmi yedi sayfanın tamamlanmasına *vesile* olmaktan başka bir işlevi ve amacı yoktur çünkü.

Ama gerçekten bir oyun mudur bu? Sürdürülmesi için gereken enerjiyi kendisi derleyebilmiş midir? Oyun, Huizinga'dan beri çok sık kullanılmış ve Marcuse'den Barthes'a kadar bir dizi farklı yazarın yapıtında hep 'özgür oyun' terimiyle eşleştirilmiş bir kavram. 1960'lardan sonra da metinselcilik ideolojisinin bir önyargısına, bir olguyu açıklamaktan çok bir zorluğun üstünü örtmeye yarayan bir slogana dönüştüğü söylenebilir. Ama çocuk oyunlarına dikkat edenler, bunların yalnızca eğlence, haz ve iyilikten oluşmadığını da fark ederler: Bir şiddet, hiç değilse bir iç zorlanma yönetmektedir çocukları; oyunun en ateşli anında bir dargınlık, neredeyse bir aldırışsızlık belirir yüzlerinde, doktor ya da Kızılderili olduklarına hiç de inandırmış değillerdir kendilerini, ama olmamaları da önemli değil gibidir: Başka bir şey için, başka bir şeyin yerine oynamaktadırlar çünkü, oyundan bir 'çıkarları' var gibidir, bu çıkarın asıl sahibini hiç tanımasalar bile: Oyunun 'enerjisi'dir bu çıkar, simgesel dünyanın dışından gelir: Asıl üretildiği 'yer', bilincin, anlamın, inancın, inanmanın, -mış gibi yapmanın berisinde kalan yitik bir ilksel sahnedir, Freud'un deyimiyle 'öteki sahne'. Önce Freud, sonra da Melanie Klein ve Adorno, her oyunun içerdiği 'tekrarcılığa', 'tekrar zorlanmasına' işaret etmişlerdir. Ama böyle gerilemeci ya da 'arkaik' bir zorlanma olmadan oyunun

eşiğine varmak bile imkânsızdır. Özgürlük oyunun ürünü olabilir; oyun özgürlüğün ürünü değildir. Bu noktada, başka bir gece geri almak, düzeltmek, işlemek ve tamamlamak üzere geçici bir tez önermek istiyorum: Postmodernizmde, belirli bir postmodernizmde, zorlanması gitmiş tekrarı kalmış oyunlarla karşılaşıyoruz çoğu zaman. Bir kültürel ya da edebi gereklilik olduğu için sürdürülen bir oyun bu. Borges'te henüz bir tür ruhsal savunma refleksi olan, *ego*'nun bazı duyguları (çözümlemeksizin) zihinselleştirerek 'nötrleştirmesini' sağlayan, demek yine de duygulanımlar dünyasıyla bir bağı olan oyun, burada bütün ruhsal yükünden kurtularak kulüp üyeliğinin bir koşuluna dönüşüyor yalnızca. (Eğer, oyun dışı kalan her şeyi unutturmak gibi daha kaba bir ideolojik işlevi yoksa tabii.) Oyun, bu yüzyılın başlarında, modernist sanatta, örneğin Frank Wedekind'in oyunlarında, akademizmin, koflaşmaya başlamış bir simgeciliğin balonunu patlatarak yeni'ye yer açmanın bir yoluydu; Klee'nin resimlerinde de çocuksulukla şiddet, sessiz bir patlama içinde bir araya gelmiş gibidir; Debussy'nin en iyi yapıtlarından biri *Oyunlar* adını taşır, ağrısız bir müzik olduğunu söyleyemeyiz. Modernizmin daha sonraki ürünlerinde, Kafka'da, Musil'de ve en çok da Beckett'te, oyun kavramının kendisinin de bir oyunun içine çekilerek sorgulandığı ya da sorunlaştırıldığı söylenebilir.[1] Kazananın hep kaybettiği, ama kaybedenin hiç kazanmadığı bir oyundur bu artık. Üstelik deşifre edilmesi de imkânsızdır: "Anlaşılmıyor!" Kendileri de anlayamamış, anlaşamamışlardır çünkü.

Postmodern oyun, bu açıdan, çok sevdiği dedektif romanına benziyor: Yorumlanması, metnin *içinde* kalınarak yorum-

1. Beckett, genellikle Brecht'in 'karşıtı' olarak değerlendirilir ve Brecht'in *Godot'yu Beklerken*'i seyrettikten sonra hemen bir 'cevap oyun' ya da 'karşı oyun' yazmak istediği anlatılır. Ama yazamamıştır. Buraya aldığım pasaj, *Malone Ölüyor*'dan: "Bu kez nereye gittiğimi biliyorum, değil kadim gece, yakın geçmişin gecesi. Şimdi oyun başlıyor, oynayacağım. Nasıl oynanacağını bilmezdim hiç, şimdiye kadar. İsterdim, ama imkânsız olduğunu bilirdim. Ama çabalardım da, sık sık. Bütün ışıkları açtım, çevreye iyice baktım. İnsanlar ve eşya oynanmaktan fazla bir şey istemez ki, belirli hayvanlar da. Başlangıçta her şey yolundaydı, hepsi bana geliyorlardı, birinin onlarla oynayacağına sevinmişlerdi. Şimdi bir kamburistiyorum, dediğim anda hemen bunlardan bir tanesi koşarak geliyordu, güzel kamburunun az sonra gerçekleştireceği performansın gururuyla parıldıyordu yüzü. Ondan soyunmasını isteyebileceğimi düşünmüyordu hiç. Ama çok geçmeden yalnız kaldığımı gördüm, karanlıkta."

lanması imkânsız belki, ama deşifre edilmesi her zaman mümkün. Çünkü anlaşmazlığın payını en aza indirgiyor; şifresinin çözülmesi için gerekli anahtarları, *Kara Kitap*'ta olduğu gibi yine kendisi veriyor, uyarıyor, kendi hilelerine dikkat çekiyor, ne pahasına olursa olsun okunmak, anlaşılmak, tüketilmek istiyor. (İçsel zorlanmanın söndüğünden söz etmiştim, tam değil: Burada, bu okura ulaşma isteğinde, saplantılı, zorlanmalı bir yön var. Başka bir gece. Kitabın *dışına* çıkarak.) Ama gerekli sözlük ve ansiklopediler de karıştırılıp şifre çözüldükten sonra, oyun da sönüp gidiyor: Her şey, her türlü oynaşma ve farklılaşma, aynada aynılaşıyor. Bütün oyunların ilk koşulu olan birlik içinde çokluk ilkesi tersine dönüyor.

Kara Kitap'ta 'Keşf-ül Esrar' bölümünün 'merkezi' bir işlevi olduğunu, romanın 'sırrı'nın burada çözüldüğünü söylemiştim. Biraz kişiselleşmek zorundayım şimdi. (Ama yeterince değil, öyle değil.) Buna kendimi zorlukla inandırabildim, 'Keşf-ül Esrar'ın esrarın keşfi olduğuna. Kitapta bu bölümün özel bir yeri olduğuna ancak üçüncü okuyuşumdan sonra inanmaya karar verdim. Çünkü kitabın ilk bölümlerinden, daha doğrusu 4. bölümünden ('Alâaddin'in Dükkânı') sonra sürekli bir *déja vu* duygusu kaplamıştı içimi. Savruk, dikkatsiz bir okur olduğum için de bu *şimdi* okuduğum şeylerin birkaç bölüm önce, birkaç sayfa önce, birkaç satır önce söylenmiş olduğunu unutuyordum, kitap bana bunların her zaman çoktan söylenmiş (yazılmış) olduğunu söylese bile. Ama *déja vu* de bir türlü gitmiyordu: Hep daha önce okumuş olduğumu düşünüyordum bunları. Ve hemen en kolay yola sapıyordum: Acaba başka kitaplarda mı, Eco'nun çağımız insanındaki o saplantılı 'yorum tutkusunu' alaya alan ikinci romanı *Foucault'nun Sarkacı*'nda mı? Ama bu olamazdı, çünkü adı geçen kitabı o tarihte okumamıştım (bu tarihte de). Bu ilk okuma böyle geçti. İkinci okuyuşumda kitabın bir tezi ('her şey her zaman çoktan...') olduğunu anladım, sandım. Bu teze göre, *Kara Kitap*'ın da çoktan yazılmış ve her zaman çoktan okunmuş olması doğaldı (gerekliydi?). Ama yine de bir kez daha (hep bir kez daha) okunması gerekiyordu, bunun için de bir olaya, bir olay örgüsünün yardımına ihtiyaç vardı, kitabın bir yerinde birşeyler olmalıydı (meydana

gelmeliydi). Bott ve folio'larla ilgilenmeye de o zaman başladım. Kitap da bunu ister gibiydi benden, bizlerden. Böylece olayı saptamayı bu okumada da unuttum. Borçlu kalmayı sevmem, ödeyebildiğim sürece: *Beyaz Kale*'yi okumuştum, düşüncelerimi biliyorsunuz, bu kitabın yazarının Kant estetiğinin en sağlam kalabilmiş sezgisine ('Sanat, bir kavramın, dışsal bir tezin egemenliğine girmeden haz verebilen şeydir', vs.) boş veren bir roman yazdığına inanmak istemiyordum, kitabı üçüncü kez okudum. Haklı olduğumu da o zaman gördüm: Kitabın kendi dışında bir tezi yoktu, vardı ve yoktu. Bu tez ('her zaman çoktan...') her zaman çoktan öne sürülmüştü: Dinsel metinlerde, Nietzsche, Heidegger ve Blanchot'da, başka bir bağlam içinde de Freud'da vardı. Ama *Kara Kitap* iki şey daha yapmıştı: Her zaman çoktan'ı, metinlerarasılık ve metin 'öz-göndergeselliği' (kendinden söz etmesi) tema/teknikleriyle birleştirerek mantıksal sonucuna götürmüş, tema ile tekniğin, tez ile illüstrasyonun ayırt edilemediği bir kitap olmuştu. İkinci olarak, bu tezin kendisi de bir bahaneydi burada, kitabın uzamasını mümkün kılan bir gereçti: Aşırı ciddiye alınması gerekmiyordu. 'Keşf-ül Esrar'ın önemini de bu noktada kavradım. Burada anlatılan hemen her şey, kitapta daha önce söylenmiş, ima edilmişti, daha sonra da söylenecekti, artık ima edilemese bile.[1] İlk iki okuma,

1. Romanda Galip hiçbir dönüşüm geçirmez. 'Keşf-ül Esrar'a karşın. Sondan üçüncü bölüme geldiğinde hâlâ eski Galip gibi inanmakla inanmamak arasında kararsızdır. 'inançsızlığı askıya alma' (Shelley miydi?) zorunluluğunu kavramamıştır, çünkü romanın bitmesine henüz elli dört sayfa vardır. 'Aynada yüzüne bakarken üzerinde açıkça seçebildiği harfler ne esrarengiz bir kumpasın ya da delice bir oyunun uzantısı, ne de kendi kimliği konusunda kuşkular uyandırabilecek bir görsel yanılsama olarak gözük'ür. (372) Hâlâ 'birisinin kendisini gözetlediğinden emindi[r]; birisi değilse bile en azından bir gözün' (376) Hâlâ *İslam Ansiklopedisi*'ni okumamış, gözün aynılık olduğunu anlayamamış, kendisini gözetleyen yalnızca Orhan Pamuk adlı yazarı olduğunun farkına varmamıştır. Bunun için Celâl'in ölmesi gerekir. Celâl'in 'öldürüldüğü' anda, F.M.Üçüncü'nün randevusuna gelmediğini (çünkü öyle biri yoktur) gören Galip, Park Otele giderek burada Şehzadenin Hikâyesini anlatır. Anlattıkça da 'yeni bir insan olabileceğini [nihayet] *açıkça* anla[r] (...) şehrin ve hayatın içine girdiği esrarın ancak böyle, hikâye anlatarak çözüleceğine inan[ır] (385) Demek ki, Galip'in okur/yazar (anlatıcı, estet) olabilmesi için, 'Keşf-ül Esrar'daki helâ aynasına, sokaklarda geçirdiği vakitlere aslında gerek yoktur: İki ayrı hikâye olamayacağına göre iki ayrı hikâyeci de olamaz, Celâl'in ölmesi gerekir, bunu yapacak olan da yazardır. İyi, ama o zaman 'Keşf-ül Esrar' bölümüne ne gerek vardı? Üstelik, Galip, bu bölümden önce de ('Karlı Gece...') pekâlâ hikâye anlatabilmektedir. Demek ki, sonrasına hiç ihtiyaç yoktur (romanın ve okurun yoktur, yazarın olabilir). Ayna, her zaman kusurlu olmaya yargılıdır. Pera Palas mıydı? (Şu da dikkati çekiyor: 'şehrin ve hayatın içine girdiği esrarın...' Hayat ve şehir mi esrarın içine girmiştir, yoksa tersi mi? Ama bir 'ters' olmadığını, bu yüzden her şeye müsaade olduğunu daha önce öğrenmiştik.)

hep aynı şeyi okuyup durduğum izlenimini vermişti bana, üçüncüsünde bazı olaylar olduğunu da anladım, zaman ilerliyordu. Ama en talihsiz okuma da bu üçüncüsü oldu: Zamanın ilerlemesi, olay örgüsü, kitaptaki aynılığı ortadan kaldırmıyor, yalnızca bozuyor, tökezletiyordu. Özdeşlikle zaman arasındaki çelişme, kitabın öngörmediği, ama üstesinden de gelemediği bir çelişmeydi. Oysa *Kara Kitap*, tam bir simetri vaadinde bulunmuştu: "Çok az polisiye roman okumasına karşın Galip bu romanlar hakkında sık sık atıp tutardı: İlk ve son bölümün tıpa tıp aynı olduğu bir roman kurulabilmeliydi; gerçek sonu hikâyenin içine gizlendiği için görünen bir 'son'u olmayan bir hikâye yazmalıydı." (99) Oysa romana ister istemez giren zaman ('olay örgüsü', okunmak, 'keyifli') bu simetriyi bozuyor, *Beyaz Kale*'dekine benzer bir döngüselliğin kurulmasını önlüyordu. Gerçek şu ki, *Kara Kitap*, birbirine karşıt görünen iki vaadini de yerine getirememişti: (a) Yeni'yi aramaktan vazgeçin, size çeşitlemelerin kıpır kıpır farklılaşmaların, yepyeni'nin keyfini tattıracağım; (b) Simetri, özdeşlik, her zaman çoktan.

Birinci vaadin *nasıl* tutulamadığını, çeşitleme olarak sunulanların daha çok tekrarlardan oluştuğunu buraya kadar gösteremediysem, bundan sonra da gösteremem. Bu vaadin *niçin* tutulamadığını, tutulamayacağını da söylemiştim, anlatmıştım, yazmıştım: Çeşitlemenin gerçekliğinin koşulu da büyük harfli Başkalığın, Öteki'nin kabul edilmesidir. *Bunun* niçin kabul edilemediği sorusu ise bizi bu yazının dışına çıkarır, postmodernizmi hazırlayan ruhsal ve toplumsal koşulların (birbirine indirgenmeden) psikanalitik ve tarihsel bir araştırmasının yapılmasını gerektirir. (Başka gece) İkinci vaadin tutulamamasına gelince bu konuya aşağıda değineceğim, bu yazının son bölümünde, sondan bir önceki bölümünde. Ama önce, ..., simetri kurma çabasının sanılandan daha güçlü olduğunu göstermeliyim.

Tahsin Yücel, *Kara Kitap*'ın yapısı ve motifleriyle ilgili üç temel eleştiri yöneltmişti: (1) kitaptaki motiflerin 'birbiriyle fazla bağıntısı' yoktur, bu motifler 'kaynağını anlatının yapısından almayan' birtakım rastlansal ve dışsal 'oluntulardır'; (2) bu yüzden romanın bir kapanma ya da bitiş ilkesi yoktur, niçin

daha önce ya da daha sonra bitmediğini bilemeyiz: 'Bu parçaların yarısını çıkarın, hiçbir şey değişmez; bir bu kadar parça daha ekleyin, gene hiçbir şey değişmez'; (3) roman hep sır'dan, esrar'dan söz ettiği halde bu esrarın ne olduğunu söylemez: "Öykü kişinin giz ve gizlem karşısındaki bunalımını bile duyuramaz okura (...) Harflerin anlamlığı konusunda bol bol gevezelik edilir, ama belirlenen hiçbir anlam yoktur. Kısacası, okur hep derinlik olduğu söylenen bir yüzeysellikle oyalanmak istenir." Birincisinden başlayalım.

Bu yazının daha önceki bölümlerinde, birtakım motifler arasındaki bağıntıya, hatta çeşitleme duygusunu bile söndüren aynılığa işaret etmiştim. Tahsin Yücel, 'Boğaz'ın Sularının Çekilmesi' öyküsünün romanın bütünüyle hiçbir ilgisi bulunmadığını belirtiyor. Bence var: Kitaptaki bu ilk 'kurmaca' parça, ilk 'köşe yazısı', bir bakıma romanı başlatan 'olay'ın izdüşümüdür: Celal'in belleğinin 'kuruması' (ve böylece saklanarak Rüya'yı da yanına çağırması ve Galip'i arayışa yöneltmesi) ile Boğaz'ın sularının kuruması arasındaki koşutluğu görmek zor değildir. Dileyen, başka bağıntılar da kurabilir: Yeşil tükenmezin Boğaz'a düşürülmüş olması, bunun sonradan yazarlığı Celâl'den devralacak Galip için 'törensel' bir anlam taşıması, Arthur'un da babası Lothar'ın kayıp kılıcını denizde bularak Kral Arthur olması ve *Kara Kitap*'la Avrupa romansları arasındaki *intertextualite*, vs. Yücel, kitaptaki 'göz' motifinin de bağlantısız olduğunu düşünüyor: "...kişiyi izleyen 'göz' izleği başka ögelere bağlanmaz, olayların gelişmesinde ya da kişinin tutumunda bir etki yaratmaz, yalnızca bir süs ögesidir." Bu da tam doğru değil. Göz motifi, başka bir motifle, kitaba 'polisiye çeşnisini' ekleyen 'izlenme' motifiyle ilgilidir; sonunda Celâl'i öldürecek olan 'kişi' de Celâl ve Galip'i izlemektedir. Öte yandan, Celâl'i ve sonra da Galip'i izleyen, gözetim altında tutan göz, onları *okuyan* gözdür: İkisi de birer metin (aynı metin) değil midir? *Kara Kitap*'ta bu 'yorum' için de bir ipucu verilir. (Yukarıda alıntılamıştık, tekrarlamayacağım.) Ancak, gözün romandaki asıl işlevi, sözcüğün Arapçasında gizlidir: gözün Arapçası *ayn*' dır. Bunun, aynılığın ve aynanın, kitapta asıl konuyu ve tekniği oluşturduğunu bir kez daha söylemeye gerek yok. Böylece göz,

ayn olarak, kitapta görünüşte edindiği 'yabancı göz' (sansür? süper ego?) anlamını da tersine çevirerek her şeyin aynı olduğunu, yabancılığa izin verilemeyeceğini ifade eden bir özdeşlik işaretine dönüşür. Ama yine de bu bağıntılar, kitaptaki ögeleri, motifleri birer süs olmaktan kurtarmaz. Şklovski'nin Tolstoy'un özcü yorumunu çelmek, sökmek için kullandığı eleştiri tekniklerinin bir roman haline getirilmesinin sonucu, dekoratif romandır çünkü.

Tahsin Yücel'in ikinci eleştirisi (yapısızlık), çözülmesi, sonuçlandırılması daha güç bir sorun alanına götürüyor bizi, çünkü geleneksel sanatların çöküşüyle birlikte kendileri de sorunsallaşan birtakım kavramların da tartışmaya katılmasını gerektiriyor: Bütünlük, parça ile bütün ilişkisi, modelle örnek ilişkisi, tümelle tekil ilişkisi, vs. (Tekrarın, modernizmin karabasanı olduğuna değinmiştik.) Bu noktada, Yücel'in de hayranlığını kazanmış olan bir düşünürden, Claude Lévi-Strauss'tan bir pasaj aktarmalıyız, destan ve mitolojilerin yerini alan daha sonraki anlatıların 'içsel örgütlenme ilkeleri'nden yoksun olduğunu belirtiyor:

> Yapısal içerik dağılmıştır. Gerçek mitlerdeki sıkı dönüşümlerin yerinde gevşek, cılız dönüşümleri buluyoruz şimdi. (...) Yapı, diziselliğe doğru yozlaşıyor. Bu yozlaşma, karşıtlıkların yalnızca ikileşmelere dönüştüğü noktada başlar. Birbirini zaman içinde izleyen, ama hepsi de aynı görüntüye göre biçimlenmiş epizodlar. Ve ikizleşmenin, tekrarın, artık yapının yerini aldığı noktada tamamlanır yozlaşma. Biçimin biçimi olan ikizleşme, yapının son nefesini de teslim alır. Söyleyecek hiçbir şeyi ya da çok az şeyi kalmış olan mit, bundan böyle hep kendini tekrarla-yarak varlığını sürdürür. (Çiğ ve Pişmiş)

Lévi-Strauss, nostaljik bir antropolog, ürünü olduğu modern toplumdan çok zevk almadığı bilinir: Ama ortaya koyduğu sorun da bütün bir modern tür olarak *romanın* sorunudur. *Don Quijote*'nin tam bittiği noktada bitmesini sağlayan şey nedir? Yalnızca pikaresk romanın, sözgelimi Henry Fielding'in romanlarının değil, daha 'sıkı' bir romancı sayılan Balzac'ın yapıtlarının da çoğu zaman her şeyin tıkıştırıldığı bir sandık odasına benzediğini yadsıyabilir miyiz? Joyce, *Ulysses*'i yazabilmek için

Homeros'un destanını *dışsal* bir cendere gibi kullanmıştır; başka bir deyişle, modernist romanın bu en ünlü örneğinde bile giderilmez bir *rastlansallık* payı bulunur. Kuşkusuz, dışsal değil de içsel yapıdan, tinsel bütünlükten söz ediyor Yücel burada. Böyle bir şey vardır, ama ancak olaydan sonra, ancak yapıt tamamlandıktan sonra, her zaman zorunlu bir risk göze alınarak. Ve çoğu zaman da bu tinsel bütünlüğü elde etmek için birtakım dışsal kalıpları, yukarıdan aşağıya doğru uygulanan 'modelleri' kullanmak, kurcalamak zorunda kalmıştır sanatçı, Joyce örneğinde olduğu gibi. Öte yandan, bu bütünlük bile yapıtın 'başarısında' (asıl bütünlüğünde) yalnızca bir ögedir, yapıtın 'an'larından yalnızca biridir. Nedir *Mutfak Çıkmazı*'nın tinsel bütünlüğü, tinseli de içinde olmak üzere her türlü bütünlüğü zehirleyen giderilmez bir yas duygusundan başka? Musil'in *Niteliksiz Adam*'ı da tamamlanmadan kalmış, oldukça dağınık bir romandır, ama bütünlük ve yapı kavramları bu yapıtın değerlendirilmesine (yapıttan zevk alınmasında) akla gelen en son ölçüttür.

Bütün bunlar, Yücel'in eleştirisini, bu eleştirinin içerdiği şiddetli soruyu geçersizleştirmiyor. Üstelik, modernizmin bu bütünlük ihtiyacına verdiği karşılıklar da var. Beckett'in bir cümleyi neredeyse matematiksel bir *permutation*'a sokarak içindeki anlam boşluklarını gösterme çabası, bunun negatif bir örneği. Görünüşte daha pozitif bir cevap, Schönberg'in on iki ton müziği. Başlangıç notasının ancak on iki notanın on ikisinin de geçmesinden sonra yeniden kullanılabilmesi ilkesine dayalı bu müzik, görünüşte *Kara Kitap*'ın örgüsüyle de bir paralellik taşıyor (Anton Webern: "Başka her şeyi tek bir temel düşünceden geliştirmek!"). Çeşitleme, müziğin bu çok eski tekniği, burada da kurucu bir ilke rolüne yükseliyor. Bir bakıma, Lévi-Strauss'un sorun olarak gördüğü şeyin bir *tour de force*'la çözümün ta kendisine dönüştürülmesi bu. *Kara Kitap*'ta Yücel'in eleştirisine yol açan zaaf da işte tam bu noktada belirginleşiyor: Schönberg'in, özellikle de Alban Berg'in ve Webern'in müziğinin uyandırabileceği en son duygu, *Kara Kitap*'ta baştan sona kadar peşimizi bırakmayan o aynılık, değişmezlik duygusudur. Berg'de ya da Webern'de, müziği bir tür 'yakın dinlemeye' alıp

da işaret edebileceğimiz, el koyabileceğimiz bir motif *yoktur*; bütün müziksel malzeme öğütülmüştür. Adorno'nun *Modern Müziğin Felsefesi*'nde söylediği gibi, "her şey aynı kalır, ama bu aynılık kendini özdeşlik-dışı olarak ortaya koyar." *Kara Kitap*'ta ise bloklar halinde yan yana gelen ve rahatça özetlenebilen motifler var, bunların aldatıcı motifler olması, orada bir motif varmış etkisi yaratmak amacıyla öne sürülmüş 'motif efektleri' olmaları da kitabın 'yarattığı o aynılık, değişmezlik, katılık duygusunu hafifletmiyor (oyun gerçekleşmiyor). Motifler ve bölümler arasındaki bağın gevşekliği, bir roman için olumsuz bir nokta olabilir, ama olmayabilir de: Fielding'de zaaf olan şey, Tolstoy'un kuvvetidir. *Kara Kitap*'ta asıl sorun, motifler, olaylar ve bölümler arası bağların gevşekliğinden çok, bir program uygulaması olmasıdır: Kültürün verileri, modern roman ve eleştirinin verileri, modern kültürün gittikçe daha çok ilgi duymaya başladığı eski kültürün verileri –bütün bunlar, hiçbir ciddi dönüşüme uğratılmadan, hiçbir 'oyuna, oynaşmaya' sokulmadan olduğu gibi yan yana getirilmiş, gerçekten bir 'ansiklopedik' roman ortaya çıkarılmıştır. Oyunun, farklılaşmanın, çeşitlemenin asıl koşulu olan başkalık romandan kovulmuştur çünkü.

Bu noktada, başka bir eleştirmen, Tahsin Yücel'e şöyle bir itiraz yöneltebilirdi belik: *Kara Kitap* da tam bitmesi gereken noktada bitmiştir; bütün *olgunlaşma romanları* gibi o da kahramanın olgunlaştığı, kendisi inanmaksızın öykü anlatmayı öğrenerek Celâl'in yerini aldığı noktada bitmiştir. Hayır. Bunun bir olgunlaşma olmaması, bir deneyim olmaması bir yana, Galip'in bu anlamda olgunlaşması romanın bitiminden yüz sayfa önce gerçekleşmiştir, hatta daha önce, geri kalan tekrardır. Bununla birlikte, kitabın biri on yedi, öteki on dokuz bölümlük iki kısımdan oluşmasının romanın konusuyla ilgili bir nedeni olduğunu düşünüyorum ben. Gözden, *ayn*'dan söz etmiştik, Arap alfabesinin 18. harfidir *ayn*. On yedi ile on dokuzu toplayıp ikiye bölersek bu rakama ulaşırız. Ama yanılıyor olabilirim. Hurufilik bulaşıcıdır.

Tahsin Yücel'in üçüncü eleştirisine ('bir esrar duygusu yaratmadan ve esrarın ne olduğunu söylemeden esrardan söz ediyor') gelince... Buna da şöyle bir karşı-eleştiri yöneltilebilir: Ya-

zarın amacı esrar duygusu yaratmak değil, esrardan söz eden bir roman yazmaktır. Öte yandan, asıl esrarın, esrar nedir diye sormadan ve fazla da inanmadan esrarı kabullenmek ('inançsızlığı askıya almak', Wordsworth müydü?) olduğunu *Kara Kitap* çoktan söylemişti zaten. E.A.Poe'nun 'Çalınan Mektup' öyküsünde de, çalınan mektubun içinde ne olduğu söylenmez; belli bir etkiyi yaratmak amacıyla oradadır o mektup. Yüzeysellik de Kara Kitap'ın tezidir zaten: Ancak okunmasını bilmeyen özcüler, tözcüler, yarım Hurufiler, yüzeyin ardında bir derin anlam ararlar. Buna karşılık, ben de bir Tahsin Yücel'ci olarak şunları söyleyebilirim: yüzeyin oyalayıcı olabilmesi için, ardında bir anlam varmış 'efektini' *gerçekten* yaratabilmesi gerekir. Gogol, mizah ve grotesk ögelerini yalnızca bir kitabı tamamlamak için kullanmıştır belki, ama bu mizah güçlüdür, yıkıcıdır, çünkü kendi karşıtıyla birliktedir. Don Quijote, bir yapısal gereçtir belki, ama çatışan duyguların toplandığı bir odaktır da.

Paradoks: *Kara Kitap*, yoğun bir çalışmanın ürünü olan bu yapıt, yine de bir emek eksikliğinin kurbanı oluyor: Negatifin emeği.

Tanpınar yapmıştı bunu: İlk dizesini bu bölümün başına aldığım şiir, önce bir ayna dinginliği, bir ebedi aynılık etkisi yaratır: "*Eşya aksetmiş gibi tılsımlı bir uykudan*"; ama kapanış dörtlüğü her türlü kapanmayı askıya alan bir uzaklık, başkalık duygusunu devreye sokar; negatif, başından beri çalışmaktadır.

Her şey yerli yerinde bir dolap uzaklarda.
Azapta bir ruh gibi gıcırdıyor durmadan.

MİKROSKOP ALTINDA 'KARA KİTAP'TAN BİR PARÇA

Mustafa Durak

"Valmiki öğrencilerine diyor ki: –Açıklan / (ştırıl)mış şiiri öğrenin; insana erdem ve zenginlik verir: zamanın üç ölçüsüne uyarlanmışsa çok tatlı bir şeydir, algı aygıtlarının sesleriyle tam bir uyum içindeyse ya da sesin yedi teli üzerinde şarkıya dökülmüşse eğer, daha da tatlıdır. Kendini kaptırmış olan kulak, aşka, cesarete, sıkıntıya, kargaşaya... hazırdır. Ey büyük şair, gerçeğin sadık yüzü." Sessiz okuma, yavaş yavaş okuma kulağa bu konserlerin tümünü birden verir.

Gaston Bachelard
(La Poétique de la rêverie, s.22)

1) *"Yatağın başından ucuna kadar uzanan mavi damalı yorganın engebeleri, gölgeli vadileri ve mavi yumuşak tepeleriyle örtülü tatlı ve ılık karanlıkta Rüya yüzükoyun uzanmış uyuyordu."*

Bu sözceye iletişim açısından bakıldığında yanıt verdiği sorular 'kim, ne yapıyor, nerede, nasıl' olarak belirmektedir. Kim? –Rüya, ne yapıyor? - uyuyor, nerede? - yatakta, nasıl? - yüzükoyun (uzanmış). Dikkat edilirse bize Rüya ile aktarılacak bilgiyi.

2) 'Rüya yatakta yüzükoyun uyuyordu' sözcesi de ifade edebilmektedir. (2) sözcesi yalın, (1) sözcesi ise karmaşık ya da (2) doğal, (1) yapay olarak adlandırılabilir. Gerçeklik açısından, sözcenin dış dünyadaki gönderilenini aramaksızın yazınsal sözcenin (kurmaca oluşundan dolayı) belirli bir soyut gönderilene

---

Gösteri Dergisi'nde Şubat 1992'de yayımlanmıştır.

ilettiğini düşünerek bu iki sözce arasında gerçek / düşçü ayrımını da yapabiliriz. Bu adlandırmalardan ilki (yalın / karmaşık) sözdizimsel iken son yapılan (gerçekçi / düşçü) ruhsaldır; söyleyen (sözceleyen)in bakışına yöneliktir. Kişi açısından değerlendirmeye alışmış biri için Rüya sözcenin odağı gibidir, ama sözdizimsel açıdan ağırlık ve öncelik nesnededir. Bu sözcük sıralaması olarak tümcedeki yer tümlecinin öne alınmasıyla belirginleştirilmiştir. Ve bu yer tümlecinden bir dizi dönüşüm gerçekleştirilmiştir. Yorgan, büyük bir araziye, arazi de (tatlı ve karanlığa oradan adlandırma işlemiyle) çekici ve ürkütücü uzama dönüşmüş, hatta Rüya bile bir uzam halini almıştır, yani kişi uzamsallaştırılmıştır. (Burada ister istemez kişiyi değil de nesneyi öne getiren 'Yeni Roman' anlayışıyla bir koşutluktan söz edilebilir, ancak böyle bir yargıya iyice bir incelemeden sonra gitmek gerekir. Yani askıya alınacak bir sorunsal). Bu dönüşümler zinciriyle sözcenin ileti çözümlemesini yeniden gözden geçirmek zorundayız. Kurmaca sözcede, kişi adı ile soyut bir ad tek bir gösterende (Rüya + rüya = Rüya) birleştirilerek iki gönderilenli kılınmıştır. Ve sözceleyenin bakışıyla bu iki gönderilen anlama sokulmuştur.

a) rüya çekici ve ürkütücü bir uzamdır.

b) Rüya çekici ve ürkütücü bir uzamdır.

(1)'in iletisi ise (a) ve (b) uyuyordu'dur.

Şimdi buradan sözceleyenin ruhsal yapısına giderek sözcenin iletisinde yine de eksik bıraktığımız yanı tamamlayabiliriz. Sözceleyen, nesnesinden çekinen, ama onu sayan, ürkek, dalgın (düşçü, karmaşık) bir kişidir. Demek ki bu sözcenin ileti çözümlemesinde,

A) Söyleyenin yalın iletisi,

B) Söyleyenin dolaylı iletisi,

C) Söyleyenin ruhsal iletisi

olmak üzere üç temel düzlem bulunmaktadır. Bunlar bir göstergenin üç boyutuyla ilişkilidir.

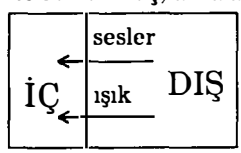
3) "*Dışarıdan kış sabahının ilk sesleri geliyordu: tek tük geçen arabalar ve eski otobüsler, poğaçacıyla işbirliği eden salepçinin kaldırıma konup kalkan güğümleri ve dolmuş durağının değnekçisinin düdüğü.*"

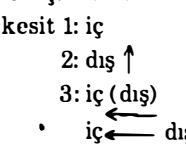
Birer tümcelik iki kesitlemede iç ve dış uzama yöneliş izlendi. Ve bu iki uzam birbirine ulandı. Dış uzam kesitinin iletişimsel olarak iç uzam kesitiyle biçimsel ve anlamsal bağı (işaretli olarak) yok. 'Dışarıdan' sözcüğü yeni bir semer[1] oluşturuyor. 'Kış sabahının ilk sesleri geliyordu' da bu yeni semere bağlı yüktür. Daha sonraki açıklama, yani sıralama da semerleşen yükün yeni yüküdür. Bu yeni kesitin iletişimsel formülü: [(S1 + Y1) / S2 + Y2] dir. Ancak. (Y2) bölümündeki sıralamayı birleştirici öge 'ses / gürültü'dür. Ve sözceleyen özne, kapalı bir uzama ulaşan ses / gürültü'yü, çözümleyici bir tanımlama yerine, gören, izleyen bir anlatıcı gibi resmetmeye çalışmıştır. İçeridey-ken dışarıya bakabilmiş, görebilmiş bir göz olmuştur. Hem işiten hem de seyreden kimliğiyle çıkmıştır karşımıza.

Tümceye yanlış çözümlemesi açısından yaklaşılırsa 'poğaçacıyla işbirliği eden salepçi' ifadelemesi iki satıcının eylemlerini ortak bir tabandan görerek, tek bir eylemin gerçekleştirilmesi (yedirme - içirme hizmeti) olarak sunmaktadır. Oysa bunlar bir işbirliği içinde değil, rastlantısal olarak, uzlaşımsız birbirlerini bütünleyen iki satıcıdırlar.

4) "*Odada, lacivert perdelerin soldurduğu kurşuni bir kış ışığı vardı.*"

Uzamsal geçiş 'iç / dış / iç' yönelişi halini aldı. Dış ayrı bir tümcede içe gelen ses olarak bağlanmıştı. Şimdi aynı tümcede iç / dış birlikte sunulmuş, ama asıl merkez iç. Bunu





olarak gösterimleyebiliriz.

'Odada' sözcüğü birinci tümcede verilen uzamın adlandırılması, böylece ilk kesitin semerleştirilmesidir (konulaştırılmasıdır). Sonraki bölüm de bu semerin yüküdür: İlk tümcede ayırdına vardığımız nesneleşen bakışı yine görüyoruz: Işığa gelebilmek için perdeler üzerinde oyalanıyor / düşünüyor.

---

1. 'Semer / yük' terimlerini iletişimsel çözümlemede kullanılan 'theme / rheme' karşılığı kullanıyorum.

Yanlış çözümlemesi: 'soldurmak' edimi ışık ile perde arasında sözdizimsel olarak. Lacivert perdelerin zaten donuk olması gereken 'kış ışığı'nı kurşunileştirmesi düşünülemez. Eğer perdeler gerçekten lacivert ise o perdeden geçecek ışık kurşuni olamaz: Ancak güneşten solmuş lacivertliğini yitirmek üzere olan bir perde için kurşunileştirmeden söz edebiliriz. Bu durumda hem ayrıntıya takılabilen hem de maddeyi (nesneyi olduğu gibi değil de idealist (ülküsel) bir yaklaşımla gören bir gözle birlikteyiz diye düşünebiliriz.

5) "*Uyku mahmurluğuyla Galip, karısının mavi yorgandan dışarı uzanan başına baktı: Rüya'nın çenesi yastığın kuştüyüne gömülmüştü.*"

Yeni bir semer (Galip) ve yük. İletişimsel yapı aynı: S1 + Y1 / S2 + Y2. Yanlış çözümlemesi: Kişi sayısı üçe çıktı: anlatıcı, Rüya, Galip. Ama bir sorunsalımız var. Buraya kadarki bölüm, Galip'in algıladığı dünya mı yoksa anlatıcının algıladığı dünya mı? Yoksa ikisi (Galip ve anlatıcı) bulaşık bir kişilik mi? (Galip yalnızca karısının başına bakmıyor. Nesneyle (eşya: yorgan) karısı arasında gidip geliyor. Bu gidiş geliş sözdizimsel olarak da verilmiş) Göstergeler bize kişiler arası bir bulaşıklığı gösteriyor. Zira ilk tümcede yakaladığımız diyalektik olmayan ve dolanımlı bakış Galip ile ortadan kalkmadı. Başkaca anlatıcı ile Galip'in bakış açıları arasında bir ayrım yapılmamış anlatıda. Galip / anlatıcı bulanıklığı bakışın iç / dış ayrımında gözlediğimiz her şeyi sezicilik (ya da seçiş) parça / bütün ilişkisinde de gözleniyor: çene yastığa değil de kuştüyüne gömülüyor.

6) "*Alnının eğiminde, o sırada aklının içinde olup biten harika şeyleri insana korkuyla merak ettiren gerçek dışı bir yan vardı.*"

Buraya değin Rüya'yla ilgili aldığımız bilgi, yüzükoyun çenesi yastığa gömülü uyuyor oluşudur. Bu kesitte, önceden değindiğimiz bulanık ve aşkıncı (içten dışa hem işitici hem resmedici bakış olarak yönelebilmesiyle) bakış iyice belirginleşti. Ancak kafasının arka bölümünü görebilmemiz gereken bir konumdaki kişinin 'alnının eğimi'nden söz açabildi anlatıcı. Ve anlatının adlandırılmasına yardım edecek (kadının adı –Rüya– ve üzerindeki bir işaretin anlatımında –gerçek dışı–) anlatının ayı-

rıcı özellikleri ortaya konmuş oldu. Bu göstergelerle yazar kolayca, bir düşlemi anlatıda biçimselleştirme savıyla karşımıza çıkabilir: Ve ileri sürdüğümüz yanlış çözümlemelerinin sonuçlarını geçersiz saydırabilir: Düşlemde kişiler arası yerine geçmeler, yer ve zaman değiştirmeler, bulanıklık düşlemin kurucu ögeleridir. Kurduğu dil de gündelik dilden ayrıdır. Düşlemin dili simgelerle konuşur. Anlamlandırma da simgeleştirmelerle yapılabilir.

Rüya'nın yüzükoyun, çenesi yastığa gömülü uyuması onu aynı uzamdakilerden (okur, görecel ve bölümsel olarak Galip, zira Galip aşkın bakışa sahip anlatıcı gibi bakabilmekte, anlatıcılaşabilmektedir) ayırmaktadır.

Kesitin iletişimsel yapısı şöyledir:

[(((S1 + Y1) / S2 + Y2) / S3 + Y3) / S4 + Y4]

S1: Alnının eğiminde, Y1 / S2: o sırada, Y2 / S3: aklının içinde olup biten harika şeyler. Y3: insan, Y3 / S4: korkuyla merak ettiren, Y4: gerçek dışı bir yan vardı.

Yanlış çözümlemesi: 'aklının içinde olup biten harika şeyler': aşkın bakış, uyuyan Rüya'nın kafasına bakarak aklından [aslında kaydırma yoluyla (akıl-zihinsel olay düş) bir anlamlandırmaya gidersek uyumakta olan kişinin aklıyla değil de düş evreninde, zihinsel evreninde birşeylerin olup bittiği (çıkarsamasıyla) bir düzeltmeye gidebiliriz] geçenleri görüyor. Anlatıcı bu düş evrenini de görebiliyor, bunların 'harika şeyler' olduğu vargısına gidebildiğine göre. Kişiler arası geliş gidişler kipler arası geliş gidişlerle beliriyor. (bilme durumundan merak etme durumuna geçiş) Mantıksal açıdan ters olan 'aklın içinde oluşan gerçek dışı'na gidip gelme, kişi bunalımı olarak bakmamızı da sağlar. (Hatta Rüya'nın düşündekilerin nasıl şeyler olduğunu bildiğine göre anlatıcı aynı anda Rüya'laşmaktadır da. Anlatıcı / anlatılan (kişi(ler) ayrımı düşleme koşut yok edilmektedir).

7) *'Hafıza' diye yazmıştı bir köşe yazısında Celâl. 'bir bahçedir'.*

Bu devrik tümcenin iletişimsel formülü şöyle:

[((S1 + Y1) / S2 + Y2) / S3 + Y3]

S1: hafıza, Y1: diye yazmıştı, (S1 + Y1) semerleşerek S2 oluyor. Y2: bir köşe yazısında; tümcenin başından buraya ka-

darki bölüm semerleşiyor: S3; bir bahçedir ifadesi hem S3'ün hem de S1 ve S2'in yükü olarak okunabilir.

Kişi açısından yeni bir kesit: Celâl. Ama bir bakıma yukarıda öbür anlatı kişileriyle bulanıklaşan anlatıcı kendisine yeni bir maske daha edinip aynı işlemi onunla da gerçekleştiriyor. Rüya'nın kafasına bakarak gerçek dışı yanı bulgulayan anlatıcı önceden belirlediğimiz parça / bütün geçişiyle kafadan akla oradan da hafızaya geçti. Bir de kendi yargısından Celâl'inkine.

Böylece metinselliğin bütünlüğü biçimbilimsel ögelerle yapılan bir zamirleştirme ile değil de mantıksal, anlambilimsel birimlerle (uzamsal bitişiklik, parça / bütün ilişkisiyle) sağlandı.

8) *"Rüya'nın bahçeleri, Rüya'nın bahçeleri..." diye düşünmüştü o zamanlar Galip, "düşünme, düşünme, kıskanırsın?"*

Bu kesitte tümcelerarası bağlantı 'geriden alma' işlemiyle (... bahçedir. Rüya'nın bahçeleri), bir de dönüştürüm işlemiyle (Galip / Celâl'in bellek konusundaki yargısını Rüya'ya uyarlayarak Celâl'leşiyor). "Düşünme, düşünme, kıskanırsın!" uyarı ifadesinin kime ait olduğunun kesinlenemezliği, dönüştürüm işlemi konusundaki düşüncemizi güçlendiriyor. Zira bu uyarı Celâl'e ait olabilir. Ama düşüncesinin devamı olarak ele alındığında Galip'e ait de olabilir. Uyarma olarak anlatıcıya ait de olabilir.

9) *"Ama Galip karısının alnına bakarak düşündü."*

Yüzükoyun yatmış birinin alnına bakma olayı yine önümüze geldi. Bu elbette ya yazarın sözcüklemede özensizliği ya da yukarıda açıkladığımız dönüştürümle yorumlanabilir. Bu kesite değin tümce başlarında yer tümleçlerinin ya da yerselleştirilmiş sözcüklerin semer yapılması (yatağın başından, dışarıdan, odada, uyku (mahmurluğuyla (biçim tümleci, ama uyku yerselleştiriliyor), alnının eğiminde, hafıza (yine bir yerselleştirilmiş sözcük), Rüya'nın bahçeleri), sözdizimsel olarak öne çıkarılması, anlatıcı açısından uzamsalın öne çıkarılması, metinsel sorunsal olarak belirmektedir. Bu, amaçlı olarak gerçekleştirilmiş bir sorunsal olabileceği gibi yazarın sorunsalı olarak da gerçekleşmiş olabilir. Sondan ikinci tümcedeki uyarı ve uyarının dikkate alınmayışı Adem'in Tanrının buyruğuna uymayıp cennetten kovulmasının anlatımıyla koşutluk kuruyor gibi. Ve ifade biçi-

mi olarak dinsel de devreye sokulmuş izlenimi alıyoruz. Böylece anlatı bir yandan düşsellikle özgürleşirken anlatım ve sözcüklemede sınır tanımazlık olarak da tanımlayabileceğimiz şiirselle buluşuyor. Demek ki çözümlediğimiz bu kesit dinseli de içine alma çabası içinde olan şiirsel bir anlatım. Son kesite anlamlandırma açısından dönersem, Adem'in Cennetten kovulmasıyla koşutluk kurarak kıskanmak, Cehennemdir diye kesinlemiyorum, ama en azından Cennet olmayandır.

KARA KİTAP ÜZERİNE KARA-AK DENEMELER

Ramazan Çeçen

Tarihin hiçbir döneminde, yaşamın somut sosyolojik süreçleri ile artistik süreçlerinin ve söylemlerinin hem bu kadar iç içe hem de birbirlerinden bu denli ayrı durduğu görülmemiştir sanıyorum. Bir yandan referanslarını, kendini doğrulayacak kaynaklarını yitiren sanatçının gittikçe merkezsizleşen –farklı bir düzeyde de kendini merkez alan– bir söylemin işçiliğine giriş; öte yandan insanla nesneler arasındaki saydamlığı ortadan kaldırmayı hedefleyen bir 'bilinç örgütlenmesi'ne kayıtsız kalan ve dural duruşuyla bu sürece katkı yapan bir yazın uğraşısı var.

Bu uğraşın hiç kuşkusuz sürece koşut bazı yönsemeleri var: İçinde bulunduğumuz algısal dünyanın karmaşıklığı, somut yaşamın gittikçe aşınan insani mecrası, renksizleşen kentsel yaşamın tekdüzeliği... insana, bir 'ikinci-dünya' yaratmanın önkoşullarını hazırlıyor. Kavranılan dünyanın maddiliği, 'gerçek görevi'nden saptığından, bir karşı-maddiliğin ideolojik kavranıları olan 'büyü-esrar'ı; ve bunların anlamsal bütünü olan 'masal'ı doğuruyor sürecin yazınsal yönü. Sonuçta sezgiselle duyusalın, hayalle hayalötesi denilebilecek bir imgelemin örüntülerini temellük eden bir 'anlatı kipi' çıkıyor ortaya.

Nedir bu anlatının imlediği? İnsanla doğa arasındaki bağlanıma hangi perspektiften yaklaşıyor? Artistik çözümlemeleri, hangi sosyolojik eşdeğerlere tekabül ediyor? Dünya ile birey arasındaki diyalogun 'epik' karakterine ilişkin neler söylüyor? Yazınsal metnin, tarihsel dolayıma ilişkin yaklaşımları neler?.. Tüm bu sorular karşısında somurtkan bir yüz ifadesi takınıyor

---

Birikim Dergisi'nde Mayıs 1992'de yayınlanmıştır.

bu anlatı.

Ama gerçekliğin dile göre konumlanması; yazınsal biçemin fantastik tasarıları; metnin bir kurmaca olduğu; kurmacanın, metnin teorik sorunu olarak tartışıldığı bir üst-kurmacaya (metafiction) dönüşümü; geleneksel anlatıların konvansiyonlarını parodileştiren entelektüel sorgulamaların... metin bağlamında nasıl ele alındığı, soruları karşısında ise hiç de suskun kalmıyor.

Edebi üretim tarzları ile iktisadi üretim tarzları arasında hem 'özerk' hem de karşılıklı etkileme bağlamında 'kopmaz' bağlar bulan Terry Eagleton, edebi içeriğin ideolojik ihtiyaçlar çerçevesinde tüketildiğini, bu içeriğin tüketilebilir oluşunun metnin biçemsel dokularını etkilediğini söylüyordu haklı olarak.[1] Düşünüyorum da *Kara Kitap*'ın kısa zamanda bunca baskı yapması –işin reklam ve tanıtım yönü bir yana demiyoruz, çünkü kitap, ideolojik içeriğinden tutun da kapak düzenine değin her şeyiyle bir tüketim nesnesidir artık– içeriğinin, çağın 'algı düzlemi'ne tüketici eklemlemeler vermesinden olacak. Bu da ülkemizde 'gerçeklik'in sanatsal olarak tüketilişinde farklı alımlamaların çıktığını koyuyor ortaya, zira, *Kara Kitap* birçok yönüyle geleneksel anlatımızdan tam bir kopuşu imliyor. Ya da dışarıdan ikame ettiğimiz bir kültürel yazgının edebi varyantını oluşturuyor...

Bilinir, bizde kitap eleştirisi 'aracı-yazı'nın ötesine geçmez pek. Makaleci bir mantıktan hareket ettiği için de 'izlenimci' bir kimliğe bürünür çoğunlukla. Bu yüzden incelediği nesnenin anlamsal dünyaları ile metnin 'zorunluluk' ve 'olasılık' düzeylerini inceleyemez doğal olarak. Bir 'taşralı' olarak Orhan Pamuk üzerine (kitabını anmıyorum çünkü, yapıtın kendisinden çok, yazarlarıdır bu ülke insanlarının ilgisini çeken) koparılan fırtınanın ya da oluşturulan retoriğin yönü hakkında bir bilgi edinemedim maalesef. Ama bir-iki gazete köşesinde çıkan ağız kavgalarından anladığım kadar 'makaleci mantık'tan pek öteye geçilmediği, anlatıda yakalanan birkaç tekil özelliğin 'ba-

1. Terry Eagleton: *Eleştiri ve İdeoloji*. Genel olarak 'Maddeci eleştirinin Kategorileri' bölümünde geliştirilen tez budur.

şat-öge' durumuna getirildiğini gördüm. Kitapta "... *Marksist fraksiyon yuvaları...*" tabiri geçiyor diye yapılan 'Marksist' eleştirileri; ya da 'dili bilmiyor O. Pamuk' denildiğinde bunun olabilecek en iyi ya da en kötü eleştiriler oldukları söylenen yaklaşımları bir yana bırakarak, metnin belirlediğim bazı düzeylerini, bu düzeylerin işaret ettiği 'toplumsal dolayım'ları ve metnin yaslandığı veya yaslanmadığı postmodern söylemi tartışmaya çalışacağım. Modern sonrası söylemlerin 'okuma' işlevine yeni içerikler dahil etmesi ve metni bir Açık-yapıt'a dönüştürmesi karşısında çıkan tez ve tahlillerin okuyan'ı bağladığını bilmem belirtmeye gerek var mı?

Anlatının söylem kipi

Söylem, metnin imlediği pratik ve kurumların temsil ediş (nosyon) tarzıdır. Yani öz'ün, hem dışlaştırılma hem de içselleştirilme biçimleridir.

Söylemin, metin içindeki nosyonuna ilk değinen Lukacs, anlatı düzeyinde 'öyküleme' ve 'betimleme' gibi iki yöntem belirliyor. Bunlardan öyküleme, insanla nesneler dünyası arasındaki deneyimlerin dışlaştırıldığı düzeyi; betimlemenin ise, edimle nesne arasındaki ilişkiyi bağımsızlaştırarak özerk alanları olan bir kurmaca kipini doğurduğunu söylüyor. İlkinin gerçekçi yöntemle (Balzac), ikincisinin doğalcı ve formalist (Zola) yöntemle göbek bağları geliştirdiğini vurguluyor daha sonra. Bu iki tarzdan öykülemenin, nesneyle edim arasındaki dolayımsız ilişki yüzünden katılımcı (etkin) bir kurmaca kipine; betimlemenin ise yaşamdaki düzen kavramının yerine gözlemi ve özerk betimlemeyi koymasından ötürü gözlemci (edilgen) bir anlatı kipine vardığını söylüyor.[1]

Tabii, postmodern eğilimler gösteren bir anlatıya, Lukacs gibi tarihsel ve toplumsal süreçleri tekabüllüklerden hoşlanan bir düşünürün kavramlarıyla yaklaşmak istemiyorum; esasen bu kavramlarla yaklaşıldığında, söylenebilecek çok az şey var

1. Sözü edilen metin Hilmi Yavuz'un *Yazın Üzerine* adlı kitabının 'Betimleme ve İdeoloji' adlı yazısında "Erzahlen oder beschreiben?" (Öyküleme mi Betimleme mi?) olarak çevrilmiş.

bu anlatılar için. Hem her iki söylemin farklı varoluş ve yaşam karşısında farklı konumlanışları var. Ancak soyutlama düzeyinde bu adlandırılışın çağrıştırdığı kavramsallık, çok doyurucu. Bu yüzden, bu terimleri Lukacsçı terminolojinin tüm anlamlarıyla kullanmasak da gönderme yaptığı yanalanların çağrışımlarından kurtulamayacağız.

Kitapta, her iki yöntemin bir arada ve karmaşık bağlantılarla örüldüğü görülüyor: 'Galip Rüya'yı İlk Gördüğünde' bölümüyle başlayan öyküleme, bir 'aile romanı' ile karşı karşıya olduğumuzu duyuruyor ilkin. Ama daha ikinci bölümün (Boğaz'ın Suları Çekildiği Zaman) başında, düşsel ve dilsel fantazilerle beslenen ve romanın kurgusunda özsel (essentiel) bir rol oynayacağı belli olan bir anlatan'ın etki alanına giriyoruz. Anlattıklarına hem belli bir uzaklık hem de belli bir özdeşlikten –zaten paradoksu, bir anlatım tekniği olarak kullanır– yaklaşan bu metinler, kâh felsefi bir diyaloga, kâh bir 'ayrıntı fanatikliği'ne ve çoğunlukla da ironiyle yoğrulan eğlenceli bir hikâyeye dönüşür. Zaten Galip'in hikâyesi dışında 17 hikâye ve bir o kadar da küçük hikâyecikler var. Hatta 'Ama Bunları Yazan Ben' bölümünün, geleneksel yazının anlatı konvansiyonlarını alaya alan –postmodernizmin çokça sevdiği parodisi– özelliği dikkate alınırsa 18 ayrı hikâye var. Anlatının bu ikili 'yapı'sını kitapta O.Pamuk da vurguluyor: "...kara kitap, aynada ikiye ayrılmış, iki anlamlı, iki hikâyeli bir kitaba dönüşüyor..." (s.370) Yani bir öbekte Galip'in, öbüründe Celâl'in (yazar) hikâyeleri.

Anlatıda öyklemeye dayalı olay örgüsü bu hikâyelerle ustaca kesintiye uğrar: Galip'in okuduğu varsayılan Celâl'in köşe yazılarıdır bunlar. Romanın bu 'yapı düzenlenimi' ikinci kısmın onuncu bölümüne (Kahramanı Benmişim) değin sürüp gider. Bundan sonra, yıllardır yazılarını okuduğu ve küçüklüğünden beri O (Celâl) olmak istediği kişinin yerine geçer Galip. Aynı izlek ve üslupla O'nun yerine yazmaya başlar, çünkü O olmuştur. Pamuk'un çokça sevdiği 'başkası olma'ya da 'başkasının yerine geçme'[1] izleği, gerçekleşmiş olur. (Ya da Pamuk'un

1. *Beyaz Kale*'de Hoca ile İtalyan kölesi birbirlerinin yerine geçerler. Zaten bu kitapta yeralan başkası olma isteği, masal-büyü dünyası, Doğu-Batı dünyası, ayna-suret ilişkisi gibi yüzeysel geçilen ayrıntılar, *Kara Kitap*'ta derinlik kazanarak gelişiyor.

her biri esrarı, bir gizi imleyen harflerini takip ederek, Şeyh Galip'in Mevlana'laştığını mı demeliydik yoksa?)

Romanın 'altanlatıcı'ları olan Galip'le[1] Celâl'in tüm devinimleri, varoluşları, 'üstanlatıcı' olan Pamuk'un elinde. Bir Dostoyevski, bir Tolstoy kahramanlarının, yazarından bağımsız hareket edebilecek kadar inisyatif sahibi değillerdir. Anlatı boyunca, üstanlatıcı'nın varlığı içkin konumunu yitirmiyor. Öyle ki romanın sonlarına doğru kendini açıkça ortaya seriyor:

"*Okuyucu, ey okuyucu, baştan beri anlatıcıyla kahramanları, köşe yazılarıyla olayların anlatıldığı sayfaları pek de başarılı olmadan da olsa, titizlikle birbirinden ayırmaya çalıştığım kitabın bu noktasında, izin ver de şu satırları dizgiciye yollamadan önce bir kere olsun araya gireyim.*" (s.409)Gerçi Pamuk, 'bir kere olsun araya gireyim' diyor; ancak bu araya girişi kendi ağzından olmasa da altanlatıcıları vasıtasıyla anlatı boyunca zaten yapıyor. Artık klasik bir belirleme olacağa aday gözüküyor, ama ben yine de söyleyeyim: Postmodern anlatıda anlatıcının bu çeşit araya girişi, anlatının bir 'kurmaca' ve 'oyun' olduğu tezine dayanır.

Kitapta altanlatıcıların karşılıklı 'geçiş'leri, üstanlatıcının önkabullerini alarak gerçekleşen ve çoğunlukla da nedensel olan'la ilintisiz geçişlerdir. Hemen belirteyim ki, nesneyle edim ilişkilerinin karşılıklı olarak özerkleştiği bölümler olan 'köşe yazıları', yoğun bir dilsel gerçeklik'le örülmüş bölümler. Dilsel gerçeklikten kastım, anlatıların, ancak dil'in 'olasılık' bağıntıları içinde ayakta durma halleridir. Denilecek ki: 'Sanatın kendisi bir dilsel gerçeklik değil midir?'; doğrudur, ancak gösteren'in zihinsel tasarımı, bazan önzeminler gerektirmeyecek kadar dolayımsızdır. Ancak buradaki gerçeklik, dil'in kendisidir sadece; dil'in ögeleri arasındaki bir gevşeme, anlatılanı, tepetaklak edecek kadar dile dayalıdır.

Bölümler içinse (Galip'le ilgili) aynı şey söylenemez, çünkü her biri kendi ayakları üzerinde yükselen bütünlüklerle örülmüş. Kitapta 'Galip'in araştırmalarına ve karşılaştığı kişilere

---

1. Romanın öyküleme kısmı üçüncü kişinin ağzından anlatılmış; ancak bu bilincin hiç değilse son bölüme kadar Galip'e göre konumlandığı apaçık.

değişik ve tuhaf işaretler gönderen Celâl'in...' öngörüsü doğruysa, örneğin 'Cellat ve Ağlayan Yüz' ya da 'Bedii Ustanın Evlâtları' ya da 'Öpüş' bölümlerinin çıkartılmasıyla anlatının bir 'yapı bozulması'na uğraması lazım gelir. Halbuki bu bölümleri çıkarttığınızda ya da aynı izlek ve dille temellendirilmiş başka metinler eklediğinizde göreceksiniz ki, *Kara Kitap*'ın yapı orijininde hiçbir dağılma ya da aşınma gerçekleşmiyor. Nedensel bağlarını yitiren romanın, geliştirdiği yeni 'parça tutarlığı'dır bu.

Kitap boyunca bir metafor(lar) olarak gelişen esrar-sır-gizil'in, Galip'in dünyasında bilinç düzeyinde soyut bir gerilim; kültür tarihimizin bazı ayrıntılarının (Mevlana ile Şems'in ilişkisi, Hurufilik, şiddet ve isyan ögeleri vb.) deşildiği bölümlerde ise, Doğuya has bir mistisizmin hermeneutik anlamlarına dönüştüğü görülüyor. Tahsin Yücel'in 'roman boyunca bir entrika sır ve esrarın lafta kaldığı' eleştirisi, herhalde daha çok anlatının Galip'le ilgili öyküleme bölümleri için geçerli. Zira 'dile içkin' bir esrarın varlığından öte olaylara yedirilmiş, elle tutulur bir esrar yok ortada. Ancak anlatı boyunca esrar, sır kumpas, harf, simetri, esrarengiz gibi sözcüklerle 'mythique' bir anlatı kipi kuruluyor. Özellikle esrar, sır ve kumpas sözcükleri yetmiş kereden fazla kullanılmış; yani dil düzeyinde yoğun bir 'gizem' retoriği var. Bu retoriğin Mevlana ve Şeyh Galip'le kurulan çağrışımsal boyutu düşünüldüğünde ilk akla gelen tasavvuftur, ama biçimsel bir izleğin ve Galip'in iç yolculuğunda 'yerel' bir fonun ötesine geçmediği görülüyor. Geçmesi de pek önemli değil. Bu yanıyla *Kara Kitap*, çoğul ve değişken bir gerçeklik kesitinin tarihi ardalanlarına kayıyor. Bu ardalanı 'açık-yapıt'a dönüştüren söylemiyle *Kara Kitap*, geleneksel anlatıları aşan narrationlarıyla, artistik dolayımlarıyla semantik bir çok-katlılık barındırıyor.

Kentin alımlanımı ve bilinç bölünmesi

'Şehir İşaretleri' bölümünde çarşı pazara çıkmışları, balık avlayanları, vapura yetişmek için acele acele yürüyen çocuklu aileleri, otobüslerde ve caddelerde kaynaşan kalabalığı, yürürken bastıkları kaldırım kadar bütün dünyayı olağan karşılayan

her yaştan insanı... gırtlaklarına kadar 'derin' bir sırrın içine gömüldüklerini; ancak 'kendisi hariç kimsenin buna metelik vermediğini' söylüyor Galip. Mahallelerin derme çatma dükkânlarında, her çeşit ilanla dolu caddelerinde, parklarında gözüne iliştiği her gösterge-anlam ilişkisi bir 'yorumsama' oluşturuyor; görülen her im yoruma açık bir nesneye dönüşüyor. Başka bır deyişle göstergelerin dilini öğrenmeye geçiştir bu: sözcüklerin sözcüklere bağlandığı ve her bir parçasında, kendinden bir parçanın takıldığı bir dünya. Bunun bir bilinç bölünmesi olduğu ortada.

Maddi ve entelektüel emeğin birbirinden ayrıldığı bir değerler dünyasında, yaşamın temel mekânı olan kentin haydi haydi bölük parça olması doğaldır: Ancak ilginçtir modern sonrası yazarlarda bu bölünmenin, ne bilinç düzeyinde ne de yaşam düzeyinde bir 'trajiklik' olarak adlandırıldığıdır. *Görünmez Kentler*'de Venedik'in 55 parçaya ayrılmış kentlerinde belleğinin bir parçasını bırakan Calvino, bölük pörçük bir zaman duygusu eşliğinde çoğul anlamlar üretiyor sürekli. 'İkiye Bölünmüş Vikont'ta (Visconte Dimezatto) bölünmüşlüğü, 'insani derinlik'in ön koşulu olarak görür: "*Keşke her şey ikiye bölünebilse, böylece herkes bön ve cahil bütünlüğünden kurtulabilse. Bir bütündüm ben ve her şey doğal, karmaşık ve anlamsızdı gözümde – her şeyi gördüğümü sanıyordum, oysa gördüğüm bir kabuktu yalnızca. Eğer bir gün kendinin yarısı olabilirsen, ki bunu bütün gönlümle dilerim, bütünlüğü olan beyinlerin sıradan zekâsını aşan şeyleri anlayacaksın. Kendi yarını ve dünyanın yarısını yitirmiş olacaksın, ama geride kalan o yarı bin kez daha derin, daha değerli olacak.*" (a.b.ç.)

Oysa gerçekçiler, özellikle de Tolstoy, bölünmüşlüğün, alçakça ve ikiyüzlü bir sömürüden kaynaklandığını bağırıyorlardı. Lunaçarsky, 19. yüzyıl Rusyasının sosyal demokrat aydın ve yazarlarının uzlaşmadan doğan bir bilinç bölünmesi ile toplumlarının önder ve ideologları olma şanslarını kaybettiklerini söylüyordu hüzünle.[1] Modernistlerle –Kafka, Beckett ve Camus–

1. A.V.Lunaçarsky: *Sanat ve Edebiyat Üzerine* adlı yapıtının 'Dostoyevski'de Sesçokluğu' bölümünün temel önermesidir bölünmüşlük.

beraber kötümser bir huzursuzluğa bürünen bu bölünme, postmodernistlerle yeni bir içeriğe kavuşmuştur bugün.

Aydınlanmanın nedenselliği, özdeşliği, bütünlüğü... öngören tüm perspektiflerin tükendiği, tüketildiği görülüyor. Bu yüzden de Batı, Nietzsche'nin, *'Aydınlanmayla beraber özgürleşmenin biricik pratiği olarak sunulan aklın, gerçekte toplumsal tahakkümün araçsal bileşkesinden başka bir işe yaramadığı* yollu kötümser-nihilist mirasını temellük edeceğe benzer. Zira, modernitenin geç dönemine ait yeni bir evreyse postmodernizm (Frederic Jameson), onun tükettiği, sonuna kadar götürdüğü ve bir yönüyle de iğdiş ettiği değerlere sırt çevirmek zorundadır. Bu bağlamda modernizmin en köklü eleştirilerini yapmış olan Nietzsche'nin, *"kentin 'akılcı' kapitalizminin yarattığı tüm yapay pratiklere karşı, sanat'ı ve onun coşkusal imgesini koymalı"* estetik çözümüne kulak verecektir sanatçı. Bu da 'yazı'ya yeni bir işlev yükleyecektir: yarattığı şeyde bilincinin ve imgeleminin billurize izdüşümlerini görmekten doğan zevk.

Kara Kitap'a dahil olan herkesin anlattığı bir 'hikâye'si var. Özellikle 'Karlı Gecenin Aşk Hikâyeleri' bölümünde bir gece kulübüne üşüşmüş bir topluluğun hikâye anlatma eğlencesine oranın garsonu bile katılır; başkası olma, hiçlik duygusu, şaşırtma ve gizem izlekleriyle bezenmiş bu hikâyeler, anlatanları için bir varoluşsal zevk, hayatta olmalarının farklı bir tezahürü olarak alımlanıyor. Bundan öte hepsini kendisinin uydurduğu ve bir Boccacio olduğunu bir an olsun unutturmayan üstanlatıcı, kaynağı kendisi olan bu 'çoğalan ben'ler'ine sevgiyle bakıyor. Onları bölünen bilincinin çoğul-anlamlandırmalarına bırakıyor.

İnsan-doğa-tarih uyumunun onarılamayacak bir şekilde bozulması, çağdaş anlatıların 'nevroz'unu besleyeceğe benzer.

Hikâye anlatanların hikâyesi

Günlük yaşamın dar gözeneklerine sıkışmış kaç kişi, uzun süre 'kendisi' olmayana katlanıyor? Ve eğer katlanamıyorsa ne yapmalıdır?

"Zaten bir başkası olmak için yanıp tutuşan bütün mutsuzlar için hikâye anlatmak, kendi sıkıcı gövdeleri ve ruhlarından kurtulabilmeleri için keşfedilen bir hileydi." (s.241) Kitap boyunca anlatılan hikâyelerin ne anlama geldiğini böyle ifade ediyor Pamuk.

Kara Kitap'ta hikâye anlatmak, kimlik sorununun merkezine konulur. Var olduklarını ve 'orada' bir yerde durduklarını, keşfedilmeyi bekleyen ve anlattıkça varolan 'ben'ler var. Anlatma, bir başkasının kimliğinde yol almaya, hayata başka bir yolla entegre olmaya, tazelenmeye ve çoğalmaya başlayışın metaforu olur. Başka bir kimliğe büründükçe, 'ikinci dünya'nın (hayâl kurma) kapılarını açma fırsatı yakalar.

Dünyanın içindeki diğer dünyayı keşfin bu ontolojik gerekliliği, sonuna kadar oynanacak bir hileye dönüşüyor bugün. Zira verili olanın ideolojik kodlamalarıyla doluştuğu için hiçbir zaman bizim olmamış ve çağın teknolojik iletişimleriyle de bizden giderayak kopan kendi 'ben'imizin, olduğu gibi benimsenecek bir tarafı kalmamış. Bu yüzden *"herkes artık kendisi olsun ve kimsenin de hikâye anlatmasına gerek kalmasın."* (s.196) sözünü, belli bir bütünlük'e sahip insanın 'altın çağ'ına dönme isteğinin nostaljik bir paradigması olarak almak gerek.

Modernitenin tüm olanaklarının tükendiği bir dönemeçte, 'ideolojisinin mitos evresi' devreye giriyor böylece. Ama doğası gereği kitle-oluş'un ve kamusal'ın yeni imgeleri her zaman kabuller görmüyor tabii. Bir bakıma 'kimlik' olmak kaygısıyla geliştirilen tüm tasavvurların, anlatı düzeyinde ters yüz edilişi değil midir Calvino'nun, Borges'in yazdıkları? Geliştirdikleri labirentlerde yaşamın, zamanın ve kimlik sorununun olasılıklarını çoğaltıyorlardı durmadan.

Kimlik krizi

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 ya-

ratılan 'ikinci dünya'lar, göstergelerin imlediği anlamlar... Galip'i şu gerçeğe ulaştırır: "*...ben hayatın en önemli sorununun insanın kendisi olabilmesi ya da olamaması olduğunu keşfettim.*" (s.391)

Görünmez Kentler'de Calvino, göstergeler içinde bir göstergeye dönüşmenin, kaçınılmaz olarak 'hiçlik' düşüncesini beslediğini vurguluyordu. Kuşkusuz hiçlik düşüncesi, yaşama bakışın en karamsar, en uç örneğidir; ama çağdaş toplumun hem odağında ve galiba daha çok da kıyısında oturan 'birey'in, nesneler içinde bir nesneye dönüşümü, kendi içinde bir yok oluşu da kesinliyor zaten. İmparatorluğunu tanımaya çalışan Kubilay Hanın "*...tüm amblemleri tanıdığım gün, nihayet imparatorluğuma sahip olabilecek miyim?*" sorusuna M.Polo, "*Hiç heveslenme Hünkârım; o gün sen kendin amblemler arasında bir amblem olacaksın.*" (s.32)[1] diye cevap verir.

Masalların bir 'arama arketipi' de denilen bu yolculuğun –gerçekte bellek gezintisinin– her iki yazarda da vardığı paradoksal son, işlevsel olarak aynı anlamları esinliyor bana göre: merkezsizlik. Gerçekte 'amblemler içinde amblem' oluşu ile 'kendisi olmayla olmama'nın ontolojik içeriği, öz'ün savruluşlar içinde olduğu, konumsal olanın 'sonuç'larını yaşadığı gerçeğine götürür bizi. 'Sonuç', nihayette bir dizi mantık ile mantıksızlığın nedenselliğini taşır, ama yine de olmuş-bitmişlik'tir.

Varlık'ın bir 'kendine töz' olarak görülmesi, egzistansiyalistlerden bu yana –tüm o burjuva hümanizmi– artan bir performansla sorunlarımızın kaynağına konumlanma ve bireyin açmazlarını anlamada anahtar bir kavrama dönüşme çabasında. Pamuk, kimlik krizini, yani, yapıtın 'ben niye benim ya da neden kendim değilim' matrislerini kitabın 392-93-94. sayfalarında ayrıntılarına girdiği Doğu-Batı sorunsalına oturtmak istiyor; böylece yaşantımıza sirayet etmiş bir bunalımın sosyolojik eşdeğerlerine dikkat ediyor: Ama çok geçmeden nicedir tüm anlatıların kendilerine şair edindikleri o 'insanözü' metafizik saflığa bırakıyor kendini? "*Ne Doğulu, ne Batılı, ne tutkulu, ne deli,*

---

1. Italo Calvino: Görünmez Kentler. Tüm alıntılar Remzi Kitabevinin Kasım '90 basımından alınmıştır.

ne maceracı, ne de kitaplardan çıkmış herhangi biri olarak görmek istiyordum kendimi (...) Yalnızca kendim olmak itiyordum, yalnızca kendim olmak istiyordum, kendim olmak istiyordum yalnızca." (s.394)

Öyle görünüyor ki anlatı sanatlarının, iç yolculukla sorgulanan kimlik sorunu, (ki geleneksel anlatılarda kendi dışında işlevsel merkezler bulmaya yönelikti) bugün 'kendini' ve daha çok da 'yapıtını' bulgulamayla çözülüyor.

Masalın biçimbilimi: postmodernizm

Paradokslar, şaşırtmacalar, düşsel oyunlar, entelektüel canbazlıklar ve zihnin karanlık dehlizleri ile örtülü mistik bir söylemin etki alanında bugün yazın. Binbir Gece Masallarını, Kaf Dağlarını, sır-büyü dünyalarını ve bunların diğer algısal çağrışımlarını imleyen bu yeni söylem, toplumsal formasyonun diyakronik (tarihsel olarak belirlenen) tarzlarıyla pek içli dışlı değil. Halbuki kendinden önceki söylem, ele aldığı toplumsal kesitin maddi-manevi temelleri üzerine giriştiği 'epik polemik'leri ile yalnızca bilgisel değil, estetik işlevler de yükleniyordu. Bugünün anlatısından ilk düzeyi icra etmesini beklemek neredeyse 'ortodoks' bir saçmalık olarak kabul görüyor: Hem de çokça geliştiği söylenen dilsel-görsel iletişimin, düşünceyi gizlemesi (Wittgenstein) bir yana, var olan iletişime engelleyici duvarlar ördüğü bir çağda.

Usavurmanın belli bir önkoşulu olan nedensellik, gerçekçi anlatıların olay örgüsünü, zamansallığın-mekansallığın tutarlı, sağlam ve sıkı örülmüş bütünlüğüne kavuşturuyordu. Dil, 'öznelci duygu anarşizmi'nin (Lukacsgil) uzağında bir düzlemde işlev gördüğünden, belli bir menzilin araçsal konumu oluyordu. Şu an ise entelektüel uğraşın 'kurgucu' ve çoğunlukla da simgeci, metaforik ve örüntüsel bir 'kalıp'ına dönüşmüş durumda. Kimbilir belki de dil'in, varolan pratik ve kurumlar tarafından yeterince ideolojik kodlamalarla yüklenmesinden olacak, çağın yazarı, kendisini çevreleyen dünyaya onun dönen dolaplarına karşılık verecek bir 'masum' araç bile bulamamaktadır. Bu yüzden dil'e, kendisi dışında bir işlev yüklemek isteme-

mektedir.

Bu soyutlamanın kesinlediği şudur: dil dışında bir anlamlandırma ve kavrama yoktur. Başka bir deyişle, yaşama ilişkin tüm önermeler, dilsel söylemlerden başka bir şey değil. Dil'in göstergeleri bu şekil temsil ediş tarzı, bağrında kaçınılmaz olara tehlikeler taşıyacaktır. Bu süreçte yazma'nın entelektüel hobiye dönüşümü doğaldır. Ve öyle sanıyorum ki anlatanın metnin bir yerinde ortaya çıkıp 'yazdığım bir kurmacadır' demesi, herhalde Brecht'in yabancılaştırma kavramıyla aynı doğrultuda olmasa gerek.

Kara Kitap'ta, naif de olsa, belli bir rasyonalite ile gelişen olay örgüsünün kesilişi (sayfa 409'da anlatanın araya girişi), metnin, yazarca inşa edilmiş bir kurnazlık, bir oyun gerçeğine denk düşer. Ve tam da bu evreyle anlatının tüm kahramanları, belleğimizin derin kuyularından çıkar, metnin kendisi yerleşir. İlgilenilen malzeme, metnin kurmacasına dahil olduğundan, yazarca bir 'yeniden-tasarım'ımı gerektirir. Bu yeniden-tasarımın ele alınışı, nedense seçkinci bir entellektüelizmi çıkarıyor ortaya: Einstein, Jacobson, Hegel, sibernetik ve semiyolojiden öğrendiklerini 'Kozmokomik Öyküler'de Qfwfq adlı anlatıcısına (kişi ya da kahraman demeye dilim varmıyor) yüklüyor Calvino. İbn Zerhani, Mevlana, Şeyh Galip, Hurufilik ve Attar'dan öğrendiklerini Celâl'de bir tarihin ve düşünüşün heurmenetik yeniden-yazımına yüklüyor Pamuk...

Eğer bugün Borges, "kimi ve ne için yazıyorsunuz?" sorusuna, '*kendim, dostlarım ve akıp giden zamanın yumuşaması için yazıyorum*' diyorsa; Pamuk *Beyaz Kale*'nin oluşumunu '*yazarken beni dinlendirecek, eğlendirecek bir nuvel...*' arayışından doğduğunu söylüyorsa... yazma eyleminin geleneksel işlevlerden sıyrılarak mikro düzeyde üretilen 'ince' bir uğraşa dönüştüğünü kesinliyor. Tabii bunda kimsenin suçu yok; zira, yeni bir dönemecine girdiğimiz bu yaşlı dünyanın, şu ana kadar bize sunduğu nimetlerin düşünsel zirvesi bu.

Bu yazının dilsel ve düşsel fantazilerle örülü oyunları, daha çok masal dünyasının çağrışımlarıyla yüklü. Neden masal? Çünkü zaman ve mekânın tutsaklığından kurtulmakta masal en uygun tür. Anlatan'ın olabildiğince özgür olması, keyfince

olasılıklar üretmesi, yazdığına okuru yazar kılması, masalın olanakları içinde daha mümkün. Düş boyutuna yönelen ve 'dünyanın içindeki diğer dünyanın keşfi'ne çıkan yazarın rahat hareket etmesinde masal, bir açık-alan.

Edebiyat, bilinen anlamlandırma tarzlarından farklı olarak, verili anlamlandırmaları özel bir altüst edişle, yeni anlamlar kurar ve bu anlam-kurmaların barındırdığı ideolojiyi algılamamızı mümkün kılacak biçimde ön plana çıkaran olağandışı bir dilsel örgütlenme tarzı aynı zamanda.[1] Bugünkü anlatıların 'dilsel örgütlenme' olanaklarını sonuna kadar götüreceği kesin. Ama dilsel örgütlülüğün ardındaki ideolojik algı ve anlamlandırmaları görmezlikten geldiği ya da en azından bunu 'asli' bir sorun olarak almadığı görülüyor. Lukacs'ın deyimiyle söylersek dilsel örgütlülüğü, 'dil'in gerçeğini çalmakla' gerçekleştiriyor. Ve biçim yönüyle kendisine bir bilim üretmenin yollarını arıyor.

Genel olarak biçim ve içerik düzeyinde şu matrisleri ilke ediniyor:

1. Yazma eylemi bir entelektüel hobidir.

1. 1.Hoşça vakit geçirilen bir fictiondur yazın.

1. 2. Metnin işlevi, ideolojik tüketilebilirlik değil, oyundur.

1. 3. Kurmaca, dilsel bir söylemdir.

1. 4. Geleneksel metinlerin konvansiyonları, parodi konusudur.

1. 5. Dilin imgeleri tikel değil tümeldir.

2. Metin belli bir tarihsel-toplumsal formasyona denk düşmez; denk düştüğü kendisidir.

2. 1. Zaman ve mekân imgelemin tutsak edici nosyonlarıdır.

2. 2. Bütünlükte değil, bölünmüşlüktedir derinlik.

2. 3. Yazının estetik ideolojisi, kriz halindeki tarihten kaçıştır.

2. 4. İletişim, okur ile yazar arasındaki bağlamının 'geçişli' değerleridir.

2. 5. Anlatının olasılıklar ağı içinde okur, anlatının yazarıdır.

---

1. Terry Eagleton: *a.g.y.* (s.241) İletişim Yay.

Çağdaş anlatıların matrislerini uygulayışı yönüyle enfes, enfes olduğu kadar Doğulu bir masal *Kara Kitap*. Geleneksel yazınımızın şu ana kadar ele geçiremediği tatlarla dolu; ancak, yaşama değgin içsel formları söylemsel kılan yönüyle çağdaş mitoslar-masallar kategorisine yaklaşmıyor da değil.

RÜYADAN KÂBUSA FANTASTİK ŞEHİR İSTANBUL

Taciser Belge

Gerçekten etkileyici olduğunu söylediğimiz şehirlerin çoğunda mitik diyebilmemizi sağlayan bir nitelik vardır. Kentlere bu niteliği, büyük tarihi olayların yanısıra, şairleri, yazarları, ressamları, mimarları da kazandırır. Kentler toplumların aynası ya da vitrini gibidir. Semtler, sokaklar, evler kamusal yapılar, her şey o kentin toplumsal yapısının görüntüleridir. Roman da bu görüntülerin aynasından yansır. Ve aynaya bakan yazarın seçtiği, ayıkladığı imgeler o yazarın kentini oluşturur. Edebiyat (belki sinema dışında) değişen kentlerin izlenimlerini saklayan en zengin depodur. Balzac'ın Paris'inden, Dickens'ın Londra'sından, Dostoyevski'nin Petersburg'undan, Joyce'un Dublin'inden ya da Tanpınar'ın İstanbul'undan söz ederken, bu yazarların bu kentleri mitleştirmelerinin etkilerini de taşırız.

Dostoyevski Petersburg'u yazdığı zaman hallüsinasyon (sanrı) kenti yaratır. Petersburg sokakları Raskolnikov'un kent mekânında rastladığı karşıtlıkları, çelişkileri, tutarsızlıkları, acıyı sergiler. Raskolnikov, uygarlığın simgesi olan kentte insanlar arası ilişkinin çözülüşünü ve bireyin yalıtılmışlığını bir sanrı gibi algılar. Dostoyevski 19. yüzyıl büyük gerçekçi romanından, modern romana bu temayla köprü atar.

Tanpınar İstanbul'u yazdığı sırada, kent yüzyılı aşkın bir süredir tartışılan Batılılaşma sorununun toplumda yarattığı bölünmüşlüğün, kimliksizliğin, huzursuzluğun yanısıra, dünyanın merkezinden dünyanın kenarına itilen bir ülkede; patlaması beklenen II. Dünya Savaşının belirsizliğini ve gerilimini de yansıtır. Türkiye o dönemde hâlâ bir tarım toplumudur, köylü

İstanbul Dergisi'nde Yaz 1992'de yayımlanmıştır.

nüfus kentli nüfusa göre çok daha yoğundur. Bu toplum endüstrileşmiş kentlileşmiş, mekanikleşmiş Batı toplumlarına benzemez. Yer altında metrolarda akan insan kalabalığı, ekonomik baskının insanları acımasız bir rekabete itmesi yüzünden insanlararası ilişkinin çözülüşü, makine gürültüsü, hız, ölümcül trafik, ayaklanmalar, suç, cinayet, polis ve böylelikle kırsal cennet özlemini uyandıran kent cehennemi düşüncesi henüz İstanbul'un sınırlarını zorlamamıştır. Bu toplumsal farklılık ve belirsizlik Tanpınar'da yaratıcı bir alandır; gelecek hayâli henüz yok olmamıştır. Batıyı taklit etmeden Doğunun mirasından yararlanılarak bir senteze varılabilir. Bizi biz yapan unsurlarla bir medeniyet anlayışına bir kimliğe, bir bütünselliğe ulaşılabilir. Tanpınar'ın kimlik düşüncesi medeniyet kavramı çerçevesinde düğümlenir. Medeniyet, büyükannenin sandığı gibidir; orada her şey aramaya gerek kalmadan hazır bulunur. Oysa bu sandık, konakla birlikte yanıp kül olmuştur. Bunu yeniden yapacak olan hayattır. Öbür tarafın özümsenmesi, bizim bu hayatı yapmamızla mümkündür. Tanpınar, İmparatorluk özlemiyle tanımlanan mutlak bir geçmişe bağlı değildir, bu nedenle Doğu/Batı kutupsallığını yumuşatmaya çalışır:

...Ben Şarka bağlı değilim, eskiye bağlı değilim: bu memleketin hayatına bağlıyım. Bu Müslümanlık mıdır, şarklılık mıdır, Türklük müdür? bilmiyorum... bence ne Şark, ne şu, ne bu vardır; etrafımızda gördüğümüz hayat vardır: Bizi yapan bu hayattır. Bütün hususiyetlerimiz oradan gelir.

...Bu Müslümanlığın çehresi, otuz-kırk senede bütün etrafıyla beraber değişir: ramazan sofrası, cami sebili, fatih kahveleri, Divanyolu... Fakat onların arkasında kendilerini aydınlatan, manalarını yapan bütün bir hayat vardır, halk vardır. Asıl sihrini o yapar. O ne medreseden, ne tekkeden, ne şeyhülislam kapısından, ne kazasker konağından gelir: halkın hayatından doğmuştur. Onun içindir ki o hayatın emrindedir, ruhaniyeti onunla beraber yürür. İçine Frenk icadı bile girer, fakat manzarası bizim kalır. 'Mahur Beste's.122-125[1]

Tanpınar bu hayatın kaynağını geçmişte ya da 'geçmişin bıraktığı boşlukta'[2] bulur. Tanpınar'ın 'artık bizimle olmayan geçmişe' bakışı, ya da geçmişi hatırlayışı bir rüya atmosferine bürünür. İstanbul kentine bakarken gördüğü her ayrıntı, bu rüyanın yansımasıdır. Tanpınar'da İstanbul, sanat ve medeniyetin oluşturduğu ahlâki ve estetik bir coğrafyaya dönüşür.

Kara Kitap'ın olay örgüsünü, kaybolan rüyanın aranış serüveni oluşturur; yaşayıp yaşamadığı belli olmayan, yaşamış da olsa romanın başında yitirilen ve sonunda katledilen rüyadır. İstanbul sokakları, romanda bu arayış öyküsünün geçitleridir. Dostoyevski, uygarlık adına bireyin yok edilişini ancak bir sanrı psikolojisi içinde algılarken, Pamuk, kentle birey arasında herhangi bir ilişkinin artık hayâl bile edilmediği bir zemindedir. Dostoyevski'nin sanrısı Pamuk'ta kâbusa dönüşür. Tanpınar'da Batılılaşma sorunu çerçevesinde gördüğümüz kimlik arayışı, ondan yaklaşık elli yıl sonra Pamuk'da modernizmin kimlik sorununa dönüşmüştür. Pamuk'un durduğu nokta, varolup olmadığı bile kesin olmayan bir geçmişten duyulan hayâl kırıklığı ile gelecek umudunun yitirilişinin buluştuğu bir kâbus zeminidir, inanılmaz bir çoraklıktır. İstanbul, Orhan Pamuk'da böylece kâbusa dönüşür.

Kara Kitap bir parçalanmanın romanıdır. Galip-Celâl kişiliğinde düğümlenen 'ben' ve 'öteki' sorununun yarattığı 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 bölünmüşlükle çizer. Böylece üst kurmaca tekniklerinden biri olan doppleganger (ben ve öteki) temasını, Doğu-Batı sorunsalı bağlamında ben ve öteki'ne çevirerek, altında Batılılaşamama sorununun yattığı bir modernleşmeyle damgalanan toplumsal kimliğimize değinir.

Pamuk'un yazdığı yıllarda, İstanbul büyük bir nüfus patlamasının etkilerini yansıtmaktadır. Modernlik artık topluma damgasını vurmuştur, ama bu toplum da bir yandan parçası olduğu çağdaş Batı dünyasından çok farklıdır. Bu, türbanlı, aske-

ri rejimli, arabeskli bir modernizmdir; bilgisayarlı, mazdalı, kazıklı yollu, beş yıldızlı otelli, sortili scud'lı ve her elektrik kesintisinde eskiden evlerde kullanılan kandilleri, gaz lâmbalarını zorunlu olarak hatırlatan bir modernizmdir. Bu modernizmin kimliği, susuzluktan trafiğe boğaz sularına gömülen binlere koyun leşine, yanan köprülere, 'on'u istiyorum'dan 'Macit beni otomobillendir'e kadar uzanan, dolayısıyla da tüketim özlemi dışında başka bütün anlamlarından sıyrılmış bir Batıcılıkla, belki Tanzimatın ilk yıllarından beri ilk kez Türkiye'de büyük yığınları yeniden Batılılaşma'dan ürküten, bir hayat tarzı. İslamcı hareketin yükselişinden tedirginlik duyanların scudlardan korkmadığı ve bütün bunların olağan olduğu, yadırganmadığı bir modernizm...

Tanpınar'ın kültür savunmasının temel kavramlarından biri olan 'sahici' (authantique) kavramını Pamuk ironiyle karşılar:

"Babam insanımızın bir gün başkalarını taklit etmeyecek kadar mutlu olabileceğinden umudu kesmedi hiç!" derken, ben, bu manken kalabalığının da benimle birlikte, bir an önce bu kapalı ve küflü mahzenden yeryüzüne çıkıp güneş altında başkalarına bakarak, başkalarını taklit ederek bir başkası olmaya çalışarak, bizim gibi mutlulukla yaşamaya can attıklarını düşünüyordum. 'Kara Kitap' s.64[3]

Sahici / sahte ya da bir şeyin aslı ile taklidi arasındaki ilişkinin anlamını zorlayan, Bedii Ustanın Evlâtları (Tanpınar, Boğaz'ı 'bir bedii mektep' gibi görür) başlıklı bölümde, Pamuk, insanın taklidi olan mankenler bir elbiseyi değil, bir hayâli satın alma isteği, satın alınmak istenilen şeyin 'ötekiler gibi olabilme hayâli' ve böylece Batıdan alınan her şeyin hayâl olması gibi anlamları üst üste bindirir. *Kara Kitap*'ta mankenlerin ancak kol, bacak gövde gibi parçalandıktan sonra işe yaraması da evrensel anlamda modern insanın bölünmüş kişiliğine bir atıf gibi okunabilir.

Tanpınar'da her ayrıntı aşk/sanat/İstanbul özdeşliğinin oluşumuna hizmet eder; Pamuk'ta ise bütün ayrıntılar bu kimliğin sorgulanmasına, bu özdeşliğin parçalanmasına yönelecektir. Onun amacı şimdiye kadar sunulmuş bütünselci düşünce-

ri sarsmaktır. Yapacağı iş bir mit oluşturmak değil, tersine var olan mitleri çözmek ve silmektir. Böylece, Tanpınar'ın romanında gördüğümüz kimlik oluşturma çabası ve İstanbul miti, Pamuk'ta tersine çevrilir ve kimliksizleştirme ve mitten arındırma çabasına dönüşür.

Aşağıda iki yazarımızın romanlarındaki İstanbul imgelerini aktaracağım. Bu imgeler bir sürelilik mi yoksa bir kopuş mu gösteriyor? Amacım bu soru çerçevesinde roman sayfalarından İstanbul'a bakmak. Hepimizin gözleri önünde durmaksızın değişen İstanbul'un, romancının hayâlgücündeki yansımalarına işaret etmek. Bu bize, İstanbul'un algılanışının yaklaşık elli yıl içinde uğradığı değişimi de gösterecektir.

Tanpınar'ın yazdığı dönemde hâlâ Eminönü'nde Galata'ya geçerken vicdani-ahlaki bir eziklik duyuluyordu; Tanpınar bu ezikliği aşmak istedi; Pamuk ondan elli yıl sonra yazarken bu toplumsal ikilem aşılmış mıdır? Ya da böyle bir ikilem bugün ne anlama geliyor?

'Huzur' Ve 'Kara Kitap'

Huzur ve *Kara Kitap*'ta, İstanbul evleri, sokakları, çarşıları, semtleri, anıtları ve doğasıyla, azımsanmayacak bir yer kaplar. Bütün bu betimlemeler yalnızca gerçeğin fotoğrafları ya da kopyaları değildir; aynı zamanda zengin/yoksul, iyi/kötü, güzel/çirkin, yüksek/aşağı, sahici/taklit, derin/yüzeysel, eski/yeni gibi bir anlamlar düzeninin çerçevesini oluşturur. Bunun yanısıra, İstanbul imgelerinin bir bölümü, sokaklar, çarşılar, caddeler, yapılar gibi somut yerlerdir, bir bölümü ise 'kıpkırmızı uçurumlar' (Tanpınar), 'ışıksız mahzenler' (Pamuk) gibi, eğretilemelerin çağrışımıyla oluşan fizikötesi mekânlardır. Ama romanın bütünlüğü içinde ele alındığında, her iki yazarda da bu iki düzlemin romanda birbirini bütünlediği görülür. Betimlenen her sokak, her bina, her renk, her biçim böyle bir anlamla kristalleşir.

Huzur'un daha ilk sayfalarında, Mümtaz sevdiği İstanbul sokaklarındadır:

O bu yolu öteden beri severdi. Beyazıt Camiinin yan tarafın-

da, büyük kestanenin altında güvercinleri seyretmek, sahaflar içinde kitap karıştırmak, tanıdığı kitapçılarla konuşmak, sıcak günden ve sert aydınlıktan çarşının birdenbire insanı kavrayan loşluğuna ve serinliğine girmek, bu serinliği çok arızi bir hal gibi teninde duya duya yürümek hoşuna giderdi. Hatta çok rahatça ve aklına eserse Bitpazarı kapısından girer.

Bedesten'e kadar o dolambaç yollardan yürürdü. Öbür tarafta taklit ve baştan savma şeyler bulunur, ancak küçük tezgâh ve imalathane işlerine, ucuz gümrük eşyasına, taklit modalarına rastlanırdı. Halbuki Bitpazarıyla Bedestende, dikkati açık olursa, daima şaşırtıcı bir şey bulunurdu. 'Huzur' s.37,[4]

Beyazıt Camii, Sahaflar, Çarşı, dolambaçlı yollar, Tanpınar'ın ucuz gümrük eşyası, taklit modalar ve baştan savma şeylerin karşısına koyduğu değerlerdir. Bu bize 'öbür taraf'ın, henüz oluşmamışlığını, sezdirir. Bu 'öbür taraf'ın reddi değildir; Tanpınar yüzeyselliğin kolayca benimsenmesine karşıdır yalnızca. Ve bu şehrin bir çırpıda oluşmayacağını anlar.

Tanpınar, 1939 yılının yoksul İstanbul görüntülerini seyrederken, her an her yerde birşeylerin pırıltısını bekler:

Cerrahpaşa'yı gezmişlerdi... İstanbul'un bu semtleri bu ağustos gününde, pislikten, tozdan, sıcaktan bitaptı. Her yerde harabe çeşnisi, sıcağın artırdığı bezginlik, bir yığın yorgun ve hasta çehre, fizyolojik çöküş göze çarpıyordu. Şehir içinde oturanlar, o kadar birbirlerine benziyorlardı. Yorgun göz veya vücutla dört beş metre murabbaına sığdırılmış, tahtaları morarmış, kiremitleri kırık, cüssesi yana doğru yatmış evler birbirini tamamlıyorlardı; ikisi de içinde doğdukları şehri tanımasa, bir senaryo hazırlanmış sanabilirlerdi. Arasıra tıpkı caddedeki insanların ite kaka geçen hususi otomobiller, lüks arabalara gibi, bu yıkık bir tarafı çarpılmış pencereleri süsleyen sardunyalara varıncaya kadar sefaletin kemirdiği evlerin yanıbaşında beyaz ve tahini boyalı eski bir konak yavrusu, mazideki zenginliğin, hayatın çiçeği lüksün, hâlâ şaşırtıcı bir artığı gibi görünüyordu... İşte bu sefaletin, kirin, bakımsızlığın içinde... kıyafetinin perişanlığını, endamıyla, şahsiyetinin kudretiyle yenen ve çehreden başka bir şeye dikkat imkânını insanda bırakmayan kadınlar gibi, birdenbire umulmadık yerde yaldızlı taşı kırık bir geç-

miş zaman çeşmesi parlıyor, biraz ötede kubbesi yıkılmış bir türbe düzgün ve vakur cephesiyle kendisini gösteriyor... 'Huzur' s.171

Morarmış boyasız tahtalar, kırık kiremitler, perişan kıyafetler, bir yığın hasta ve yorgun çehre arasında bir konak yavrusu, bir türbe, güvercinler, büyük kestane ağacı, bir geçmiş zaman çeşmesi gibi ayrıntılarla, Tanpınar kendi İstanbul'unun yapı taşlarını toplamaya başlar.

Kara Kitap'ta, Galip'in karısı Rüya'nın eski kocası yaşadığı 'o kenti' şöyle anlatır:

Bütün bu çöküşün başladığı İstanbul'a geri dönüyor diye Galip Bey için üzülüyordu. İstanbul bir mihenk taşıydı: Değil orada yaşamak, oraya adım atmak bile bir teslimiyet, bir yenilgiydi. Korkunç şehir, ilk başlarda yalnızca karanlık sinemalarda gördüğümüz o çürümüş görüntülerle kaynaşıyordu şimdi. Umutsuz kalabalıklar, eski arabalar, ağır ağır suya gömülen köprüler, teneke yığınları, delik deşik asfalt, anlaşılmaz iri iri harfler, okunmayan afişler, anlamsız yırtık panolar, boyaları akmış duvar yazıları, şişe ve sigara resimleri, ezansız minareler, taş yığınları, toz çamur vs. vs. Bu çöküntüden beklenebilecek hiçbir şey yoktur. 'Kara Kitap' s.120.

Kentin ve İnsanların Hali

Huzur'daki 'bir yığın yorgun ve hasta çehre'nin yerini *Kara Kitap*'ta, 'umutsuz kalabalıklar' almıştır. Tek tek insanların yüzünde okunan anlamın silinişidir bu. Kentin fiziksel görünümü taş, toz ve çamur yığınından oluşur. Kentin çürümüşlüğü, kent sokaklarını betimleyen ayrıntıların sürekliliğiyle sağlanır. Bunlar, delik deşik asfalt, plastik atölyeleri, boş teneke kutular, aşevleri, kovalar, leğenler, kamyonlar, portakal satıcıları, at arabaları, eski buzdolapları, hamal arabaları, çöp yığınları, yıkıntı halindeki evlerin birinci kat pencerelerinden dışarı çıkan soba boruları, minibüslerin, motosikletlerin gürültüsü, çamurlu kaldırımlar, milli piyango, Spor Toto, çıplak kadınlı dergi, oyuncak, tütün, prezervatif satan dükkânlar, köpek sürüleri, coca cola ve naylon çorap ilanları vb.dir:

Keserciler Sokağına geçti ve uzun süre sokak adlarına bakmadan yürüdü. Ahşap evler arasına bitişik nizam yapılmış, balkon demirleri paslanmış döküntü apartmanlar, uzun burunlu 1950 model kamyonlar, çocukların oynadığı araba tekerlekleri, eğrilmiş elektrik direkleri, kazılıp bırakılmış kaldırımlar, çöp tenekelerini karıştıran kediler, pencerelerde sigara içen başörtülü ihtiyar kadınlar, seyyar yoğurtçular, lağımcılar, yorgancılar gördü. 'Kara Kitap' s.316.

Kentin yeni gecekondu semtleri tam bir tekdüzeliği, insansızlığı yansıtır.

Güntepe Mahallesi, Refet Bey Sok., No. 13 Sinanpaşa Bakırköy.

...mahalle küçük gecekondunun üzerinde kurulduğu kıraç tepeyi bütünüyle kaplıyordu. Haritadan anlaşıldığına göre şimdi her biri bir Kurtuluş Savaşının adını taşıyan sokaklara bölünmüştü tepe. Bir kenarda küçük bir parkın yeşiliyle, bir caminin minaresi, ortada Atatürk heykelinin küçük dörtgeniyle işaretlenmiş bir alan vardı. Galip'in hayâlini en son kuracağı en son ülkeydi burası. 'Kara Kitap', s.101.

İstanbul sokaklarında artık öbür taraf, bu taraf ayrımı silinmiştir. Semtleri birbirinden ayrıştıran yaşantıların ve duyarlığın yerini bir aynılık almıştır. Her yerde karşımıza çıkan dümdüz bir benzerliktir. Nişantaşı'nı belirleyen özellikler de her şeyi aynılaştıran bu atmosferle bütünleşir, Nişantaşı'nda refahın yarattığı farklılık bile görünmez; zenginlerin oturduğu bu semt kötü kokusuyla belirir:

...bütün dükkânların kepenklerini kapadığı akşamın saat sekizinde, araba egzosu, kalorifer kurumu, kükürt ve linyit kokusu ve tozla örtülü pis bir havanın içinde... ıslak taş, küf, kızarmış yağ ve soğan kokan apartman merdivenleri... 'Kara Kitap' s.41

Öte yandan, bir enkaz görünümü sergileyen kent, içinde yaşayan kentlilerce bir türlü benimsenip özümsenemeyişinin sancılarını duyurur. Toplumun sahip olmaktan gurur duyduğu, Müslümanlaştırmak, Türkleştirmek için yüzyıllardır onca çaba harcadığı İstanbul, böyle bir övünçü simgelemekten uzaktır. Tanpınar'dan sonra geçen zaman içinde onun yarattığı İs-

tanbul imgesi de kente mal olmamıştır.

...Hâlâ yeni fethedilmiş bir şehir gibiydi İstanbul. Çamurlu sokakların, kırık dökük kaldırımların, yıkık duvarların, kurşuni ve acıklı ağaçların, köhne arabaların, onlardan daha köhne otobüslerin, birbirlerine benzeyen, bütün o hüzünlü yüzlerin, bir deri bir kemik köpeklerin, ...Haliç kıyısında imalathaneler, boş sanayi tenekeleri, öğle tatilinde köfte ekmek yiyen, çamurda futbol oynayan tulumlu işçiler ve harap Bizans kemerleri arasında yürürken şehri bildik tanıdık görüntülerle kaynaşan huzurlu bir yer olarak görme isteği o kadar içinde yükseldi ki, tıpkı çocukluğunda yaptığı gibi, kendini başka birisi olarak, Fatih Sultan Mehmet olarak görmeye çalıştı. 'Kara Kitap' s.31.

Kara Kitap'ta, İstanbul'un benimsenemeyişi sahipsizliği, insanların kendi tarihleriyle özdeşleşememesi, bu tarihi içselleştirememesinden doğan bir yabancılaşmanın yansıması gibidir. Kenti dolduran insanlar, 'kendi tarihleriyle kendilerini tanıyamamanın'[5] boşluğunu, anlamsızlığını simgelerler. Kentin korkunç çirkinliği ve sefaletinin yanısıra, modernleşen kentin modernleşme adına empoze ettiği simgelere duyulan tepki ve olmak istenilen benliğin bir tür vurgulanışından duyulan tiksinti de dile getirilir:

..."Ben bir başkasıyım" dedi, Galip kendi kendine. Adlandırmak istemediği bu başka kişinin anıları ve kederiyle yüklü bir müziğin içinde yeni bir hayat gibi yükseldiğini keyifle hissetti. Bütün hayatının coğrafyasını belirleyen temel merkezlerden biri, Taksim Meydanı, iri hindiler gibi dolanan otobüsleri ve dalgın istakozlar gibi ağır ağır hareket eden troleybüsleri ve her zaman karanlıkta kalmaya kararlı belirsiz köşeleriyle bu müziğin içinde ağır ağır değişti ve Galip ilk defa adım attığı fakir düşmüş umutsuz bir ülkenin allanıp pullanmış -modern' bir meydanına dönüştü. Karlarla kaplı Çumhuriyet Heykeli de, hiçbir yere çıkmayan o geniş Yunan merdivenleri ve Galip'in on yıl önce cayır cayır yanışını zevkle seyrettiği 'Opera' binası da, böylece işareti olmak istedikleri hayâli ülkenin gerçek parçalarına dönüştüler. 'Kara Kitap' s. 207, altını ben çizdim.

Tanpınar, Bedesten'i anlattığı bölümde, buraya toplanan çeşitli eşyaların kentte yaşayan her türlü insanın kaderini bir araya getirdiğini, sefaletle debdebenin kucak kucağa yaşadığı izlenimini yaratır. Burada hiç kimseyi dışarıda bırakmak istemeyen bir bakış, cemaat olmanın tadı sezilir:

En hazini sadece oraya düşmeleriyle bir facia teşkil eden yatak ve yastıklardı. Yatak ve yastık. Kaç türlü rüya ve kaç cins uyku vardı burada. Nasıl İstanbul, her çeşit ve her türlü modasıyla, en gizli en umulmadık taraflarıyla buraya akıyordu. Sanki eşyanın, atılmış hayat parçalarının yaptığı bir romandı bu. Daha doğrusu yaşadığımız hayatın, ferdi hayatımızın altında, herkesin ve her zamanın hayatı, iç içe, koyun koyuna, güneş altında devamlı hiçbir şeyin olmayacağını göstermek için buraya toplanmıştı. 'Huzur' s.49.

Tanpınar, bu cemaat duygusunu, kaybedilmiş bir geçmişin bıraktığı izlerde arar. Geçmişte yaşanmış hayatlardan, insanlardan gelen her iz, her nesne anlamla yüklüdür. Tanpı-r'ın gözünün değdiği her şey bu bakışla yeniden değerlendirilir. İnsanlara neredeyse tek tek değen bakışıyla, Bedesten'de toplanmış 'atılmış hayat parçaları'nın yaptığı romanı gözümüzün önüne serer:

Bitpazarıyla Bedesten'de ...daima şaşırtıcı bir şey bulabilirdi. Burada hayatın taklidi güç olan, tenimize yapışmadan içimize yerleşmeden yanaşmayan iki ucu birleşirdi. Gerçek fukaralıkla, gerçek debdebe ya da artığı... Adım başında modası geçmiş zevk kırıntılarına, nerede ve nasıl devam ettiği bilinmeyen büyük ve eski an'anelerin son parçalarına beraber rastlanırdı. Eski imparatorluk, bu dar, iç içe dükkânların birinde en umulmadık şekilde ve birden parlardı. Kasabadan kasabaya, aşiretten aşirete, devirden devire değişen eski zaman elbiseleri, nerede dokunduğunu söyleseler bile unutacağı, fakat motiflerini ve renklerini günlerce hatırlayacağı eski halı ve kilimler, Bizans ikonlarından, eski yazı levhalarına kadar bir yığın sanat eşyası, hangi geçmiş zaman güzelinin boynunu, kollarını süslediği bilinmeyen bir iki nesle ait mücevherler, bu rutubetli ve yarıkaranlık

dünyada hüviyetlerine eklenen uzak zaman ve bilinmezin cazibesiyle onu saatlerce tutabilirdi. Bu eski şark değildi, yeni de değildi. Belki de iklimini değiştirmiş, zamansız hayattı. Mümtaz bu hayattan Mahmutpaşa'nın çığlığına çıktığı zaman, bir mahzende cins bir şarapla sarhoş olduktan sonra güneşe çıkanların sarhoşluğunu duyardı. 'Huzur' s.38.

Kara Kitap'ta *Alâaddin'in Dükkânı* adlı bölüm de, nesne ve insan ilişkisi açısından *Huzur*'daki Bedesten'i hatırlatır. Bu dükkân, gencinden yaşlısına, varlıklısından yoksuluna kadar kent insanlarının ortak özlemlerinin, hayâllerinin buluştuğu bir yerdir.

Küçük dükkânında sattığı binlerce, on binlerce çeşit malın hepimizin hafızalarında nasıl renk renk, koku koku, capcanlı kaldığını anlattım. Evlerinde yataklarında hasta yatan çocukların kendilerine Alâaddin'in dükkânından hediye, oyuncak (kurşun asker) ya da kitap (Kırmızı Saçlı Çocuk) ya da resimli roman (Kinova'nın dirildiği on yedinci sayısı) almaya giden annelerinin dönüşünü nasıl sabırsızlıkla beklediklerini anlattım...

Bununla birlikte burada sergilenen nesnelerin anlamı Betesten'deki nesnelerin anlamının tam karşıtına dönüşmüştür:

...İstiyorlar diye en tuhaf malları mıknatıslı aynası yaklaştırılınca dönen oyuncak balerinle, üç renkli ayakkabı bağlarını, gözlerinde mavi ampuller yanan alçıdan küçük Atatürk heykellerini, Hollanda değirmeni şeklinde kalemtıraşları, kiralık ev ve Bismillahirrahmanirrahim levhalarını, içinden birden yüze numaralı kuş resimleri çıkan çam aromalı çikletleri... hepsi ayrı havada gözüken o kalabalık, hep birlikte bir müzikli sigara kutusu merakına kapılıyor, derken Japonya'dan gelen küçük parmağım büyüklüğündeki dolmakalemleri kapış kapış kapışıyorlar, ertesi ay içinde ise hepsini unutup tabanca biçimindeki çakmaklardan öyle bir almaya başlıyorlardı ki, Alâaddin yetiştiremiyordu. Sonra bir plastik ağızlık modası başlıyor, bütün millet sigaranın iğrenç ziftini sapık bir bilim adamı zevkiyle seyrederek, altı ay saydam ağızlık kullanıyor, derken onu bırakıp sağcısı solcusu, dinsizi dindarı Alâaddin'den boy boy, renk renk tespih alıp her yerde çekmeye başlıyor... 'Kara Kitap' s. 45-46.

Tanpınar'ın Bedesten'inde sahici olana duyulan bağlılığı-

nın yerini, Alâaddin'in dükkânında sahtenin egemenliği alır. Umberto Eco'nun deyişiyle, burası sanki 'mutlak sahteye tapanların' dükkânıdır; mutlak sahte, 'yaşadığı anın yüzeyselliğinden mutsuzluk duyan bilincin çocuğudur."[6] Bu dükkânda yalnızca zevksizlik ve kitsch sergilenir. Ansızın ortaya çıkıveren bir nesnenin aynı hızla kaybolması ya da yerini bir başkasına bırakması, tıpkı reklam olayında gördüğümüz gibi, bir metanın aynı zamanda meta fetişizmi içinde sergilenmesinin artık yadırganmaması, hatta olağanlaşması anlamına gelir. Bu dükkânda nesnelerin üst üste yığılışı insansızlaşmayı da gösterir; nesneyle insan arasındaki bağ kopmuş, nesneler insanlardan bağımsız bir değer kazanmıştır. Gerekli gereksiz, herkesin aynı şeyi aynı anda istemesi insanlararası yeni ilişkinin –iletişimin candamarını oluşturur. Böylece Bedesten'deki nesnelerin arkalarındaki insan hayatıyla kazandığı değer, burada bir değersizleşmeye dönüşür. Pamuk için Bedesten 'kaybolan cennet'tir:

O eski ve uzak ve mutlu zamanlarda anlamla hareket birdi. O cennet çağlarda evlerimize doldurduğumuz eşyalarla o eşyalara ilişkin hayâllerimiz hep birdi... Kelimelerle anlattıkları şeylerin birbirine çok yakın olduğu o zamanlar... 'Kara Kitap' s. 280.

Tanpınar'da İstanbul Estetiği

Tanpınar'ın sanat anlayışının temelinde estetik yoğunlaşma ilkesi vardır. Bu onun romanının biçimsel yapısına da yansır. Sokaklar, çarşılar gibi somut mekânların yanısıra, İstanbul'a ilişkin bütün betimlemeler Tanpınar'ın anlatı tekniğiyle bütünleşir. Berna Moran'ın *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*[7] adlı yapıtında belirttiği gibi, anlatıcı ile roman kahramanı Mümtaz'ın bakışı da özdeşleşir, birbirinden ayırt edilmez hale gelir. Bu bütünleşme verilmek istenen duygunun yoğunluğunu çoğaltır. Tıpkı bunun gibi, yoğunluğu artıran bir başka etmen de 'Nuran ile olan aşkı sayesinde Mümtaz'ın özellikle sanatı, doğayı ve kadını bir 'terkip' halinde görebilmesi, bunların hepsinin bir bütün oluşturduğunu kavraması'dır. Moran, Mümtaz'ın kişiliğinde 'bir çeşit sanatçı panteizmi' bulur: "*Yoğun yaşamak isteyen Mümtaz için bu coşkulu bütünlük yaşantısı, yaşa-*

mın amacı olacak en büyük değer ve şüphesiz kendisinin erişebileceği en büyük mutluluk."[8]

Böylece *Huzur* romanında İstanbul, müzik, şiir, resim, mimari, bütün sanatların yardımıyla oluşturulan bir estetik kazanır:

Güvercinler... yine ayaklarının dibinde otlayan ve hareketleriyle bir Dufy fırçasının o her teferruatı ayrı ayrı ve müstakil form olarak sayan denizleri gibi küçük bir rüya sürüsü toplanmıştı... s. 41

Mümtaz onun arkasından Anadolu kıyısının bütün şatafatı bir kurutma kâğıdıyla alınmışa benzeyen pastel renklerine bakarak cevap verdi... s.96. *Dışarıya çıktıkları zaman mehtap epeyce yükselmişti... Bu ancak musikide eşi aranabilecek gecelerdendi.*

Yalnız orada, onun nizamiyle elde edilebilirdi... Sanki kainat, Shelley'nin dediği gibi, akıcı bir ihtişam olmuştu... Bu ayın peşrevi idi. Sayısız dudaklar onu maddesiz neylerden üflüyorlardı... s.164.

Müzik, resim, şiir bileşiminden oluşan betimlemeler, anlatıcı/Mümtaz kişiliğinin arayışlarına, zihinsel, duygusal durumuna cevap veren fantastik bir niteliğe bürünür:

Üsküdar açıklıkları, lodoslu akşamın suda kurulmuş malikânesi olmaya başlamıştı. Sanki Kız Kulesinden Marmara açıklarına kadar denizin altına, su tabakalarının arasına yer yer, iyi dövülmüş bir yığın mücevher parıltısından geçirilmiş bakır levhalar döşenmişti. Bazan bu bakır levhalar suyun üstünde yüzüyor, adeta mücevher sallar yapıyor, bazan da primitif ressamlarda, mağfiretin timsali ışığın kaynaştığı derinlikler gibi hasretle, bir hakikate yükseliş arzusu ile dolu, büyük ve kıpkırmızı uçurumlar açıyordu. 'Huzur', s.101

Gerçeğin yokluğu, 'hakikate yükseliş arzusu'nda gizlidir. Bu vehim ya da masal dünyası Mümtaz'ın benliğinin bir parçası haline gelir:

Nuran ikide bir elini denize sokuyor, ayın etrafına gerdiği mavi ipek kumaşı bir tarafından çekip zorluyor, belki de ancak bunun bir hayâl, bir vehim olduğunu anlıyordu... s.168.

...Böyle anlarda, Mümtaz'ın muhayyilesi mesela büyük de-

niz ejderlerinin çektiği arabasında, etrafa köpük saçarak gelen bir deniz tanrısının Nuran'ı elinden alıp bütün etraftaki parıltıların, onların arasında kıvranan, renkli bir akide şekeri gibi hazırlanır gibi eriyen, balık sırtı gibi pul pul, her renkten her perdeden, kadife ve yosun kadar yumuşak gölgelerin toplandığı, en son haberini Anderson'un masallarından aldığımız o deniz altı saraylarından birine götürebileceğine pekâlâ inanabilirdi... s.186

Tanpınar 'daima yekpare bir ruh ahengi' arar. *Huzur*'daki aşk hikâyesinin büyük hüznünü gerçeklikte karşılığı olmadığı bilinen ve buna karşın sürdürülen bu arayış yaratır. *Huzur*'da bu yokluğun aranışı, ya da büyük boşluk, aşk/sanat/İstanbul özdeşliğiyle ikame edilir.

...ve tabiatı böylesi bir masal gibi, bu büyük ağaç, yaldızlı kapısını her başını arkaya çevirişte mor bir gölge içinde gördüğü bu mimari... s.41.

Gölgenin, sırrın, sükutun içinden geçme / şimdiye kadar duyduklarımızdan ayrı bir göke çıkışın tablosu / bilmedik yükseklikler / baştan aşağı parıltılı olan bir dehlizde bu ışığa doğru gitmek, her gün yaptıkları yolculuklardan ziyade iyi bir talihe, vaadedilmiş bir toprağa doğru koşma... / Nereden kabardığı bilinmeyen bir küçük rüzgârla harekete geçen bir bulut parçası, evvela bir gül bahçesi oldu, sonra ince ince parçalara ayrılarak ta başlarının ucuna kadar ilerledi ve orada yeleleri alevli siyah bir atın ön ayaklarına doğru bir halı gibi serildi... / Işıktan, kenarlardan, hacimlerden teknik oyunlardan ayrı, hepsinden üstün bir şey eşyada gülümsüyordu. Bu âdeta yaşanmış bir zamanın hatırası idi. Bütün sıcaklığı hatıra gibi derinden geliyordu. 'Huzur' s.187-192.

Rüya Ve Kâbusun Gerçekle İlişkisi

Tanpınar okuru rüya ile gerçek arasındaki gerilime ortak eder. Rüyanın gerçekliğine inanmamızı sağlar.

Artık ne İstanbul'u ne Boğaz'ı ne eski musikiyi, ne de sevdiği kadını birbirinden ayırmaya imkân bulamazdı... Ayrı ayrı nizamlarda üç güzelliğin, sanatın sevilen tabiatın ve hiçbir cazibe-

si kaybedilmeyen kadının birbiriyle kendi ruhunda nasıl karıştığını, ne acayip büyüye ve rüyaya yakın bir kıyaslar âleminin bir tek realite gibi yaşadığını kendi de fark ederdi. 'Huzur' s.188.

Pamuk'da, kâbus, aranan gerçeğin olmadığının baştan kabulüne dayanır. Tıpkı Tanpınar'ın rüyası gibi, Pamuk'un kâbusu da gerçeğin olmadığı yerde başlar. Bu boşluk birinci düzeyde anlatıcı ya da Galip'in 'kendisi' olup olmadığı sorunuyla yoğunlaşır:

Kendimi dışarıdan seyrederken düşünüyordum bunları. Sonra dışarıdan seyrettiğim 'ben' cami duvarı boyunca, duvar bitince birbirlerini tekrarlayan cumbalı ahşap evler, boş arsalar, çeşmeler, kepengi indirilmiş dükkânlar ve mezarlık boyunca kendi evine ve yatağına doğru yürümeye başladı.

Kalabalık bir cadde ve yüzlere ve insan lekelerine baka baka yürürken bir dükkân vitrininde ya da bir dizi mankenin arkasındaki geniş aynada kendimizi görür de, nasıl bir an şaşırırsak, kendimi dışarıdan seyrederken de sürekli aynı hayrete kapılıyordum. Ama tıpkı bir rüyadaki gibi dışarıdan seyrettiğim bu kişinin 'ben kendim' olmasında pek şaşılacak bir şey olmadığını da biliyordum. 'Kara Kitap' s.110.

'Kaybolan Rüya'nın bıraktığı boşluk ya da Rüya'nın aranışı da aynı anlamı pekiştirir. Böylesine anlamsız bir arayış eylemi ancak bir kâbus dünyasının atmosferinde gerçekleşebilir:

Dışarıda hava kararmış, odanın içinde örümceklerle kaplı, ışıksız mahzenlerdeki küf ve ölüm kokusunu hatırlatan o elle dokunulabilir loş ışık birikmişti. Galip istemeden içine düşürüldüğü bu öteki dünya kâbusundan, bu hayaletimsi âlemden dışarı çıkabilmek için... 'Kara Kitap' s.242.

Kara Kitap'ta Pamuk, anlatıcının betimlediği bütün görüntülerin kendi yaratısı olduğunu baştan ilan ederek anlatıcı ile okur özdeşliğini koparır.

Bu iki romancının ortak yanı, gerçeğin yerini fantastik mekâna bırakması, alabildiğine zengin bir hayâlgücünün doldurduğu bu mekânın romanın anlatım tekniği ve yapısıyla sıkı sıkıya bütünleşmesidir. Tıpkı Tanpınar'ın kendi rüyasını yaratması gibi Pamuk da kendi kâbusunu yaratır. Betimlediği bütün mekânlar bu sürekliliği sağlar ve anlatıcının ruh hali ile özdeşle-

şir:

Mağrur sınıf arkadaşımın bana gösterdiği şeyin benim yarattığım bu rüya şehirden başka bir şey olmadığını da biliyordum artık: İki servi ağaçlarının altında küçülerek büsbütün kaybolmuş ahşap evlerin arasından, mezarlıklarla iç içe geçerek rüyalar ülkesinin eşiğine gelmiş kenar mahallelerden geçtik. Birbiriyle boğuşan köpek sürülerine terk edilmiş parke kaplı yokuşlardan indik, sokak lâmbalarının aydınlatmaktan çok kararttığı sert yokuşlardan çıktık. Rüyalardan başka bir yerlerde göremeyeceğimi sandığım, kör çeşmeli, yıkık duvarlı, kırık bacalı hayalet sokaklardan geçerken, karanlığın içinde masal devleri gibi uyuklayan camiileri tuhaf bir korkuyla seyrederken, yalnız sarayımda değil bütün İstanbul'da zamanın durduğuna beni inandıran, havuzları kurumuş, heykelleri unutulmuş ve saatleri durmuş meydanlardan geçerken, taklidimin öğünerek anlattığı ticari başarılarını da... dinlemiyordum. Benim ve senin soyadını taşıyan cadde sabaha doğru, öbür bütün caddeler, sokaklar ve alanlar gibi, gerçeklikten çok bir rüyanın uzantısıydı. 'Kara Kitap' s.292.

Boş arsalar / kör pencereler / sulara gömülen köprüler / taşlaşmış yapılar / korkunç bir donukluğun, hiç kimsenin bakışına cevap vermeyen, öznenin yok olduğu bir dünyanın fiziksel katılığını sezdirir. Ve Tanpınar'ın mimarisinin yapı taşları dediğimiz eski çeşmeleri, eski duvar yıkıntılarını, eski mahallelerde evlerle iç içe yaşayan mezarlıkları, tuzla buz eder.

Tanpınar Mirası Pamuk'a Devrolunca...

Tanpınar, baktığı her şeyi, bir bütünlük oluşturma amacıyla istifleyerek tıpkı bir mimarın yerçekimine karşın bir binayı yükseltmesi gibi yaratır İstanbul'u. Pamuk'a kalan, Tanpınar'ın inşa ettiği bu binayı deşmek ve altını oymaktır; Pamuk bu anlam dünyasının altını oyarken yarattığı İstanbul imgelerinin yan yana dizilişinde çarpıcı biçimde ortaya çıkan da hep dehlizler, labirentler, oyuklar ve kuyulardır.

Bu yüzden bizi tarihin yeraltına bağlayan dehlizleri tam aynı sıralarda bulmamız bir rastlantıyla açıklanamaz. Artık tari-

himizin yeraltında hüküm süreceğini, yeraltındaki hayatın yer üstündeki çöküntünün sonuna bir işaret olduğunu, uçları birer birer evimize açılan dehlizlerin, iskeletlerle kaynaşan yeraltı yollarının, ancak bizim yarattığımız gerçek vatandaş yüzleriyle hayat ve anlam bulacak tarihi fırsatlar olduğunu babam çok iyi görüyordu. 'Kara Kitap' s.176.

Bu fantastik mekânlar, Tanpınar'ın rüya kentinin kâbusa dönüşmesidir. Mekânda görülen bu diziliş zaman boyutuna da yansır; İstanbul'un, her devirde yeniden kaybolan hayatı yerin altına kazılır. Tanpınar'da geleceğin, geçmişin eşyaya yansıyarak fetişleştirilmesi Pamuk'da sıkı bir sorgulamaya dönüşür. Yazar geleceğe atıf yapamaz, geçmişe de bayağı bir nostalji sınırları içinde sığınmayı reddeder. Böylece tarihin zorbalığından kaçmak için zaman mekân çizgisinden çıkıp geçmişle gelecek arasında, birbiriyle kesişen daireler çizer ve bu kesişme noktalarını çarpıcı biçimde yan yana getirir. Apartman karanlığının anlamı bir yandan da Mevlana'nın öyküsüyle örtüştürülür; Mevlana'nın müritleri onun Şems'e duyduğu aşkı kıskanıp öldürürler ve Mevlana'nın evinin bitişiğindeki kuyuya atarlar; bu kuyu daha sonra apartman karanlığıyla çakıştırılır. İnsanlık deneyimi söz birliği etmişçesine benzer eylemlerle anlamsız yinelemelerden oluşur ve bu enkaz yerin altında, kuyularda, çukurlarda toplanır:

...Basık tavanlı ve havasız kapıcı dairesinin dar bir hücre girişini andıran, küçük demir kapısından (bir zindan kapısı gibi de gıcırdardı) eğilerek geçilen karanlığın zemininde, bazan bu kanatlı yaratıkların fareler tarafından didik edilmiş leşleri bulunurdu. Gübre bile denilmeyecek bir pislikle kaplı bu iğrenç zeminde başka şeyler de bulunurdu: yağmur oluklarından üst katlara çıkan farelerin çalıp aşağı attıkları güvercin yumurtalarının kabukları, çiçekli masa örtülerinin ve uykulu yatak çarşaflarının içinden nefti boşluğa düşmüş talihsiz çatallar ve bıçaklar, çorap tekleri, toz bezleri, sigara izmaritleri, cam, ampul ve ayna kırıkları, paslı somya yayları, plastik kirpikli gözlerini umutsuzluk ve inatla hâlâ açıp kapayan kolsuz pembe bebekler, küçük parçalara ayrılarak dikkatle yırtılmış bazı şüpheli dergi ve gazete sayfaları, patlak toplar, kirli çocuk donları, parçalan-

mış korkutucu fotoğraflar... Arada bir, kapıcı bir ucundan tiksintiyle tuttuğu bu nesnelerden birini kimliği teşhis edilecek bir suçlu gibi kat kat dolaştırırdı; ama apartmanda yaşayanlar öteki dünyanın çamurlarından beklenmedik bir günde kapılarına geri dönen bu şüpheli nesneleri sahiplenmezlerdi: "Bizim değil," derlerdi. "Oraya mı düşmüş?" 'Kara Kitap' s.192.

Kentin, her an her yerde biriktirdiği yalnızca enkaz ve çöptür. Pamuk'un dehlizler ve suların altına kadar kenti kazarken rastladığı, bulduğu her şey, ikonlar, kalyolar, batık Romen tankeri, yalnızca çöp değeri taşır ve bunların birikimi İstanbul denilen bu büyük çöplüğü oluşturur. Çöp, kentlilerin anlamını bilmedikleri hayatın kendiliğinden birikimidir ya da İstanbul'un tarihidir.

Ve Pamuk, Tanpınar'ın 'adreslerine' uğraya uğraya kenti bir kâbusa çevirir.

Tanpınar'da Boğaziçi

"Mümtaz için kadın güzelliğinin iki büyük şartı vardı. Biri İstanbullu olmak öbürü de Boğaz'da yetişmek." 'Huzur' s.90

Tanpınar'ın bütün yapıtlarında doruğu oluşturan Boğaziçi imgesinin üzerinde biraz durmak istiyorum. Yukarıda açıklamaya çalıştığım uygarlık, sahicilik, bizi biz yapan unsurlar gibi kavramlar ve aşk duygusunun nesnel karşılığı Tanpınar'da Boğaziçi'dir. Daha 1944'te *Mahur Beste*'yi yazdığı zaman, Tanpınar *"Arnavutköy'e doğru bahçede, bir kestane ağacının dibine... yaptırılan bir kameriye,"* (Mahur Beste s.23) ya da *"...milyonlarca küçük elmas kırıntısı içinde çalkalanan eski bir Boğaz gecesinde ağır yasemin ve gül kokuları arasında, ayağının dibine fırlatılan bir gülle..."* (Mahur Beste s.22) ilk cinsel uyanışın hatırlanışı gibi ayrıntılarla bu imgeyle uğraşmaya başlamıştır. Boğaziçi'ni kaybetme korkusu içindedir: *"Bu büyük ev, değişen zaman içinde, tasfiye edilmiş zevk ve âdetleriyle artık son günlerini yaşayan bir ırkın âdeta devamı için çalışırdı."* (Mahur Beste s.23).

Huzur'da da tekrar tekrar Boğaziçi'ne döner. Tıpkı büyük annenin sandığı gibi, Boğaz'da da her şey aranmadan, hazır bu-

lunur. Nuran'la Mümtaz, birbirlerini ve aşkı tanırken Vaniköy, Kandilli, Kanlıca, Emirgan, İstinye, Büyükdere arasında mekik dokurlar: "*Çünkü Boğaz onlara mazisiyle, hiç olmazsa bazı mevsimlerde kendiliğinden ayarladığı günün saatleriyle, o kadar canlı hatıranın konuştuğu değişik güzelliğiyle, hazır bir hayat çerçevesi getiriyordu.*" (Huzur, s.188). Mümtaz, Boğaziçi'nin haritasından çıktığı an özlemle kıvranır: "*Boğaz'a gidebilseydi... Emirgan taraflarındaki bu ev, eski medreselerin avlusunu andıran kapalı bahçesi...*" (Huzur, s.63).

Belki, bütün benliğini kuşatan 'hayatı yapan unsurların' teker teker kaybolmasını yaşamının tecrübesiyle, Tanpınar Boğaz'ı kaybedebilmek için "...asıl İstanbul'un çöküş devrinde, bir mevsim denecek kadar kısa bir zamanda ve âdeta birden oluvermiş müreffeh, her hususiyetini paranın düzenleyip ayarladığı geniş asfalt yollu, çiçek tarhı kılıklı sayfiyesi Ada"nın karşıtlığından da yararlanır.

Mümtaz'a göre insan adaya giderken anonim bir şey olurdu. Orası bir nevi standard insanların yeriydi; orada gerçekte kendimize hiç lazım olmayan, hiç değilse bizi kendimizden uzaklaştıran ve bunu yaparken hiçbir noktaya da yaklaştırmayan şeylerin hasreti çekilirdi. Boğaz'da ise her şey insanı kendisine çağırır, kendi derinliğine indirirdi. Çünkü burada terkibi idare eden şeyler manzara, kalabildiği kadar da olsa mimari, hepsi bizimdi. Bizimle beraber kurulmuş, bizimle beraber olmuştu. Burası küçük camili, bodur minareli ve kireç sıvalı duvarları o kadar İstanbul semtlerinin kendisi olan küçük mescitli köylerin, bazan bir manzarayı uçtan uca zapteden geniş mezarlıkların, su akmayan lüleleri bile insana serinlik duygusu veren, ayna taşları kırık çeşmelerin, büyük yalıların avlusunda şimdi keçi otlayan ahşap tekkelerin çıraklarının haykırışı İstanbul ramazanlarının uhreviliğini yaşayan dünyadan bir selâm gibi karışan iskele kahvelerinin, eski davullu zurnalı, yarı milli bayram kılıklı pehlivan güreşlerinin hatırasıyla dolu meydanlarının, büyük çınarların kapalı akşamların fecir kızlarının ellerindeki meşalelerle maddesiz aynalarda bir sedef rüyası içinde yüzdükleri sabahların garip içli, aksi sadaların diyarıydı.

Zaten Boğaz'da her şey bir akisti. Işık akisti, ses akisti; bu-

rada insan bile zaman zaman bilmediği bir yığın şeyin aksi olabiliyordu. 'Huzur' s.104.

Huzur'da bizler için çarpıcı olan, yitirilmiş bir dünyadan çıkarılan güzelliklerin ve değerlerin yaşatılması konusunda öznel iradenin ısrarıdır. *Kara Kitap* ise, öznel iradeden vazgeçişin, teslimiyetin çığlığıdır. Ve Orhan Pamuk, bu çığlığı bize duyurabiliyorsa, yazının başından beri vurguladığım gibi, yıkma-parçalama eylemiyle vardığı nokta bir yeniden anlamlandırma değil midir? Edebiyatımızda, bizim neslin aşina olmadığı değerlerle yüklü büyük bir ağaç gibi duran *Huzur*'un silkelenmesi, bugünün yazarını kışkırtır. Ve Orhan Pamuk'un romanında çeşitli yazınsal metinlere yaptığı göndermeleri düşününce, *Kara Kitap*'la *Huzur*'un bu yönden de ilginç bir karşılaştırma konusu olacağını sanıyorum: 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 belki ölümüne neden olduğu Celâl (edebi baba)[9] ve insanların bir gün başkalarını taklit etmeyecek kadar mutlu olabileceğinden umudu kesmeyen 'baba'... Berna Moran, '*Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*' adlı yapıtında Tanpınar'ı incelediği bölüme '*Bir Huzursuzluğun Romanı: Huzur*' başlığını vermişti. Bu başlıktan *Kara Kitap*'a varan bir yol olduğunu düşünüyorum. Pamuk'un Boğaziçi'ne ayırdığı bölüm Tanpınar'ın anısına büyük bir övgü gibi görünüyor bana:

Boğaz dediğimiz o cennet yer, kara bir çamurla sıvalı kalyon leşlerinin, parlak dişlerini gösteren hayaletler gibi parladığı bir zifiri bataklığa dönüşecek... Elbette eskiden Boğaziçi denen bu boşluğun çamurunda kurulmaya başlayacak yeni mahallelerden söz ediyorum: gecekondulardan, salaş bar, pavyon ve eğlence yerlerinden, atlı karıncalı lunaparklardan, kumarhanelerden, camilerden, derviş tekkeleri ve Marksist fraksiyon yuvalarından ve kapkaççı plastik atölyeleriyle naylon çorap imalathanelerinden... Bu kıyametimsi kargaşanın içinde Şirketi Hayriye'den kalma yan yatmış gemi leşleriyle gazoz kapağı ve denizanası tarlaları görünecek. Suların son günde karaya oturmuş

amerikan transatlantikleriyle yosunlu son sütunları arasında açık ağızlarıyla tarih öncesinden kalma bilinmeyen tanrılara yalvaran Kelt ve Likya iskeletleri olacak. Midyeyle kaplı Bizans hazineleri, gümüş ve teneke çatal bıçaklar ve bin yıllık şarap fıçıları ve gazoz şişeleri ve bu medeniyetin antik ocak ve lâmbalarını yakacak enerjiyi uskuru bir bataklığa saplanmış köhne bir Romen tankerinden alacağını da hayâl edebiliyorum. Ama asıl hazırlıklı olmamız gereken şey, bütün İstanbul'un koyu yeşil lağım şelâleleriyle sulayacağı bu lânet çukurda, tarih öncesinin yeraltından fokurdayan zehirli gazlar, kuruyan bataklıklar, yunus, kalkan ve kılıç leşleri ve yeni cennetlerini keşfeden fare orduları içerisinden çıkacak yepyeni bir salgın hastalığıdır. Biliyorum ve uyarıyorum: O gün dikenlitellerle karantinaya alınacak bu hastalıklı bölgede olup biten felâketler hepimizin içine işleyecek.

Bir zamanlar Boğaz'ın ipek sularını ipek gibi ışıldatan mehtabı seyrettiğimiz balkonlardan, gömülmedikleri için alelacele yakılan ölülerden çıkan mavimsi dumanının aydınlığını seyredeceğiz artık. Boğaz kıyılarındaki erguvan ve hanımellerinin bayıltıcı serinliğini koklayarak rakı içtiğimiz masalarda, çürüyen ölülerin genzimizi yakan o küfle karışık kekre kokusunun tadını alacağız... 'Kara Kitap' s.20-24.

Doğu-Batı Kimlik Ekseni

Modern dünya karmaşık, parçalanmış ve binlerce çelişkiyle yüz yüze bir yerdir ve roman bu çağa özgü bir türdür. Roman temelde, bir bütünsellik, bir tutarlık, bir kimlik arayan ve bunların imgesini derinden kendi içinde taşıyan bir bireyin serüvenini ele alır. Kahramanın zihniyeti ile dış dünya arasında hiçbir ilişki olmaması, bu bireyin girişimini baştan umutsuz kılar. Modern roman kahramanları ya bu çelişkinin üstesinden gelecektir ya da buna değinmekle yetinecektir. Bu çerçeve içerisinde kimlik sorunu değişik düzeylerde modern romanın da bir problematiğidir.

Ele aldığım her iki romanın bir boyutunun, farklı yöntemlerle de olsa doğu/batı kimlik ekseni üzerine kurulduğunu,

ikinci boyutunun ise rüya/kâbus, gerçeklik/yanılsama/sanat ekseni üzerinde kurulduğu-nu ve birbirlerine karşıt imgeler üretmiş olsalar da aralarında bir süreklilik olduğunu vurgulamaya çalıştım. İstanbul imgesi açısından bakıldığında, *Huzur* ve *Kara Kitap*'ta bir özdeşlik söz konusudur. Her iki yazarımızda da İstanbul zihinsel bir tasarımın, bir soyutlamanın ürünüdür; hayâl dünyasının kapılarını zorlayarak fantastik, hayâli, gerçekdışı bir niteliğe bürünür ve iki roman arasında geçen kırk yıllık süreye karşın gene bir kimlik bunalımının mahallidir.

KAYNAKÇA

1. AHMET HAMDİ TANPINAR, *Mahur Beste*, Dergâh Yayınları, (t.y)
2. NURDAN GÜRBİLEK, *Tanpınar'da Görünmeyen*, Defter, Haziran-Eylül, 1988, sayı 5, s.97-105
3. ORHAN PAMUK, *Kara Kitap*, Can Yayınları, 1990.
4. AHMET HAMDİ TANPİNAR, *Huzur*, Dergâh Yayınları, 1986.
5. NİLÜFER GÖLE, *Mühendisler ve İdeoloji*, İletişim Yayınları, 1986.
6. UMBERTO ECO, *Günlük Yaşamdan Sanata*, s.70, Adam Yayınları, 1991.
7. BERNA MORAN, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, I. Cilt, s.262, İletişim Yayınları, 1983.
8. BERNA MORAN, a.g.e., s.271-272.
9. JALE PARLA, *Why the Black Book is Black*, The World an I, Haziran 1991, s.447-453.

KİM - LİK YAZAR

Ali Akay

Kitaplarda ender olarak tarih, sosyoloji, felsefe ve entrika iç içe geçmiştir demek mümkün değildir, ama bunun sık sık yapıldığını söylemek de güçtür. *Kara Kitap* başlı başına bir sorunsaldan yola çıkmıyor ve birçok sorunsalın kesiştiği bir noktayı odaklaştırıyor. Bunlar arasında tarihi ve toplumsal bir sorun olan kimlik sorununu, 'nereliyiz?' sorusunu sordurtuyor. Bunun açıklaması burada söz konusu olamaz. Bu bir romandır. Ancak roman olduğu ölçüde de, gitgide sanatçıların sosyal bilimcilerin sordukları sorulara yaklaşması, kitabın estetik kaygıların yanında 'içerik' kaygısını da taşıdığını düşündürtüyor bize. Sosyal bilimcilerin meşgul oldukları alanların genişlemesi, sordukları soruların içine estetik sorunsalının da girmesi ile sanatçıların sosyal konular üzerine eğilmesi arasında bir koşutluk oluşmaya başlıyor. Epigraflar bize bu yolu gösteriyor.

Orhan Pamuk kitabına başlarken "Epigraf kullanmayın, çünkü yazının içindeki esrarı öldürür" (Adli) cümlesini tanıtlık olarak verdiğinde yeni bir denemeye girmekte olduğunu göstermekte ve Türk modernitesi üzerine 'postmodern' bir üslupla konunun başlamakta olduğunu haber vermektedir. Bu bir başlangıç mıdır? Romanın bir başlangıcı var mıdır? Kim daha önce yazmıştır? Kim kimden ne almıştır? Bunlar ikinci dereceden önem taşımaya başlayıp, anonim ve tali bir yazı ortaya çıkmaya başlıyor. Kimdir yazar. Kendi cümlelerini yazan mı yoksa tanıtlıklarla bir takım fikirlerin bize hangi yolla olursa olsun gelmesini sağlaması mı önemli? Nedir bu? Anonimlik: "Yatağın başından ucuna kadar uzanan mavi damalı yorganın engebeleri, gölgeli vadileri ve mavi yumuşak tepeleriyle örtülü tatlı ve ılık karanlıkta Rüya yüzükoyun uzanmış uyuyordu" cümlesiyle başlayan *Kara Kitap* kitabın kahramanının kim olduğunu hemen mi

belirtir? Rüya bir hayâl midir? Sanrılı bir sıkıntı mı? Engebeli ve vadileriyle coğrafi bir alan yazı tarafından katedilmeye başlanır. Yazıdır burada ilk özne. Bireyleşen bir yazı var mıdır diye sorabiliriz kendi kendimize. Ama bireyleşen bir insan sorunsallaştırır mıyız? Aslında, Rimbaud'nun da daha önceden ifade etmiş olduğu gibi insan oluşlar halinde vardır, içinde hayvanları da kayaları da taşır (Moğol resminin hayvan figürlerinin bireyselleşmesi gözümüzün önüne gelsin). Yazı kendi içinde hem isimler, hem fikirler, hem de daha önce söylenmiş, kullanılmış cümlelerle birtakım bilinen sözcükleri taşır. Bunun kimin kaleminden kimin ağzından çıkmış olduğu sorusu tüm metafiziğin sorusudur. Felsefe başlangıcında yazıdan önceki sözün önselliğini soruşturur (Platon'un tüm sorunsalı bunun üzerine oturtulmuştur diyebiliriz). Michel Foucault, College de France'da açılış konuşmasında bize şöyle seslenmekteydi: "Bugün yapmak zorunda olduğum konuşmada ve burada belki de yıllar boyunca yapmak zorunda kalacağım konuşmalarda, hiç kimseye sezdirmeden eriyip gitmeyi dilerdim. Söze başlamaktansa, sözün beni sarıp sarmalamasını ve beni, her türlü olası başlangıcın çok ötelerine taşımasını isterdim. Konuşacağım sırada kimliği bulunmayan bir sesin benden epey önce başlamış olduğunu fark edivermek ne hoş olurdu: o zaman sözcükleri bağlamak, cümleyi sürdürmek, kendisini, sanki bir an için, askıda tutarak bana işaret vermişcesine yarattığı boşlukların arasına, hiç kimsenin fazlaca dikkatini çekmeksizin yerleşivermek yeterdi bana (...) Benim arkamdan (çok önceden söze başlamış, söyleyeceğim şeyleri önceden söylemiş) bir sesin şöyle demesini isterdim: "Sürdürmek gerek, ben sürdüremiyorum, sürdürmek gerek, sözcükler olduğu sürece onları söylemek gerek..."[1] *Kara Kitap*'ın bu sorunsaldan başladığını söylemek mümkündür sanıyorum. En azından bu şekilde anlamamazı sağlayacak işaretleri içinde taşır. Bir üslup kaygısı var. Kendi dilini arayan bir yazar birçok cümle ve sözcükleri bir kere daha kullanıyor ve bu

1. Michel Foucault, *Söylemin Düzeni*, Türkçesi: Turhan Ilgaz, Hil Yay. 1987, s.21 ve M. Foucault, *L'Ordre du discours*, Gallimard, 1971, s. 7 - 8: ayrıca anonima sorunu için yine bkz. Foucault, *Dostluğa Dair*, Telos yay. Çeviren: Cemal Ener, "Maskeli filozof" (Christian Delacampagne ile bir söyleşi), s. 11 - 22.

arayış içinde de Marx'ın sorunsalını ters yüz etmiş oluyor. İkinci yapılan artık farstır demek mümkün olamıyor. Bir ciddiyet ve üslup kaygısı tüm kitabı kapsıyor. Kitap üzerine yapılan haklı ya da haksız tüm eleştiriler de bunun farkında. Üslupsuzluğun üslubu: Bu bir arayıştır, yaratıcılık süreci ve istencidir. Zaman içinde yapılmış bir yolculuktur, ama bu zaman asla düzçizgisel bir zaman anlayışı değildir, bu bir zaman kuantumudur. Kımıldamazlık içindeki derinliktir. Yazının büyük patlaması ve kara delikler. Asansör boşluğu bir bilinçdışından çok bir kara deliktir. Kara delik olmasıyla da psikanalizin indirgemeçi bilinçdışının haricine çıkmaktadır. Bellek vardır ama anı yoktur. Çünkü şimdiki zaman kaygısıdır aslolan: 'Uykunun huzuruna gömülmüş Rüya'nın kapıları kapalı bahçesinin söğütleri akasyaları, asmalı gülleri ve güneşin altında gezinmek isterdi şimdi' (s.9) Bu bir istenç, şimdiki zamanda yapacağı bir eylem. Eskiye değil, anıya gönderimde bulunmayan bir şimdiki zaman belleğidir. Blok halinde gelen bellek. Geçmiş olayı da yersiz yurdsuzlaştırır. Kodlarını kırar ve şimdiki zamanın, arzunun kullanımına sokar. Bu, 'arzu yatırımı' ile 'çıkarın libidinal yatırımı' arasındaki farktır. Arzu, şimdiki zamanın istencini 'çıkar yatırımına' sokmadan ortaya koyar. Libidinal bir akım oradan geçer, arzunun gücü tarafından kapılır. Yazının sorunsalı ile sosyalın sorunsalı burada birbirlerinin içine girerler. İçerik ile biçim bir ayrışık bütün oluşturur. Bu karışımla yazının *içkinlik planı (Deleuze)* oluşturulmaya başlanır. Yazı kendi kendini yazmaya başlar, kalemi kimin elinde tuttuğu burada az önemsenir artık. Üsluptur bunları birleştiren: 'Üslubumdan olup bitenleri benim anlatmaya başladığımı anlamışsınızdır.' (s.416) Kim-in anlattığı belli olmayan anonim ve kim-lik-sizliğin kimlikleşmesini sağlayan bir üsluptur bu. Nereli olduğumuzu sorgulayan bir üslup: "Hiçbirimiz kendimiz değiliz", dedi Galip, bir sır verir gibi fısıldayarak. "Hiçbirimiz kendimiz olamayız. Herkesin seni bir başkası olarak görebileceğinden hiç kuşkun yok mu senin? Kendin olduğundan o kadar emin misin sen? Eminsen kendin olduğuna emin olduğun *o* kişinin kim olduğundan emin misin?" (s.381) Kimliği yersiz yurdsuzlaştıran ise bellektir ve de anıdır, bunlar burada 'özdeşleşirler': "Celâl uzun bir zaman önce ünlü

İngiliz hekim Dr. Cole Ridge'nin varlığını keşfettiği, ama ilacını bulamadığı korkunç bir hafıza hastalığına yakalanmıştı"(s.415) Tüm *Kara Kitap* bu hafızanın yokluğunun yol açtığı kimlik sorunu üzerinde dönüp dolaşmakta. Kim hangi kimliğe sahip olabilir? Ancak hafızası olan mı kim olduğunu bilir? Bu sorular üzerinde odaklaşan ve odaklaştığı anda da dağılan bir üslup ve içerik arasındaki iletişim gerçek oyunları ve hayâl gücü arasındaki dengeyi sağlar. Bu dengenin oluşum süreci içinde ekolojik sorun (Boğazın sularının çekilmesiyle yok olan bir belleğin yeniden somutçasına ortaya çıkması), özdeşlikten kimliğe doğru giden bir boyut (modernlikten postmodernliğe geçiş), makinasal bir yazı (ama yapısal değil: Yapılan eleştiriler arasında romanın içinden herhangi bir parçanın çıkarılması durumunda roman içeriğinden bir şey kaybetmeyecek deniliyordu, evet bu doğru ama kaybetmemesi ise romanın hâlâ işlediğini göstermektedir. Bu da makinasal bir işleyiştir: Mekanik, yapısal bir işleyiş değil.) siyasi komplo kuramları söz konusu edilmektedir. Bu şekilde nesnenin tam olarak ne olduğunun belirli olmadığı (fizikteki belirsizlik ilkesi) ve kurgunun içinde birçok hikâyenin 'anlatı' halinde, niçin burada olduğu bazıları tarafından anlaşılmasa bile, birlikte olduğu anlatısı vardır. Aralarındaki ilişki bir ayrışıklık bütünlüğüdür. (Tıpkı *Binbir Gece*, veya *Dekameron*'da olduğu gibi).

Romanın içerik ve biçim ayrımının dışında, yani analitik bir anlayışın pragmatizme dönüştürüldüğü[1] durumda, yaşam ile sentezlenmesi söz konusudur. Bir bakıma minör bir edebiyata giriştir bu: Öncelikle ifade edilir, olay ondan sonra gözükmeye, algılanmaya başlanır[2]. Anlatım, burada, biçimi parçalara ayırır (*Kara Kitap* 17 bölümden oluşuyor ve bu bölümleri ayrı ayrı, birbirinden bağımsız okumak da mümkün. Zaten, bu yüzden herhalde, bir bölümün senaryolaştırılması olanaklı hale geldi. Örneğin Cellat ve ağlayan yüz hikâyesi, veya Esrarlı resimler kendi içinde birer bütün oluştururlar.) Parçalara ayrılan biçim sayesinde de varolan düzenin içeriğini katedip, baş-

1. Richard Scusterman, *L'art à l'état vif*, la pansée pragmatiste et l'ésthetique populaire, Les Edititons de Minuit, 1991.
2. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka*, Les Editions de Minuit, 1975, s. 51-52.

ka bir içerik, ortaya çıkarmak mümkün olur ki, bu ikisinin ayrışık birlikteliğini gerektirmektedir. Doğu–Batı kimlik sorunu, kimliğin çözülmesi (Bedii Usta'nın Evlâtları) içerik ve biçim arasındaki bütünlükteki 'makinasal' bütünlüğü gösterir: Mankenciler piri 'Abdülhamit'in emri ve zamanın şehzadesi Osman Celâlettin Efendi'nin ilgisiyle açılan Bahriye Müzesine gereken mankenleri hazırlayan Bedii Usta'dır. Tüm bölüm kendi içinde belli bir tarih anlayışını, resmi tarihi sorgularken kimliğimizin ne olduğu sorusunu sorar: 'Bitmemiş batılılaşma tarihimizde örneklerini binlerce kere gördüğümüz bu yasakçılık zihniyeti' (s.60) (...) 'Cumhuriyetimizin ilk yıllarındaki o heyecanlı Batıcılık dalgası içinde, beyfendiler başlarındaki fesi çıkarıp Panama şapkalarını giyerken...' (s.60) (...) Yaptığı mankenler ve elbiselerinin modellerinin öğretildiği Batılı ülkelerin insanlarına değil, bizim insanlarımıza benziyorlarmış.' (s.60) Yine aynı bölümde bizim denilen insanların 'fark edilmeyen bir hızla, kendi hareketlerini bir yana bırakıp, başka insanların hareketlerini benimsemeye, taklit etmeye başlamışlar' (s.60) Bu içerik tam bir makinasallık içinde hiyerarşik 'yapının' korunmasını beraberinde getirir: Figürler yer değiştirir, bileşimler oluşur ve çözülürler. Aktif ve pasif, (gerek Celâl gerekse Galip bazan aktif bazan ise pasif rollere bürünüyorlar) öznenin yerini yok eder. Aynılık ve özdeşlik arasındaki ilişki gitgide önem kazanmaya başlar.

Ben ve Öteki. Aynılık mı özdeşlik mi yoksa farklılık mı belirler? Bu sorunsallaştırıldığında ortaya çıkacak durumun, ben ve öteki arasından çok bir 'çokluk' fikri üzerine oturtulduğu dikkat çekecektir. Bu, kitabın konusunun ne kadar Tek'ten, bütünden ve onun bir yansıması olan özdeşlikten ayrıldığını bize göstermektedir;[1] çünkü kitabın konusu, çağlar ve olaylar zincirinden çok bunların birlikte varolmalarını söz konusu eder ve böylece ikili diyalektik ilişkinin 'tek Tanrı'cı' karakterini aşmaya çalışır. Onca komplo teorisinin tarih içinde zincir gibi eklemlenmesinden doğmuştur. Düz çizgisel değil, eklemlenmelidir.

1. O. Pamuk'un *Beyaz Kale*'den, ben ve öteki sorunsalından, çokluk sorunsalına geçtiğini söylemek mümkündür, sanıyorum.

Burada, işte, içerik ve biçim farkı tamamen yok olmaya başlar; çünkü 'çok tanrılı' bir yazı, çok olaylı tarih ve yazının *orjiak karakteri* (orjilere değgin) ortaya çıkar. Kitap üzerine eleştirilerin bazıları bu orjiak karakteri eleştirmekte ve bir bütünlüğün olmadığını söylemektedir: Olaylar, vakalar, ideolojiler, makaleler (Celâl'inkiler),[1] yaşanan ve yaşanması beklenen bir şehir birbirleri içine geçerek eklemlenirler. Öteki sorunu ve diğerini yadsıması (diyalektik) yüceltilir gibi dururken (içerikte) aslında (biçimde) öteki sorunu yüceltilmemiştir (Yazı üslubu). Bu kolektifliği oluşturan karakterlerin çokluğunda yaşanmaktadır[2]. Aslında *içerik öteki sorununu ön plana çıkarır gibi dururken, biçim Öteki sorunundan çok çokluğu* sergiler (Kaotik ve orjiak yazıdır bu). Özellikle 'Esrarlı Resimler' bölümünde bu orjiak yazının karakterlerini görmek mümkündür: İlk olarak aynada özdeşlik değil, farklılaşmalar gözükmektedir: 'Birinci duvardaki sefil ve hüzünlü sokak köpeği, karşısındaki aynada, hem hüzünlü hem kurnaz bir köpeğe dönüşüyor, tekrar birinci duvardaki resme dönüldükçe, bu sefer, aslında, orada da kurnazlığın resmedildiği...' (s.368). Yazının orjiak karakteri ise (toplu içki ve seks alemleri eğretilemesi) şunu göstermekte: 'Sarayda çalışan kadınlar... birbirlerine aynı masalları anlatarak pinekledikleri karlı kış gecelerinde, resmin ve karşısındaki aynanın sihirli oyunlarını... kullanırlardı. (...) Bunlar, eli sıkı, hesaplı kişilerdi; ne içerken dünyayı unutabilirlerdi, ne de sevişirken; her şeyi bir düzene sokma saplantıları olanları başarısız bir dost ve başarısız bir âşık yapardı yalnızca' (s.368-369) (...) 'esrardan ve rakıdan kafaları bulan müşteriler mutsuzluğun ve hüzünün bulutlarına çıktıkları...' (s.370). Bilindiği gibi orji tanrısı ve bunun şarapla karıştığı kişi Diyonisos idi. Onun çokluk ve *sefahat* içindeki 'sorumsuzluğu' Nietzsche'yi ona özendiren karakteriydi. Bunun biçimde yazıya yansıması ise çokluğun He-gel'ci bütünlüğü ve sistemi yok ettiği anı belirler. Bu bölümde şangırdayan

---

1. Bu arada, *Celâl* ile *Cellâ-t* arasındaki yakınlığa da dikkat çekebiliriz. Celâl 'yanlış'darbelere gönül vermiş, siyasi kopukluklar kovalamışken cellât 'yanlış' kafayı koparmış ve ağlamalarla çılgına dönmüştür.
2. Bu konu üzerine bkz. Michel Maffesoli, *L'Ombre de Dyonisos* (Contribution à une sociologie de l'orgie), Librairie des Meridiens, Klineksieck et Cie, 1985, s.218.

cam ayna parça parça kırıldığında, işte, iki aynanın, iki kitabın aynılığının parça parça edilişi gözlerimizin önüne koyulur; çünkü parça parçadır yazı. Eklemlenmelerle, 'izlerle' (Derrida) yolunu alır, biçimi yersiz yurdsuzlaştırır. Ancak bu parça parça edilen bütünlüğün içindeki birlik 'emekliliğin eşiğindeki komisere faili bilinmeyen 'cinayeti ve sırrı' ebediyen kaçırtır. Çünkü faili anonimdir. 'Çünkü önemli olan hikâyedir, hikâyeci değil. Anlatılacak bir hikâyemiz var şimdi' (s.381) Çünkü hiçbirimiz 'kendimiz değiliz'dir (s.381) 'Şehzade'nin Hikâyesi' bölümü onun için sonlardadır. Çünkü artık yazar, anlatıcı yazmazlar. Kim-lik yazar. Anlatan katibine verir kalemi. Ağızdan ağıza, kitaptan kitaba doğru uzanan bir anlatı, bir hikâye kalır geriye: 'Gün boyunca kulaklarının içinde işittiği başkalarının seslerinin, kasrının odalarında aşağı yukarı yürürken aklına takılan başkalarının hikâyelerinin yüksek duvarlarla çevrili bahçesinde gezinirken bir türlü etkisinden kurtulamadığı başkalarının düşüncelerinin hakkından ancak Katibine yazdırırken gelebilirdi. İnsanın kendisi olabilmesi için, içinde yalnızca kendi sesini, kendi hikâyelerini, kendi düşüncesini bulabilmesi gerekir derdi Şehzade ve Kâtip yazardı' (s.387) Deleuze ve Guattari'den bir alıntıyla noktalamak istiyorum: 'Anti- Oidipus'u iki kişi yazdık (Her ikimiz de çoğul olduğumuzdan giderek hayli kalabalıklaştık. Burada bizi birbirimize yakınlaştıran her şeyi, en yakın ve en uzak her şeyi kullandık. Uygun takma adlar dağıttık (oraya buraya) tanınmaz kılınmak için. Niçin koruduk adlarımızı? Alışkanlıkla, yalnızca alışkanlıkla. Bu kez de kendimizi tanınmaz kılmak için. Kendimizi değil, bizi davranmaya, sınamaya ya da düşünmeye iten şeyi fark edilmez kılmak için (...) Artık ben demediğimiz noktaya değil, ben demenin ya da dememenin hiç bir önemi olmadığı bir noktaya ulaşmak. (...) Yardım aldık, esinlendik, çoğullaştık.'[1]

"Esrarını Mesnevi'den aldım." Kim-lik yazdı.

---

1. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Les Editions de Minuit, 1980,s.9.

'HAYATIN VE YAZININ ORTASINDA': *KARA KİTAP*'TA BİLİNÇ

Deniz Şengel

Edebi dili dilin diğer bağlamlarından ayıran özelliği, gösterge ile anlamın hiçbir noktada tekabüliyet içinde bulunmayacakları varsayımından yola çıkmasıdır. Örneğin günlük dilden farklı olarak edebi dil kendini bu varsayımdan hareketle kurar. Ve bu anlamda, yanılgı üzerine kurulmayan, edebiyatın ilk teorisyenlerinden Philip Sidney'in daha on altınca yüzyılda belirttiği gibi, olayların aracısız ifadesi olduğu ileri sürülen tarihin ve doğrunun aracısız ifadesi olduğu varsayılan felsefenin aksine, 'yalan söylemeyen' yegâne dildir.[1] *İlyada*'da anlatılan tüm olayların başlangıç noktası olan Helena'yı, destanda edebi dilin işareti olarak, Troya Savaşını bir duvar halısına dokunurken, yani onu kurmaca bir nesneye dönüştürürken görürüz. Helena'nın güzelliği, edebiyatın güzelliğidir; Akhilleos'un kalkanı ise, edebi dilin ampirik dünyaya olan tüm köprüleri attığı, doğanın rasyonel işleyişiyle tüm bağları koparıp kendi abes uç noktasına vardığı, kurmakta olduğu dünyanın hakikat dünyasının kurallarına göre işlemediğini mutlak biçimde ifade ettiği andır. Başka bir deyişle *İlyada* burada, varlığı göstergenin faaliyetinden kaynaklanan bir anlamdan kopuşunu anlatır. Bu kopma, edebi dilin özüdür.

---

1. "...the poet, he nothing affirms, and therefore never lieth. For, as I take it, to lie is to affirm that to be true which is false. So as the other artists, and especially the historion, affirming many things, can, in the cloudy knowledge of mankind, hardly escape from many lies. But the poet... never affirmeth." "...şair hiçbir şey teyit etmez, dolayısıyla yalan da söylemez. Benim anlayışıma göre yalan söylemek, yanlış olan bir şeyin doğru olduğunu teyit etmektir. Örneğin, diğer bilim alanlarında çalışanlar, özellikle tarihçiler, birçok şey öne sürüp öne sürdüklerini teyit ederken, insanoğlunun dumanlı bilgisi içinde, zorunlu olarak yalan söylemekten kurtulamazlar. Fakat şair... hiçbir şeyi teyit etmez." Sidney, *A Defense of Poetry*, der. J.A.Van Dorsten (Oxford, New York: Oxford University Press, 1966; 1986), s.52.

Edebi dilin bu özelliğini, yani kurmacayla hakikatin aynı şey olmadığını, edebi dilin aslen hakikate, yani bilince ait olan anlam'dan farklı bir alanda devindiğini hepimiz biliriz.[1] Ama bu bilgi kendini genellikle tam tersini arzulayan önermelerle ortaya koyar. Nitekim Orhan Pamuk'un *Kara Kitap*'ı dolayısıyla yazılan makalelerin çoğu yorumlarını 'postmodern' betimlemesi etrafında örerken yazarın ters yöndeki açık ifadelerine karşın metni tüm bağlarını kestiği bir hakikate göre okumayı sürdürüyorlardı. 'Postmodern' betimlemesi genellikle hakikat yitimini ifade etmek için kullanıldığından, bu savı biraz açmakta yarar var.

Son on on beş yılda 'postmodern' anlatı özelliklerini adlandırmak üzere üretilen ve *Kara Kitap* hakkında yazılan makalelerle Türkçede ayrıntılı biçimde açıklanıp betimlenen *metinlerarasılık*, yazınsallık, metnin 'kendi üstüne katlanma' biçimleri, metin-içi çoğalma, süjenin yitimi ve sair eleştirel terim her ne kadar günümüzde edebiyatın hakikat ile kurmacayı karıştırıp bu ayrımı feshettiğini anlatmak amacını güdüyorsa da çıkış noktası ikili bir yanılgıya dayanmaktadır: Birincisi, 'postmodern' sıfatını tarihin çözüldüğü, zaman dilimlerinin analitik, bilişsel geçerliliklerini yitirdikleri bir yazınsal ve siyasal ortamı betimlemede kullanırken, çözülmeyi içinde bulunulan an'a atfederek feshedildiği sanılan pozitivist tarihin temel kategorisinin –yani, dönemselleştirmenin– içerisinden düşünmektir.[2] Burada göz ardı edilen, son derece farklı nedenlerle bile olsa, edebi metinlerin ve siyasi belgelerin zorunlu olarak yaşanmakta olan an'ı bir çözülme olarak verdikleridir. Edebi metin, edebi dile içkin nedenlerle, hakikatin dışında yer alıp yaşanılan an'ı bilin-

1. "What child is there, that, coming to a play, and seeing *Thebes* written in great letters upon an old door, doth believe that it is Thebes? If then a man can arrive to that child's age to know that the poets' persons and doings are... not stories what have been, they will never give the lie to things not affirmatively but allegorically and figuratively written." "Çocuk bile, tiyatroya girip de sahnedeki eski kapının üzerinde koskoca harflerle *Thebai* yazısını gördüğünde oranın Thebai olduğunu zannetmez. Herkes o çocuğun olgunluğuna erişip de şairlerin anlattığı kişi ve eylemlerin... hakikatte yer alan olaylar olmadıklarını idrak ederse, aslen teyidî anlamda değil de, alegorik ve mecazi anlamda yazılmış şeylerin yalan oldukları iddiasından da vazgeçeceklerdir." Sidney, *a.g.e.*, s.53.

2. Böyle bir çelişkiye örnek olarak bkz. Agnes Heller ve Ferenc Feher, *The Postmodern Political Condition* (Londra: Polity Press, 1988), s.144: "Postmodernity is not a historical period nor a cultural or political trend..." ve devamı.

ce ait bir kategori olarak reddettiği için zamanın çözüldüğü izlenimini verir. Siyaset ise yarattığı krizler (sahte hakikatler, zamanın dejenerasyonu savları) oranında var olabildiği için çözülmeye işaret eder. Edebiyatın, Sidney'in de söylediği gibi, hakikatin kırılması, çözülme ve saptırılması olgularıyla hiçbir bağlantısı yoktur: "Şair hiçbir şeyi teyit etmez, dolayısıyla yalan da söylemez." Yukarıda söz ettiğimiz ikinci yanılgı da bu noktada söz konusudur. İster 'postmodern' adıyla belli bir zaman ve mekâna gönderilen metinleri betimlemede kullanılsın ister tüm edebiyata atfedilsin, edebi dilin hakikat ile kurmacayı karıştırdığı düşüncesi bilince ait bir yanılgıdır. Bu tür bir ontolojik riyakârlık, edebi dilin değil, Baudelaire'in belirttiği gibi, okurun, yani bilincin, imkânları dahilinde olan bir niyettir. Bilincin kurmacayla hakikati, dille nesneyi karıştırma, birini ötekinin yerine koyma ihtimali ve arzusu vardır. Anlama doğru yönelişin, işaret etme özelliğinin adı olan *deiksis*'i (gösterme) ele alan Hegel, bu gösterme erkinin dilin kendisinden değil, bilinçten kaynaklandığını yazar.[1] Ama aynı Hegel, bunu söyler söylemez, bilincin kontenjanla, yani herhangi bir zamansal, mekânsal ya da başka nesnel olguyla karşılaştığında bu erki yitirdiğini de söyler. Bilinç, Sidney'in tarihçisi gibidir.[2] Parmakla işaret ederek mutlak ve kesin biçimde nesneyi gösterme figürüyle anlatabileceğimiz deiktik tavır, Sidney'in, olgulara, tikele işaret edip böylece onları teyit ettiği oranda bilincin 'dumanlarına', yarı-bilgisine gömülüp yanılma olasılığı artan tarihçisi gibi ("tarihçiler... teyit ederken, insanoğlunun dumanlı bilgisi içinde, zorunlu olarak yalan söylemekten kurtulamazlar"), belli bir nesneye yöneldiğinde kesinliğini yitirir. Çünkü bilginin genelliği ile algısal nesnenin tikelliği kat'i bir şekilde uzlaşmaz. Ancak, ne burada ne de Hegel'de ifade edilen, dilin öteki nesneler gibi bir algı nesnesi olduğu değil, *bilincin* nesnelere yöneldiğinde yaşadığı serüvendir. Dilin bilinç *gibi* işleyip deiktik olabildiği tek an sözlü dildir. Ama sözlü dilin dışında, yazılı metne geçtiğimizde 'bu adam' ibaresindeki gösterme işlevi ('bu') zaten hiçbir konten-

1. Bkz. *Fenomenoloji*, AI.
2. Bkz. n.l.

jana ait değildir. Edebi metinde kontenjanın *yitimi* bile söz konusu değildir çünkü –bilincin bu gerçeği unutma eğilimine karşın– hiçbir roman önce belli bir insanlararası durumun yol açtığı biçimde konuşulup ardından yazıya geçirilmemiştir; yani, temsili bir tarihselliğe ait değildir. Dolayısıyla bilincin roman okurken bir hakikat araştırmasına girişmesi kadar beyhude bir girişim olamaz. Ama bu, roman hakikat araştırmasına girişemez anlamına gelmez. Özellikle *Kara Kitap*'ın kendisi hurufattan hareketle girişilen hakikat araştırmasının bilinçle yazının heterojenliğine çarpıp bölünmesini araştıran bir romanken. *Kara Kitap*'ı 'postmodern' olarak bağlamsallaştıran çalışmalar çoğu yerde, bilincin roman üzerinden girişebileceği araştırmayla, romanın araştırmasını okumak arasındaki farkı esgeçip romanı temsili bir tarih, şimdi'nin tarihi, olarak ele alıyordu. Sonuçta ortaya çıkan, bir sosyoloji oldu: *Kara Kitap*'ın 'postmodernlik'i çerçevesinde kurulan yorumlar, günümüzde popüler olan bir tartışmanın dayatmasıyla ortaya çıkmışlardır. Bu çerçevede yer alan yorumlara bugün talep vardır. Bulguları, işaret ettikleri edebi metin kadar eleştirinin tarihini ve sosyolojisini de ilgilendirmektir. Kurmacayla hakikat, dille nesne, varla yok, başkası olmakla kendi olmak arasındaki ayrımın önemsiz ya da geçersiz olduğunu söyleyen, bilgim dahilinde hiçbir edebi metin yoktur, ama bugün bunu söyleyen eleştirmenler vardır.

Sorun önce, kurmaca ve hakikat ya da dil ve nesne meselelerini salt temsiliyet bağlamında ele almaktan; sonra, temsiliyet sorununu dil/nesne, kurmaca/hakikat şeklinde ikilemler aracılığıyla algılamaktan kaynaklanmaktadır. Bir ikilemin tarafları, özellikle mesele naif bir bilinç tarafından ele alındığında, ikâme edilebilir. *Kara Kitap*'taki, naif olmaktan son derece uzak bilinç figürü Galip'in araştırdığı sorun ise dille hakikatin birbirinin yerine geçirilmesinin, olası bir ikâmenin anlamlı kılınmasının (bilgiye dönüşmesinin) koşulları değildir. Edebiyat tarihinde böyle bir olasılığı tasavvur eden metinler genellikle dil akademisyenlerini hedef alan satirik ya da parodik metinlerdir.[1] *Kara Kitap*'ta ise temsili ikâme, 'bomboş bakan', yani oldukça naif bir okura on sekizinci yüzyılın saldırgan, didaktik an-

latıcılarının parodisi tarzında hitap eden bir bölümde reddedilmektedir:

> *Bir an ben, gene boş, bomboş bakardım, ey okuyucu! Hiçbir zaman inandıramadım seni kahramansız bir dünyaya neden inandığıma. Hiçbir zaman inandıramadım seni o kahramanları uyduran zavallı yazarların neden kahraman olmadıklarına. Hiçbir zaman inandıramadım seni o dergilerde resimleri çıkanların bizden başka bir soydan olduğuna.*[2]

Kurmacayla ampirik dünya kurmaca ile yazar, resimle insan arasındaki ayrımın açıkça söz konusu edildiği *Kara Kitap*'ta sorun, dille hakikatin heterojenliğini, birbirine olan radikal başkalığını araştırıp 'hayatın ve yazının ortasında, haritalarla yüzlerin kesiştiği noktada, şehrin ve işaretlerin içinde' seyreden, delirmeden yaşamanın gerektirdiği ampirik bilinçle yazının (ve yazarlığın) bu bilinci reddi arasındaki dar yolun bulunmasıdır. (295)

Sorun, kişiler arası iletişimi temel alan bir temsiliyet sorunu değildir. Bölünme ya da ikilik, dil ile hakikatin heterojenliğiyle yüz yüze gelen okur figürünün ontolojik riyakârlığından değil, bu karşılaşma sonucu, sorun karşısında dürüst olup düşünmeye başladığı anda (Rüya'nın dönmeyeceğini, Celâl'le kaçtığını idrak ettiği anda) bölünen bilincin kendisinden kaynaklanır.

"Yıllar sonra, ilk defa istediğim gibi hem bir başkası hem de kendim olmayı başarabilmiştim." (360) 'De l'essence du rire' adlı metninde Baudelaire, *Kara Kitap*'ta bir 'başarı' olarak betimlenen, hem kendi hem bir başkası olma durumunu (Baudelaire'in deyişiyle 'gücünü') gösteren bir metin türünden söz eder: 'la classe de tous les phénomènes artistiques qui dénotent dans l'être humain l'existence d'une dualité permanente, *la*

---

1. *Örneğin, Swift'in Güliver'in Seyahatleri*'ndeki Lagadolu akademisyenlerin dili feshedip yerine nesnelerin kendilerini göstererek konuşmayı sağlama tasarıları. Bkz. *Güliver'in Seyahatleri*, III. 5.
2. Orhan Pamuk, *Kara Kitap* (İstanbul: Can Yayınları, 1990), s.312. Bundan sonra romana ait sayfa numaraları metnin içinde verilecektir.

puissance d'être à la fois soi et un autre."[1] 'De l'essence du rire,' Baudelaire'in 'komik' dediği bir türün tipolojisini çıkarmaktadır; ve kendi içinde bölünmüş bilinci yerleştirdiği, yazının başka yerlerinde 'ironi' olarak betimlediği 'le comique absolu'nün (mutlak komik) en uzağına 'le comique'i (komik) koyar.[2] Bu, komiğin en basit, kahkahaya yol açan türüdür.

Bizim açımızdan önemi, bilincin kendi içinde bölünmesini ifade eden 'mutlak komik'i tanımlamada dolaylı olarak yardımcı olmasıdır: Basit komik, kişiler arası, dolayısıyla ampirik dünyada yer alan bir durumdur. Burada gülenle gülünen aynı kişi değildir:

> *...la puissance du rire est dans le rieur et nullement dans l'objet du rire. Ce n'est point l'homme qui tombe qui rit de sa propre chute, à moins qu'il ne soit un philosophe, un homme qui ait acquis, par habitude, la force de se dédoubler rapidement et d'assister comme spectateur désintéressé aux phénomènes de son moi.*[3]

Kara Kitap'ta önemli rol oynayan birtakım kavramlar burada yer almaktadır. Filozofa atfedilen düşünme faaliyeti, *dédoublement*, günlük hayatın ampirik deneyimleri içinde yer alan olağan bilincin faaliyetinden farklıdır. Olağan bilincin ampirik faaliyeti hep başka insanlara yönelik, dolayısıyla aynı'lar arasında seyreden ve aynı'lar arasındaki reel ilişkilerin ayrılmaz boyutu olan iktidar mücadelesi ve şiddetten payını alan bir faaliyettir.[4]

---

1. "hem kendi hem de bir başkası olma gücünü insan hayatının sürekli parçası olan bir ikilik olarak gösteren tüm sanat yapıtları," Charles Baudelaire, 'De l'essence du rire,' *Curiosités esthétiques: L'Art romantique et autres Oeuvres critiques*, der. H.Lemaître (Paris: Garnier, 1962), s.262 İtalikler bana aittir.
2. Baudelaire'in, metni için bkz. Paul de Man, 'The Rhetoric of Temporality,' *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983), ss.187-228, özellikle s.211 ve devamı.
3. "...gülme gücü, gülünen nesnede değil gülendedir. Düşüp de kendi düşüşüne gülen insan yoktur, meğer ki filozof olmasın; yani, bir anda kendi içinde bölünme [*se dédoubler*] ve kendinde olup bitenlere tarafsız izleyici gibi tanıklık etme gücünü alışkanlığa dönüştürmüş biri olmasın." Baudelaire, *a.g.e.*, s.215. '*Moi*' dışındaki italikler bana aittir.
4. Bkz. Paul de Man: "...the relationship is ...between man and man, two entities that are in essence similar... Within the realm of intersubjectivity one would indeed speak of difference in terms of the superiority of one subject over another, with all the implications of will to power, of violence, and possession which come into play...." 'The Rhetoric of Temporality,' s.212. Şiddeti aynılığın alanında konumlayan bu pasajla Orhan Koçak'ın 'Aynadaki Kitap/Kitaptaki Ayna: Postmodern Anlatının Bazı Sorunları'(*Defter*, Sayı 17, 1991) adlı makalesindeki, şiddetin ontolojik ayrıma dayandırılmasını karşılaştırınız: "Böylece varla yok arasındaki, kurmacayla gerçek arasındaki, başkalıkla kendilik arasındaki tedhişçi ayrım da önemsizleşir." (s.106)

Baudelaire'in edebi metinde konumlandırdığı ironik bilinç ise, her ne kadar bilincin iki veçhesi arasında yer alan bir ilişki olarak tezahür ediyorsa da faaliyeti, Baudelaire'in 'doğa,' Pamuk'un 'eşya' diye adlandırdığı ve bir ayrım olarak duyumsanan, bir ayrım olduğu için peşine düşülen, bilince heterojen, bilinç olmayan bir nesneye dönüktür.

Kısacası *dédoublement*, düşünme faaliyetidir; bilincin kendini insani olmayan bir alandan ayırmasıdır. *Kara Kitap*'ta bu ayrıma giden yolda ardına düşülen nesne-dil-ayrımın belirmesine, bilinç tarafından idrak edilmesine yol açmaktan da öte, insanı ampirik dünyadan çıkarıp tümüyle dilden oluşan bir dünyada konumlamaktadır. Yukarıda (s.8) alıntılanan, temsili ikâmenin reddedildiği bölüm, "Hiçbir zaman inandıramadım seni," diye sürüyor, "sıradan bir hayata razı olman gerektiğine. Hiçbir zaman inandıramadım seni, o sıradan hayatta benim de bir yerim olması gerektiğine." Ancak, burada Galip geçmişten, yani kendisinin de sıradan, ampirik bir bilinçle yaşadığı ve nesnenin sırrını, ampirik bilincin –farklı olanı bilmeden, dolayısıyla kendini bilmeden– içine gömüldüğü salt insani, deneyimsel bir istikrar dünyasında aradığı, yani âşık olduğu geçmişten söz ediyor. Romanda aşk, ampirik bilincin, anlamı, Rüya'yla Galip'in akrabalıklarıyla da desteklenen bir aynılık ve özdeşlikte arayışının, daha doğrusu aramayışının, her defasında düş kırıklığına yol açan yanlış bir varsayımdan yola çıkışının figürüdür. Ampirik bilincin kurduğu istikrar dünyası, nesnesi farklılık olarak tanımlanan bir bilincin dışında, 'esrarın [ancak] kenarında' yer almakta, deneyime ve algıya dayandığı oranda yanılsama ve mutsuzluk olasılığını da beraberinde getirmektedir:

> *Rüya'yla bu apartmanda geçirdikleri çocukluk yıllarının anıları bu kokuyla yakından ilgiliydi, bir zamanlar kendisi olan o saf çocuk da, iyi niyetli delikanlı, karısıyla mutlu olan koca esrarın kenarında yaşayan sade vatandaş da bu kokudan yapılmıştı.* (301)

> *Gecenin sessizliğinde, başını dergiden kaldırdığına, yüzünün yarısı aydınlıkta, yarısı karanlık ayna, sorardın, ama anlayamazdım...* (312)

Sen elinde kapağı kartondan kitap, ben elimde okuyamadığım gazete, sorardım: 'Kahramanı ben olsam beni sever miydin?' 'Saçmalama!' Gecenin acımasız sessizliği diye yazardı okuduğun kitaplar, sessizliğin acımasızlığı nedir bilirdim. (311)

Sidney'in yine bir sevgiliye (okura) yöneltilen 'Ben, ben değilim, şu hikâyeme acı'[1] dizesiyle biten sonesindeki gibi, "Kahramanı ben olsam beni sever miydin?" sorusuyla birlikte insani olanla kurmacanın mübadelesi 'saçma' olarak reddedilmektedir. Bunun hemen ardından ise bilinç ile dil arasındaki geçirimsizlik, kitapların anlattığı 'gecenin acımasız sessizliği' ile insanın bildiği 'sessizliğin acımasızlığı'ndaki tertip değişimi (*hyperbaton*) ile tam bir karşıtlık olarak verilmektedir.[2] 'Acımasız' ve 'sessizlik' kelimelerinin yer değiştirmesi, 'gece' gibi ne şahsı ne de cismi olan bir şeyi tecessüm ettirme (teşhis, *prosopopeia*, insanlaştırma: 'gecenin *acımasız* sessizliği') erkinde olan yazıyla, ancak 'sessizliği bilen' bilinç arasındaki radikal farklılığı dil olarak vermektedir. Ancak, bu sessizlik bilgisi romanda ampirik bilince, yani Galip'in geçmişine aittir. Bilindiği gibi, bir noktada Galip bu sessizliği ve ampirik bilince ait türden, artık bilgi olmadığını anladığı bir bilgiyi aşar. O geçmişe baktığında, nesnelerin ve diğer insanların dışsal, salt ampirik duyumsanmasını bilgi sanan tür bir bilincin, ne söylediğini bilmeden konuşan, söylediğinin tam tersini demek isteyen bir şuursuzluk olduğunu anlar. "Biliyor muşum, ama bildiğimi bilmiyormuşum." (360) Ampirik bilincin, nesneleri gerçekten gösterdiğini, salt bir adlandırmadan oluştuğunu varsaydığı dil, tüm belirlenimleri (zaman, mekân, bağlam, konuşanlar, hakkında konuşulan nesneler) mevcut bir konuşma durumunda bile ampirik bilincin beklentilerini yerine getirmemektedir. Eskicinin kaldırıma serdiği nesneleri ('iki tane boru dirseği, eski plaklar, bir çift kara ayakkabı,' vs.) seyrettikten sonra Galip, Adem'in Tanrının hayvanları yaratıp önüne dizdiğinde yaptığı gibi,[3] "hepsini tek

1. 'I am not I, pity the tale of me.' *Astrophil and Stella*, XLV. 14.
2. *Hyperbaton* için bkz. Quintilian, *Institutio Oratoria*, çev. H.E. Butler (Londra; Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1921; 1976), VIII. VI. 62-64.
3. "Ve adam bütün sığırlara ve göklerin kuşlarına ve her kır hayvanına ad koydu." *Tekvin*, II. 18-20.

tek kelimeleri telaffuz ederek adlandırdı.' (201) Ardından, adlandırmış olduğu yani haklarında bir tür bilgi sahibi olduğu nesneler üzerinde eskiciyle konuşmaya girişir:

'Bu neye yarar?' dedi Galip, küçük ve basit lâmba altlığını göstererek.

'Masa ayağı,' dedi eskici... (203)

Bu konuşmadan önce, yani araya söylenen kelime girmeden önce, bilginin kesinliği söz konusudur. Galip'in bilincinde kurduğu adlandırmada –Adem'in Cennetteki, Tanrının tanık olduğu durumundaki gibi– nesne bilgisi vardır. Konuşulduğu anda ise, o kelime plağı, ayakkabıyı ya da lâmba altlığını değil, sadece ve sadece bilincin bir nesneyi gösterme edimini, yani bilincin kendisini işaret etmektedir. 'Lâmba altlığı' sözü lâmba altlığını değil, yalnızca "bakın, burada bir nesne var ve ben onu algılıyorum" diyen bir bilinci göstermektedir. Ancak, nesnenin dilin kesinliğini bu reddi karşısında bilince, kelimenin nesneden, tikelden bağımsız olarak, bir genel doğru biçiminde yer alabileceği bilince, dönüldüğüne karşılaşılan, soru, bu bilincin, gösterme edimine girişebilen bu 'ben'in ne olduğu sorusudur. Ama 'ben'de, bir konuşma olduğu sürece, 'bu' kadar, salt işaret, salt deiksistir. O noktada Galip bir nesneye daha takılır:

Masanın üzerinde, koni şeklinde kıvrılmış bir kâğıt parçası vardı... Galip kâğıdın bir okul defterinden koparılmış olduğunu... anladı. Öteki tarafındaki özenli bir çocuk yazısını okudu: '6 Kasım 1972. Ünite 12. Ödev: Evimiz, bahçemiz. Evimizin bahçesinde dört tane ağaç var. Bunlar 2 tane kavak ağacı, bir tane büyük söğüt... Evimizin 1 kapısı, 6 penceresi, 2 bacası var.' Yazının altında kurukalemle boyalı resimde Galip bahçe içindeki evi, ağaçları gördü... resimdeki kapı, pencere, ağaç ve baca sayısının yazıdakileri doğruladığını görünce içindeki huzurun büyüdüğünü hissetti.

Bu huzurla, kâğıdın boş yüzünü çevirip hızlı hızlı yazmaya başladı. Çizgiler arasına yazdığı kelimelerin, tıpkı çocuğun yazdığı kelimeler gibi gerçekten var olan ba-

zı olgulara işaret ettiğinden bir kuşkusu yoktu hiç. (203-204)

Konuşmadan yazıya geçiş, yalnız *Kara Kitap* bağlamında değil, genel olarak bugün edebiyat eleştirisinde, sözlü dilin aksine yazının temsiliyet sorumluluğu taşımadığı, nesne ile birlikte yazıda temsiliyet gibi bir sorunun da ortadan kalktığı şeklide ele alınmaktadır. Fakat konu, yazıda temsiliyetin, yani nesnenin kayboluşu değil, belirlenim (*determination*) yitimidir; sorun, konuşmadan yazıya geçiş değil, ampirik bilinçten dile geçiştir. İnsanı ampirik dünyadan çıkarıp tümüyle dilden oluşan bir dünyada konumlandıran yazı, o dünyada da nesneler arasında bir nesnedir. 'Telefon kabloları, bir sünnetçi ilanı, trafik işaretleri, ...kulpsuz kürekler'den oluşan 'karmakarışık, yorucu, gürültülü' bir nesneler dünyasının parçasıdır. (200) Ama imtiyazlı bir nesnedir, çünkü insanın dünyayla olan farkını kurmasına aracı olmaktadır. Yazı özneyi, dünyada yer alan ampirik bir benlik ile, kendini tanımlama ve kendisi olmayandan ayırma faaliyetiyle bir işarete dönüşen benlik arasında bölmektedir. Yani, Baudelaire'in hem düşen hem de kendi düşüşüne gülme yetisine sahip filozof yazarı gibi, dil Galip'i, kendisi hakkında da nesneler hakkında da yanılgı içinde olduğunu bildiği ampirik benlik ile, ancak bir dil (bir okur ve yazar) olarak var olan ve o ilk benliğin yanıldığını bilen bir benliğe böler. Ama bu, o daha ilkel, ampirik benlik, *diakronik anlamda* unutulur anlamına gelmez. Her ne kadar *Kara Kitap* bir noktaya kadar insanın kendini tanımasını ele alıyorsa da (yani, bir *Bildungsroman* oluşturuyorsa da) bu bölünme (ampirik bilincin, bir zaman dilimi olarak unutulmasının ifade edeceği gibi) bir evrimin aşamalarını değil, artık organik zamana dayalı hiçbir kavramla ifade edemeyeceğimiz, ancak 'ironi' figürüyle betimleyebileceğimiz bir nazar oluşturmaktadır. Kendisinin temsil ettiği türden bir bilincin varlığı ve yokluğu ölçütlerine göre ikiye böldüğü zamanı, ironi yaratmaktadır. Bu zaman, salt mistifikasyondan oluşan ampirik bilince ait 'geçmiş' ile Galip'in bir noktada, aşağıda göreceğimiz gibi 'çabukluğu' ile betimlenen bir anda idrak ettiği dil bilincidir. Ancak bu idrak, yeni, kesintisiz bir

'olgunluk çağını' başlatmaz, sürekli öteki zamana ve bilince gidip gelen, onunla aynı 'anda' var olan ve o ampirik bilinçten kopabildiği anlarda kendini (bu romanı) yazan bir geleceğe açılır. Kendini bilmeden, nesnelere yönelik ampirik bir bilinçle var olunan an romanda 'geçmiş' olarak verilir:

> *'O zamanlar kendimle birlikte yaşamaya o kadar alışıktım ki yüzümü fark etmiyordum,'* diye düşünecekti çok daha sonra. *Ama çok sürmemişti bu kayıtsızlık. Aynada gördüğü yüzüne günlerdir baktığı fotoğraf ve resimlerdeki yüzlere bakar gibi bakabildiği zaman, hemen harflerin gölgelerini seçmeye başlamıştı çünkü. (298; italikler bana ait)*

Yüzleri, nesneleri ve metinleri okumayı öğrendikten sonra Galip kendini tam 'postmodernite' eleştirmenlerinin istediği türden salt metinlerden oluşan tuhaf bir âlemde bulur. Yine tüm şehrin 'karmakarışık, yorucu, gürültülü' bir metinler dünyası olarak belirdiği bir anda, sokakta yürümeyi bile imkânsız kılan, delirmeyle eş anlamlı olan salt dil dünyasında dolaşmaktan kurtulmayı araştırmaktadır. "Bunu bir işaret değil, sıradan bir olgu gibi görmek isterken, ... 'Hâlâ görüyorsam şehrin içinde bu işaretleri,' diye düşündü... 'yüzümdeki harflerin bana öğrettiği şeyi öğrenememişim demektir.'" (314-15) 'L'essence du rire'e göre kendi düşüşüne gülme erki insanın düşmesini önlemez. Yüzlerdeki ve özellikle insanın kendi yüzündeki harfleri okuyabilmenin öğrettiği şeylerden biri de, iki benliğin karıştırılamayacağıdır. Yoksa şehir, 'bildik tanıdık... huzurlu bir köşeden, bilinmeyen tehlikeler ve gözlerle kaynaşan korkulu bir âleme' dönüşür. (315) Ancak, nesnelerin salt kendileri olduğu yalın, masum, otantik bir dünyaya dönüş, okumayı unutmak anlamında, mümkün değildir.

> *Sanki artık zor olan, harfleri okuyabilmek değil de okuyamamaktı. Bunu da yapmaya çalışmıştı Galip, yüzünün üzerindeki bu sinir bozucu maskeden kurtulabilmek için... aklının bir köşesinde her zaman ihtiyatla hazır ettiği o küçümseyici düşünceyi yardıma çağırmış, harfler ve*

yüzlerle ilgili her şeyi gülünç, zorlama ve çocuksu bulan şüpheciliğini harekete geçirmek istemişti, ama yüzünün hatları ve kıvrımları artık o kadar açık seçik şekilde bazı harflere işaret ediyordu ki, aynanın karşısından çekilememişti. (299)

Harflerin başdöndürücü dünyasını unutarak otantik bir dünyaya dönüş mümkün değildir. Sıradan bir bilincin düşünce dünyasına yönelttiği 'o küçümseyici, ...harfler ve yüzlerle ilgili her şeyi gülünç, zorlama ve çocuksu bulan şüpheciliğin' anısı bile iki bilinç arasındaki geçişi sağlamaz. İki bilinç arasındaki geçirimsizlik idrak edildiği an, birinin hep bir maske olarak duyumsanacağı bir iki yüzlülüğe doğru radikal dönüşüm anıdır: "...dehşet ...bu basit ve açık gerçeğin şaşırtıcılığıydı; *aklın* olağanüstü bir ışıldamayla masanın üzerindeki ince belli bir çay fincanını inanılmayacak bir nesne gibi algılayabildiği zamanlarda *gözün* aynı fincanı eskiden olduğu gibi görebilmesindeki ürkütücü yan gibi." (299; italikler bana aittir). "Orijin," diyor Walter Benjamin yazının, yani edebi metnin, hiçbir belirlenime ait olmayan varlığını anlatırken, "hiçbir zaman nesnenin çıplak ve algılanabilir varlığında görülmez. Orijinin ritmini ancak ikili bir göz görebilir."[1] Yani bu nazar bir süreç değil, bir 'ritm'. Benjamin'in Creuzer'den aktararak "bir hayaletin aniden belirmesi, geceyi birden aydınlatan şimşeğin çakması,... tüm benliğini kavrayan bir güç"[2] diye betimlediği nazar, Baudelaire'in 'çabukluğuyla' ayırt ettiği an ('bir anda kendi içinde bölünme') Pamuk'ta da hızıyla betimlenmektedir. "...aynada yüzüne baktı. Ondan sonra her şey çok çabuk oldu." (298) "Ama her şey o kadar çabuk olmuş, yüzünün üzerindeki harfleri ve harflerin işaret ettiği kelimeyi o kadar çabuk görmüştü ki..." (299) "Daha sonraları... –çünkü çok çabuk olmuştu her şey– neler yaptığını her hatırlamak isteyişinde..." (300) *Kara Kitap*'ta 'aklın olağanüstü ışıldaması' diye betimlenen, orijini hiç temsili düzene atfedilemeyen, eskilerin bir tanrısal çılgınlık anına benzettikleri,

---

1. Walter Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, çev. John Osborne (Londra: Verso, 1977; 1985), s.45.
2. Benjamin, *a.g.e.*, s.163.

hayatı yaşanılır kılan, ama hayattan da, insani olan her şeyden de bambaşka olan bu şey, bu olağanüstü ışıldama yazıdır.

Yazı, der Hegel, konuşmanın vukû bulmasının, 'dile gelmesinin' ('Zum Worte kommen') engellendiği andır; yani, dilin 'demek istediğinin' ('meinen') ters çevrilip başka bir şeye dönüşüp (nesneye yönelip) demek istenilen şeyi imha etmesinin engellendiği andır.[1] Yazının bilgeliğine, der *Fenomenoloji*'nin aynı bölümünde, nesneleri kavramaya yönelik konuşmayı, yani ampirik dünyayı, bir an unutarak, nesnenin hiçliğini bilen hayvanların onu *bir anda* yiyip yutup yok ettikleri gibi (örnek Hegel'indir) bellekte imha ederek varılır. "Bilinç de bunu [yani, unutması gerektiğini] bilir... ama tekrar tekrar unutur ve her defasında yeniden keşfeder." Yani konuşma ancak unutmayı unutan bilincin edimidir. Unutmayı hatırlamak ise diakronik bir olguyu değil, yazının şimdi'sini oluşturan, bilinçteki anlık bölünmeyi teşkil eder. Yazmak için unutmanın gerektiği, ondan da öte yazının bir unutmanın ta kendisi olduğu, *Kara Kitap*'ın da zikrettiği konulardandır. "Harfleri tanımanın hafızayı gerilettiğini sen de yazmıştın bir kere." (324) Belirlenimin yazıda hiçbir şekilde söz konusu olamayacağı gerçeğini bir 'unutma' olarak ele alan Platon da romana 'eflatun renkli bir sıvı' şeklinde sızar:[2]

> *Adresini ver, sana nikotin ve kötü anılarla tıkanmış beyin damarlarını şıpın işi açarak bizi kaybettiğimiz cennetin günlük hayatına bir anda geri götüren en son Avrupa ilacı Mnemonics'i getireyim. Eflatun renkli sıvıdan her sabah çayına tarifesinde yazdığı gibi iki değil, yirmi damla damlatmaya başladıktan sonra, sonsuzluğa kadar unuttuğun ve unuttuğunu da unuttuğun birçok anını hatırlayacaksın.* (332)

Hegel'in, bilinçten yoksun hayvanın nesneyi kendiliğinden unutması, daha doğrusu nesneyi bilmemesi, olarak hikâyeleştirdiği, yazının bağrındaki unutma, *Kara Kitap*'ta Galip'in tuhaf

---

1. *Phänomenologie des Geistes*, der. J.Hoffmeister (Hamburg: Felix Meiner, 1952), IA, s.87.
2. Bkz. Platon, *Phaedrus*.

şekilde Celâl'in yazılarında *anlatılanları* hatırlamasına eştir. Hatırlamanın mistifikasyon hali, bir anlatı olan romanın 'uzun soluğunu' sürdürmesi için gereklidir. Aslen bir şimşek ânı olan, yani diakronik olmayan unutma ironiden de bildiğimiz gibi ne bir anlatıdır ne de anlatıyı doğurur. Ama yazının olması için gerekil o ânın, kendini reddederek bir cinasa (*parabasis*) dönüşüp nesnelleşmesi lazımdır, yitirilmiş bir Rüya olarak ya da nesnesi hatırlanıp da yazı olarak orijinasyonu hatırlanmayan bir Celâl olarak. Mnemonics'in reçetesinde salık verilen ama katilin az bulduğu iki damlalık normal doz hatırlamayı sağlıyorsa, yazı denen zehir-ilacın yüksek dozu –Derrida'nın gösterdiği,[1] telefondaki katilin de salık verdiği gibi– topyekûn bir unutma sağlar. Rüya da Celâl de, Hegel'in unutkan hayvanlarından da öte bir iştahla yuttukları nesnelerin ta kendisi olmuş, salt unutkanlık birer ceset olarak tecessüm ederler. O noktadan sonra kitapta başka bir ses belirebilir: "Okuyucu, ey okuyucu!.. İzin ver de şu satırları dizgiciye yollamadan önce bir kere olsun araya gireyim." (409) On sekizinci yüzyıl İngiliz ve Fransız romanlarıyla Tanzimat romanlarını okuyanların bildiği gibi,[2] kendini kurgusal anlatıcıdan ayrıştırıp anlatıya müdahale ettiği an, yazarın o kurmaca dünyasından hakikate dönemeyeceği, Galip'in ironik bilincinin bir veçhesi olarak kalacağı ândır.

1. Jacques Derrida, 'Plato's Pharmacy', *dissemination*, çev. Barbara Johnson (Chicago: Chicago University Press, 1981), ss.61-171.
2. Bu karşılaştırma için bkz. Jale Parla, *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1990).

FOTOĞRAFLARLA KARA KİTAP

Cüneyt Cebenoyan



"Başka bir yerde, başka bir tane yaptıracaktık. Uğursuz çıktı bu apartman." (s.13) Öpüş'teki şifre: Teşvikiye Cad. yüz otuz beş.

Cüneyt Cebenoyan'ın 'Kara Kitap, Kara Mektup' başlıklı fotoğraflı araştırması, Nisan 1991'de Pamukbank Genç Dergisi'nde yayımlandı. Buradaki fotoğraflar ve alıntılar o araştırmadan seçilerek alınmıştır.



"Kız Lisesi yönünden, yukarı mahallenin kendini ünlü bir futbolcu sanan delisi, ... bir bebek arabasını iterek geldi geçti; ... bu bebek arabasının içinde gazete satardı." (s.379)



"O zaman, aynı kâbusumsu duyguyla, kuyu denen yerde, şimdi tersine çevrilmiş bir kuyunun yükseldiğini korkuyla anladım. Esrarı ve ölümü pencerelerimize getiren bu yeni yerden yeni kelimelerle söz ediyorlardı artık: Apartman aralığı, apartman karanlığı..." (s.191)



"Beyoğlu karakolunun yanında, üzerinde 'Dostlar' yazan eski bir taş evin toz ve kumaş kokan ilk katına girdiler... Işıl ışıl ikinci oda, Galip'e pezevenge para vermesi gerektiğini hatırlattı. 'Türkan' dedi adam parayı cebine koyarken. 'Türkan, bak İzzet geldi seni arıyor.'" (s.131)



"Kulenin çevresinde dolandıktan sonra, Galip'in daha önce hiç görmediği ara sokaklardan birine girip buz tutmuş karanlık kaldırımlarda, yürüdüler... Üzerinde 'Merih Manken Atölyesi' yazan kapıyı, soluk yüzlü, otuz yaşlarında, tıraşsız biri açtı." (s.172) Atölye, söndürme sanayiine dönüşmüş, ama hâlâ orada.

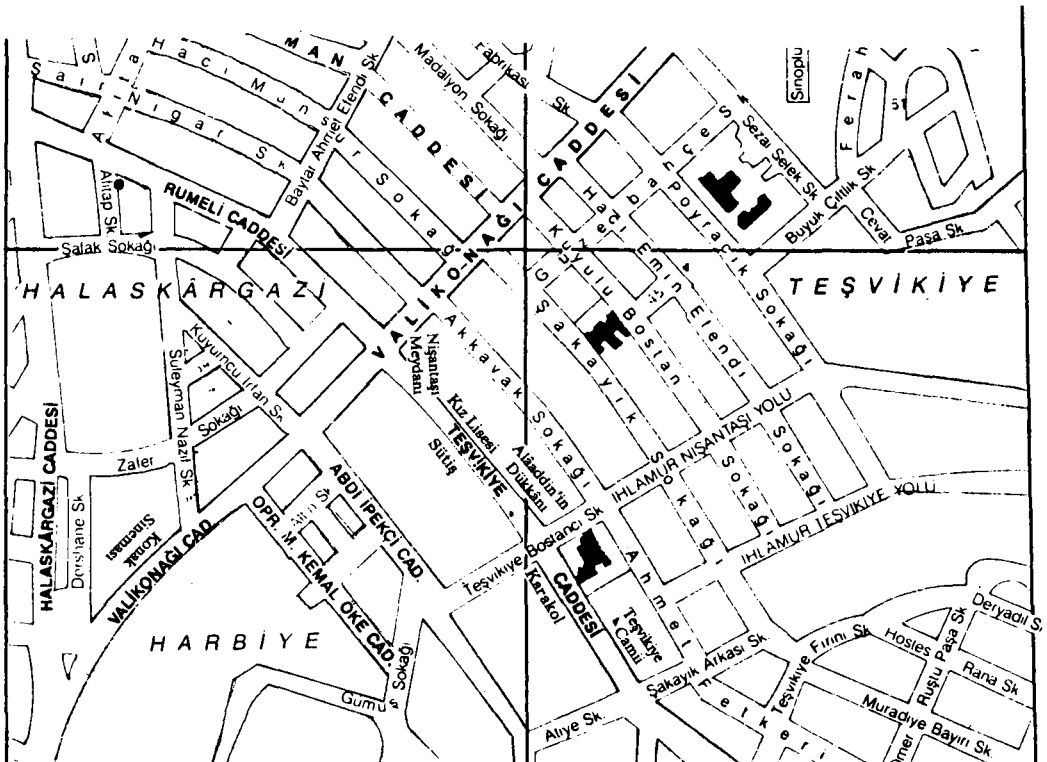


"Alâaddin'e Nişantaşı'ndaki dükkânının hayatımızda tuttuğu yerini anlattım. Küçük dükkânında sattığı binlerce, on binlerce çeşit malın hepimizin hafızalarında nasıl renk renk, koku koku capcanlı kaldığını anlattım." (s.42)





"Çevrede Alâaddin'in dükkânı olarak bilinen bu dükkâna kızkardeşin ağır ağır yürüyerek yaklaşıp nasıl girdiğini, ağacın köküne kendini siper eden Alâaddin'in onu nasıl göremediğini, gazeteci... yeniden yeniden yazmıştı." (s.412)


HALASKÂRGAZİ
TEŞVİKİYE
HARBİYE
RUMELİ CADDESİ
VALİKONAĞI CAD.
HALASKÂRGAZİ CADDESİ
OPR. M. KEMAL ÖKE CAD.
ABDİ İPEKÇİ CAD.
TEŞVİKİYE CADDESİ
IHLAMUR NİŞANTAŞI YOLU
IHLAMUR TEŞVİKİYE YOLU
Halaskârgazi Sk
Hacı Mun Sk
Nigar Sk
Altıap Sk
Salak Sokağı
Bayrak Ahmet Efendi Sk
Madalyon Sokağı
Kuyumcu Ircan Sk
Süleyman Nazif Sk
Zafer
Dersiyam Sk
Kömürcü Sokağı
Nişantaşı Meydanı
Kız Lisesi
Teşvikiye Sokağı
Akkavak Sokağı
Alâeddin'in Dükkânı
Teşvikiye Sokağı
Gümüş Sokağı
Boslan Emin Efendi Sokağı
Sakayık Sokağı
Boslancı Sk
Karakol
Teşvikiye Camii
Sakayık Arkası Sk
Teşvikiye Fırını Sk
Hoşlas Paşa Sk
Rana Sk
Ruşlu Paşa Sk
Muradiye Bayırı Sk
Aliye Sk
Ömer
Hacı Hamparsum Boyacıyan Sk
Büyük Cihlik Sk
Ceval Paşa Sk
Feraha Sk
Smoplu
Deryadil S.

YAZARLARIN ÖZGEÇMİŞLERİ

Füsun Akatlı, Doç. Dr. - 1944 Ankara doğumlu. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih, Coğrafya Fakültesi Felsefe Bölümünü bitirdi. Eğitim Fakültesinde master, Hacettepe Üniversitesi Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesinde doktora yaptı. Bir süre Hacettepe Üniversitesi Felsefe Bölümünde dersler verdikten sonra üniversiteden ayrıldı. Birçok dergide yazıları çıktı. Niçin Diyalektik (1977), Yaz Başına Neler Gelir (1980), Bir Pencereden (1982), Edebiyat Defteri (1987), Felsefenin Kıyılarında (1989) adlı kitapları var. Halen İstanbul Şehir Tiyatroları Kültür Etkinlikleri Birimi başkanı olarak çalışıyor.

Ali Akay, Yard. Doç. Dr. - 1957 İstanbul doğumlu. Siyasal Bilimler, Sosyoloji ve Felsefe okudu. Paris VIII Üniversitesinde doktora yaptı. Çeşitli Türkçe ve Fransızca dergilerde yazıları çıktı. Deleuze - Guattari'nin Göçebebilimi İncelemesi: Savaş Makinesi, Deleuze - Parnet'nin Diyaloglar ve Guattari'nin Üç Ekoloji adlı kitaplarını Türkçeye çevirdi. Konu-m-lar (1991) ve Tekil Düşünce (1991) kitaplarını yazdı. Yakında ilk sayısı yayımlanacak olan 'Toplumbilim' adlı bir dergiyi yürütüyor. Halen Mimar Sinan Üniversitesi Sosyoloji Bölümünde öğretim üyesi.

Fatma Erkman Akerson, Doç. Dr. - 1945'te İstanbul'da doğdu. İstanbul Üniversitesi Alman Dili ve Edebiyatı Bölümünü bitirdi. Aynı bölümde doktora yaptı. Çeşitli dergilerde yazıları yayımlandı. Tıp Öğrencileri İçin Almanca - Yeni Başlayanlara (1981), Göstergebilime Giriş (1987), Anlam-Çeviri-Karşılaştırma, Bizim Dilimizden Öteki Dile, Öteki Dilden Bizim Dilimize (1991) adlı kitapları yazdı. Halen Marmara Üniversitesi Alman Dili Eğitimi Bölümünde öğretim üyesi.

Kemal Atakay - İstanbul Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü mezunu. Mimar Sinan Üniversitesi Tiyatro Bölümünde master yaptı. Dergilerde makaleleri yayınlandı. 'Günlük Yaşamdan Sanata' başlığı ile Umberto Eco'nun denemelerini çevirdi. Halen Amerika'da mukayeseli edebiyat üzerine lisansüstü çalışmalarını sürdürüyor.

Gürsel Aytaç, Prof. Dr. - 1940 Eskişehir doğumlu. Ankara Dil ve

Tarih, Coğrafya Fakültesinde Alman Dili ve Edebiyatı ile Latin Dili ve Edebiyatı okudu. Aynı fakülteden doktorasını aldı. Çeşitli dergi ve gazetelerde yazıları çıktı. Die Glückseligkeit in Wielands 'Geschichte des Agathon' (1971), Thomas Mann'ın 'Der Zauderberg' ve 'Lotte in Weinmar' Romanlarındaki Edebi Kişiliği (1972), Romancı Yönüyle Heinrich Böll (1975), Çağdaş Alman Edebiyatı (1990), Çağdaş Türk Romanları Üzerine Bir İnceleme (1990), Edebiyat Yazıları 1 (1990), Edebiyat Yazıları 2 (1991) adlı kitapları var. Halen Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesinde öğretim üyesi.

Enis Batur – 1952 Eskişehir doğumlu. Ortadoğu Teknik Üniversitesinde İdari Bilimler okumaya başladı. Paris'e gidip IV Üniversitesinde Sosyal Bilimler okuyarak mezun oldu. Çeşitli dergilerde şiirleri ve yazıları çıktı. Toplu şiirlerini Yazılar ve Tuğralar'da (1987), denemelerini ise Ayna (1977), Şiir ve İdeoloji (1979), Tahta Troya (1981), Alternatif: Aydın (1985), Babil Yazıları (1986), Otuz Kuş Birden Olmak (1986), Estetik Ütopya (1987), Viyana İçin Siyah Vals (1987), İki/z (1988), Bu Kalem Bukalemin (1988), Kediler Krallara Bakabilir (1990), Gönderen: Enis Batur (1991) adlı kitaplarda topladı. Halen Yapı ve Kredi Bankası sanat danışmanlığı ve Remzi Kitabevi yayın danışmanlığı yapmaktadır.

Bedri Baykam – 1957 Ankara doğumlu. İstanbul Fransız Lisesi mezunu. Sorbonne Üniversitesinde ekonomi masteri yaptı. California College of Arts and Crafts'te resim ve sinema eğitimi gördü. Çoğu yurtdışında olmak üzere 58 kişisel resim sergisi açtı. 3 kısa metrajlı film çevirdi. Boyanın Beyni (1990) adlı bir kitabı var. Çalışmalarını İstanbul'da sürdürmekte.

Süheylâ Bayrav, Prof. Dr. – 1914'te Selanik'te doğdu. İstanbul Üniversitesi Fransız ve Roman Filolojisini bitirdi. Aynı bölümde doktora yaptı ve 1981'e kadar öğretim üyesi olarak çalıştı. Çeşitli dergilerde yazıları yayımlandı. Chanson de Roland - Edebiyat ve Üslup Tahlili (1947), Ortaçağ Fransız Edebiyatı Antolojisi (1954), Symbolisme Medieval (Paris, 1957), Roman Dillerinin Doğuşu ve Gelişmesi (1967), Batı Edebiyatından Seçme Metinler (1968), Yapısal Dilbilimi (1969), Filolojinin Oluşumu - Çağdaş Dilbilim ve Eleştiri Sorunları (1975) adlı kitapları var. 1981'de emekli oldu.

Jale Baysal, Prof. Dr. – 1926'da Kayseri'de doğdu. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türkoloji Bölümünde okudu. Aynı fakültenin Kütüphanecilik Bölümünde doktora yaptı. Çeşitli dergi ve gaze-

telerde makaleleri yayınlandı. Müteferrika'dan I. Meşrutiyete Kadar Osmanlı Türklerinin Bastıkları Eserler (1968), Resmi Daire Kütüphaneleri ve Dokümantasyon Merkezleri (1972), Kütüphanecilik Alanında Yeni Kavramlar, Araçlar ve Yöntemleri (1987), İstanbul Bilimsel ve Teknik Süreli Yayınlar Toplu Katalogu 1971 (1972), Kitap ve Kütüphane Tarihine Giriş (1991), Kütüphanede İş Yönetimi (1991) adlı kitapları ve Cennetlik İbrahim Efendi (1992) adlı bir oyunu var. Halen İstanbul Üniversitesi Kütüphanecilik Bölümünde öğretim üyesi.

Taciser Belge – 1948 İstanbul doğumlu. İstanbul Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı mezunu. Aynı üniversitenin Sosyal Bilimler Enstitüsünde master yaptı. Çeşitli dergiler için makaleler çevirdi. Lessing'in Evlenmeyen Adamın Hikâyesi, Konwicki'nin Polonyalı Olmak, Berger'in Bir Zamanlar Europa'da (M.Belge ile), Hardy'nin Adsız Sansız Bir Jude ve Berger'in Domuz Toprak (çıkacak) adlı kitaplarını Türkçeye çevirdi. 'Hikâyeler' adlı bir hikâyesi yayınlandı. (Defter, 1988), Halen çeviriler yapmaktadır.

Bernt Brendemoen, Dr. – 1949 Oslo doğumlu. Oslo ve Uppsala Üniversitelerinde Klasik Filoloji ve Türkoloji okudu. İstanbul'da, Topkapı Sarayı arşivlerinde yaptığı çalışmalar ile doktorasını aldı. Bir yıl Trabzon'da kalarak Doğu Karadeniz ağzı üzerinde çalıştı. Çeşitli ülkelerde çıkan bilimsel dergilerde yazıları yayımlandı. Bunlardan bazıları şunlar: 'The Turkish Language Reform and Language Policy in Turkey', 'Laz Influence on Black Sea Turkish Dialects'. Ayrıca, Turkish Transcription Texts from Topkapı Sarayı ve The Turkish Dialects of Trabzon adlı çalışmaları var. Tanrıkut ile birlikte Türkçe-Norveççe Sözlük (1991) ve Hovdhaugen ile birlikte Turkish Grammar (1992) adlı kitapları hazırladı. Halen Oslo Üniversitesi Ural ve Altay Araştırmaları Bölümünde Türkoloji dalında öğretim üyesi. *Kara Kitap*'ı Norveççeye çeviriyor.

Mustafa Durak, Doç. Dr. – 1948 Balıkesir doğumlu. İstanbul Üniversitesi Fransız Filolojisi mezunu. Sorbonne Üniversitesinde Genel Dilbilim dalında doktora yaptı. Çeşitli dergilerde yazıları çıktı. Abdi İpekçi İnceleme Eleştiri mansiyon ödülü ve Sabahattin Ali İnceleme Eleştiri birincilik ödülü aldı. Halen Bursa Uludağ Üniversitesi Fransızca Bölümünde öğretim üyesi olarak çalışmakta.

Mustafa Ever – 1956 Ceyhan doğumlu. Hacettepe Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü mezunu. Çeşitli dergilerde şiirleri ve yazıları çıktı. Bir süre arkadaşları ile Doğu-Batı adlı bir dergi çıkardı.

Halen Mersin Meslek Yüksek okulunda okutmanlık yapmakta.

Fethi Naci – 1927 Giresun doğumlu. İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesini bitirdi. Çeşitli gazete ve dergilerde hikâyeleri ve yazıları çıktı. Edebiyat eleştirmeni olarak tanındı. Eleştirilerini İnsan Tükenmez (1956), Gerçek Saygısı (1959), On Türk Roman (1971), Edebiyat Yazıları (1976), Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme (1981), Eleştiri Günlüğü (1986), Bir Hikâyeci: Sait Faik, Bir Romancı: Yaşar Kemal (1991), Gücünü Yitiren Edebiyat (1991) adlı kitaplarda topladı. Ayrıca, Az Gelişmiş Ülkeler ve Sosyalizm (1965), Emperyalizm Nedir (1965), Az Gelişmiş Ülkeler Askeri Darbeler ve Demokrasi (1967), Atatürk'ün Temel Görüşleri (1968) adlı kitapları var. Halen eleştiriler yazmakta ve kurduğu Gerçek Yayınevini yürütmekte.

Hasan Bülent Kahraman – 1957 Kars doğumlu. Ankara Kolejinde okudu. Gazi, Ortadoğu Teknik ve Hacettepe Üniversitelerinde okuyarak inşaat mühendisi oldu. Ekonomide master yaptı. Sanat felsefesi çalıştı. Çeşitli gazete ve dergilerde yazıları çıktı. Beyazlar Kirli (1989) ve Bir Sürekli Cehennem (1990) adlı kitapları vardı. Halen Kültür Bakanlığı Danışmanlığı ve Yayın Dairesi Başkanlığı yapmakta.

Orhan Koçak – 1948 İstanbul doğumlu. ODTÜ İdari Bilimler Fakültesini bitirdi. Marmara Üniversitesi Siyaset Bilimi Bölümünde master yaptı. Çevirileri ve makaleleri var. Max Horkheimer'ın 'Akıl Tutulması' adlı kitabını Türkçeye çevirdi. Halen serbest yazarlık yapıyor.

Mustafa Kutlu – 1947 Erzincan doğumlu. Erzurum Atatürk Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümünü bitirdi. Bir süre edebiyat öğretmenliği yaptı. Hikâye ve yazılarını çeşitli dergilerde yayınlandı. Sait Faik'in Hikâye Dünyası (1986) ve Sabahattin Ali (1972) adlı incelemeleri, Ortadaki Adam (1970), Gönül İşi (1974), Yokuşa Akan Sular (1979), Yoksulluk İçimizde (1981), Ya Tahammül Ya Sefer (1983), Bu Böyledir (1990) adlı hikâye kitapları var. Halen yazarlık yapmakta ve Dergâh Yayınlarında çalışmaktadır.

Berna Moran, Prof. Dr. – 1921 İstanbul doğumlu. Darüşşafaka ve Işık Liselerinde okudu. İstanbul Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümünü bitirdi. Aynı bölümde profesör oldu ve uzun yıllar öğretim üyeliği yaptı. Yazıları çeşitli dergilerde yayınlandı. Türklerle İlgili İngilizce Yayınlar Bibliografyası (1969), Edebiyat Kuramları ve

Eleştiri (1972), Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1 (1983), Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2 (1990) adlı kitapları var: Üniversiteden emekli oldu. Halen kitap yazmakta.

Jale Parla, Prof. Dr. – 1945 İstanbul doğumlu. Üsküdar ve Arnavutköy Amerikan Kız Kolejlerinde okudu. Robert Kolej Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümünü bitirdi. Harvard Üniversitesi Karşılaştırmalı Edebiyat bölümünden İngiliz, Fransız ve Alman Edebiyatları dalında doktora aldı. Türkçe ve İngilizce dergilerde makaleleri çıktı. Efendilik, Şarkiyatçılık, Kölelik (1985), Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri (1990) adlı kitapları var. Halen Boğaziçi Üniversite Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümünde öğretim üyesi.

Sevda Şener, Prof. Dr. – 1928 İstanbul doğumlu. Ankara Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümünü bitirdi. Bu fakülteye bağlı Tiyatro Enstitüsünde doktora yaptı. Çeşitli gazete ve dergilerde yazıları çıktı. Musahipzade Celâl ve Tiyatrosu (1963), Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlâk, Ekonomi ve Kültür Sorunları (1971), Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan (1972), Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi (1982) adlı kitapları var. Halen Dil ve Tarih, Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümünde öğretim üyesi.

Deniz Şengel – 1956 İstanbul doğumlu. Boğaziçi Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü mezunu. New York Üniversitesi Mukayeseli Edebiyat Bölümünde yaptığı doktora çalışmasını 1992 içinde bitirecek. Katolik Üniversitesi ve New York Üniversitesinde dersler verdi. Çeşitli dergilerde yazıları çıktı. Panellere katıldı; çok sayıda konferans verdi ve organize etti. Çeviriler yaptı; resim sergisi eleştirileri yazdı. Çağdaş Düşünce ve Sanat (İpek Aksüğür Duben ile birlikte) (1991) ve Bilgi Olarak Sanat, Kurgu Olarak Sanatçı: Yeni Ontoloji (1992) adlı kitapların editörlüğünü yaptı. Halen Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Bölümünde öğretim görevlisi.

Gregor Vetter – 1958 Frankfurt doğumlu. 5 yıldır Frankfurt Üniversitesinde Türkoloji ve felsefe okuyor. *Kara Kitap* üzerine 45 sayfalık bir yazısı var.

Hilmi Yavuz – 1936 İstanbul doğumlu. Kabataş Erkek Lisesinde okudu. Londra Üniversitesi Felsefe Bölümünü bitirdi. Çeşitli gazete ve dergilerde şiirleri ve yazıları çıktı. Bakış Kuşu (1969), Bedreddin Üzerine Şiirler (1975), Doğu Şiirleri (1977), Yaz Şiirleri (1981), Gizemli Şiirler (1984), Zaman Şiirleri (1987), Söylen Şiirleri (1989),

Hüzün ki En Çok Yakışandır Bize (1989) adlı şiir kitapları var. Ayrıca, Felsefe ve Ulusal Kültür (1975), Roman Kavramı ve Türk Romanı (1977), Kültür Üzerine (1987), Felsefe Üzerine (1987), Yazın Üzerine (1987), Denemeler ve Karşı Denemeler (1988) adlı kitapları var. İki de romanı mevcut: Taormina (1990) ve Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri (1991). Halen şiir yazmakta ve İstanbul Belediyesinde kültür danışmanlığı yapmaktadır.

Tahsin Yücel, Prof. Dr. - 1933 Elbistan doğumlu. Galatasaray Lisesinde okudu. İstanbul Üniversitesi Fransız Dili ve Edebiyatını bitirdi. Aynı bölümde profesör oldu. Fransız edebiyatından çok sayıda eseri Türkçeye çevirdi. Uçan Daireler (1954), Haney Yaşamalı (1955), Düşlerin Ölümü (1958), Yaşadıktan Sonra (1969), Dönüşüm (1975), Ben ve Öteki (1983), Aykırı Öyküler (1989) adlı hikâye kitapları var. Mutfak Çıkmazı (1960), Peygamberin Son Beş Günü (1992) adlı romanları mevcut. Ayrıca, Anadolu Masalları (1957), Dil Devrimi (1968), Vatandaş (1975), Yazın ve Yaşam (1976), Anlatı Yerlemleri (1980), Dil Devrimi ve Sonuçları (1981), Yapısalcılık (1982), Yazının Sınırları (1982), Eleştirinin ABeCesi (1991) adlı kitapları var. Halen İstanbul Üniversitesi Fransız Dil ve Edebiyatı Bölümünde öğretim üyesi.

FOTOĞRAFLAR

Cüneyt Cebenoyan - 1960 Ankara doğumlu. Avusturya Lisesinde okudu. Boğaziçi Üniversitesi Ekonomi Bölümünü bitirdi. Aynı bölümde tez dışında master eğitimini tamamladı. Çeşitli dergilerde edebiyat, müzik ve sinema konulu yazıları yayınlandı. Halen Pamukbank Genç Dergisinde yazarlık yapmaktadır ve yayın kurulundadır.

ÇEVİRMENLER

Işın Eliçin - 1968 İzmir doğumlu. Boğaziçi Üniversitesi Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümünü yeni bitirdi. Daha önce iki dergide çevirileri yayımladı.

Ogan Güner - 1969 Ankara Doğumlu. Boğaziçi Üniversitesi Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümünü yeni bitirdi. Çeşitli dergilerde yazıları ve şiir çevirileri yayımlandı. Morrison'un Tanrılar - Yeni Yaratıklar adlı şiir kitabını Türkçeye çevirdi.

Nedret Kuran, Yard. Doç. Dr. - 1949 İstanbul doğumlu. Alman

Lisesinde okudu. Boğaziçi Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümünü bitirdi. İstanbul Üniversitesi Yeni Türk Edebiyatı Bölümünden doktora aldı. Yurtiçi ve yurtdışında yayınlanmış araştırmaları var. 1900-1983 yılları arasında Türkçede Goethe ve Faust Tercümeleri Üzerinde Bir İnceleme (1984) adlı doktora tezi yayınlandı. Halen Boğaziçi Üniversitesi Mütercim-Tercümanlık bölümünde öğretim üyesi.

DERLEYEN

Nüket Esen, Dr. – 1949 İstanbul doğumlu. Arnavutköy Amerikan Kız Kolejinde okudu. Boğaziçi Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümünü bitirdi. Aynı üniversitenin Sosyoloji Bölümünde master yaptı. Marmara Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümünden doktora aldı. Çeşitli dergilerde yazıları çıktı. Türk Romanında Aile Kurumu (1991) adlı bir kitabı var. Halen Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümünde öğretim görevlisi.

KARA KİTAP KAYNAKÇASI

KARA KİTAP HAKKINDAKİ YAZILAR

Necdet Güler. Alaaddin ile röportaj. 'Alaaddin Roman Kahramanı Oldu.' Vizyon Dergisi. Nisan 1990.

Enis Batur. 'Orhan Pamuk'un Dükkânı.' Güneş Gazetesi. 7 Mayıs 1990.

Mete Çubukçu. 'Köşe Yazarı ve Okuyucusu: Her Okura Bir Dünya.' Nokta Dergisi. 20 Mayıs 1990.

Mustafa Kutlu. 'Kara Kitap.' Dergah Dergisi. Mayıs 1990.

Ali Sirmen. 'İstanbul Karmaşası.' Cumhuriyet Gazetesi. Haziran 1990.

Gürsel Aytaç. 'Orhan Pamuk'tan Bir Yeni Roman: Kara Kitap.' Argos Dergisi. Haziran 1990.

Fethi Naci. 'Esrarını Mesneviden Aldım Dizesinden Sonra Gelen Dizeyi Anımsıyor musunuz?' Yeni Düşün Dergisi. Yaz 1990.

Füsun Akatlı. 'Hayat Kadar Şaşırtıcı.' Gösteri Dergisi. Ağustos 1990.

Hasan Bülent Kahraman. 'Roman Yazma Ediminin Boyutları, Aşama ve Öğeleri Açısından Kara Kitap.' Argos Dergisi. Ağustos 1990.

Enis Batur. 'Orhan Pamuk'un Dükkânına Katkı.' Y.K. Sanat Dünyamız Dergisi. Güz 1990.

Kemal Atakay. 'Kara Kitap'ın Sırrı.' Adam Sanat Dergisi. Ekim 1990.

Kasım Kıroğlu. 'Orhan Pamuk - Kara Kitap.' Samsun Sanat Dergisi. Ekim 1990.

Şavkar Altınel. 'Putting a Tangible Shape on Time.' The Times Literary Supplement. 12 Ekim 1990.

Metin Sever, Ali Günvar. 'Orhan Pamuk Kolajı Roman Diye Yutturu-

---

- Kaynakça tarih sırasına göre hazırlanmıştır.

yor.' Yeni Ülke Gazetesi. 28 Ekim 1990.

Tahsin Yücel. 'Kara Kitap' Gösteri Dergisi. Kasım 1990.

Ayça Atikoğlu-Enis Batur, Selim İleri, Füsun Akatlı. 'Kara Kitap Tartışması.' Milliyet Gazetesi. 8 Kasım 1990.

Haluk Şahin. 'Orhan Pamuk ve Vasatın Saldırısı.' Güneş Gazetesi. 10 Kasım 1990.

Serhat Öztürk-Tahsin Yücel. 'Türkiye'de Okur Yanlış Yönlendiriliyor.' Güneş Gazetesi. 11 Kasım 1990.

Haluk Şahin. 'Vasat Zebanileri.' Güneş Gazetesi. 13 Kasım 1990.

Hadi Uluengin. 'Orhan Pamuk ve Fikir Zaptiyeleri.' Güneş Gazetesi. 2 Aralık 1990.

Ahmet Oktay. 'Yazınsal Üretim ve Toplumsal İlişkiler.' Milliyet Gazetesi. 4 Aralık 1990.

Bedri Baykam. 'Orhan Pamuk ile Kürşat Başar'ın Kitapları ve Resimsel Karşılıkları.' Gösteri Dergisi. Aralık 1990.

Aykut Tankuter. 'Haluk Şahin: Vasatlık Ülkemizde Hayati Bir Sorun.' Bakış Dergisi. Aralık 1990.

Konur Ertop. '1990'dan Birkaç Roman, Birkaç Öykü Kitabı.' Milliyet Sanat Dergisi. Aralık 1990.

Enis Batur. 'Tahsin Yücel ve Vasatın Saldırısı.'Gösteri Dergisi. Aralık 1990.

Feridun Andaç. 'Edebiyat 1990.' Gösteri Dergisi. Aralık 1990.

Mürşit Balabanlılar, Tahsin Yücel. 'Yazar Dilini Bilmek Zorunda.' Cumhuriyet Gazetesi. 30 Aralık 1990.

Haluk Şahin. 'Vasatistan Edebiyata İnanmıyor.'Gösteri Dergisi. Ocak 1991.

Ali Özçelebi. 'Kara Kitap ve Ayrıntılar Üstüne.'Gösteri Dergisi. Şubat 1991.

Vivet Kanetti. 'Cımbızlı Eleştiriye Karşı.' Gösteri Dergisi. Şubat 1991.

Fatma Erkman Akerson. 'Kara Kitap Üstüne Bir Yorum Denemesi.' Gösteri Dergisi. Mart 1991.

Hilmi Yavuz. 'Fethi Naci ve Ayna Meseli.' Gösteri Dergisi. Nisan 1991.

Süheyla Bayrav. 'Kara Kitap ve Kendi Olmak.' 4. Boyut Dergisi. Nisan 1991.

Samim Kocagöz. 'Kara Kitap Tartışması.' Adam Sanat Dergisi. Nisan 1991.

Nevval Çizgen. 'Kara Kitap ve Şehr-i İstanbul.'Kostantiniyye Gazetesi. Nisan 1991.

Cüneyt Cebenoyan. 'Kara Kitap, Kara Mektup.'Pamukbank Genç Dergisi. Nisan 1991.

Berna Moran. 'Üstkurmaca Olarak Kara Kitap.' Gösteri Dergisi. Mayıs 1991.

Gregor Vetter. 'Kara Kitap'taki Rüya Kavramı.'Yayınlanmamış Makale. Yaz 1991.

Jale Baysal. 'Bir Orhan Pamuk Okuyucusundan.'Gösteri Dergisi. Haziran 1991.

Talât Halman. 'Ottoman Shadow Theatre.' The World and I. Haziran, 1991.

Güneli Gün. 'Being Oneself and Another.' The World and I. Haziran, 1991.

Jale Parla. 'Why The Black Book is Black.' The World and I. Haziran 1991.

Süha Oğuzertem. 'İktidarı Öven Galip.' Defter Dergisi. Nisan-Temmuz 1991.

Sevda Şener. 'İşaretleri Değerlendirme Kitabı.'Gösteri Dergisi. Temmuz 1991.

Mustafa Ever. 'Adlar ve Kitaplar.' Argos Dergisi. Ağustos 1991.

Fethi Naci. 'Eleştiri Günlüğü.' Adam Sanat Dergisi. Ağustos 1991.

Samim Kocagöz. 'Fethi Naci'ye Reçete.' Adam Sanat Dergisi. Eylül 1991.

Enis Batur. 'Hayat, Sır, Yazı.' Defter Dergisi. Ağustos-Aralık 1991.

Orhan Koçak. 'Aynadaki Kitap /Kitaptaki Ayna.'Defter Dergisi. Ağustos-Aralık 1991.

Bernt Brendemoen. 'Orhan Pamuk - Bir Türkçe Sözdizimi Yenilikçisi.' Yayınlanmamış Konferans Metni. Aralık 1991.

Tahsin Yücel. 'ABC'nin Eleştirisi.' Gösteri. Ocak 1992.

Mustafa Ever. 'Uzaktaki Adamın Kaldırdığı Parmak Görülmeyebilir.' Gösteri Dergisi. Şubat 1992.

Mustafa Durak. 'Mikroskop Altında Kara Kitap'tan Bir Parça.' Gösteri Dergisi. Şubat 1992.

Hasip Akgül. 'Orhan Pamuk'un Esrarı.' Yeni İnsan Dergisi. Şubat 1992.

Güneli Gün. 'The Turks Are Coming: Deciphering Orhan Pamuk's Black Book.' World Literature Today. Kış 1992.

Ramazan Çeçen. 'Kara Kitap Üzerine Kara-Ak Denemeler.' Birikim Dergisi. Mayıs 1992.

Taciser Belge. 'Rüyadan Kabusa -Fantastik Şehir İstanbul.' İstanbul Dergisi. Yaz 1992.

Ali Akay. 'Kim-lik Yazar.' Yayınlanmamış Makale. Haziran 1992.

Deniz Şengel. 'Hayatın ve Yazının Ortasında: Kara Kitap'ta Bilinç.' Yayınlanmamış Makale. Haziran 1992.

ORHAN PAMUK'LA YAPILMIŞ KARA KİTAP VE ROMANCILIĞI İLE İLGİLİ RÖPORTAJLAR

'Orhan Pamuk: Hiçbir Kitabımı Zafer Duygusuyla Bitirmedim.' Hülya Ekşigil. Vizyon Dergisi. Mart 1989.

'Yazmadan Yaşamamak.' Şule Arasan. İşte Röportaj Dergisi. Haziran 1989.

'Kara Kitap.' Mürşit Balabanlılar. Cumhuriyet Kitap Eki. 23 Mart 1990.

'Aşk, Şehir, Ayrıntı.' Ayça Atikoğlu. Milliyet Gazetesi. 30 Mart 1990.

'Şapkadan Tavşan Çıkarıyorum.' Mete Çubukçu. Nokta Dergisi. 1 Nisan 1990.

'Orhan Pamuk Kara Kitap'ı Anlatıyor.' Hami Çağdaş. Gösteri. Nisan 1990.

'Hikâye Anlatmayı Çok Seviyorum.' Zeynep Oral. Milliyet Sanat Dergisi. Nisan 1990.

'Hayâlleri, Sözcükleri ve Orhan Pamuk.' Şerif Erol. Erkekçe Dergisi. Mayıs 1990.

'Orhan Pamuk: Ev Kadınlarında İkinci Sınıflığın Laneti Var.' Serpil Gülgün. Kadınca. Mayıs 1990.

'Kara Pamuk: Gizemli Bir Sanat Adamı.' Başar Başarır. Boğaziçi Dergisi. İlkbahar 1990.

'Bir Ayrıntı Avcısı.' Hülya Vatansever. Elele Dergisi. Haziran 1990.

'Deli Olmak Ya da Olmamak.' Tunca Arslan. Yüzyıl Dergisi. 19 Ağustos 1990.

'Orhan Pamuk: Yalnızlık Mutluluktur.' Kadın Dergisi. Ağustos 1990.

'Gizli Yüzü Gizliyor.' Müjgân Yıldırım. Tempo Dergisi. 16 Eylül 1990.

'Dünyayı Ateşler İçine Atmak İsterdim.' Nuray Kızıltan. Güneş Gaze-

tesi Gençlik Eki. 28 Eylül 1990.

'Kitabım Sözlükle Anlaşılmaz.' Mürşit Balabanlılar. Cumhuriyet Gazetesi. 24 Kasım 1990.

'Söylediler Benim İçin Kötü Yazar Demiş.' Kürşat Başar. Güneş Gazetesi. 27 Kasım 1990.

'Bence Dünyanın En Büyük Sorunu 'İnsanın Kendisi Olamaması Hali'dir.' Sevil Ravalı. Hey Girl Dergisi. Kasım 1990.

'Hamama Giren Terler.' Mete Çubukçu. Nokta Dergisi. 2 Aralık 1990.

'Son Günlerin En Çok Tartışılan Yazarı Orhan Pamuk.' Dilek Önder. Hürriyet Pazar Ekspres. 9 Aralık 1990.

'Son On Yılın Romanı Yalınkat Gerçeklikten Kurtulma Çabası Verdi.' Varlık Dergisi. Aralık 1990.

'Hiçbir Şey Hayat Kadar Şaşırtıcı Olamaz, Yazı Hariç.' Nevin Ünalın. İş Dergisi. Şubat 1991.

'Profil: Orhan Pamuk.' Ayşe Üçok. Skylife Dergisi. Eylül 1991.

'Orhan Pamuk ile Söyleşi.' Kasım Kıroğlu. Sam-Sev Dergisi. Sayı 9. 1992.