

WRITING AS A SPACE:
METADIEGETIC NARRATIVES
IN *KIRMIZI PELERİNLİ KENT* AND *ROMANTİK BİR VİYANA YAZI*

ZEHRA ÖZTÜRK

BOĞAZIÇI UNIVERSITY

2017

WRITING AS A SPACE:
METADIEGETIC NARRATIVES
IN *KIRMIZI PELERİNLİ KENT* AND *ROMANTİK BİR VİYANA YAZI*

Thesis submitted to the
Institute for Graduate Studies in Social Sciences
in partial fulfillment of the requirements for the degree of

Master of Arts

in

Turkish Language and Literature

by

Zehra Öztürk

Boğaziçi University

2017

BİR MEKÂN OLARAK YAZI:
KIRMIZI PELERİNLİ KENT VE ROMANTİK BİR VİYANA YAZI'NDA
METADİEGETİK ANLATILAR

Sosyal Bilimler Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
Yüksek Lisans Tezi

Zehra Öztürk

Boğaziçi Üniversitesi

2017


Writing as a Space:
Metadiegetic Narratives
in *Kırmızı Pelerinli Kent* and *Romantik Bir Viyana Yazı*

The thesis of Zehra Öztürk
has been approved by:

Prof. Nur Gürani Arslan
(Thesis Advisor)



Assist. Prof. Olcay Akyıldız



Assist. Prof. Fatih Altuğ
(External Member)



May 2017

DECLARATION OF ORIGINALITY

I, Zehra Öztürk, certify that

- I am the sole author of this thesis and that I have fully acknowledged and documented in my thesis all sources of ideas and words, including digital resources, which have been produced or published by another person or institution;
- this thesis contains no material that has been submitted or accepted for a degree or diploma in any other educational institution;
- this is a true copy of the thesis approved by my advisor and thesis committee at Boğaziçi University, including final revisions required by them.

Signature.....

Date29.05.2017.....

ABSTRACT

Writing as a Space:

Metadiegetic Narratives in *Kırmızı Pelerinli Kent* and *Romantik Bir Viyana Yazı*

In this thesis study, through analysing Aslı Erdoğan's novel *Kırmızı Pelerinli Kent* and Adalet Ağaoğlu's novel *Romantik Bir Viyana Yazı*, I would like to assert the idea that "writing" provides a space to the characters that have already become placeless for various reasons. To this end, I will point out that what makes this possible is the new layers of narrative born by the fact that the main characters of both novels write novels that share the same title with the ones in which they exist. I will also discuss the opportunities offered by the narrative techniques and elements of both novels, to their characters who avoid the reality of the outer world and seek to create a brand-new space for themselves. To achieve that, I will focus on the metadiegetic narratives, which enable "writing" to serve as a space for the characters, as well as on the functions of these narratives, by employing Genette's terminology of narrative levels.

(See Appendix for an extended abstract.)

ÖZET

Bir Mekân Olarak Yazı:

Kırmızı Pelerinli Kent ve Romantik Bir Viyana Yazı'nda

Metadiegetik Anlatılar

Bu tezde Aslı Erdoğan'ın *Kırmızı Pelerinli Kent* ve Adalet Ağaoğlu'nun *Romantik Bir Viyana Yazı* romanı üzerinden “yazı”nın, çeşitli nedenlerle mekânsızlaşan karakterlere bir mekân sağladığını öne süreceğim. Buna imkân tanıyan şeyin, bu anlatıların başkarakterlerinin, içinde buldukları romanlarla aynı adı taşıyan romanlar yazıyor olmaları dolayısıyla anlatılarda açılan yeni düzlemler olduğunu söyleyeceğim. Ele aldığım romanlarda görülen anlatım tekniklerinin ve anlatı unsurlarının, dış dünyanın gerçekliğinden kaçan ve kendileri için yeni bir mekân yaratmanın peşinde olan karakterlere sağladığı imkânları tartışacağım. Bunun yaparken Genette'in “anlatı düzeyleri” terminolojisinden yararlanarak, “yazı”nın karakterlere bir mekân olmasını mümkün kılan metadiegetik anlatılara ve bu anlatıların romanlardaki işlevlerine odaklanacağım.

TEŞEKKÜR

En başta beni her anımda destekleyen ve her koşulda yanımda olduklarını hissettiğim sevgili aileme; anneme, babama ve kardeşim Zeynep'e beni her düştüğümde büyük bir şefkat ve özveri ile tekrar ayağa kaldırdıkları ve özellikle bu tezin uzun yazım sürecinde beni sabırla motive ettikleri için binlerce kez teşekkür ederim. Tez çalışmam boyunca benden desteğini hiç esirgemeyen, kapısını her çalışımda beni güler yüzü ve engin bilgisiyle motive eden, bu tezi bitirmemde büyük emeği olan tez danışmanım Nur Gürani Arslan'a bana gösterdiği sabır, çalışmalarına yaptığı katkılar ve verdiği emekler ve de akademik camiada benzerine az rastlanan samimiyeti için teşekkürü bir borç bilirim. Tez jürimde yer almayı kabul edip tezime çok değerli katkılarda ve yorumlarda bulunan hocalarım Olcay Akyıldız ve Fatih Altuğ'a da ayrıca çok teşekkür etmek isterim.

Tez sürecinde şüphesiz en büyük destekçim olan, sadece bu sürede değil tüm üniversite hayatım boyunca bulunduğum her mekânı, geçirdiğim her anı sevmemi sağlayan dostlarıma; son 10 yılımın tek şahidi Nasire Uluç'a, hayatımdaki en güçlü kadınlardan biri olan Gözde Orhan'a, ağabeyden öte olan Halil Karagülle'ye, dert ortaklarım Esra Yılmaz ve Selvihan Kurt'a, sükûnetin vücut bulmuş hali Ömer Faruk Yekdeş'e, gönlümden bir parçayı da alıp Muğla'ya taşıyan Ahmet Duran Arslan'a, Hisarüstü'nü güzelleştiren sohbetleri için Resul Altuntaş, Gökhan Güler, Sevgi Şen'e hayatımın en güzel renkleri oldukları için teşekkür ederim. Manevi kız kardeşim, dünyanın en güzel "kova"sı Esra Demirkoparan'a ise tez sürecinde beni tüm huysuzluklarıma rağmen kapının önüne koymadığı ve maddi manevi her türlü destekte bulunduğu için milyarlarca teşekkür ederim. Son olarak Yavuz Selim Kemik'e, merdüm-i dideme, bana dostluk kavramının ne olduğunu, bir insanın koşulsuz şartsız nasıl sevildiğini öğrettiği için sonsuz teşekkürler.

İÇİNDEKİLER

BÖLÜM 1: GİRİŞ.....	1
BÖLÜM 2: YENİ BİR ALANIN İCADI	9
2.1 Labirent kentlerde metinsel arayışlar	10
2.2 Anlatı düzeyleri ve anlatıcı kimlikleri.....	19
2.3 Somut mekân anlatıları	32
BÖLÜM 3: BİR MEKÂN OLARAK METADİEGETİK VE İŞLEVLERİ.....	43
3.1 Güvenli bir özgürlük alanı olarak metadiegetik anlatı.....	45
3.2 Öznel gerçeklik mekânı olarak metadiegetik anlatı.....	50
3.3 Zamana hâkim olma: Geçmiş kaydı olarak metadiegetik anlatı	60
3.4 Arayan yazardan yok olan yazara: Ölüme karşı açılmış bir cephe olarak metadiegetik anlatı	71
BÖLÜM 4: SONUÇ.....	83
APPENDIX: EXTENDED ABSTRACT (UZUN ÖZET).....	86
KAYNAKÇA.....	89

ÖNSÖZ

Bu tez çalışmasıyla, Aslı Erdoğan'a ait *Kırmızı Pelerinli Kent* ve Adalet Ağaoğlu'na ait *Romantik Bir Viyana Yazı* adlı romanlar üzerinden, mekânın metinsel tezahürlerini okumaya çalışıyorum. Bunun için odağıma, söz konusu romanların başkarakterleri olan, geçmişlerinden ve köklerinden kaçarak geldikleri kentlerde “tutunamayıp” mekânsızlaşan yazar-karakterleri alıyorum. İçinde buldukları dış dünyaya ait somut mekânlarla savaşım içinde olan, benlik inşalarını “yazarak” tamamlamaya çalışan karakterlerin yazıyı bir “anayurt” olarak seçtiklerini söylüyorum ve bu seçimin nedenlerini tartışıyorum.

Kırmızı Pelerinli Kent ve *Romantik Bir Viyana Yazı*'nda, içinde yer aldıkları romanlarla aynı adı taşıyan romanlar yazan karakterlerin yazma ihtiyacını, kendilerine yabancı kentlerde mekânsızlaşmaları ve kaybettikleri “sınır” ve “aidiyet” mefhumlarını tekrar kazanma çabaları üzerinden okuyorum. Mekânsızlaşan karakterlerin, “tinsel bir mekân”a -yazıya- ait olduklarını ilan etmelerinden yola çıkarak, yazının bir mekân olarak işlevlerinin üzerinde duruyorum. “Anlatı içinde anlatı” tekniğinin de, başkarakterlere, ait hissedebilecekleri, kendi kurallarını koyabilecekleri ve en önemlisi birbirini kapsayan anlatı düzlemlerinin sonsuz döngüsü dolayısıyla “ölümsüzlüğe” ulaşabilecekleri yeni bir mekân inşa etme imkânı tanıdığını ve bunu diğer tüm anlatı unsurlarının yardımıyla yaptığını söylüyorum.

Bu çalışmanın giriş bölümünde, söz konusu romanlarda “yazının bir mekân işlevi gördüğü” tezini ortaya koyabilmek için “kurguda mekân” meselesini ele alıyorum. Bunun için öncelikle bir “somut-tinsel mekân” ayrımına gidiyorum. Fiziksel boyutlarla ortaya konan mekânların karşısına soyut ve simgesel, daha kapsayıcı bir mekân tanımı koyuyorum. Böylece içinde buldukları kentlerle bir çekişme içinde olan başkarakterin, kendilerine yaşama alanı olarak “icat ettikleri”

“yazı”yı da dış dünyayı da kapsayan “tinsel bir mekân” olarak yorumluyorum.

Burada sadece yer kaplama, koordinat belirtme niteliklerinin çok daha ötesinde, çok daha kapsayıcı bir anlamda kullandığım “mekân” kelimesini “space” kelimesinin karşılığı olarak kullanıyorum. Fakat çok farklı görüşler barındırması ve yararlandığım ikincil kaynaklarda değişik şekillerde ele alınmış olması dolayısıyla “mekân-uzam-alan” kelimeleri arasında bir ayrıma gitmiyorum. Bunun yerine yukarıda belirtmiş olduğum üzere, tezimde birçok var oluş düzenini kapsadığını iddia ettiğim bir mekân olarak yazının karşısına dış dünyaya ait kent, ev, otel gibi “somut mekânları” yerleştiriyorum.

Çalışmanın ikinci bölümünde başkarakterleri yazmaya iten etkenlerin üzerinde duruyorum ve yazma eğilimini içinde bulunulan ve aidiyet hissedilemeyen kentler dolayısıyla karakterlerin “mekânsızlaşmasına” bağlıyorum. Bu bölümde romanların kısa birer özetini vererek, mekânsızlaşan karakterlerin, kök salabilecekleri, kendi gerçeklik anlayışlarını ve benliklerinin izdüşümlerini aktarabilecekleri, geçmişi ve şimdikiyi birleştiren bir mekân inşasına giriştiklerini ve bunu yazarak mümkün kıldıklarını söylüyorum. Bu bölümde ayrıca anlatıbilimsel kavramlardan yararlanarak, romanlarda görülen anlatı düzeylerinin ve anlatıcı kimliklerinin, yazının bu metinlerde bir mekân olarak ortaya çıkmasına katkısını inceliyorum. Yine bu bölümde, Genette’e ait “intradiegetik anlatı” ve tezin adında geçen “metadiegetik anlatı” terimlerini, yaygın olarak kullanılan “çerçeve anlatı” ve “iliştirilmiş anlatı” terimleri yerine tercih ettiğim sebeplerimi diğer anlatıbilimcilerin terimlerini tartışarak açıklıyorum. Genette’ten ödünç aldığım “anlatı düzeyleri” ve “anlatıcı tipolojileri” terminolojilerini, anlatıbilime ait kaynakların Türkçe çevirilerinde birçok karışıklık ve yanlışlık olduğu için, birebir çevirmeden yalnızca birkaç harf değişikliği ile Türkçeye uyarlayarak kullanıyorum. Anlatı düzeyleri ve anlatıcı tipolojilerini analiz ederek, romanlara ait her bir anlatı unsurunun, yazının bir

mekân olarak ortaya çıkmasını sağlamak için işlevsel bir biçimde kullanıldığını iddia ediyorum. Hemen sonrasında ise bir diğer anlatı unsuru olarak “anlatı mekânlarının”, kentlerin, evlerin, otel odalarının, karakterleri nasıl yazmaya ittiğini göstermeye çalışıyorum.

Üçüncü bölümde ise, buraya kadar, anlatılarda tercih edilme sebeplerini analiz ettiğim, romanlar içinde karakterlerce yazılan romanlar dolayısıyla görünür olan metadiegetik anlatıların işlevlerini ele alıyorum. Bu tezin asıl odak noktası olan, “metadiegetik anlatılar dolayısıyla yazının bir mekân olarak ortaya çıkması” meselesini, romanların yazar-karakterlerinin arayışları ve ihtiyaçları üzerinden anlamlandırıyorum. *Kırmızı Pelerinli Kent* ve *Romantik Bir Viyana Yazı*’nda, “yersiz yurtsuz” karakterlere bir kök, bir sığınak, bir liman, içinde buldukları şehirlerin kaosu ile başa çıkabilecekleri güvenli bir özgürlük ve son olarak kentlerin “tekinsiz labirentlerinde” var olma savaşında bir cephe sağlayan mekânın, “yazı” olduğu sonucuna varıyorum. Bu tezde, *Kırmızı Pelerinli Kent* ve *Romantik Bir Viyana Yazı* romanlarının barındırdığı her meseleye, odağımdan çıkmamak adına değinmiyorum. Aynı şekilde, yazıyı bir mekân olarak ele alırken de felsefi bir mekân tartışmasına girmeyerek anlatıbilim çerçevesinde kalıyorum.

Anlatı yapıları başta olmak üzere birçok paralellik taşıyan *Kırmızı Pelerinli Kent* ve *Romantik Bir Viyana Yazı* romanlarını ele alırken öncelikle bu metinlerin sundukları doğrultusunda yakın okumalar yapıp, bu okumalar sonucunda vardığım sonuçları felsefe, sosyoloji, psikoloji ve edebiyat eleştirisi alanlarından yaptığım alıntılarla desteklemeye çalışıyorum. Birincil metinlerden yapmış olduğum bazı alıntıları, birçok farklı okumaya imkân tanıyor olmaları dolayısıyla birden fazla yerde tekrar kullanıyorum. Böylece incelediğim metinlerde yazının karakterlere yaşanacak bir “anayurt” sunduğunu savunan tezimi, farklı disiplinler yardımıyla ortaya koymaya çalışıyorum.

BÖLÜM 1

GİRİŞ

Ruth Ronen (2017), “Kurguda Uzam” adlı yazısında, “kurguda uzam[ın], yani edebi anlatıda mekânları ve olayları, karakterleri ve nesnelere başka pek çok unsurla birlikte (hikâye, karakter, zaman ve ideoloji) kapsayan alan[ın], kurgusal bir evreni oluştur[duğunu]” belirtir (s. 136). Kurgusal uzamların içinde bulunan ve bir anlatının en önemli bileşenlerinden biri olan mekân, durumların ve olayların içinde gösterildiği yer(ler)dir. Anlatı mekânı, karakterlerin içinde yaşadığı ve hareket ettiği yer olmanın ötesinde mekânsal olarak konumlandırılmış anlatı öğelerinin tamamını içerir ve bir anlatıda “varolanlar”a aittir (Jahn, 2012, s. 107). Metinlerde karakterler, nesnelere, olaylar ve zaman bir mekânsal bağlama oturtularak verilir. Ancak anlatı mekânının sadece anlatıdaki varlıklar için bir kapsayıcı olduğunu ve olaylar için bir yer işlevi taşıdığını söylemek, çeşitli anlatılarda karşılaşılan mekânın birçok biçim ve işlevini gözden kaçırmak olacaktır (Ryan, 2013, paragraf 10)¹.

Edebiyatta mekân anlatımları ve kullanımları tarihsel açıdan değişkenlik gösterir. Modernist edebiyata dek mekân, bir amaçtan çok araç olmuşken, özellikle daha derinlikli anlatı karakterlerinin kurulmaya başlaması ile mekânın anlamsallaştırılması ve işlevleştirilmesi üzerine de odaklanılmaya başlanmıştır (Dervişcemaloğlu, 2014, s. 191). Modernist romanlarda görülen perspektif anlayışı ile birlikte anlatı dünyasının, karakter(ler)in gözünden aktarılması söz konusu olmaya başlamış, böylelikle karakterlerin algıları doğrultusunda mekânlara çeşitli anlamlar yüklenmiştir (Jahn, 2012, s. 109). Modernist metinlerle birlikte öne çıkan hem gerçek hem hayal ürünü olabilecek karakter algılamaları, mekânı fiziksel

¹ Söz konusu makale internet üzerinden erişime açık olduğu için burada sayfa numarası yerine paragraf numarası kullanılmıştır.

boyutundan çıkarıp metaforik, zihin tarafından oluşturulan bir ilişkiler ağına dönüştürmüştür (Ryan, 2013, paragraf 16). Bunun sonucunda mekânların metinsel tezahürleri somut gösterimlerine paralel olarak soyut ve simgesel bir yapıya bürünmeye başlamıştır. Çünkü “mekân anlamla dolduruldukça, alanlar ve alan grupları simgesel anlamlar kazanır ve belli zihin durumlarının yahut değer sistemlerinin mecazları haline gelir” (Schick, 2001, s. 7).

20. yüzyıl metinlerinde, karakterlerin ruh dünyalarına paralel olarak kurgulanan mekânlar- odalar, evler, sokaklar, kentler, ülkeler- sığınılacak yer, ana rahmi olma ya da karakterle karşıtlık oluşturma, karakteri dışlama gibi birçok simgesel anlama ve işleve sahiptir. Fakat bunların da ötesinde karakterlerin eylemleri ve düşünceleri vasıtasıyla takip edebildiğimiz olay örgüsü ile ilişkili mekânlar; göç, sürgün, mecburi yer değiştirme gibi travmatik sebeplerle ya da parçalanmış benliklerin parçalanmış mekân algıları dolayısıyla alışlagelen işlevlerini yitirebilir. Gerçeklik yitimi ve aidiyet mefhumlarının kaybıyla karakterler, “yersiz yurtsuz” ve dışlanmış bireyler haline gelirler. Bu durumun bir sonucu olarak öncelikle Batı Edebiyatında, sonrasında ise modernleşme projesinin etkisiyle Türk romanında, mekânsızlaşma, mekânların dağılması, mekânın yitilmesi gibi olgular gündeme gelir (Uysal, 2004, s. 260).

Benliğin izdüşümlerini bulabileceği ya da kendine bir benlik inşa edebileceği mekânları kaybeden birey için iki seçenek söz konusudur: mekânsızlığının içinde hapsolmek ya da kendine yeni bir alan icat etmek. Žižek (2012) bu ikinci seçeneği “ütopya mekânların” ortaya çıkma sebebi olarak açıklar; “Gerçek ütopya, durum çözümsüz olduğunda, yani olası koordinatları dâhilinde bir çözüme gitme yolu olmadığında, salt hayatta kalma dürtüsü ile yeni bir alan icat etmek zorunda olmakla ortaya çıkar. Ütopya, özgür hayal gücünün bir ürünü değildir, ütopya içten gelen bir zorunluluk meselesidir” (s. 36). Bu ütopyik yeni alan,

yıkılan eski mekânın, arzu nesnelereyle doldurulmuş kurgusal bir versiyonu olabilir. Örneğin, Platon'un *Devlet*'inde görülen, ideal bir devlet sisteminin doğanın sınırlarıyla oynanmadan ütöpik bir mekânda kurgulanmasıdır. Bunun da ötesinde, Žižek'in bir "zorunluluk"tan doğduğunu iddia ettiği "yeni bir alan icadı" ihtiyacı, dünyadan-anlatı düzleminde de anlatı mekânından- kopuşla, doğanın sınırlamalarının olmadığı bir alana kaçışla da sağlanabilir (Lutwack, 1984, s. 5). Bir mekân olarak yazı da tam bu noktada gündeme gelir ve yazı, anlatı mekânları ve benlikler birer birer yıkılırken anlatılarda yazınsal karakterlerin kaçıp sığındıkları, kelimelerden oluşan "tinsel bir mekân" olarak ortaya çıkar.

Bu tezin odak noktası da, bu kaçıştan hareketle, kurgusal uzamlar içinde icat edilen bir alan olarak yazı ve bu yazının metinler içinde oluşturduğu "metadiegetik anlatılar"² işlevleri olacaktır. Mekânsızlaşma, köksüzleşme-bir kök arama, geçmiş, gelecek ve şimdi ilişkisi içinde benlik inşaları, yazma ihtiyacı ve arzusu konuları, bu tezde, yazının kendisini mesele eden metinler olan Adalet Ağaoğlu'nun 1993 yılında yazmış olduğu *Romantik Bir Viyana Yazı* ve Aslı Erdoğan'ın 1998'de yazmış olduğu *Kırmızı Pelerinli Kent* adlı romanları üzerinden ele alınacaktır. "Mekânın metinsel tezahürleri" ve "bir mekân olarak yazı" konuları bağlamında bir inceleme yapmak üzere bu iki romanın seçilmesinin sebebi, öncelikle, anlatı yapıları dolayısıyla bu romanların metinsel uzamları içinde karakterlerce yazılan kısımların görünürlüğü dolayısıyla, romanlar içinde karakterler tarafından yazılan metinlerin, her iki romanda da düzlemlere ayrılmış bir yapı oluşturuyor olmasıdır. Biraz daha açacak olursak her iki kitapta da köklerini reddetmiş, aidiyet mefhumları olmayan, geçmişlerini ve belleklerini oluşturan mekân olan İstanbul'dan çok uzak kentlerde kendi benliklerini inşa etmeye çalışan iki "yitik ruh"un anlatısı mevcuttur. Her iki

² Gömülü anlatıları anlatmak için kullanılan bu terim Genette'e (2011) aittir ve bu tezde, "çerçeve ve iliştilenmiş anlatı" terimleri yetersiz bulunduğu için intradiegetik ve metadiegetik terimleri tercih edilmiştir. Bkz. Bu tezde "Anlatı düzeyleri ve anlatıcı kimlikleri"

romanın başkarakteri de kimlik arayışlarına mekân olarak, kaçıp geldikleri kentleri seçmiştir. Fakat köklerine yabancı ve kendi değer yargılarından arındırılmış sonsuz bir özgürlük içinde buldukları kentlerde parçalanmaya ve kaybolmaya başlamışlardır. Her iki anlatıda da başkarakterler, son bir çırpınış olarak içinde buldukları kentlerle bir savaşım içine girmiş, kendilerine silah olarak kelimeleri, cephe olarak da yazdıkları kitapları seçmişlerdir: “Benimse silahlarım sözler, akınlarım hayallerimin dili olmalı” (Ağaoğlu, 2002, s. 12). İçinde buldukları cehennemsi özgürlükte yitip gitmemek için, yaşadıkları kentlerle girdikleri savaşta galip gelmek için yazarlar. Böylece onları çevreleyen mekânları kendi oluşturdukları mekân olan yazıya hapsederek zincirlerinden kurtulacaklarına inanırlar: “Hem içeriden hem dışarıdan kuşatılmış durumdayım. Rio’yu yazmak zorundayım” (Erdoğan, 2012, s. 25). Bu inanç ve bunun gibi birçok beklenti ile yazan, yazıyı kendilerine mekân edinerek daha birçok şeyin üstesinden gelmeye çalışan karakterlerin yazdıkları dolayısıyla da romanlar çok katmanlı bir yapıya sahip olur.

Romantik Bir Viyana Yazı ve Kırmızı Pelerinli Kent’te somut anlatı mekânları ile tinsel mekânlar arasında, bedenlerle ruhlar arasında, mekân ve zaman yani coğrafya ve tarih arasında son derece karmaşık, iç içe geçmiş ilişkiler söz konusudur. Bu sarmal ilişkilerden kaçılan ve sığınılan, bilinç dışının karanlık labirentlerinin aktarıldığı mekân ise incelenecek bu iki romanda “yazı”dır. İlk olarak, aşına olunan mekânların yok oluşu ile birlikte içinde buldukları kentlerden, evlerden ve hatta bedenlerinden kopan karakterler “sözcüklerden oluşan bir tinsel mekânda” (Erdoğan, 2012, s. 5) yaşamaya başlarlar. Mekânsızlık “illeti” içinde bocalayan karakterler bu tinsel mekâna ulaşmaya kadar bir “arayış” içine girerler. Bu arayış, söz konusu iki romanda da, ilham arayışı, yer-yurt arayışı, özgürlük arayışı, gerçeklik arayışı, ölüm arayışı, geçmiş ve kök arayışı gibi birçok mesele ile birleşebilir. Yazının kendini mesele edinen bu romanlar için elbette ön planda aranan ve peşinde olunan şey

“yazı”dır ve karakterlerin yazmaya başlamaları ile birlikte “yazı”, karakterler için tüm arayışları, arzu nesnelere bünyesinde toplayan bir “cennet-mekân” olacaktır. Yaratma süreçlerine tanıklık edilen, romanların içinde kendi romanlarını yazan karakterler böylece ana anlatıyı tamamlayacak ve onu birçok karmaşık ilişki ağından kurtaracak metadiegetik anlatıyı oluşturacaklardır.

Romantik Bir Viyana Yazı ve Kırmızı Pelerinli Kent, söz konusu metadiegetik anlatılarla birlikte bünyesinde birden çok anlatıcı dolayısıyla birden çok katman barındırır. Bu anlatıları çok katmanlı yapan ve ana anlatı içinde bir metadiegetik anlatı oluşmasına neden olan, yukarıda da belirtildiği üzere başkarakterlerin bu romanlarla aynı adı taşıyan romanlar yazıyor olmasıdır. Onları bu yazma eylemine iten şey öncelikle Edward Said’in (1995) “metafizik bağlamda sürgün entelektüel” (s. 58) olarak tanımladığı kesime ait oluşlarıdır. Bu kesime ait bireyler, “toplumlarıyla yıldızı barışmayan [...] asla tamamen uyumlu olma[yan], kendini her zaman, deyim yerindeyse, “yerlilerin”in işgal ettiği aşına muhabbet dünyasının dışında hisse[den]; çoğunluğa intibak etme[yen]” sürgün entelektüellerdir, anayurtları yoktur ve hiç bir durumda “evde olma durumuna geri dönemez[ler]” (s. 58). *Kırmızı Pelerinli Kent*’te Özgür ve *Romantik Bir Viyana Yazı*’nda yazar kimliğindeki başkarakter de aynı şekilde anayurt olarak “dil”i seçmiş “sürgün entelektüeller”dir. Bu duruma paralel olarak bu dil yurduna sürülmüş karakterler, mekânsız olma durumunun içinden, kendi mekânlarını kurmaya muktedir olarak, “yazarak” çıkarlar ve bu yeni “cennet mekân”ları olan yazıda benlik inşalarını tamamlamaya çalışırlar. Dolayısıyla “artık anayurdu olmayan [karakterler] için yazı yaşanacak bir yer haline gelir” (Adorno, 1951, s. 87).

Zeynep Uysal (2004) “*Kiralık Konak ve Sodom ve Gomora*’de Mekânsızlaşma” adlı makalesinde Yakup Kadri’nin adı geçen iki romanını “mekânsızlaşma/yeni mekân yaratma” zinciri üzerinden tartışır (s. 259-272).

Romanlardaki mekân dönüşümlerini ve karakterlerin mekân algılarını, Hans Rudnick'ten ödünç aldığı üç anahtar kavramla açıklar: edebiyatta “ideal mekân” olarak tanımlanan *locus amoenus* (cennet-mekân), bu mekânın yıkımı ile ortaya çıkan *locus terribilis* (dehşet-mekân) ve içinde acı çekilen “dehşet mekân”ın kabul edilip yeni bir “cennet mekân”ın yaratılmasıyla oluşan *locus destructionis* (s. 263) Uysal, makalesinde, *Kiralık Konak* ve *Sodom ve Gomore*'de dönemseller koşullar doğrultusunda birer misyon yüklenmiş karakterlerin, cennet-mekân addettikleri geçmiş zamanların peşinde oldukları için dehşet-mekânda acı çekmeye mahkum olduklarını belirtir. Geçmişte yaşayan ve o “ilk” ideal mekânı ve zamanı arayan karakterlerin mekânsızlaşması kaçınılmazdır. Bunun sebebi, kendi bireyselliklerini yaşamaktan aciz olan karakterlerin, kendi cennet-mekânlarını kurmaya muktedir olamayışlarıdır. Bu karakterler kendi dönüşümlerini tamamlayamamış, “bireyselleşmemiş” karakterlerdir. Buradan hareketle makalesinin sonuç kısmında Uysal, bu durumun Türk edebiyatının sonraki dönemlerinde değişeceğini ve kendi cennet-mekânını inşa etmeye çalışan bireylerin, romanlarda konu edilmeye başlanacağını belirtir: “Türk edebiyatı sonraki dönemlerde ütopyaları yavaş da olsa bir kenara bırakıp kendini “evde” hissedeceği, bireyselleşmesini gerçekleştirebileceği, meskûn olabileceği kendi cennet mekânını bulmak için mekânsızlaşan insanların yolculuklarını konu etmeye başlar” (s. 271).

Uysal'ın işaret ettiği metinlere paralel olarak *Romantik Bir Viyana Yazı* ve *Kırmızı Pelerinli Kent* romanlarında da bir “mekânsızlaşma/yeni mekân yaratma” zinciri söz konusudur. Bu anlatılarda, başkarakterlerin, özgürlük, sınırsızlık, sonsuzluk kavramları atfedilmiş “ideal mekân” beklentileri ve arayışları, *Romantik Bir Viyana Yazı*'nin barok Viyana'sında, *Kırmızı Pelerinli Kent*'in kaotik Rio'sunda, bu kentlerin karnaval ve kaosu aynı anda barındıran, çok maskeli, tekinsiz yapısı dolayısıyla, dehşet mekân anlatılarına dönüşmüştür. Tam da bu noktada birer birey

olarak kendi hayatlarının kontrollerini ellerinde tutan karakterler, yeni bir cennet-mekân inşasına girişirler. Mekânsızlaşmış, ne bırakıp kaçtıkları ne de içinde buldukları toplumlara uyum sağlayabilen sürgün karakterler, dehşet-mekân haline gelen kentlerde kaybetmeye en yakın oldukları anlarda pes etmeyerek, sürgünlüklerini kabul ederek ve bu mekânlarla “dil silahıyla” mücadeleye girişerek kendi “cennet mekânlarını”, romanlarını yaratırlar.

Birçok paralellik içermesine rağmen bu tezde incelenen iki romanın yukarıda değinilen “mekânsızlaşma-yeni mekân inşası” zincirleri ve metadiegetik anlatıların bu metinler içindeki işlevleri bir takım farklılıklar barındırır. Bu sebeple tez boyunca odağa alınan meseleler, her bölümde öncelikle *Kırmızı Pelerinli Kent*, sonrasında ise *Romantik Bir Viyana Yazı* üzerinden ele alınacak ve bu iki anlatının odaklanılan konu bağlamında ortak bir sonuçta birleştirilmesi ile bitirilecektir. Bu iki roman incelenirken öncelikle karakterleri mekânsızlaşmaya götüren süreçler, romanlardaki karakterler ve anlatı mekânları incelenerek açıklanacaktır. Hemen sonrasında bu romanlarda, mekânsızlaşmayla gelen “yazının mekân olarak ortaya çıkması” durumu, anlatıbilim çerçevesinde anlatı düzlemleri ve anlatıcı kimlikleri üzerinden kanıtlanmaya çalışılacaktır. Burada romanların çok katmanlı yapıları, anlatı düzeyleri ile açıklanacaktır. Bu düzeyleri ayırt edebilmek için, Genette’in (2011) *ekstradiegetik*, *intradiegetik* ve *metadiegetik* olarak üçe ayırdığı, anlatı düzeyi adlandırmaları kullanılacaktır. Ele alınan romanlardaki çok katmanlı ve karmaşık yapıları ayırıştırabilmek adına anlatı düzeyleri arasında geçişi sağlayan ses değişimlerine odaklanılacak, bu sesleri tanımlayabilmek için de Genette’in *homodiegetik/ heterodiegetik anlatıcı* kavramları kullanılacaktır.³ Son olarak bu tezin asıl yazılma amacı olan “çok katmanlı yapılarda metadiegetik anlatıların işlevleri”

³Genette’e ait tüm bu terimler ve bu terimlerin tercih edilmesinin sebepleri, “Anlatı düzeyleri ve anlatıcı kimlikleri” adlı bölümde ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

konusu ele alınıp, *Romantik Bir Viyana Yazı* ve *Kırmızı Pelerinli Kent* romanlarında görülen metadiegetik anlatıların dört işlevi üzerinde durulacaktır: mekânsızlaşan karakterin aidiyet mefhumunu yeniden kazanıp daha güvenli bir özgürlüğe sahip olabileceği bir mekân sunma; düşsel olanla gerçek olan arasında bocalayan karakterler için kendi gerçekliklerini kurabilecekleri bir alan olma, bellek aktarımlarını ve geçmiş kayıtlarını sığdırabilecekleri, zamana, “şu ana” hâkim olabilecekleri bir alan oluşturma; son olarak ise, bu romanların intradiegetik düzeylerinde, anlatının sonunda okur ile metnin arasından çekilmek için “yok olan” yazar-karakterlerin, yazının içinde ölümsüzleşmesini sağlayıp yazarları, ölümün yok edici etkisinden kurtarma.

Sonuç olarak bu tezde, *Kırmızı Pelerinli Kent* ve *Romantik Bir Viyana Yazı* adlı anlatılarda kurgulanan her bir bileşenin -karakterler, mekân, zaman, anlatıcı-anlatı düzeyleri, karakterlerin yazdıkları romanlarla oluşan metadiegetik anlatıların bir mekân olarak işlev görmesini sağlamak için bilinçli bir biçimde seçildiği iddia edilmektedir. Diğer bir deyişle bu anlatılarda, “anlatı içinde anlatı tekniği” ile ortaya çıkan anlatı düzeylerinin, içinde bulunan durum dolayısıyla yersiz yurtsuz ve köksüz kalmış karakterlere bir kök, bir mekân, bir liman olmak için; karakterlerin özgürlüklerini ve benliklerini, alanla sınırlandığı müddetçe anlam kazanıp anlam üretmesi için; yine karakterlerin “yazı”nın sonsuz döngüsünde ölümsüzleşerek ölüm karşısında bir zafer kazanması için “icat edildiği” ve anlatı sesi, zaman-mekân kullanımı gibi diğer anlatı öğelerinin de bunu desteklemek için özenle seçildiği gösterilmeye çalışılacaktır.

BÖLÜM 2

YENİ BİR ALANIN İCADI

İçinde bulunduğu dünyayı bir türlü kabullenemeyen sürgün entelektüel, kendi kurallarını belirleyebileceği başka “olanaklı dünyalar”ın peşine düşer. Doležel’e ait bu “olanaklı dünyalar” kuramı, gerçek dünyanın ötesinde kurmaca bir dünya inşasının olanaklılığına işaret eder (Doležel, 1998). Kurmaca metinler sayesinde yazarlar, dış dünyada bulamadıkları ya da kabullenemedikleri için kendilerine bir “umut mekânı” oluştururlar. Üretilen bu umut mekânları⁴, ütopyalar hem benliği “kuşatan gerçek dünyayla ilgili hayal kırıklıklarının bir izdüşümü”dür (Hancox, 2016, 21) hem de yaratıcısının her türlü arzusuna ve de ihtiyacına işaret ederler. Bu bağlamda *Kırmızı Pelerinli Kent* ve *Romantik Bir Viyana Yazı*’nın sorunsallaştırdığı kavramları ve durumları yakalayabilmek için de metnin içinde nelere ihtiyaç duyulduğuna ve bu ihtiyaçların giderilmesi için üretilenlere bakmak gerekir. Öncelikle bu romanlarda üzerinde önemle durulması gereken iki mesele vardır. Birincisi, bu metinlerin, cennet ve cehennemi, karnaval ve kaosu aynı anda barındıran şehirlerle; Rio De Janeiro ve Viyana ile bir yandan uyum, bir yandan savaşım içinde olan karakterleri odağına alıyor olmasıdır. İkincisi ise bu savaşta kullanılan en önemli silahın, intradiegetik anlatı içinde yer alan metadiegetik anlatılar olması ve bu metadiegetik anlatıların, intradiegetik metnin başkarakterleri tarafından yazılıyor olmasıdır. Başka bir deyişle, *Kırmızı Pelerinli Kent* ve *Romantik Bir Viyana Yazı* adlı metinlerde ana anlatının başkarakterleri, kendi kültürlerine, değerlerine tamamen yabancı olan şehirlerde, “cehennemi bir özgürlük” içinde, inatla hayatlarına devam etmeye çalışmaktadırlar. Bu devam etme çabası, bir

⁴ David Harvey (2015), bu terimi, kapitalist dünyaya “alternatif yoktur” söylemine karşı, siyasal mücadele mekânları olarak zamansal ve uzamsal ütopyaları ele alırken kullanıyor (s. 32). Ben de buradan hareketle bir alternatif olarak yazıyı “umut mekânı” olarak okuyorum.

kıvranaşı ve savaşımlı beraberinde getirmektedir. Söz konusu yazar karakterler de kendilerine hem kale, hem sığınak, hem silah hem de yurt işlevi görecek yeni bir alan, bir anlatı oluşturma çabası içindedir. İnradiegetik anlatının karakterleri tarafından kurulmaya çalışılan bu yeni alanlar, dolayısıyla bir metadiegetik anlatı meydana getirir. Metadiegetik anlatı, nereden bakılırsa bakılsın bir icat, dolayısıyla mevcut sorun ya da sorunlara bir çözümdür. Daha önce de belirtildiği gibi ele alınan metinleri anlamlandırabilmek ve sorunlarını daha iyi kavrayabilmek için getirilen çözümlere ve bu çözümlerin her birinin işlevlerine bakmak önemlidir.

Öncelikle bu tezde ele alınan iki metnin derdini anlamak ve anlatı evrenlerine girebilmek için içerdikleri temaları ve vurguladıkları kavramları, genel bir bakışla ele almak gerekmektedir. Burada üzerinde durulması gereken nokta, her iki metnin de labirentlerden oluşan bir anlatı evreninde, kendi metnini arayan karakterlerden oluşuyor olmasıdır. Bu anlatılarda, güvenli, sakin ve düz yollardan gidilerek ulaşılan, içerisinde aranılanların bulunmasıyla huzur bulunan bir uzam mevcut değildir. Yolculuğun sürekli devam ettiği, arayışın hiç bitmediği, gerçek ve kurmaca arasındaki sınırı muğlaklaştıran, yazma tutkusunu ve kendi yazılma süreçlerini görünür kılan bu metinlere daha yakından bakmak, bu metinlerin bir özetini, başkarakterlerinin “yeni bir alan icat etme” süreçleri odağında sunmak, genel çerçeveyi görünür kılmak adına anlamlı olacaktır.

2.1 Labirent kentlerde metinsel arayışlar

Aslı Erdoğan'ın *Kırmızı Pelerinli Kent*'i, Özgür adındaki kadın karakterin Rio serüvenini sadece bir pazar gününe sığdırarak anlatır. Bütün bir hikâye, yaklaşık yarım gün zarfında, odak karakter Özgür'ün anımsadıkları ve yazdıkları üzerinden, zamanda geriye dönüşler ile aktarılır. “Tek kelime ile bir kaos”(Erdoğan, 2012, s. 21) olarak tanımlanan Rio'da, “içinde yaşadığı gerçek ama akıldışı dünyayı elinin

tersiyle iterek” (s. 68) tek bir hedefe yönelmiştir bu karakter: “Rio’yu avuçlarının içinde bir kelebek gibi yakalamak ve öldürmeden kendi sözcüklerine hapsedmek” (s. 68). Böylelikle *Kırmızı Pelerinli Kent* adlı romanın içinde, bu romanın başkarakteri tarafından yazılacak ve bu romanın içinde italik harflerle yer alacak olan “Kırmızı Pelerinli Kent” doğar. Dolayısıyla bu roman, “ikiden fazla boyutta kurulu labirentler dizisi” (s. 3) olan Rio’ya paralel olarak iki farklı düzlemde devam eder. Birinci düzlemde, Özgür’ü odak olarak alan anlatıcı tarafından aktarılan Rio algısı ve bu algının getirdiklerinden doğan “yazma süreci” anlatısı mevcuttur. İkinci anlatı düzlemi ise, birinci düzlemde yarım kalanları tamamlama işlevi de gören, Özgür’ün yaşamının bir uzantısı niteliğinde olan Ö.’nün hikâyesini barındırır.

Kırmızı Pelerinli Kent, belirtildiği üzere “anlatı içinde anlatı” yapısına sahip bir romandır. Dolayısıyla toplamda on dört bölüm ve epilogdan oluşan bu anlatıda iki düzey mevcuttur. Özgür tarafından yazılan ve yarı-otobiyografik bir roman olan “Kırmızı Pelerinli Kent” metadiegetik anlatıyı oluşturur ve intradiegetik anlatının içinde yer alan italik bölümlerin toplamından oluşur. Birinci, üçüncü, beşinci, yedinci, dokuzuncu, on birinci ve on üçüncü bölümler sadece “Kırmızı Pelerinli Kent”e, metadiegetik anlatıya ayrılmıştır. Metadiegetik anlatının bazı parçaları da yine italik olarak diğer bölümlerin içinde yer alırlar ve zamanda geriye dönüş işlevi görürler. İtalik olarak yazıldığı için kolayca ayırt edilen metadiegetik anlatı ile açılan roman yine metadiegetik anlatı ile son bulur. Hem intradiegetik hem de metadiegetik anlatının bulunduğu bölümlerde bölümlerin başında birer epigraf bulunur ve bu epigraflar, Özgür’ün dünyevi alandan sıyrılıp yazıda var olmaya doğru gidişinin habercisi ve de “romanın sorduğu sorulara bir nevi cevap niteliğindedir”⁵ (Özilhan,

⁵ *Kırmızı Pelerinli Kent*’te sadece metadiegetik anlatıya ait bölümlerden önce yer alan epigraflar, art arda okunduğunda hem romanın bir özetini hem de sonuna giden karakterin yolculuk aşamalarını gösterir:

“Gezgin, kimsin sen? Ne arıyorsun aşağılarda? Böyle Buyurdu Zerdüş” (s. 5)

“Bir noktadan sonra artık geriye dönüş yoktur. İşte varılması gereken yer o noktadır. Kafka” (s. 35)

2013, s. 12). Metadiegetik anlatıyı oluşturan yedi bölüm, Rio’da bir göçmen, dolayısıyla bir öteki olarak hem Ö.’yü hem de diğer tüm ötekileştirilmişleri içeren bir yolculuk teması sunmaktadır. Kitapta yer alan bölümlerin adları da bu duruma paraleldir: “Rio Sokaklarının Bir Yolcu I”, “Rio Sokaklarının Bir Yolcu II”, “Limansız Yolcu”, “Rio Sokaklarının Bir Yolcu III”, “Rio Sokaklarının Bir Yolcu: Rio’nun Sokak İnsanları”, “Rio Sokaklarının Bir Yolcu: Rio’nun Melez Kadınları”, “Rio Sokaklarının Bir Yolcu: Gece”. Değişen bölüm adları ve epigraflar aracılığı ile metinde kaosun yoğunluğu giderek artırılır. Özellikle sokak insanların anlatıldığı bölümlerde Özgür’ü “sıfır noktası”na (Erdoğan, 2012, s. 110), yazının çıktığı fakat Özgür’ün Rio’ya tahammülünün tükendiği noktaya, getirenlere şahit olunur. Son bölüm olan “Ve Havai Fişekler Patlıyor”da ise, kitap boyunca sürekli bahsi geçen ölüm anı yaşanır. Çantasını çalmak isteyen, Özgür gibi bir “öteki” olan melez kıza, sırf en mahrem alanı, “umut mekânı”, “tek zaferi” olan romanını yazdığı defteri vermemek için teslim olmaz Özgür ve elinde kalan tek alanı korumaya çalışırken bir “sokak insanı” tarafından öldürülür. Fakat anlatı burada bitmez. Metadiegetik anlatı kendi yazarının üstüne çıkararak yazarının ölümünü anlatır. Böylece yazı, hem kendi yazarını hem de yazarının içinde bir karakter olduğu anlatıyı kapsayarak kâğıdın iki boyutlu düzleminden kurtulur. Bu sayede ölen sadece Özgür’ün bedeni olur. Bir yazar olarak Özgür, tinsel olarak ebediyen var olacak bir boyuta taşınır ve böylelikle anlatı boyunca savaşım içinde olduğu ölüme ve Rio’ya yenik düşmez.

Burada özetlenmeye çalışılan *Kırmızı Pelerinli Kent*, tezin ilerleyen bölümlerinde anlatı düzlemleri ve anlatı sesleri bakımından daha ayrıntılı olarak ele

“Cehennem bir fersah ötesi cennet, cennetin bir adım ötesi cehennem. İran Atasözü” (s. 64)
“Gerçeklik, yanılısama olduğu unutulmuş bir yanılısamadır. Derrida” (s. 71)
“Yazıya dökülenin dışında kalan tek şey ölümdür. Robert Pinget” (s. 91)
“Bırakın, ölümler, ölümleri gömsünler. Kitab-ı Mukaddes” (s. 110)
“Her insanın kaderi, ancak o insanın belleğinde var olana benzediği ölçüde kişiseldir. Eduarda Mallea” (s. 130)

alınacaktır. Özgür'ün Rio serüveninde üzerinde durulacak olan nokta, onun içinde bulunduğu mekânları nasıl anlamsallaştırdığı ve bu anlam yüklemeleri sonucu her türlü dünyevi mekândan kaçarak kendine bir cennet-mekân olarak oluşturduğu romanının, *Kırmızı Pelerinli Kent*'e işlevsel katkıları olacaktır.

Romantik Bir Viyana Yazı, Adalet Ağaoğlu tarafından 1993 yılında yazılmış, yazarın kendi yazar kimliğine de zaman zaman atıflarda bulunduğu, yaklaşık elli yıllık bir ülke tarihini, tarih derslerinin değişen öğrenci profillerinden de olsa görme imkânı sunan bir metindir. “Yazılma sürecine tanık olunan kitap” teması, “öykü dünyasının üzerine çıkararak okura seslenen anlatıcının” varlığı gibi postmodern öğeler taşısa da modernist metinler kategorisinde değerlendirilebilir.⁶ Bütün modernist metinler gibi “gerçeklikle” ve zamanla derdi olan bir metindir. Bir paratext olarak başlangıç yazısında kitabın her türlü “gerçeklikle” ilgisi olduğuna dair bir ibare bulunmaktadır: “*Bu sayfalardaki bütün kişi, yer, kitap adlarının, tarihlerin, coğrafyaların ‘gerçekliklerle’ her türlü ilişkisi vardır*” (Ağaoğlu, 2002, s. 5). Öte yandan karakterlerin anlatı boyunca bir görünüp bir kaybolan “gölgeler” peşinde koşması; tarihi olayların, karakterlerin zihninde kronolojik zaman algısından çıkıp içinde buldukları anda birleşmesi; 16. yüzyıl olayları ile 19. yüzyıl olaylarının iç içe geçmesi; köşe başlarında karşılaşılan tarihi karakterler, anlatının hayalle, “gündüz düşleri” ile şekillenmesine sebep olur. Bu durumda dış dünyaya göndergeselliğini kaybeden tarihi ve edebi metinlerin “kurmaca”lığı ile bu romanın “gerçeklik” barındırdığı iddiası, en başından bir çelişki yaratmaya başlar. Bu çelişkiye “arayış” teması eşlik eder. Anlatıda birçok yerde tekinsizce aranan bir şeyler ya da birileri mevcuttur ve bu arayış beraberinde hem tinsel hem de maddi bir

⁶ Detaylı bir modernist ve postmodern roman karşılaştırması için bkz. Ecevit, Y. (2013). Giriş. *Kurmaca bir dünyadan*. İstanbul: İletişim Yayınları.

yolculuğu getirmektedir. Tüm çelişkileri ve peşinde olduklarıyla roman, tekinsiz bir anlatı olarak açılışını yapar.

Modernist kurmacanın beslendiği başlıca kavramlar olarak “karakter ve hikâye muğlaklıkları, tekinsizlik, kaos anlatıları, zamanın algısallığı”⁷ bu romanda da baş köşede yerini almıştır. Muğlaklık ve tekinsizlik yukarıda bahsi geçen “arayış” temasından beslenir. Söz konusu “arananlar” belli özellikler atfedilen fakat hayal ürünü ya da “gerçek” olup olmadıkları anlaşılamayan şeylerdir ki bunların başında “kravaze ceketli adam” gelir. Birçok anlamın ve sembolün bu leitmotifte birleştiğini söylemek mümkündür. Ancak bunun da üzerinde, peşinden barok dönemlere gidilen bu “kravaze ceketli adam”ın da aradığı şeyler vardır. Üstelik her arayanın yolu, mekân ortaklığı ile Viyana’ya, tarih boyu maskesi çıkartılamamış, “ele geçirilememiş” olana çıkar.

Romantik Bir Viyana Yazı yedi bölümden oluşur : “Anahtar Deliği”, “Süpürge Çöpü”, “Tarih Dersleri”, “Hayatın Kumarı”, “Geçmişin Kokusu”, “rüzgarın nişanlısı”, “öte/yan”. Romanın açılışını yapan “Anahtar Deliği” ve “Süpürge Çöpü” adlı ilk iki bölüm, kitabın gerçek dünyadaki yazarı olan Adalet Ağaoğlu’nun yazar kimliğine paralel olarak üretilmiş ve yazma serüvenini anlatan bir “ben anlatıcı” içerir. Bu bölümlerde, Londra sokaklarında yazar-karakteri hikâye yazma tutkusuna sürükleyenlerin anlatısı mevcuttur. Bilinç dışından aniden bilinç düzlemine çıkan “barok” tanımı, tarihe ve şimdiye dair tüm imgelerin bu yazar-karakterin belleğinden bilinç akışı şeklinde dökülmesine sebep olur. Aynı zamanda intradiegetik bir anlatıcı olan bu yazar-karakter, “Barok bir kente geniş soluklu hikâyeler uydurma”(s. 9), barok olanın, karnavalın, şaşaaanın, sınırsızlığın peşinden gitme arzusundadır. Barok tanımına paralel bir biçimde kendini bir millete, bir

⁷ Modernizm ve modernist edebiyat okumaları için bkz. Birkan, T. (2008) *Modernizm ideolojisi: Edebiyat yazıları* (O. Koçak ve T. Birkan, Haz.) (K. Atakay ve T. Birkan, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

vatana ait hissetmeyen anlatıcı tüm köklerini yazıda ve dilde bulduğunu söyler:

“Kendimden başka hiçbir yere ait olmadığımı anladım. Bir anayurdum varsa o da sadece dil” (s. 27). Kendini sadece yazıya ait hissedenden bu anlatıcı, söz konusu ilk iki bölüm boyunca anahtar delikleri yırtıp deliğin ardını görebilmek adına bir “süpürge çöpü” arar. Özellikle yazma tutkusunun başladığı fakat kapalı kapıları açıp da bu arzusunun gerçekleştiremediği “Anahtar Deliği” bölümünün hemen sonrasında, “Süpürge Çöpü” bölümünde kapıların ardını görmeye bir adım daha yaklaşır.

Yazarlar Birliği, onu bir kitabının imza günü için Bratislava’ya davet eder ve bu davet, onu Viyana’ya kadar sürükler. Viyana’da sonsuz ve ne yapacağını bilemediği bir özgürlük duygusu içinde yaz boyu sancılar içinde hikâyesini, “bir görünüp bir kaybolan gölge”yi ararken, bir gece, bir kır lokantasında “kravaze ceketli gölge” ile karşılaşır (s. 34). Bu karşılaşma, yazar-karakter için anahtar deliğini yırtan bir süpürge çöpü işlevi görür ve birden gelen ilhamla yazmaya başlar yazar. Tam bu noktada, artık kapının ardını gösteren anahtar deliğine gözünü dayayınca gördükleri, “Tarih Dersleri” bölümünü başlatır.

“Tarih Dersleri” bölümü, yazarın peşinde olduğu “kravaze ceketli gölge”nin, lise tarih hocası Kamil Kaya’nın, tarih derslerinden oluşur. Yaklaşık elli yıllık bir zaman dilimini kapsayan meslek hayatında Kamil Kaya, Kütahya, Konya, Kastamonu, Kırşehir gibi Anadolu şehirlerinde görev alır. Bu bölümde farklı şehirlere gitse de aynı şeyleri anlatmaya devam eden bu tarih öğretmenin anlatısı mevcuttur. Bu bölümün işlevi, Kamil Kaya vasıtasıyla metnin tarih anlayışını göz önüne sermektir. Kamil Kaya için tarih; hayalle, coğrafya, edebiyatla, onu yaşayan insanların hayatlarıyla iç içedir : “Ey tarih, ey tarih!. Seni kentlerin hayatından sorsunlar. “Ey tarih, ey tarih, seni tarih kitaplarından, tarih öğretmenlerinden çok, o tarihi yaşayanların taşa, kâğıda, kile, tuğlaya, boyaya, çizgiye döktüklerinden sorsunlar” (s. 51). Her gittiği şehirde öğrencilerinden

öncelikle yaşadıkları mekânların tarihini öğrenmelerini isteyen, 1. Viyana, 2. Viyana Kuşatmalarını adeta yaşayarak anlatan Kamil Kaya, yıllarca doğru düzgün tek bir harita olmadan derslerini anlatmış, sadece hayalinde canlandığı topraklara ise hiç gidememiştir. Edebiyat Öğretmeni olan dostu Nesrin ve öğrencilerinden başka kimsesi olmayan Kamil Kaya emekliliği ile birlikte sadece “gözleri kapalıyken görebildiği” (s. 56) yerlere gidip benlik duvarlarını aşmak üzere bir Venedik turuna katılır. Ancak bu yolculuk sırasında okuduğu kitaplardaki tarihi karakterlerle karşılaşma, onları kendi zamanına taşıma arzusunun peşine takılmasıyla kendini yıllarca derslerinde anlattığı Viyana kapılarında bulur.

“Tarih Dersleri” bölümünden sonra gelen “Hayatın Kumarı” adlı bölümde, bir kır lokantasında yazmaya başlamış olan yazarı, bir ses, kendi ülkesinden çok uzaklarda, ona kendi dilinde hitap ederek böler. Doktor Asaf, uzun yıllar önce Viyana’ya gelmiş, burada bir aile kurmuş, özel bir hastanede çalışmakta olan ve de yazarın eserlerini bilen, okuyan bir karakterdir. Bir ruh doktoru olan Asaf’ın, yazarla Viyana’da karşılaşması son derece anlamlıdır. Yazar, yazdıklarına sığındığı gibi yazarın halinden anlayıp metnin muhatabı olacak olan bu okuruna da sığınıp, onun saygılı ve anlayışlı tavırlarından güç alır. Okur-yazar ilişkisinin dışında, ortaklarını asıl başlatan şey, Asaf’ın hocasının, Kamil Kaya’nın ortadan kayboluşundan bahsetmesi üzerine başlayan “arayış oyunları”dır. Yazar, böylece hem okur hem de karakter ile aynı düzlemde buluşarak bir kayıp hikâyesinin içine girer. Kamil Kaya, bir süreliğine başka bir şehirde çalışan Asaf’ın evinde misafir olarak kalmaktadır fakat Asaf geri geldiğinde evde Kamil Kaya’nın eşyalarından başka hiçbir şey bulamaz. Telaşla hocasını ararken yazara rastlar ve yazarın da kendi hikâyesini kovalamayı bırakıp Kamil Kaya’nın peşine düşmesiyle ortaklıkları başlar. Yazar, ipuçları toplamak için gittiği evden Kamil Kaya’nın “Edebiyat Notları” dosyasını alır. Böylelikle, Kamil Kaya’nın izini bulmak için ödünç alınan bu “Edebiyat

Notları” dosyası, “kravaze ceketli gölge” ile karşılaşma anından sonra açılan “lise tarih dersleri defteri” ile birleşerek, tam da kendi hikâyesini yarım bıraktığını sandığı anda yazar-karakteri, bir romanın hem yazarı hem de karakteri haline getirecektir.

Bu yazar-okur karşılaşmasının hemen ardından, bu iki karakterle aynı kentte bulunan Kamil Kaya’nın Viyana günlerine döner anlatı. “Geçmişin Kokusu” adlı bu bölümde, Kamil Kaya’nın tüm yaşadıkları, bilinç akışları ve peşinde oldukları, Kamil Kaya’yı odak alan ekstrapoeetik heterodiegetik anlatıcı tarafından verilir. Yazar ve Asaf onun peşindeyken o da Viyana sokaklarında okuduğu bir kitap sonucu Alma Mahler’in izini sürmektedir. Viyana’da, o zamana kadar gözleri kapalıyken hayal ettiği mekânların, tarihi kişilerin peşine düşer. Fakat, onun gündemini belirleyenler sadece her köşe başında karşılaştığı tarihi karakterler değildir. Kamil Kaya’nın Viyana günlerini etkileyen iki önemli yan karakter mevcuttur burada; Clea ve Yunus. Bu iki karakter, Kamil Kaya’nın bilinç akışları dolayısıyla anlatıda yer alır. Clea, pişmanlıkların ve sınırları aşmanın, Yunus ise hayal kırıklıkların ve iç çekişmelerinin nedenidir. Bilinç akışlarından anlaşılabilirdiği kadarıyla, Kamil Kaya gibi bir turist olan Clea, Kamil Kaya’nın son derece mahçup, çekingen, içe dönük karakterini, açık davetleri ile sarsmıştır. Ancak bu ilişki, Kamil Kaya’nın eski bir öğrencisi olan Yunus’un Viyana’ya gelmesi ile noktalanır. Kamil Kaya, Asaf’ın evinde Yunus’la beraber yaşamaya başlar fakat Yunus’un rahat tavırları ve “bencillikleri” onu çileden çıkarır. Bütün parasını neredeyse onun için harcar fakat bir de her konuşmasının her hareketinin alaya alınmasına katlanmak zorunda kalır. Clea’yı bırakmanın getirdiği pişmanlıklar, Yunus’a karşı biriken öfke ve bu öfkenin yol açtığı şiddet eğilimi, öğretmenlik hayatı boyunca görmeyi diledikleri ve hayalleri, bilinç dışında tüm bastırdıkları, bir parkta yalnız başına bir bankta otururken yaklaşık 1-2 saatlik zaman diliminde Kamil Kaya’nın zihninden bilinç akışı şeklinde ortaya serilir. Yunus’un “kendini bilmezlikleri”, Clea’yı Yunus

sebebiyle kaybetmenin pişmanlığı, Alma Mahler’i ve daha birçok tarihi karakteri Viyana’da bulamamanın sancısı onu en sonunda delirtir. Zihninin çıkışsız labirentleri, onun Viyana’da bir parkta oturduğu banktan çimenlere, çimenlerden de çırılçıplak soyunup çığılık çığığa sokaklara atılmasına sebep olur.

Son iki bölümde, “rüzgarın nişanlısı” ve “öte/yan”da tüm bu olan bitenin üzerinde bir anlatı sesi, o bölüme dek anlatılanlar hakkında konuşmaya başlar:

Belki içinizde hâlâ, bütün bu makul açıklamaları yeterli bulmayarak: “ Ne oluyor böyle Londra- Hyde Park’lar, baroklar ve hortlaklar, Kastamonu-Kütahya’lar, sultanlarla sazlar, Venedik-Viyana’lar, imparatorlarla uşaklar?” diye soranlarınız vardır. Haydi bunlar yine neyse ne; bir de Alma’lar- Milena’lar, Yunus’larla Clea’lar, yetmedi Antonia’lar, hele hele iki de bir ortaya çıkan su yeşili çamaşır ipi, fare zehiri, Tuna dalgaları, dalgalarla sürüklenen ceset(ler?), kanlar- kemikler, kokmuş şeyler! “Hani, birini arayan biriyle hocasını arayan biri vardı ya, tarih öğretmeni(niz) bu arada kadından kadına atlayarak alışverişe çıktığı? O da ne yere bakan yürek yakanmış ya, kruvaze ceket dedik, bikini donuyla karşılaştık, ya sonra?” diye soranlarınız... (Ağaoğlu, 2002, s. 169)

Doğrudan, o zamana kadar anlatılanlarla kafası karışan okura seslenen bu anlatı sesi, “anlatanların anlatıcısıyım” (s. 170) diyerek öykünün daha önceki bölümlerinde atlanan ve de henüz anlatılmayan kısımlarını anlatmaya başlar. Artık “rüzgarın nişanlısı” ve “öte/yan” bölümlerinde yazar, okur Asaf, Kamil Kaya’nın başına gelenler, sadece “anlatanlardan duydum, onların yalancısıyım” (s. 170) referansı ile ekstradiegetik düzeye ait bir ses tarafından aktarılır.

Bu son bölümde en önemli kısım, yazar-karakter ve okur konumundaki Asaf’ın buluşmasının aktarıldığı bölümdür. Yazar-karakter ve Asaf, karşılaşmalarından iki gün sonra buluşmak üzere sözleşmişlerdir fakat Asaf, sözleştikleri kafede uzun süre beklemesine rağmen yazar gelmez. Tam Asaf’ın sabırsızlanmaya, yazara karşı güvenini yitirmeye başladığı noktada, beklediği kafede bir garson ona bir paket teslim eder. “Kruvaze ceketli” biri tarafından gönderildiği söylenen bu paketin içinde bir mektup ve de “tüm dosyaların düzenlenmesinden” oluşan bir kitap bulunmaktadır : “ROMAN-TİK Bir Viyana Yazı” (s. 199).

Görüldüğü üzere yazar, okurla buluşmaya kendi gelmez, bunun yerine kitabıyla okuru baş başa bırakarak sahneden çekilir. Sonuçta “aslolan yazarın eseriyle buluşmak[tır]” (s. 97). Böylece geriye, her şeyi kapsayan bir uzam olarak yazı kalır.

Sonuç olarak *Kırmızı Pelerinli Kent ve Romantik Bir Viyana Yazı*’nda yazı, Barthes’ın (2003) tanımına paralel işlevlere sahip olarak, “hem bir sınır, hem bir duraktır, tek sözcükle, güven verici bir düzleme uzamıdır” (s. 17). Mekân, bu romanlarda sadece kurguyu besleyen, ana izleğin oluşumuna yardım eden bir unsur olmaktan çıkarak bütün anlatsal öğeleri kapsayan bir yapıya bürünür. Mekân, bu yapısına yazı sayesinde kavuşur. Bu noktada gözden kaçırılmaması gereken önemli bir nokta da karakterleri bu yazınsal alana iten unsurlardır. Nereden kaçıldığı, nereye kaçıldığının da belirleyicisidir. Yazının bir alan olarak sunduğu imkânları görmek için karakterlerin içinde buldukları topografik mekânlarla –ülke, kent, ev, otel, sınıf, orman vb.- ilişkisine yakından bakmak gerekmektedir. Bunun için bu tezde yer alan “Somut Mekân Anlatıları” bölümünde Rio’ya ve Viyana’ya, bu kentlere bakan gözlerin değişen algıları ele alınacaktır. Fakat bunun da öncesinde, *Kırmızı Pelerinli Kent ve Romantik Bir Viyana Yazı*’nda yazının bir mekân olarak ortaya çıkmasını sağlayan anlatıbilimsel durumlara odaklanılacaktır. Bu metinlerde anlatıbilim çerçevesinde çok katmanlı bir yapıya sebep olan farklı anlatı seslerine ve değişen sesler dolayısıyla oluşan anlatı düzeylerine yakından bakılacaktır.

2.2 Anlatı düzeyleri ve anlatıcı kimlikleri

Çağdaş anlatıbilime göre bir anlatı üç işlevden oluşur: yapma, görme ve söyleme.

Dolayısıyla bu işlevler belli rollere bürünmüş şekilde karşımıza çıkar:

eyleyen(yapan), odaklayıcı ve anlatıcı. Karakterler bir takım eylemlerde bulunurlar,

bu çeşitli mesafelerden görülür ve son olarak bir anlatı sesi tarafından aktarılır

(Dervişcemaloğlu, 2014, s. 113). Her anlatının bir bildirişim sistemi içinde var

olduğu düşünülürse “muhatap” kavramı da anlatıya dâhil olur. “Muhatap” anlatıya bir aracı vasıtası ile eklemlenir. Anlatı ile muhatap ilişkisinde aracılık görevini üstlenen, bunu kimi zaman açıktan kimi zamanda son derece kapalı bir biçimde yapan “anlatıcı”dır.

Rimmon-Kenan’a göre “gerçek dünyada yazar, anlatının üretilmesinden ve aktarılmasından sorumlu olan aracı kişidir. Metin içindeki bildirişimde ise anlatıyı kurgusal bir anlatılana aktaran kurgusal bir anlatıcı vardır”(Aktaran Dervişcemaloğlu, 2014, s. 54). Bu kurgusal anlatıcı, bir diğer deyişle anlatı sesi, anlatıyla arasındaki mesafeye ve de anlatı düzeyine göre, anlatıda çeşitli biçimlerde konumlanabilir. İlk olarak “mesafe”, anlatıcının, anlattığı öyküyle olan ilişkisini anlatır. Bu mesafeyi anlatmak için yaygın olarak, “birinci şahıs” ya da “üçüncü şahıs anlatısı” terimleri kullanılmaktadır. Fakat Genette (2011) bu terimleri sorunlu bulur. Bunun sebebi, ilk olarak “yaptı, gitti, geldi” ifadelerini kullanan anlatıcının da anlatıda “birinci şahıs” olarak bulunuyor olması, ikinci olarak da yaygın olarak kullanılan bu adlandırmaların sadece anlatıda görülen dilbilgisine dayanıyor olmasıdır:

[...] Bu yaygın kullanımlar bana yetersiz görünüyor, çünkü anlatı durumunun aslında çeşitlilik içermeyen bir ögesinde çeşitlilik varmış vurgusu yapmaktadır. Bu mevcudiyet değişmezdir, çünkü bir anlatıcı kendi anlatısı içinde (kendi sözcelediği ifadedeki her sözceleyen özne gibi) ancak “birinci şahıs” olarak bulunabilir [...] Oysa “şahısa” vurgu yapmak, anlatıcının yapması gereken seçimin -tamamen gramatik ve retorik bir seçimdir bu- Ceasar’ın “Anılar”ında yaptığı, şu ya da bu “şahısla” yazmak türünden bir seçim olduğu yanlıgısına düşürür. (Genette, 2011, s. 266-267)

Fakat Genette’e göre bir roman yazarının seçimi gramer düzeyinde değil, iki “anlatı duruşu” arasında olmalıdır: “hikâyeyi karakterlerinden birisine anlattırmak ya da hikâye dışından bir anlatıcıya anlattırmak” (s. 267). Bu sebeple, öyküye (diegesis) dâhil olup olmamasına bağlı olarak anlatıcıları ikiye ayırır: *homodiegetik* (homodiegetic) *anlatıcı* ve *heterodiegetik* (heterodiegetic) *anlatıcı* (s. 268). Buna göre homodiegetik anlatıcı öyküde karakter olarak yer alırken, heterodiegetik anlatıcı

anlattığı öyküde karakter olarak yer almaz. Bu ikili ayrıma ek olarak Genette, homodiegetik anlatıyla ilgili özel bir durum olarak ortaya çıkan kendi öyküsünde başkarakter olan anlatıcılar içinse *otodiegetik* (autodiegetic) *anlatıcı* terimini kullanır.

Öyküyle olan ilişkisine göre anlatıcı adlandırmalarına ek olarak, bu tezde ele alınan romanların birden fazla anlatı düzeyi içermesi dolayısıyla, söz konusu anlatılarda görülen anlatıcı tiplerini adlandırmak için anlatı düzeylerini de belirlemek gerekmektedir. Anlatıbilimle ilgili birçok kaynak, farklı düzeyler barındıran anlatıları açıklarken birbirinden farklı ve karışık adlandırmalara başvurur⁸. Yaygın kullanımda “hikâye içinde hikâye” barındıran anlatılarda ortaya çıkan düzeyleri belirtmek için *çerçeve anlatı* ve *gömülü anlatı* terimleri tercih edilmektedir fakat “çerçeve” kelimesindeki muğlaklıktan dolayı bu kullanım sorunludur (Jahn, 2012, s. 58). Bunun yerine Manfred Jahn (2012), anlatı düzeylerini değişik kaynakları ele alarak açıklamaya çalıştığı yazısında “anlatı içinde anlatı” durumunu adlandırmak üzere birinci düzey anlatılar için anlatıbilimci Mieke Bal’dan ödünç aldığı *matris anlatı* (matrix narrative); ikinci düzey anlatılar içinse *alt anlatı* (hypo-narrative) terimlerini kullanır. Buna göre “Matris anlatı, “alt anlatı” içeren bir anlatıdır. “matris” (matrix) terimi Latince “*mater*” (anne, rahim, kaynak...) kelimesinden türemiştir ve “içinden başka bir şeyin türediği şey” anlamına gelmektedir” (s. 56). Fakat bu terminoloji de ikiden fazla “alt anlatı” barındıran anlatıları ele alırken işlevsizdir (s. 58).

İkiden fazla düzey barındıran anlatılarda, düzeyleri adlandırmak için yine en tutarlı çözüm Genette’e aittir. Genette’in (2011), iç içe geçmiş anlatılar arasındaki “dikey ilişkileri” belirtmek için kullandığı anlatı düzeyleri şunlardır:

⁸Anlatıbilimde, anlatı düzeyi adlandırmalarıyla ilgili olarak toplu bir çalışma için bkz. Dervişcemaloğlu B. (2014). *Anlatıbilime giriş*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 61-92. ve Jahn, M. (2012). *Anlatıbilim: Anlatı teorisi el kitabı* (B. Dervişcemaloğlu, Çev.) İstanbul: Dergâh Yayınları, 55-60.

1. *Ekstradiegetik* (extradiegetic) *düzyey*: Diegetik düzyeyin dışındaki düzyeydir; yani öykü dünyasının dışındadır.
2. *Intradiegetik* (intradiegetic) *düzyey*: Birinci anlatıda sunulan olayların yer aldığı düzyeydir; yani öykü dünyasının ait olduğu düzyeydir.
3. *Metadiegetik* (metadiegetic) *düzyey*: Intradiegetik düzyeyin içerisine iliştirilmiş bir anlatının söz konusu olduğu düzyeydir. (s. 247-248)

Bu tezde de Genette'in bu terminolojisinden yararlanılacak ve *Kırmızı Pelerinli Kent* ve *Romantik Bir Viyana Yazı*'nda başkarakterlerin buldukları düzyeyler için "intradiegetik", bu karakterlerin yazdıkları romanlar dolayısıyla bir üst düzyeye taşınan anlatı düzyeyleri içinse "metadiegetik" terimi kullanılacaktır.

Buraya kadar buldukları düzyeyler ve öyküyle olan ilişkileri detaylı bir biçimde ele alınan anlatıcı tipleri dolayısıyla, karmaşık yapılaraya sahip *Kırmızı Pelerinli Kent* ve *Romantik Bir Viyana Yazı*'nda bulunan anlatı seslerini konumlandırmak daha rahat olacaktır. Genette'e ait tüm bu ayrımlardan ve adlandırmalardan hareketle, *Kırmızı Pelerinli Kent*'in birinci düzleminde yer alan ve Özgür'ün anlatısını sunan anlatıcı, öyküye dâhil olmaması dolayısıyla "intradiegetik heterodiegetik" anlatıcıdır. Metadiegetik anlatının anlatıcısı ise metadiegetik anlatının bazı bölümlerinde "metadiegetik otodiegetik" anlatıcı, bazı bölümlerinde ise "metadiegetik heterodiegetik" anlatıcıdır.

Romantik Bir Viyana Yazı'nda ise öykünün dışına çıkan bir anlatı sesi barındırması dolayısıyla üç farklı düzyey bulunmaktadır. Ekstradiegetik düzyeyde, tüm anlatıyı tartışarak ve açımlayarak öykünün üzerine çıkan anlatıcı "ekstradiegetik heterodiegetik" anlatıcıdır. İkinci düzyeyde kendi yazma sürecini anlatan yazar-karakter "intradiegetik otodiegetik" anlatıcıdır. Son olarak yazar-karakterin yazmaya başlamasıyla oluşan, Kamil Kaya'nın bakış açısından verilen üçüncü düzyeyde de anlatıcı, "metadiegetik heterodiegetik" anlatıcıdır. Tüm bunları ortaya koymak ve

anlatıcı kimliklerini belirlemek, tezin ilerleyen bölümlerinde metadiegetik anlatıların işlevlerini belirlemek için işlevsel olarak kullanılacaktır.

Anlatı düzeyleri ve anlatıcı tiplerinden sonra anlatıyı anlamlandırabilmek için üzerinde durulması gereken bir başka nokta “perspektif” kavramıdır. Anlatıcıyı bulmak için sorulan “Kim konuşuyor?” sorusu burada, “Kim görüyor?” sorusuna dönüşür. Ses, anlatıcıya aitken bakış açısı bir karaktere ya da birden fazla karaktere ait olabilir. Burada anlatıcı tarafından odağa alınan “odak karakter(ler)” mevcuttur ve Manfred Jahn (2012), Genette’in sınıflandırmasından hareketle temel olarak dört çeşit odaklama biçiminden söz eder: “Sabit odaklanma, değişen odaklanma, çoklu odaklanma ve ortak odaklanma” (s. 70). Bu tezde incelenen iki romanda, bu odaklanma çeşitlerinden “sabit odaklanma” ve “değişen odaklanma” mevcuttur. *Kırmızı Pelerinli Kent*, “tek bir odaklayıcının sabit bakış açısından” sabit odaklanma ile sunulurken, *Romantik Bir Viyana Yazı*, Jahn’ın (2012) “anlatının farklı bölümlerinin farklı odaklayıcılar tarafından sunul[ması]” (s. 70) olarak tanımladığı “değişen odaklanmalar”ı barındırır.

Kırmızı Pelerinli Kent’in ve *Romantik Bir Viyana Yazı*’nın ortaya koymak istediklerini bulmaya çalışırken anlatıbilim alanı ve bu alanın yukarıda değinilen kavramları bu tez bağlamında son derece yol gösterici olacaktır. Ele alınan iki romanın da ortak noktası olan “yazıyı mekân edinme” durumunu açıklamak için, metadiegetik anlatının mekân işlevi gördüğü anlatı düzeylerini birbirinden ayırabilmek, bunun için de anlatı düzeylerinin değişimine sebep olan anlatıcı kimliklerine yakından bakmak gerekmektedir.

2.2.1 İntradiegetik anlatıda anlatıcı kimlikleri ve işlevleri

Hem *Kırmızı Pelerinli Kent*’te hem de *Romantik Bir Viyana Yazı*’nda intradiegetik anlatıda yer alan başkarakter, yazar kimliğindedir. Bu karakterlerin “yazarlığı”,

anlatıların anlatıcı tercihleri dolayısıyla önemlidir. *Romantik Bir Viyana Yazı*'nda, intradiegetik düzeyde bulunan yazar-karakterin aynı zamanda otodiegetik bir anlatıcı olması, yazar kimliğiyle, erkiyle doğrudan ilişkiliyken, *Kırmızı Pelerinli Kent*'te sonradan yazar olan ve kendi metnine "söz geçiremeyen" Özgür'ün anlatısının heterodiegetik bir anlatıcı tarafından verilmesi son derece işlevseldir. Bu ve bunlar gibi birçok etmen dolayısıyla, bu bölümde üzerinde durulacak olan mesele, intradiegetik anlatılarda duyulan sesin kimliği, işlevleri ve de tercih edilme sebepleri olacaktır.

İlk olarak *Kırmızı Pelerinli Kent*'e odaklanıp anlatı sesi üzerinde durmak gerekir: kim konuşuyor ve dahası sesin sahibi mi ya da başka bir karakter mi görüyor? Metnin salt bir düzeyi olmaması dolayısıyla öncelikle sorunun cevabını birinci düzeyde yani intradiegetik anlatıda aramak daha doğru olacaktır. Bir pazar gününde başlayıp bu günün akşamında karakterin ölümüyle sonuçlanan yaklaşık on iki saatlik bir zaman dilimini kapsayan intradiegetik anlatının anlatıcısı "intradiegetik heterodiegetik" bir anlatıcıdır; öykü düzeyindedir fakat öyküde bir karakter olarak yer almaz. Buradaki anlatıcı, Özgür'ün hayatının son gününden başlayıp geriye dönüşlerle, onu hayatının son gününe getiren detayları verir ve odağına Özgür'ü alarak kendini olabildiğince geri çeker. Nesnel gerçekliklerdense odağına aldığı karakterin deneyimlerini, Rio'ya, yazma edimine ve başından geçen olaylara yönelik anlamlandırmaları karakterin gözünden sunan bir konuma sahiptir. Kendine atıfta bulunup, yetkisini onaylamaktansa karakterin zihnine odaklanmış, diğer bir deyişle Özgür'ü "odak karakter" olarak kullanmıştır. Manfred Jahn, bu tarzda bir anlatıcıyı içeren anlatılara "figüral anlatı" der ve bunun işlevini şöyle açıklar: "Figüral bir metin, çoğunlukla, olayların sınırlı ve çarpıtılmış (ancak "psikolojik açıdan gerçekçi") bir perspektif, her şeyin bilindiği ya da olayların "nesnel açıdan" doğru olarak anlatıldığı perspektiften çok daha ilgi çekicidir." (Jahn, 2012, s. 76)

Bu bağlamda *Kırmızı Pelerinli Kent*’te intradiegetik anlatıda seçilen anlatıcı tipi iki açıdan işlevseldir. İlk olarak Özgür’ü bir alan icadına götüren süreçler, bu sürecin psikolojik katmanları, karakterin zihnine odaklanarak daha iyi gösterilir. Fakat bunu yapmak için daha etkili bir anlatıcı olan “otodiegetik anlatıcı” - tecrübe eden ben- seçilmeyerek Özgür’ün otoritesi metadiegetik anlatıya kaydırılır. Dolayısıyla burada tercih edilenlerden ziyade tercih edilmeyenler de son derece önemlidir. Belirtildiği gibi, karakterin bakış açısını aktaran heterodiegetik bir anlatıcı kullanımının birinci işlevi “figüral aracı” kullanarak yansıtma yoluyla “psikolojik açıdan daha gerçekçi” bir perspektif sunmaktır. Bu tercih otodiegetik anlatıcı seçeneğinin önüne geçmiştir çünkü Özgür’ü ölümüne götüren yolu izleyen anlatıda, epifani (aydınlanma) anı, ölümün gerçekleşip metadiegetik anlatının tüm anlatının hâkimiyetini aldığı an, metnin doruk noktasıdır ve bu an her iki anlatı düzeyinde de heterodiegetik bir anlatıcıya ihtiyaç duyar. Bunun yanında Özgür, “yeşil kapaklı defterine” bir çeşit otobiyografisi olan metadiegetik anlatıyı yazarken “deneyimleyen ben”i otodiegetik anlatıcıyı sıkça kullanmış, fakat birçok yerde de bu anlatıcının güvenilmezliğini vurgulamıştır. Ona göre birinci tekilden anlatımlar vicdan muhasebelerini ve itirafları kapsar ve bu da birçok çarpıtmayı beraberinde getirebileceği için öykü dışı anlatıcılar kadar güven teşkil etmez. Sonuç olarak intradiegetik metinde anlatıcı seçimi anlatının güvenilirliğini dengede tutar. Anlatıcı, ne karakteri nesneleştirecek ve okuyucuyu karakterden uzaklaştıracak kadar “tanrısal” ne anlatının inandırıcılığını sarsacak kadar öznel ne de “kendi ölümünü gören ve de anlatan karakter” anlatısına yer verecek kadar üstkurmacadır.

İkinci olarak “figüral aracının” arkasına saklanan anlatıcının varlığı, metnin hâkimiyetinin Özgür’de toplanmasını engeller. İleride değinileceği üzere Özgür, bizzat kendisinin yazdığı bu anlatıda dahi otorite sahibi konumuna yerleştirilmeyecek, yazılan metin, tüm erki yazarının elinden alacaktır. Odak

karakter olan Özgür'ün gözünden yine Özgür için yapılan “serseriye dönüşen gezgin, yersiz yurtsuz yitik ruh” (Erdoğan, 2012, s. 5) tanımlamaları, bir anlatıcı olacak kadar yetkinin dahi üzerinde iğreti duracağı bir karakter ortaya koyar. Sonuç olarak otodiegetik anlatıcı kullanımı ile fazla aymaz fakat anlatının tecrübe edeni olarak otoriteyi elinde tutan bir Özgür anlatısı kurmak yerine, heterodiegetik anlatıcı kullanımı ile görünmez iplerle yönetilen, zihninin derinliklerinde gezilen, hiçbir şeye ve hiçbir yere hâkim olamayacak kadar yitik bir Özgür anlatısı kurulur.

Romantik Bir Viyana Yazı'nda ise mesleği yazarlık olan bir başkarakter söz konusudur. Bu karakter; yazar kimliğinin, yetkilerinin, gücünün ve sınırlarının son derece farkındadır. Bu üst konumuna paralel olarak anlatının sesi de ona ait kılınmıştır. İntradiegetik anlatıda anlatıcı “intradiegetik ve homodiegetik” ve hatta öykünün de ana kahramanı olduğu için “otodiegetik”tir. Bu metinde anlatıcının öykü içinden ve de “ben” diyen bir sese sahip olması son derece işlevseldir. Bunun en büyük işlevselliği *Kırmızı Pelerinli Kent* 'te olduğu gibi görece daha keskin anlatı düzeyleri oluşturmaya gerek duymadan, yazar konumundaki başkarakterin kendi metadiegetik anlatısını oluşturmasıdır.

Romantik Bir Viyana Yazı'nda anlatıcı Susan Lanser'in basit bir ayrımla ortaya koyduğu “Anlatıcıya bir isim verilmemişse, anlatıcı gerçek yaşamdaki yazarın cinsiyetini paylaşıyor demektir” kuralı ve de yine Lanser'in “birinci şahıs anlatıcı, sıradan beşeri kısıtlamalarla sınırlanmıştır” (Aktaran Jahn 2012, s. 63) görüşü doğrultusunda düşünen gerçek okur için birçok sürpriz barındırmaktadır. İlk olarak kendi kitaplarına ve hikâyelerine atıfta bulunan anlatıcı, *Romantik Bir Viyana Yazı*'nın gerçek hayattaki yazarı olan Adalet Ağaoğlu ile özdeşleştirilebilir. Fakat unutmamak gerekir ki kurmaca bir anlatıda, kurmaca bir anlatıcı mevcuttur. “İma edilen yazar”, okuyucunun zihninde oluşturduğu bir yazar profilidir ve bu profili oluşturan resimler de birer kurgudur. Bir yazar, özelde ise Adalet Ağaoğlu metinleri

üzerinden türetilmiş bütün yazar profillerinin arkasında tek ve gerçek bir yazar yoktur (Dervişcemaloğlu, 2014, s. 118). Kaldı ki intradiegetik anlatının anlatıcısı da yazar kimliği dışında bir ipucu vermez, okuru şaşırtmak istediği her an diğer karakterlerle kolayca yer değiştirebilsin diye cinsiyetine hiçbir şekilde atıfta bulunmaz.

İkinci olarak, burada görölen otodiegetik anlatıcı, Lanser'in belirttiği "birinci şahıs anlatıcının sınırlanmış[lığını]" taşımaz. Bunun nedeni bu yazar erkine sahip anlatıcının hem intradiegetik hem metadiegetik anlatıdaki karakterleri bizzat kendinin üretiyor olmasıdır. Bu anlatıcı kendi yazarlığını tamamlayabilmek için iki temel karaktere daha ihtiyaç duymaktadır. Bunlardan biri yazdıklarını okuyacak ve onu anlayacak "okur", ikincisi derdini, anlatmak istediklerini onun aracılığı ile gösterebileceği bir "karakter". Bu noktada yazar kendi kendine evcilik oynarken hem anne hem baba hem de çocuk olan küçük çocuklara benzer. Tahayyülündeki anlatı evrenini, okurunu ve karakterlerini kendi düzeyine taşıyarak kurar. Bu durumda hem okurunun hem karakterinin önce peşine düşüp Viyana'ya kadar giden, orada her ikisini de bulup kendisiyle beraber bir metnin içine yerleştiren anlatıcı, zaman zaman kaybetmek üzere olduğu otoritesinden metnin sonunda tamamen vazgeçerek okuru "Roman-tik Bir Viyana Yazı" ile baş başa bırakır.

Romantik Bir Viyana Yazı, Kırmızı Pelerinli Kent'e göre çok daha karmaşık bir yapıya sahiptir ve anlatı düzeyleri arasında sınır ihlalleri (metalepsis) fazladır. Bu romanı, anlatıcısını ve anlatı düzeylerini daha girift yapan şey; otodiegetik anlatıcının yerini, metadiegetik anlatılar araya girdikten sonra exradiegetik-heterodiegetik anlatıcıya bırakmasıdır. Kamil Kaya'nın odak karakter olduğu bölümlerden sonra gelen "rüzgarın nişanlısı" ve "öte/yan" adlı bölümlerde, öykünün üzerine çıkan ve roman türü, anlatılan öykünün karmaşıklığı üzerine konuşan,

anlatılanları özetleyip anlaşılmayan bir yer varsa diye açıklayan, doğrudan okura seslenen bir anlatıcı mevcuttur:

Bir de, Roman öldü, diyorlar. Ölmek kolay mı?[...]Belki içinizde hâlâ, bütün bu makul açıklamaları yeterli bulmayarak: “ Ne oluyor böyle Londra-Hyde Park’lar, baroklar ve hortlaklar, Kastamonu-Kütahya’lar, sultanlarla sazlar, Venedik-Viyana’lar, imparatorlarla uşaklar?” diye soranlarınız vardır. Haydi bunlar yine neyse ne; bir de Alma’lar-Milena’lar, Yunus’larla Clea’lar, yetmedi Antonia’lar, hele hele iki de bir ortaya çıkan su yeşili çamaşır ipi, fare zehiri, Tuna dalgaları, dalgalarla sürüklenen ceset(ler?), kanlar-kemikler, kokmuş şeyler! “Hani, birini arayan biriyle hocasını arayan biri vardı ya, tarih öğretmeni(niz) bu arada kadından kadına atlayarak alışverişe çıktıydı? O da ne yere bakan yürek yakanmış ya, kruvaze ceket dedik, bikini donuyla karşılaştık, ya sonra?” diye soranlarınız...” (Ağaoğlu, 2002, s. 169)

Burada bu bölüme kadarki tüm anlatının dışına çıkan, ekstradiegetik heterodiegetik bir anlatıcı söz konusudur fakat bu kırılma noktasının yaşandığı yeri iyi tespit etmek gerekir. Yukarıda belirtildiği gibi yazar konumundaki başkarakter Viyana’da hikâyesinin peşinde koşmaktadır ve tüm bu oyunlar ona aittir. Metnin tümü göz önünde bulundurulduğunda görülür ki bu anlatı sesindeki değişimin sebebi, yazar-karakterin kendi somut varlığını metnin üzerinden çekmek için kendini de kurgu düzeyine çekerek bir anlatıcı-muhatap-karakter üçgeni oluşturmak istemesidir. Bu sebeple otoritesi sezilen, metni tekelinde tutmaya çalışan yazar-karakter, yerini öykü dünyasının üzerine çıkan bir sese bırakarak, bir metnin içinde belirginliğini yitirerek kaybolmuştur. Tüm bunları aktaran, postmodern bir hamleyle öykünün üstüne çıkan “Efendim, ben de anlatanların anlatıcısı, onların yalancısıyım. Herkesin tamtamlarla şeytan kovmaya ayırdığı değerli vaktini almamak için de kestirmeden gitmek zorundayım” (Ağaoğlu 2002, s. 170) diyen yalnızca aktarıcı rolündeki bir anlatıcıdır. Fakat bir kez daha belirtmekte fayda vardır ki görünürde olan yazarın sadece “kolaj yapan, metin birleştiren” konumuna gelmesine sebep olan bu son iki bölüm, intradiegetik anlatının da üzerinde yer alan Genette’in “ekstradiegetik” kavramı ile karşılanabilecek düzeyin görünür kılınmasından ibarettir.

2.2.2 Metadiegetik anlatıda Anlatıcı Kimlikleri ve İşlevleri

Bu bölümde metadiegetik anlatıda var olan anlatıcı kimlikleri ve işlevleri incelenecektir. Burada ele alınan metinlerde, üzerinde durulması gereken en önemli nokta ihlal edilen ve muğlaklaştırılan sınırlar ve de anlatıcı geçişleridir. İlk olarak, *Kırmızı Pelerinli Kent*'te Özgür'ün yazmakta olduğu “yeşil yaprak desenli defter”in içinde yer alan romanın anlatıcıları değişkendir. Daha önce de belirtildiği üzere intradiegetik anlatıda, “limansız bir yolcu”, kendi hâkimiyetini dahi kaybetmiş olan bir karakter anlatısı, metadiegetik homodiegetik anlatıcı ile verilir ki karakterin erki elinden alınıp, bu güç metadiegetik anlatıya aktarılabilsin. Diğer yandan, ölümler ülkesinde gezinen Orpheus'un tek silahı olan liri gibi Özgür'ün de Rio “cehenneminde” tek silahı romanıdır ve bu silahı aracısız kullanmayı tercih ederek itirafların, geçmişle hesaplaşmanın, vicdan muhasebelerinin yer aldığı metadiegetik anlatının bazı bölümlerinde otodiegetik anlatıcı kullanır. Fakat bu otodiegetik bölümler dolayısıyla anlatıcı, kolaylıkla Özgür'e, yani metnin yazarına atfedilebilecekken, metadiegetik anlatının başkarakteri Ö. ile karşılaşılır. Yazarının baş harfini alan ve de intradiegetik anlatıda “neredeyse otobiyografik” (Erdoğan, 2012, s. 103) bir karakter göndermesi yapılan Ö., “Özgür'ün geçmişinin” tamamlayıcısıdır. Ö., aynı zamanda her iki düzeyde de anlatılan geçmiş dolayısıyla doğrulayıcı bir şahit ve de Rio'ya karşı savaşta aynı hisleri taşıyıp pekiştirmesi dolayısıyla da Özgür için bir müttefiktir.

Yazar kimliğindeki Özgür, oluşturduğu metnine, Rio'dan panoramik fotoğraflar ve sokak insanları manzaraları sunan, Rio'yu, insanlarını nesneleştiren neredeyse “tanrısal” bir anlatıcı yerleştirmiştir. Bulantı ve sinir harbi anlarında ise bu metadiegetik anlatıya ara ara kendini, Rio'daki varlığını sorgulayan, romanına ekleyip eklememekte tereddüt ettiği “birinci tekil” ağızdan pasajlar yerleştirmiştir (s. 138). Yukarıda bahsedilen sınır ihlalleri de tam da bu durumdan kaynaklanır. Yazar,

anlatıcı ve karakter, metnin üç farklı katılımcısı, söylem tarzları ve tabiatları farklı olsa da aynı kişiye atfedilir. Görünmez iplerle intradiegetik homodiegetik anlatıcıya bağlı olduğu belirtilen Özgür'ün de kendi metninde, Ö.'yü odak karakter olarak alan, tanrısal anlatıcıya oldukça yakın bir anlatıcı; bu anlatıcının elinde de Ö. karakteri vardır. Böylece Özgür, elindeki bu imkân ile Ö. üzerinden geçmişini yeniden yazar. Bunu yaparken araya bir anlatıcı sokarak nesnelliği arttırmaya çalışır fakat tüm çabalarına, itiraflarına, açıklayıp temize çekmelerine rağmen değil karakteri olduğu intradiegetik anlatıda, yazarı olduğu metadiegetik anlatıda dahi kendi hayatı üzerinde tam anlamıyla bir değişikliğe gidecek kadar hâkimiyet kuramaz. Sonunda da tüm bu otorite eksikliğini kendi yazdığı metnin hayatını ele geçirmesini izleyen bir karaktere dönüşerek izler. İnadiegetik metnin açılışını yapan da, romanın kapanışında son sözü söyleyen de yazarının önüne geçen “yeşil yaprak desenli defter”de bulunan Özgür tarafından yazılırken kontrolden çıkan “Kırmızı Pelerinli Kent” olacaktır.

Romantik Bir Viyana Yazı da benzer bir sonla; kitabın, tüm hikâyenin, yaşanan maceraların üstünde kendi varlığını ortaya koyup, son sözü söylemesi ile biter. *Kırmızı Pelerinli Kent*'ten farklı olarak, bu romanda, son bölümde yer alan ve düğümleri çözen, yazarın Asaf'a gönderdiği mektuba kadar metadiegetik anlatı, intradiegetik anlatı ayrımı yapmak güçtür. Fakat mektupta yapılan açıklama sonucu, odağına Kamil Kaya'yı almış, intradiegetik heterodiegetik anlatıcının yer aldığı “Geçmişin Kokusu” ve “Kulaklarda Fısıltılar” adlı bölümlerin Kamil Kaya'nın yazılarının düzenlenmesi ile oluşturulduğu anlaşılır:

Sözkonusu hayatla ilgili olarak elimde ne kadar belge, bulgu, bilgi varsa, zaman zaman kendi tuttuğum notlar, çektiğim fotoğraflar dahil, hepsini bir düzene sokmaya çalıştım. Sizinle ansızın karşılaşmam kadar, evinizden ödünç aldığım ‘Edebiyat Notları’ dosyası da, elimdeki her şeyi böyle bir düzene sokmamda yardımcı oldu. Anladığım kadarıyla Kâmil Bey, kendini gizlemek için, bu dosyaya ‘Edebiyat Notları’ adını vermiş[...] Benim V. Bölüm’de *Geçmişin Kokusu* ve *Kulaklarda Fısıltılar* başlıkları altında derleyip toparlamaya çalıştığım epey genişletilmiş, yeniden kurgulanmış bu notlar, iade ettiğim dosya da göreceğiniz gibi, Aslında eski Öğretmeninizin üçüncü tekil kişi olarak göstermeyi yeğlediği, kendi iç dünyasıyla ilgili, orada

birikerek tortulaşma şeylerin küçük küçük dışavurumlarından ibaretti.
(Ağaoğlu, 2002, s. 197).

Anlatının yapısını ve tek bir karakter etrafında toplandığını gösteren bu mektubun dışında, yazar-karakterin hayata bakışı ve tarih anlayışının Kamil Kaya ile paralellik taşıyor olması üzerinden de Kamil Kaya'nın, dolayısıyla metadiegetik anlatının da bu yazar-karakterin elinden çıktığı görülebilir. Bu durum ve detayları “Metadiegetik anlatının işlevleri” bölümünde tartışılacaktır. Burada yapılmaya çalışılan metadiegetik anlatıyı, intradiegetik anlatıdan ayırmak, bunun için de anlatıcı kimliklerinin bu duruma nasıl hizmet ettiğini belirleyebilmektir.

“Geçmişin Kokusu” ve “Kulaklarda Fısıltılar” adlı bölümlerin dışında Kamil Kaya'nın tarih anlayışının anlaşılmasını sağlayan, yaklaşık 50 yıllık bir süreci, insanların değişen algılarını, öğrenci-öğretmen diyalogları ve tarih dersleri bağlamında gözlemlemeye imkân tanıyan “Tarih Dersleri” bölümü de bir metadiegetik anlatıdır. Kendini yazar olarak tanıtan otodiegetik anlatıcının “Barok bir kente geniş soluklu hikâye uydurma tutkusu”yla (s. 19) peşinde olduğu kruvaze ceketli gölge ile Viyana'da bir kır lokantasında karşılaşması sonucu, daha doğrusu bir belirip bir kaybolan bu gölgenin tekrar belirip yazara aradığı hikâyeyi vermesi sonucu, yine “birden” beliren tarih dersleri defteri ile metadiegetik anlatı başlar.

“Tarih Dersleri” bölümü Kamil Kaya'nın monologlarından oluşmaktadır. Duyulan tek ses onun sesidir. Öğrencileri ile girdiği diyaloglarda dahi onun dolaylı aktarımı sayesinde öğrencilerin sözleri öğrenilir: “Demek [halan] sana, “Bu seneki tarih öğretmeniniz hayalcinin teki, bilmiş ol Yusuf,” dedi? Başka? “Hayalci Hoca,” dedi. Eh lâkabımız belli oldu. Artık ömür boyu da böyle sürer bu” (s. 40). Dahası *Kırmızı Pelerinli Kent*'te görülen metadiegetik anlatının italik harflerle yazılması gibi burada da her paragraf başı bir tırnak işareti ile belirtilmiştir. Bu durumda burada “anlatıcı direkt olarak Kamil Kaya'dır” denilemez, burada metadiegetik homodiegetik anlatıcı, odak olarak aldığı Kamil Kaya'nın arkasına gizlenmiştir. Bu

bölümde anlatı, sınıfta yaşanan öğrenci-öğretmen diyaloglarının dışına çıkmaz, zihinlerden geçenler gözlemlenmez. Bölümün nasıl açıldığı tekrar hatırlanacak olursa; yazar karakter, bir şeyler yazmak için açtığı defterinin “lise tarih derslerine” dönüştüğünü söylemiş ve böylece intradiegetik anlatıdan metadiegetik anlatıya geçiş sağlanmıştı. Dolayısıyla *Kırmızı Pelerinli Kent*'te olduğu kadar bariz olmasa da bu metinde de “Tarih Dersleri”, “Geçmişin Kokusu” ve “Kulaklarda Fısıltılar” adlı bölümler metadiegetik anlatıyı oluşturur ve anlatıcıları odak karakterin arkasında kalmış, metadiegetik homodiegetik anlatıcılardır.

Hem intradiegetik hem de metadiegetik anlatılardaki anlatıcılar ve bu anlatıcı seçimlerinin işlevleri incelemenin yönünü her seferinde anlatı düzeylerine çevirmektedir ki bunun nedeni daha önce belirtilmiş olduğu üzere söz konusu metinlerdeki her seçimin, oluşturulan yeni alanı gerekli ve anlamlı kılmadaki önemidir. Bu noktadan sonra metadiegetik anlatıya ihtiyaç duyulmasının nedenlerine, “kendini yazan kitap” durumunun, romanlara kazandırdıklarına yakından bakılacaktır. Bunun için öncelikle intradiegetik anlatıda yazar konumunda bulunan karakterlerin içinde buldukları şehirlerle ilişkileri ve bu ilişkilerin karakterlerin ruhuna yansımalarına bakmak ve bir takım sorulara cevap bulmak gerekir. Mekânla kurulan söz konusu ilişkinin içeriği, bu ilişkide şehir ve karakterlerin konumu ve en önemlisi bu ilişkinin karakterleri sürüklediği sonda, karakterlerin yok oluşunda mekânın etkisi nedir?

2.3 Somut mekân anlatıları

Anlatıda mekân, karakterin içinde yaşadığı ve hareket ettiği çevreyi ifade eder ve sabit bir “yer” ya da “dekor” olmanın ötesindedir (Jahn, 2012, s. 107). Genel olarak karakterlerin içinde dolaştıkları, eylemde buldukları ortam ya da muhit olarak tanımlanabilir. Edebi mekân, mekânsal olarak konumlanmış her türlü nesneyi

kapsadığı gibi tabiat manzaralarını, şehirleri, odaları ve benzerlerini de kapsar.

(Dervişcemaloğlu, 2014, s. 175) Burada önemli olan anlatıya giren bu mekânların topografik yapılarından çok, betimleniş şekilleridir. Bir karakterin ya da anlatıcının odağından nesneleştirilen mekânlar, kendisine bakanlar dolayısıyla

“anlamsallaştırılır” ve “anlam yüklü mekânlar” haline gelir (Jahn, 2012, s. 109).

Gerçek dünyaya ait mekânlar, kentler, evler, odalar kurmaca dünyanın içinde onu algılayanın ruh durumuna göre şekillenir. Böylece boyutları, koordinatları olan bir yerden ibaret olan gerçek ve fiili düzlemlere, kurmaca içinde öykü dünyasını

etkileyecek biçimde anlamlar yüklenir. Bu bölümde de *Kırmızı Pelerinli Kent* ve

Romantik Bir Viyana Yazı'nda bahsi geçen mekânlara, özellikle içinde bulunulan

kentlere yüklenen anlamlara odaklanılacaktır. Bu kentlere, daha özeld evlere “bakan

gözler”in, mekân algıları ve bunun sonucunda ortaya çıkan “yazıya kaçma/sığınma”

isteği ortaya konacaktır. Tüm bunların bağlandığı nokta yine, romanlarda görülen

“anlatı içinde anlatı” yapısının, diğer tüm anlatı öğeleri ile destekleniyor oluşu

olacaktır.

2.4.1 Panoramik bir kent fotoğrafı

Hans Rudnick, edebiyatın “ideal mekân”dan söz ettiğini, çoğumuzun “sakini olmak isteyeceği, sosyal ve zihinsel olarak bir ideal mekân” bir locus amoenus

kurguladığını söyler(Aktaran Uysal, s. 168). Bir diğer deyişle bir edebiyat, “cennet

mekân” anlatılarına yer verir. Fakat bu durum her anlatı için söz konusu değildir.

Hamlet ya da *Don Quixote*'de olduğu gibi bir süre sonra locus amoenus yerini locus

terribilise yani bir tür felaket mekânına, “dehşet-mekân”a bırakabilir (s. 168). Bunun

sebebi, mekânın değişmesinden ziyade, bu mekâna bakan, onu deneyimleyen

karakterin algı dünyasındaki değişikliklerdir. *Kırmızı Pelerinli Kent* ve *Romantik Bir*

Viyana Yazı'nda, mekân olarak Rio'yu ve Viyana'yı merkezine alan iki roman

bağlamında da “cennet mekân”dan “dehşet-mekân”a geçiş söz konusudur ve bu geçişler gözlemcilerin değişen algılarından kaynaklanmaktadır. Çift maskeli bir Rio anlatısı sunan *Kırmızı Pelerinli Kent*'te Rio, cennet görüntüsünün ardından Özgür'ün sürekli bir savaşımla içinde olduğu dehşet-mekâna dönüşürken, *Romantik Bir Viyana Yazı* 'nda hem yazar-karakter hem de Kamil Kaya için kendi kimlik arayışlarına mekân olan Viyana, arzulanan kentten tekinsiz bir mekâna dönüşmüştür.

Öncelikle *Kırmızı Pelerinli Kent*'te ele alınan Rio'ya, içinde bulunduğu kenti yazarak onu romanına hapsetmeye ve böylelikle ona karşı bir zafer kazanıp kuşatılmışlıktan kurtulmaya çalışan Özgür'ün odağından bakmak anlamlı olacaktır. Romanın açılışı “Rio Sokaklarında Bir Yolcu 1” adlı, italik harflerle yazılmış olması dolayısıyla metadiegetik düzeye dâhil edilecek bölümle başlar. Anlatıcı, Rio'nun panoramik fotoğrafını vererek ve Rio'nun “çift maskeli” (Erdoğan, 2012, s. 3) karakterini vurgulayarak muhatabını, az sonra başlayacak Rio anlatısı için en baştan uyarır. Cennet Rio manzaraları, Rio'nun görünen ve insanı bu kente çeken maskesidir. Tekinsiz bir Rio anlatısı vardır burada; çeken, etkileyen ama asla geçirilemeyen: “*Hiçbir zaman ele geçmeyen, delişişek, cilveli, düzenbaz Rio!*” (s. 3) Bir adım ötesi ise cehennemdir. Maskenin öteki yüzü yalnızca yerliler ve yerlileşmeye çalışanların yaşadığı bir kaostur. Anlatıcı, muhatabını kentin tehlikesine karşı baştan uyarmıştır fakat elini bırakmaya da niyetli değildir. Buradaki anlatı sesi, muhatabını “*Benim anlatacağım Rio ikiden fazla boyutta kurulu bir labirent, hem zamanda hem uzamda iç içe geçmiş labirentler dizisi*” (s. 2) diyerek, sürekli “kentin kanını” (s. 2) vurgulayarak beraber sokaklarda kaybolmaya ve bu kanı tatmaya davet eder. Bu, ölüm yoldaşlığında bir yolculuk vaadi ve de yol arkadaşlığına açık bir davettir. Söz konusu rehberlik öncesi anlatıcı muhatabına son bir uyarıda bulunur: “*Bundan sonra göreceğiniz her şey için yaşamınızla ödeme yapacaksınız. Tıpkı benim yaptığım gibi*” (s. 4).

Ele alınan giriş bölümü, anlatı düzlemleri ve de anlatının kendini nasıl bir yerde konumlandığını görmek açısından önemlidir. İlk olarak bu italik harflerle yazılmış bölüm, Özgür'ün deftere yazdığı romanının da girişi mahiyetindedir aynı zamanda, dolayısıyla metadiegetik anlatıdır. Öte yandan intradiegetik anlatının açılışını da yapmaktadır. Kitabın kapanışını da yapan metadiegetik anlatı olduğu için bu açılışın elbette bir anlamı vardır. Özgür'ün “beyaz bir düzlemde bir takım mürekkep lekeleri” (s. 20) olarak tanımladığı metadiegetik anlatı, hem açılışı hem de kapanışı yaparak intradiegetik anlatının üstüne çıkar. Burada bir düzlem hiyerarşisi değil daha soyut bir içerme söz konusudur. Gerçeğe ulaşmak için yazarken “gerçeklik” kavramını sorunsallaştıran ve yazarak sözcük ve gerçeklik arasında bir köprü kurulmadığını ifade ederek bir paradoksun içine düşen karakterin anlatısı, intradiegetik anlatıyı aşarak bir üçüncü boyuta kavuşur. “Yazarının ölümünden sonra devam eden anlatı” temasıyla yapılan kapanış tezin son bölümünde incelenirken daha ayrıntılı ve bütüncül bir analiz yapılacaktır fakat son ve başlangıç beraber dikkate alındığında görülecektir ki kitap bittikçe yeniden başlayan bir döngüye girmiştir. Sonda gerçekleşen ölümden sonra, yukarıda incelenen bölümde konuşan anlatıcı adeta ölümlle özgürleşen bir sestir ve bu ses “mavi mürekkepten olan ağı” kâğıt düzlemini yırtıp, metin düzleminde ölüp üçüncü bir boyut kazanmıştır. Dolayısıyla metadiegetik anlatıyı içeren bir intradiegetik anlatı ve ikisinin oluşturduğu metni tekrar kapsayan ve sonsuz evrende devam eden bir üst düzlem mevcuttur. Tüm bunlar, “Rio, ikiden fazla boyutta kurulu bir labirent” (s. 3) cümlesinde saklıdır. Daha ilk bölümden Rio'yu bir karakter gibi işleyen anlatı, kendini iki boyutlu bir düzlemden, karakterlerini de “kâğıttan bir yaratık”⁹ olmaya mahkûm olmaktan kurtarmanın çabasındadır.

⁹ Barthes (2007), “Yazarın Ölümü” adlı yazısında yazarı “kâğıttan bir varlık” olarak tanımlar ve sadece dile ait kılar.

Panoramik bir Rio anlatısıyla açılan ve hem açık bir davet hem de bir uyarı niteliğinde olan girişten sonra anlatıcının davetine icabet eden, dahası sözleşmeyi imzalayıp labirentler içinde ölümlü dansa iştirak eden muhatabı, rehber mahiyetinde karşılayan tek şey anlatının başkarakteri Özgür'dür: serseriye dönüşen, kentte kaybolup gitmiş bir gezgin, "yersiz yurtsuz yitik bir ruh" (s. 5). Anlatının, okuyucuya rehber diye sunduğu arka sokaklarına davet ettiği Rio'da çoktan kaybolmuş bir karakterdir. Karakterin bu köksüz ve otoriteden yoksun durumu, karakterin intradiegetik anlatı içinde oluşturduğu metadiegetik anlatının işlevleri bakımından da önemlidir. "*Kendimi olduğumdan daha büyük göstermek için yazıyorum, çünkü... çok çok küçüğüm*" (s. 105) diyerek onu yazma edimine iten en başat sebebini açıklayan başkarakter, yazarlık erkinden oldukça uzaktadır. Böylelikle, hem metadiegetik anlatının yazarı hem de intradiegetik anlatının odak karakteri olan Özgür'ün karakterizasyonu, tehlikeli Rio sokaklarında geçen anlatıyı tüm öğeleriyle beraber güvensizleştirir ve muhatabını da kendine yaptığı gibi ölüme sürüklediğinin ilk sinyallerini verir. Tüm metin geriye dönüşleri, anlatı düzeyi değiştirmeleri, ileriye yönelik ölüm kehanetleriyle Özgür'ün ölüme yürüyüşünün anlatısı haline gelir. Burada önemli olan yeşil kapaklı defterdeki "Kırmızı Pelerinli Kent" yazarının ölümüyle anlatıya neler kattığını tespit etmektir.

Romantik Bir Viyana Yazı 'nda üzerine hikâye yazılan kent, Viyana ise ziyaretçilerini "barok" yüzüyle karşılar. Burada ele alınan Viyana, zamansal anlamda çok katmanlı bir yapıya sahiptir. Bu katmanlı yapının sebebi, metinde bu kente bakan gözlerin, onu geçmişin ve şimdinin birleştiği bir mekân olarak algılamasından kaynaklanır. "On Altıncı Yüzyıl'ın başı ile sonu arasında, veba, opera, karnaval ve cinayetlerin, düşman saldırılarıyla vals nağmelerinin en büyük boyutlarda yaşandığı bir kent" (Ağaoğlu, 2002, s. 59) olan, "baroğu da kendine benzeten" (s. 49) Viyana, öncelikle tarihsel arka planı ile öne çıkar. Hem "yazar"

kimliğiyle intradiegetik anlatının otodiegetik anlatıcısının, hem “okur” konumunda Asaf’ın hem de Kamil Kaya’nın kimlik bunalımlarına yanıt aradığı mekân olarak Osmanlı’nın kapılarına iki kez dayandığı fakat “ele geçiremediği” bu şehir seçilmiştir. Viyana kapılarından bir kez de, bu şehre ilk gelişinde, vizesi olmadığı için bürokratik engellere takılarak bireysel olarak “püskürtülen” anlatıcı (s. 22), bu sefer bu çift maskeli mekânı kalemiyle ele geçirmenin peşindedir.

Öte yandan Kamil Kaya, yıllarca birçok Anadolu kentinde, içeriğini değiştirmeye çalışsa da müfredat doğrultusunda konu başlıklarını değiştiremediği tarih dersleri vermiştir. En büyük arzusu anlattığı yerlere, hayallerinde şekillendirdiği tarihi görüntülere bir mekân tayin edebilmektir. Tarih ve coğrafyanın iç içe olması gerektiğine inanır. Her Anadolu şehrindeki ilk tarih dersinde, öğrencilerine ilk olarak içinde buldukları şehirlerin, Konya’nın, Kütahya’nın, Kastamonu’nun tarihini anlatır. Bunlar hâlihazırda içinde yer alınan şehirleri tarihi ile bütünleştirip anlama çabalarıdır fakat Kamil Kaya’nın asıl hayali, İstanbul başta olmak üzere birçok şehir ve tarihi, binalarla beraber silinip giderken “tarihin bugünle anlaşarak el sıkıştığı, kendini koruduğu” (s. 132) kentlere gitmek, gündüz düşlerini gerçek seyirlere dönüştürmektir:

[...] Bu kenti bir de ben kendimce kuşatsam! Viyana benim için sanki hiç ulaşamayacak bir hayal şehir. Kolay mı, yirmi iki yıla yakın hemen hemen hep aynı tarihi olayları hep aynı biçimde anlatıp duruyorum. Birinci Viyana, İkinci viyana [...] Sizler karşımda her iki üç yılda bir değişiyorsunuz, ben hep aynı yerdeyim, anlattıklarım hiç değişmiyor [...] Bütün bunları hayalimde ne kadar süslesem, nihayet hayal! Ah hele Venedik ve Viyana!.. Oralara gitmeliyim. Elimi saray duvarlarına sürmeliyim, eski alanlarda durmalı, daracık taş köşeli sokaklarında gezinmeliyim. (s. 64)

Kamil Kaya’nın kendi duvarlarını yıkma amacıyla koştuğu, yazar-karakterin de Londra’da başlayan tutkusunun merkezinde yer alan Viyana, şimdisi ve geçmişinden, özellikle de barok kimliğinden ayrı düşünülemez. Yazar-karakteri ve Kamil Kaya’yı aynı anda ağırlayan yirminci yüzyıl Viyana’sı bir iz sürüşün

mekânıdır. *Romantik Bir Viyana Yazı*’nın birinci düzeyinde “kravaze ceketli tarih öğretmeni”nin peşinde, hem geçmişe hem bugüne ait bir kent anlatısı sunulur. Kentin her binası, her köşe başı, bir tarihi olayla ve karakterle anlamlandırılır. Viyana, her bir etmeniyle tarihi kişiler ve olaylara ev sahipliği yapması bakımından önem kazanır ve metne taşınır. Barok dolayısıyla “Viyana, On Altıncı Yüzyıl”ın başı ile sonu arasında, veba, opera, karnaval ve cinayetlerin, düşman saldırıyla vals nağmelerinin en büyük boyutlarda yaşandığı” (s. 64) kenttir. Öykü şimdinde ise geçmişinden ayrı bir yerde konumlandırılmaz. Yıllarca bu kenti ve tarihini bir harita bile olmadığı için hayal dünyası hariç hiçbir yere yerleştiremeyen Kamil Kaya ve dolayısıyla bu karakterin yaratıcısı olan yazar-karakter için Viyana’ya dair her imge, gözleri kapalıyken gördüklerinden ibarettir. Semih Gümüş (1994), Viyana’nın, her iki karakter için de bir “hayal kent” olduğunu söyler: “ Büyülü, kendine çeken, yok eden [...] ikisini özdeşleyen! Tarihi yeniden anlamaya, yazmaya kalkışacak bireylerce kuşatılmayı bekleyen” (s. 64) bir kenttir Viyana. Yazar ve okur konumundaki karakterler, Kamil Kaya’nın peşinde, Kamil Kaya ise “hayal kentine” bir mekân tahsis edebilmenin derdinde, labirentler içinde yolculuklarına sürekli olarak devam ederler. Şehir bu karakterlerin buluşmasına imkân tanımasa da, bütün karakterler için dehşet-mekâna dönüşmeye başlasa da en sonda ortaya çıkan metnin, her şeyi düzene sokup cennet mekânı sağlamasıyla metinde birleşme, bütün anlatı kişilerinin bir düzlemde buluşması ve hatta özdeşleşmesi gerçekleşecektir. Sonuç olarak, Rio ve Viyana, birer koordinat olmaktan onları alımlayanların anlam yüklemeleriyle çıkar. Öncesinde arayışta olan karakterler için kimlik bunalımlarını sonlandırıp bir anlam, bir gerçeklik bulabilecekleri mekânlar gibi görünseler de sadece “tinsel mekânlarda” yaşayabilen karakterler için kaosun merkezi haline gelirler. Rio da, Viyana da karakterlerin etrafında görünmez duvarlar örer ve onlara vakıf olmaya çalışan karakterleri kuşatır. Özgür’ün Rio’nun dehşetinden, yazar-

karakterin ve Kamil Kaya'nın da Viyana'nın geçmişi ve bugünü içeren çok katmanlı kaosundan kaçıp bu kuşatmalardan kurtulmalarının tek yolu ise ancak “yazmak”, yazarak bu çift maskeli labirent kentleri ele geçirmek ve maskelerini yok etmektir.

2.3.2 Arafta bir ev anlatısı

Bachelard (1996), *Mekânın Poetikası* adlı kitabında evi, düşü barındıran bir yapı olarak ele alır. Kentin tekinsizliğinin tersine ev, “insanın düşünceleri, anıları ve düşleri için en büyük birleştirici güçlerden biri[dir]. Geçmiş, bugün ve gelecek, eve farklı dinamikler kazandırır: çoğu zaman birbirinin içine giren, kimi zaman birbirine zıt düşen, kimi zaman da birbirini uyaran dinamikler. Ev, insan yaşamında, kazanılmış şeylerin korunmasını sağlar, bunları sürekli kılar” (s. 34). Evi, düş kurulan ve düşe imkân tanıyan yer bağlamında ele alan bu ifadeleri ve evin sığınak olma, ana rahmi sükûneti sağlama gibi işlevlerini göz önünde bulundurarak, incelenen romanlarda yazının, evin yerine geçtiği sonucuna varmak mümkündür. Bunun sebebi, *Kırmızı Pelerinli Kent*’te ve *Romantik Bir Viyana Yazı*’nda karakterlerin bir “yuva” mefhumuna sahip olmamasıdır. Düşlerine mekân olacak bir evin yokluğunda kök salıp kişiliklerini yansıtabilecekleri, gündüz düşlerini aktarabilecekleri tek yer yazıdır. Bunun sonucunda yazı bir alan oluşturarak karakterlere ev mefhumunun sağlayamadıklarını sağlar. Dahası, bireyin yaşamında “kapalı bir mekânın [evin] anıları saklaması, koruması, bu arada bu anıların imge değerlerinin de teslim edilesi gerekir” (Bachelard, 1996, s. 34). Evin yalnızca bir barınak ve hatta “gömütlük” (Erdoğan, 2012, s. 20) olarak algılandığı *Kırmızı Pelerinli Kent*’te ve de karakterlerin otel odalarında ya da emanet evlerde misafir olarak konakladığı *Romantik Bir Viyana Yazı*’nda, tüm bu saklama, koruma, anılarla başa çıkma görevleri yazıya dolayısıyla, metadiegetik anlatıya yüklenir.

Kırmızı Pelerinli Kent’te “limansız bir yolcu” atfında bulunulan karakter sürekli bir savaşım içerisinde olduğu Rio’da, onu kentin içerdiği tehditlerden koruyacak bir ev anlatısından da yoksundur. Ev, Özgür için bir sığınak, içinde rahat edilen bir mekân, tüm tehlikelerden emin olunan, emniyetli bir yuva değildir. Özgür’ün içinde bulunduğu çevre cangılla iç içedir. Karakterin ev algısı ruh durumuna paraleldir ve bu nedenle yaşadığı evi “tabutluk” (s. 9) olarak adlandırmaktadır. Ev, onun için yalnızca bir barınaktır. Bu ev, “Beyaz Villa” gibi tumturaklı bir isme sahip yapay konağın, bir dairesidir ve bu dairenin arka kısmı olabildiğince cangıla maruz kalmıştır. Cangıl, burada durağan bir mekân olarak anlatılmaz. Aksine baskın bir aktiflikle evi ve bu ev içindeki hayatı etkilemesi söz konusudur. Cangıl, kendi alanının işgaline müsaade etmez ve sürekli bir rahatsızlık vererek istenmediklerini, ev sahiplerinin yüzlerine vurur. Dahası sürekli olarak mekânın asıl sahipleri yabani hayvanlar bu yapay mekânı işgal etmektedir. Sonuç olarak, cangıl da Özgür’ün sığınabileceği bir mekân olmayı kabul etmez. Konağın yola bakan tarafı ise cangılın kuralsızlığına ve düzensizliğine tezat “kitch” denilebilecek bir görünümüdür. Konağın önyüzü, Özgür’ün “kurala, düzene, biçime tap[an]” ev sahibi tarafından “pürüzsüz mermerden Yunan tanrıları, buram buram Paris kokan lambalar” (s. 9) ile dekore edilmiştir. Ev, her anlamda arada kalmışlığın sembolüdür ve cennet-mekân anlatısından çok uzaktadır. Özgür bu yapaylıklarda, kendi köklerini salabileceği bir güven ortamı bulamaz. Rio’da yaşadığı evde, ona ait, kişiliğini yansıtacak denli öznel bir eşya mevcut değildir. Her şey son derece idareten, yapay ve Özgür’ün dışındadır.

“Kıdemli bir göçmen” olan Özgür, nesnelere, mekânları sahiplenmekten, kişiliğinin yansımalarına çevirmekten herhangi bir doyum almaz (s. 29). Yazı hariç hiçbir alan ona huzur vermez, hiçbir alana kendine ait bir şey yerleştirmez. Çünkü zaten bu cangıl sınırında olan, cangılın nemiyle anında çürümeye başlayan, her şeyin

zamanla lime lime olduğu mekânda her şey anlamını çok kısa bir sürede yitirmektedir. İşlevi olmayan her eşyayı, her duyguyu, her varlığı çürütüp atan bu yerde, Özgür de kendini eşyaya indirgemez. Bunun en önemli sebebi, onun zaten “süslemelere gerek duymayan tinsel bir mekânda” (s. 5) yaşıyor olmasıdır. İçinde bulunduğu fiziksel mekânın dışlayıcılığı ve yok ediciliği onu, “tinsel mekânına”, yazıya itmiştir.

Romantik Bir Viyana Yazı’nda ise bahsi geçen somut mekânlardan en kapsamlı ele alınan Doktor Asaf’ın, Kamil Kaya’ya açtığı evidir. Görüldüğü üzere burada yaşayan karakter evin sahibi konumunda değildir ki bu da ev ile karakter arasındaki mesafeyi anlatması bakımından önemlidir. Kamil Kaya’nın Viyana’da, eski öğrencisi Asaf’ın, yaz boyunca boş olacak evinde kalmayı kabul etmesi de, hocasını çok iyi tanıyan ve bu teklifini kabul etmeyeceğini bilen Asaf’ın yaz boyu, bahçeye ve eve göz kulak olacak birini aradıkları yalanını söylemesi sonucunda mümkün olmuştur (Ağaoğlu, 2002, s. 101). Bu durumda Kamil Kaya için ev, sığınılacak bir mekândan çok gözetilecek bir mekâna dönüşür. Dahası, Kamil Kaya’nın bir şehirden ötekine sürgünle geçen öğretmenlik hayatı göz önünde bulundurulduğunda, Viyana günlerinin öncesinde de “sükûnet sağlayıcı” bir mekân olarak evden mahrum olduğu görülür. Metadiegetik anlatıyı oluşturan “Tarih Dersleri” bölümünde de Kamil Kaya karakterinin hayatına dair tüm kesitler kendini en iyi ifade edebildiği sınıf ortamındandır. Bu mekânlara ek olarak, diğer bir konaklama mekânı olan, hikâyesinin peşinde olan anlatıcının ilhamını beklediği, Kamil Kaya’nın Clea ile görüşmelerinin gerçekleştiği otel odası da yine “ait olunmayan-geçici” bir mekân anlatısı sunar.

Kırmızı Pelerinli Kent’te ve *Romantik Bir Viyana Yazı*’nda anlatı mekânları ve dış dünyanın gerçeklik anlayışı el birliği ile karakteri yazıya itmektedir. İçinde buldukları kentlerde cennet-mekânlarını bulamayan, kitaplara, edebiyata da

yalnızca okuyarak sığınamayacağını tecrübe eden karakterler kendi evlerini yazı içinde bizzat kendileri inşa etmeye karar verir. İçinde bulunulan somut mekânlar, karakterlere aidiyet hissini sağlayamaz durumdadır. Büyük resimde Rio ve Viyana, daha özeldyse evler ve otel odaları karakterler için ancak içinde çırpındıkları birer “koza”dır (Erdoğan, 2012, s. 121). Kozayı parçalamak ve gelişiminin son evresi olarak bir kelebeğe dönüşmek için koza içinde savaşırken karakterlerin en önemli silahı yazıdır. Yazı, dolayısıyla metadiegetik anlatı hem bir silah hem ölümler ülkesinde çalınan bir lir¹⁰ hem gerçekliğe uzanan bir köprü hem de bir bellek dökümüdür, tarihle hesaplaşmadır.

Bu sayılan işlevlerden daha fazlasını barındıran metadiegetik anlatıyı daha detaylı ele almak hem anlatının yapısını çözümlmek hem de metnin kendini nasıl konumlandığını görmek açısından önemlidir. Tezin devamında, iki romanda da başkarakterlerin yazdığı romanlar dolayısıyla görünür olan metadiegetik anlatılara ve bu anlatıların romanlardaki işlevlerine odaklanılacaktır.

¹⁰ *Kırmızı Pelerinli Kent*'te Rio'da “yazarlık tutunmaya çalışan Özgür” anlatısında, Orpheus mitine göndermeler mevcuttur. Ölümünün ardından eşi Eurydice'in peşinden “ölüler ülkesine” giden ve burada “lir”i sayesinde tanrıları etkilemeyi başararak ölümden korunan Orpheus efsanesine paralel olarak Özgür de, kaybettiği eşinin değilse de kimliğinin peşinden gittiği, “ölüler ülkesi” olarak tanımladığı Rio'da, ölümlerle girdiği savaşta galip gelerek “yazı” sayesinde ölümsüzleşir. (Orpheus imgesinin temsil ettiklerinin tarihsel bir dökümü için bkz. <http://www.sanatlog.com/sanat/varolmanin-medeni-hali-orfeus/>)

BÖLÜM 3

BİR MEKÂN OLARAK METADİEGETİK ANLATI VE İŞLEVLERİ

Genette (2011), metadiegetik anlatıyı, içine yerleştirildiği intradiegetik anlatıya bağlayan belli başlı ilişki türlerini incelerken üç çeşit ilişki oraya koyar: açıklayıcı işlev sağlayan nedensellik ilişkisi, iki düzey arasında benzeşim ya da tezatlığın söz konusu olduğu tematik ilişki ve anlatılama ediminin kendisini ortaya koyan, oyalama veya engelleme gibi işlevlere sahip bağımsız ilişki (ss. 253-254). Manfred Jahn (2012) ise bu ilişkilerden hareketle metadiegetik anlatıların işlevlerine odaklanır ve bu ilişki türlerini detaylandırır. Beş ana başlıkta toplanan işlevlerden ilki “*eylemsel bütünleştirme*”dir (actional integration). Bu işlev, “Binbir Gece Masalları”nda Şehrazat’ın anlattığı öykü dolayısı ile öldürülmekten kurtulması ve de Sultan’ın onunla evlenmesini “sağlayan” masalları açıklamaktadır. “Metadiegetik anlatı, intradiegetik anlatının olay örgüsünde önemli bir unsur olarak işlev görür” (s. 58). İkinci işlev, “*açıklama/sergileme*”(exposition) işlevidir. Metadiegetik anlatı, özellikle geçmişte gerçekleşmiş olaylarla ilgili bilgi sağlar. Üçüncü işlev ise “*oyalama*”(distraction) işlevidir. Adından da anlaşılacağı üzere metadiegetik anlatı, intradiegetik anlatıda geçmesi beklenen bir durum varken, “örneğin yağmurun dinlemesi beklenirken” (s. 59) anlatılmaya başlanır. Dördüncü işlev olan “*Engelleme, geciktirme*”(obstruction/retardation) işlevi, intradiegetik anlatının merak duygusunu artıracak biçimde sekteye uğratılmasıdır. Beşinci ve son işlev ise metadiegetik anlatının intradiegetik anlatıyı desteklemesini ya da çelişmesini anlatan “*benzeşim* (analogy) *kurma*” işlevidir (ss. 58-59).

Bu işlevlerden yola çıkarak *Kırmızı Pelerinli Kent* ve *Romantik Bir Viyana Yazı* ’nda bulunan metadiegetik anlatıların işlevleri de açıklanabilir. *Kırmızı Pelerinli Kent*’te özellikle Özgür’ün geçmişinin Ö. üzerinden tamamlanması dolayısıyla,

metadiegetik anlatının işlevinin, intradiegetik anlatıyı “açıklama[k]” olduğu söylenebilir. Buna Ö.’nün anlatısının Özgür’ün ruh durumuyla paralellik kurması dolayısıyla “benzeşim” işlevi de eklenebilir. *Romantik Bir Viyana Yazı*’nda ise bir kayıp hikâyesinin sayesinde, kendi hikâyesini yazan yazar-karakter hesaba katılırsa, metadiegetik anlatının “eylemsel bütünleştirme” işlevi görülebilir. Bunun yanında yazar-karakterin, intradiegetik düzlemde ortaya koyduğu tarih anlayışının, metadiegetik düzlemde Kamil Kaya vasıtasıyla tekrarlanması, metadiegetik anlatıların “benzeşim” kurma işlevine bir örnektir. Fakat bu işlevler son derece genel başlıklar altında ele alındığı için detaylandırılmaya muhtaçtır. Tezin bu bölümünde ele alınan romanlardaki metadiegetik anlatılar, “yazının başkaraktere mekân sağlaması” savı üzerinden incelenecek ve de bu anlatılara başka bir takım işlevler yüklenilecektir.

Biraz daha açacak olursak; “Somut Mekân Anlatıları” adlı bölümde görüldüğü üzere, *Kırmızı Pelerinli Kent* ve *Romantik Bir Viyana Yazı*’nda kaosun sembolü olan şehirlerle “tehlikeli oyunlar” oynanmaktadır. Bu oyunların savaşa döndüğü noktada ise sahip olunan tek silah, intradiegetik anlatı içinde yer alan ve intradiegetik anlatının başkarakterleri tarafından yazılan romanlardır. Somut mekânlara köklerini salamayan ve “tinsel bir mekânda” yaşayan karakterler için söz konusu metadiegetik anlatılar, dolayısıyla yazı, kendileri ve gündüz düşleri için sığınabilecekleri bir yuva, değer yargılarını ve düşüncelerini denetim altında tutabilecekleri bir sınır, Rio’nun kaosunda ve anlamsızlığında, Viyana’nın barok yapısında ve zaman katmanlarında kendi gerçeklerine ulaşmada bir köprü, geçmişe, geleceğe ve şimdiye hâkim olup bellektekileri daha güvenli şekilde kayda geçirebilecekleri bir alan haline gelir. Tezin bundan sonrasında metadiegetik anlatıların bahsi geçen işlevleri ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

3.1 Güvenli bir özgürlük alanı olarak metadiegetik anlatı

“Sınırsız mekân, beni her zaman suskun kıldı.”

(Jules Valles, *Lenfant*, s. 238)

Heidegger’e (2013) göre insan yeryüzüne “fırlatılmıştır” ve “yurtsuzlaşma” durumu öncelikle bu fırlatılmış olma halinden kaynaklanır. Ona göre yurtsuzluk, varlığın bırakılmışlığından ileri gelen varlığın unutulmasıdır. İnsanın, varlıkla bağıını kaybetmesi modern çağın bir özelliğidir. Bu kaybediş hem yurdunu hem de özgürlüğünü kaybediş anlamına gelmektedir (s. 31). Heidegger’in özgürlük anlayışı “ölüm yönelimli”dir ve kaybedilen bu özgürlüğün yeniden kazanımı, kişinin kendi varlığını kavraması ve ölüme mahkûm olduğu gerçeğini kavrayıp harekete geçmesiyle mümkündür:

İnsanın özgürlüğü aslında kendi varlığını kavramasıyla mümkün olan bir durumdur. Bu kavrayış onun sonlu yani ölüme mahkum olduğu gerçeğini barındırmasıdır. Yani insanın ilk etapta var olması ve bu var olmayı kavrayarak kendisiyle beraber doğan sonunu bilmesi neticesinde harekete geçmesi ya da eylemde bulunması özgürlüktür. Özgür olmak bir bakıma ölümlü olduğunu bilerek eylemde bulunmaktır. (Yılmaz, 2015, s. 659)

“Evde olma durumuna hiçbir zaman dönemeyecek sürgün entelektüel” (Said, 1995, s. 58) yurtsuzlaşmanın getirdiği sınırsız bir özgürlüğün içindedir. Fakat zamansal bir sınırlamanın içinde olan ve ölümlülüğünü idrak eden birey için bu “sınırsızlık özgürlük” anlamını yitirir, eyleme geçme isteği oluşur. Bu eylem ele alınan iki roman bağlamında “yazmak”tır. Yazarak hem yersiz yurtsuzluktan hem de sınırlı zaman içinde en zehirli eğilim olan “aylaklık”tan kurtulurlar.

Özgürlük, her iki romanda da cennet ve cehennem ayrıldığı yerde duran bir kavramdır. Sınırsız özgürlüğe ulaşma, arzulan fakat onunla ne yapılacağı anlaşılmadığı anda acı vermeye başlayan bir hapis durumudur. *Kırmızı Pelerinli Kent*’te Özgür, *Romantik Bir Viyana Yazı*’nda ise hikâyesinin peşinde olan yazar-karakter, kendi topraklarında iç yalnızlığı çekip başka limanlarda benliklerini aramayı seçmiş karakterlerdir. Bu “köklerden uzaklaşma” deneyimi onları yalnızca

kendi zihinlerinin sesini dinledikleri bir “sahte” özgürlük diyarına atar. Zihinleri ise toplumsal ve kişisel geçmişlerinin, şimdinin ve hatta geleceğin baskısı altındadır; kaçtıkları şehirlerin kaosuna dâhil olmuşlar ve böylece kendi cehennemlerini yaşamaya başlamışlardır. Tam bu noktada, hem dışta olan sınırsız hareket imkânını düzenleyen hem de içte zihinlerini ve benliklerini kuşatan her şeyden kurtulma imkânı tanıyan yazıya sığınır.

Kırmızı Pelerinli Kent'te, metadiegetik anlatıyı oluşturan romanın yazarı olan Özgür, geçmişiyle ilişkisini kesip Rio'da başıboş ve kimsesiz, değer yargılarından sıyrılmış, her türlü sorumluluktan uzakta yaşıyor olarak resmedilmektedir. Kaldı ki kent kendisi de her türlü sınırın ihlal edildiği karnavalları, tropiklerin nemine dayanamayıp çürümeye başlayan değer yargılarıyla karakterin başıboşluğunu, denetimsizliğini meşru kılar. Fakat bir göçmen olarak hayatını Rio'da devam ettiren Özgür'ün içinde bulunduğu özgürlük, “en pespaye duyguların doyurulması” ve kontrolsüzlükten öte bir şey değildir (Erdoğan, 2012, s. 12). Burada Özgür'ün içinde bulunduğu durum, sınırları olmayan uçsuz bucaksız bir başıboşluktur. Dolayısıyla bu sınırsız özgürlük onu başka şeylerin tutsağı haline getirir. “Cehennemsi özgürlük” (s. 7), karakteri aktif olandan pasif olana çeker: “Bütün saatler onundu, ama kullanılmak için değil, içerdikleri sonsuz boşluğa bir ceset gibi yayılıp kalmak için” (s. 19). Ne bir denetleyeni ne de bir “gözlemcisi” vardır: “Bu yarı-vahşi topraklarda, yepyeni bir özgürlük ve kuşatılmışlık duygusu içinde tek başımayım [...] bana gereksinim duyan tek bir kişiden, hatta bir gözlemciden bile yoksun olmanın mutlak, dört başı mamur, cehennemsi özgürlüğü...” (s. 10) Bu denetimsizlik durumu da onu başıboşluğa ve gerçeklik kaybına sürükler.

Düşüncelerini ve benliğini aktarabilmek için bir sınırlı alana ihtiyacı vardır. Özgür, bir kafes olarak gördüğü geçmişinden ve geçmişine mekân olan İstanbul'dan

kaçmış, Rio'ya gelmiştir. Fakat kafesin bulunduğu odanın açık penceresinden, dış dünyanın gerçekliğinden çıkarsa da geri dönülmez bir yola gireceğinin farkındadır. Pencereden çıkış tamamen sınır kaybına dolayısıyla anlam kaybına yok açacaktır. Bu sebeple içinde bulunduğu sınırsızlık onu yavaş yavaş geçmişine, anılarına iter. Hayatın anlamını, kaçtığı geçmişinde, gözlem kulesinden gördüklerinde bulmaya çalışır: “Yoksa ben, benliğimin bir parçası, belki de payandası olan Eski Dünya Cenderelerini mi özlüyorum? Kafesine dön, vakit varken, açık pencere senin uçurumun!” (s. 11).

Tüm bu sınırsızlıklar içinde, karakter için en güvenli olan köklerine, kafesine dönmektir fakat bu mümkün olmaz. Ona denetimsizlik ve sonsuz özgürlük sunan Rio tarafından “kuşatılmış” haldedir. Eğer kafesine tekrar dönerse, bir başka deyişle geçmişinde onun için hâlihazırda çizilmiş sınırların içine girerse “sonsuzluk dek Rio'ya esir düşmüş olacağını” (s. 25) düşünmektedir. Rio'da yersiz yurtsuz bir göçmen olarak sahip olduğunu düşündüğü sonsuz özgürlük, içerdiği sonsuzluktan ötürü onu sarsmış, başını döndürmüş ve bir girdabın içine çekmiştir. Kendini, sınırları çizili bir alana ait hissetme güdüsü onu önce bedenlere, sonra sonsuz bir açlıkla restoranlara, en sonda yazıya hapsetmiştir. Hem kendi benlik sınırlarını çizmek hem de Rio'nun cehennemsi özgürlüğünün tutsaklığından kurtulmak için “Rio'yu yazmak zorunda”dır (s. 25). Yazarak, “Sınırlarını çizip mihenk taşlarını belirleyebilirse, [yaşamını] aklın denetimine alabil[eceğini]” düşünmektedir (s. 7). Bu bağlamda Özgür, metnin metadiegetik anlatısını oluşturan “Kırmızı Pelerinli Kent” adlı kitabı yazarak kendine sınırlı bir alan oluşturur. Bu alan ona bir başlangıç, bir denetim, bir aidiyet hissi ve en önemlisi güvenli bir özgürlük sunar. Yazarak, aktif duruma geçerek, her sokağında ölüm barındıran kentte ölümlülüğünü kabul ederek ve bunun üzerine yazıyla giderek özgürleşir.

Romantik Bir Viyana Yazı'nda ise yazar-karakter, bir hikâye yazmayı saplantı haline getirir, bir hikâyenin peşine düşer. Aradığını bulmanın kenti olarak da Viyana'yı seçer. Nedenini bilmediği bu seçim özellikle toplumsal tarih üzerinden anlamlı bir yerde durmaktadır. Daha önce bahsedildiği üzere, Osmanlı- Avusturya ilişkilerinin tarihi "açılamayan kapılar" üzerinden, bir "yenilgiler tarihi" olarak ele alınabilir. Bu bağlamda "üzerine hikâye uydurulacak" mekânın Viyana olması anlamlıdır. Bilinç dışından çıkıp gelen toplumsal bellek bağlamında tarihi ve kültürel çağrışımlara dur diyemese de, kendini milli kimlik bağlamında "köksüz" addeden karakter, aidiyetini "yazdığı dile" atfetmiş, bu dili de yazı dolayısıyla kendine yurt seçmiştir:

[...]İşte o zaman, kendimden başka hiçbir yere ait olmadığımı, bir anayurdum varsa onun da sadece yazdığım dil olduğunu müthiş bir eziklik, büyük bir gururla anladım. Bu bende Sergey'in hiç bilmediği bir özgürlük duygusu uyandırdı. Ancak bu özgürlüğü ne yapacağımı bilmiyordum. Bu öyle yeni bir sorundu ki, tutkuyla peşinden kovaladığım şeyi, kimseyi o curcunada yakalamam büsbütün güçleşiyordu. Saçmalık neredeyse ruhumu ezmiş, aklım ununu eleyip eleğini duvara asmak için canatıyor, ama tuhaf işte, her zamandan daha canlıyım. İştahım yerinde, geride kalan tek yurda, yazdığım dile aşığım, onda her gün yeni yetenekler, tarif edilmemiş güzellikler buluyorum. Bütün bunlar da ruhumla bedenimi amansız bir kavganın içine sürüyor. (Ağaoğlu, 2002, s. 27)

İçinde bulunulan bu ruh-beden çatışmasının açıkça gösterdiği üzere "ne yapılacağı bilinmeyen sonsuz özgürlük" karakteri ikircikli bir duruma sürüklemektedir. Fakat burada söz konusu olan, aynı zamanda kitabın geneline yayılan kaos-karnaval birlikteliğine bir örnektir. Alıntılanan bölümde görüldüğü üzere bir kaos başlangıcı sayılabilecek bir durumun içinde bulunan yazar, bunu bir karnaval edası ile anlatmaktadır. Bunun sebebi yazarın bir yerlere ait olamayan ruhunun özgürlüğünden beslenip onu sadece dilin dünyasına adamasıdır. Kendini bağlayan köklerinden arındığını düşünen ve bununla gelen özgürlükle ne yapacağını bilemeden savrulan karakter tam da arkada bıraktığını sandığı geçmişinden kopamadığını anladığı anda, hesaplaşmaları başlayınca ona kapalı duran "anahtar

deliklerini” yırtıp aradığına kavuşmaya bir adım yaklaşacaktır. Bu yırtma eylemi için elde olan tek şey ise dildir. Burada, kapalı “anahtar deliğini” yırtıp geçmeyi sağlayan “süpürge çöpü”, yazıdır.

[...] Irçılık- milliyetçilik kavramlarından uzak olduğu söylenen barok zamanı kendi zamanıma davet ediyor, onun benimle konuşmasını istiyordum. Tarihin ceket-etek ucundan bu kadar çekip durursanız, belki size bir süpürge çöpü işlevi görecektir bazı kırıntılar bulursunuz.
Ben de buldum ve bir akşam üstü, deliğin kağıdını yırttım. (Ağaoğlu, 2002, s.33)

Peşinde olunan hikâye ve bu hikâyenin merkezinde bulunan “kravaz ceketli” karakter tam da yazarın, onu aramaktan vazgeçmeye başladığı yaz bitimine doğru yazarına gelmiştir. Burada dikkat çekici olan peşinde olunan gölgenin “tarih öğretmeni” kimliğidir. Viyana’da yaşanan bu hayalî hikâye karakterinin çıkıp gelmesi durumu, bu karakterin-gölgenin- daha sonra intradiegetik anlatıda karşılaşılacak bir karaktere dönüşecek olması üzerinden önemlidir. Yazar karakter, milli ve şahsi tarihini bu tarih öğretmeni karakterinin üzerinden sembolleştirmiştir. Viyana üzerine yazılacak olan hikâyenin, kendi yazarını lise tarih derslerine götürmesi bu anlamda önemlidir. Anlatı sadece şimdiye dair bir Viyana anlatısı değildir. “Lise tarih dersleri(m)” hem milli hem de şahsi tarihi içeren bir vurgu taşır. Viyana’da, bu defter ikinci bir alan oluşturmuş, bunu yazar dilin imkânları dâhilinde gerçekleştirmiştir. Yazarın aidiyet arzusunun bir dışı vurumu olan yazma tutkusunu onu barok bir kentte kendi tarihine sürüklemiştir. Böylece *Romantik Bir Viyana Yazı* adlı bu metinde anlatıyı katmanlı bir yapı haline getiren tarih öğretmeni Kamil Kaya’nın varlığı bir işlev daha kazanır: elde olan sonsuz özgürlüğü işlevsel hale getirebilmek için geçmişle başa çıkabilme adına onu yazma, bir anlatıyla hem geçmişe hem de özgürlüğe anlamlı bir çerçeve çizerek zihni kontrol altına alma.

Roland Barthes, *Yazının Sıfır Derecesi*’nde yazının, yazar için nasıl hem bir sınırlama hem de ona yeni bir alan açma işlevine sahip olduğunu şöyle açıklar:

Dilin çağın bütün yazarları için ortak bir buyurumlar ve alışkanlıklar bütünü olduğu bilinir. Bu demektir ki, dil tümüyle yazarın sözünün içinden geçen bir

doğa gibidir. Bununla birlikte, ona hiçbir biçim vermez, hatta onu beslemez bile: soyut bir gerçekler çemberi gibidir, yapayalnız bir sözün yoğunluğu ancak dilin dışında çökmeye başlar. Bütün yazınsal yaratımı aşağı yukarı gök, yer ve bunların birleşim çizgilerinin insan için bildik bir konut çizdikleri gibi kapsamı içine alır. Bir gereçler toplamından çok bir tür çevrendir, yani hem bir sınır, hem bir duraktır, tek sözcükle, güven verici bir düzenleme uzamıdır. Yazar, sözcüğün tam anlamıyla, hiçbir şey çıkarmaz ondan; yazar için dil, çiğnenmesi belki de dil yetisinin bir üstdoğasını gösterecek bir sınır çizgisi gibidir daha çok: bir eylemin alanı, bir olasılığını tanımını ve beklentisidir. [...] Bir kaynaktan çok bir sınırdır; dönüp geriye bakan Orpheus gibi, davranışının oturmuş anlamını ve toplumculuğunun temel edimini yitirmeden söyleyemeyeceği her şeyin geometrik yeridir. (Barthes, 2015, ss. 17-18)

Kırmızı Pelerinli Kent ve Romantik Bir Viyana Yazı'nda görülen de tam olarak yazının, “cehennemsi özgürlük”te ne yapacağını bilmeden başıboş dolaşan karakterlere “güven verici bir düzenleme uzamı” sunmasıdır.

3.2 Özne gerçeklik mekânı olarak metadiegetik anlatı

Gerçek ve kurgu arasındaki girift ilişki, edebiyat estetiğinin yüzyıllardır değişmeyen sorunsalıdır ve gerçeğin, kurgu düzlemine taşınması ile ortaya çıkan sorunlara getirilen çözümler ve açıklamalar bu çözümleri sunan edebiyat akımlarının gerçeklik anlayışına göre değişir (Ecevit, 2013, s. 46). Örneğin, 20. yüzyılın ilk yarısındaki modernist roman, pozitivist bir mantığın ürünü olan 19. yüzyıl romanının aksine, dış dünya ile kurgu arasındaki sınırın muğlaklaştığı bambaşka bir roman estetiği sunar. Modernist roman, somut gerçekliğin, neden-sonuç ilişkilerinin temsil edildiği bir alan değildir. Tam tersi bu romanlarda, dış dünyada olan, öznenin algı süzgecinden geçirilecek, yeni bir gerçeklik anlayışı ile ortaya konur. Önemli olan nesne ya da olaylar değil, tüm bunların bireyin öznelliğinde yeniden yorumlanmasıdır. Metnin içinde kurulan bu estetik deneyimle, başka bir gerçekliğin sınırları zorlanır. Fredric Jameson bu durumu şöyle açıklar: “Edebi ya da estetik deneyim her zaman gerçekle aktif bir ilişki kurar; ama bunu yapabilmek için “gerçekliğin” kendi varlığı içinde, metnin dışında ve uzağında atıl bir biçimde

sürmesine izin vermekle yetinemez. Gerçeği kendi dokusu içine çek[er]” (Aktaran Birkan, 2008, s. 15).

Kırmızı Pelerinli Kent ve Romantik Bir Viyana Yazı adlı romanlarda da “gerçeklik” mefhumu, kurgusal olanın içinde, başkarakterlerin algıları dolayısıyla bir kırılma yaşar. Dış dünyanın gerçekliğine katlanmayan karakterler, çareyi kendi gerçekliklerini oluşturmakta ararlar. Bunun için de kendileri de dâhil her şeyi kurmaca dünyasına dâhil ederek bir metadiegetik anlatı oluştururlar. Bu metinlerde yazar-karakterler, “anlamadığı “kaotik gerçekliği”, metnin bütünlüğünü bozarak anlatır; dış ve iç dünyanın birbirine karıştığı metinler üretir; çözümsüz metaforlarla dokur met[nini]” (Ecevit, 2013, s. 47). Ele alınan her iki romanda da, dış dünya ve kurmaca dünyanın arasındaki sınırın kalkması söz konusudur. Bir sınır kaybından da çok burada, kurmaca olanın, karakterler tarafından yazılmış metadiegetik anlatıların, tüm anlatıyı ele geçirip, dahası yazarlarının da hayatlarını içine alacak biçimde genişlemesiyle, her şeyin bir kurgudan ibaret kılınması gerçekleşir. Yaşam, karakterler tarafından oluşturulmuş bir kurmacaya dönüşür.

Kırmızı Pelerinli Kent, “gerçeklik” kavramını merkezine taşıyan bir metindir ve bu kavramı, gerçeklikten kaçarak, gerçekliği arayarak ve de gerçeklik kaybında hayata ve yazıya anlam yüklemeye çalışarak sürekli metnin gündeminde tutar. Dış gerçekliğin yakıcılığı, Özgür’ü yazmaya iten etkenlerin başında gelir. Düşünmekten, daha doğrusu gerçeklikten kaçarak “başıboş, serseri” bir karaktere bürünen karakter, kelimelere koşar çünkü “sözcükler gerçeğin karşısında en güvenli sığınaktır”(Erdoğan, 2012, s. 43). Fakat tam bu noktada yazma eylemini güdüleyenler doğrultusunda bir paradoks meydana gelir. Sözcükler ve gerçeklik arasındaki köprüsüzlükten yakınan, “gerçeği” yazmanın peşinde olan karakter diğer yandan da gerçekliğin acımasızlığı karşısında “sözcüklere sığınmak”tan bahseder. Fakat bu, metnin görmezden geldiği bir paradoks değil, bizzat yazma eyleminin

getirisi olarak kabullendiği bir durumdur. Sözcüklerle gerçeklik arasında bir köprü oluşturmak isteyen yazar, daha en baştan bu paradoksun sancularına hazırlıklı olmalıdır:

Gerçeği, yalnızca gerçeği anlatacağıma ant içerim. Söze böyle giren bir yazar, daha baştan iki seksen serileceğini kabullenmelidir. Yalnızca olguları, kendi adlarına konuşmaya fazlasıyla hevesli olguları yazmaya kalkışsa bile, önümdeki matrisi doldurmaya başlar başlamaz seçimler yapmak zorundadır. Neyi, kimi, hangisini? Aynı olguların farklı dizilişlerle doğurduğunu görecektir [...] Olgular ve sözcükler arasında kendi elleriyle, kılavuzsuz bir köprü kurması, malzeme seçiminden ışıktandırmaya dek, her şeyin üstesinden tek başına gelmesi gerektiğini kavradığında burnu iyice sürtülecektir [...] Yaşam, bütün kayıtsızlığı ve alaycılığıyla akıp giderken, o yalnızca, gerçekliğin korkunç çölünde kişisel bir gözlem kulesi yapmıştır. Çatlak tahtalarından rüzgarlar dolan, sallantılı, uğultulu bir kule... Sonuçta, eline kalem alan herkes şu soruyla boğuşmak zorundadır: gerçeğin ne kadarına dayanabilirim? (Erdoğan, 2012, s. 64)

Dış gerçekliğin getirileri, savaşım içinde olunan Rio bağlamında karakterin dayanma sınırlarını aşmaktadır. Özellikle sokakta görülenler, sokak insanları, Rio'nun acımasız atmosferi, ölümün her köşe başında bir sokak insanı üzerinden görünür hale gelmesi ve insanların bu durum karşısında kayıtsız kalıp, kaldırımlardaki ölü bedenlerin yanından öylece geçip gitmeleri, Özgür'ün benliğinde onulmaz yaralar açmaktadır: *“Sıfır noktası'na varan herkesin bildiğini o da biliyor artık, insanın yoluna çıkan bütün cesetler, onu tek bir yerinden, en zayıf yerinden vurur: Kendi içindeki cesetten”* (s. 124). Sokaklarda karşılaşılan ölümün yanı sıra Rio'nun “yaşam gerçeği” de Özgür'de kaçma isteği uyandırır. Favelalardaki düzensiz düzen, kaosun içine yaşam sevinciyle samba yapan halk, açlıktan ölmek üzere, bir deri bir kemik bedeninin her noktasıyla karnavala dâhil olan, müziğe kapılan insanlar, bir kol saati, bir boş cüzdan için yiten hayatlar ve öldürmeyi rutinleri haline getirmiş faveladolar - favelaların yegâne sahipleri- Özgür'ün dış gerçeklikle yüzleşmesini ve buna katlanmasını zorlaştırır. Karşı karşıya kaldığı gerçeklik bunlar olunca Özgür, kendisine bir “sıfır noktası” belirleyip yazmaya başlar ve bu başlangıç için de sokakta bir köşede ölüp gitmiş, diğerlerinin umursamadan üzerinden geçip gittiği bir

insanın anlatısını seçer. “Sıfır Noktası” adlı bölümde öldürülmüş ve öylece atılmış “köşeye fırlatılmış boş bir çuval kadar bile ilgi uyandırmayan” (s. 122) melez bir kadının hikâyesini anlatır. Hiçliğe en yakın hissettiği, gerçeklik algısını en çok kaybettiği bu anı yazar ve yazarak metnin gerçekliğinde arınmaya, gördüklerini anlamlandırmaya, “insanlık” değerlerini kaybetmemeye çalışır.

“Gerçeğin korkunç çölünde kişisel bir gözlem kulesi”nden (s. 65) gördüklerini yazarak oluşturduğu metadiegetik anlatı, metnin başlarında gerçeklik arayışının sonucu ortaya çıkmış gibi görünse de metin ilerledikçe, Rio’nun anlamlandırılmaz kaosundan yazıya sığınan Özgür, yazdıkça daha çok gerçeklik kaybı yaşamaya başlar. Metadiegetik anlatıyı oluşturan “Kırmızı Pelerinli Kent” kendi içinde bir gerçeklik alanı oluşturmuştur. Fakat gerçek yaşam ve kurgu birbirine karışmaya başladığı anda bulanıklaşmalar başlar. Özgür bir süre sonra “yaşanılanın yazılması” ile “yazılanın yaşanması” arasındaki ayrımı yapamaz hale gelir. Dış gerçeklik ve kurmaca arasındaki sınır giderek muğlaklaşır ve yazmaktan başını kaldıran karakter “iki ayrı evrenden hangisinin daha gerçek olduğunu çıkaramaz” hale gelir (s. 122). Karakter, “yaşadıklarım” adı altında yazdıklarını yaşayıp yaşamadığını bilemez; dahası önce yazıp sonra yaşadığını düşünmeye başlar: “Yaşam ile yazı, karşı karşıya durmuş, karnından konuşan iki vantrilok gibi. Biri sürekli ötekinin sesini bastırmaya çalışıyor. Artık hangisinin seslerini duyduğuma emin değilim. Çıldırarak böyle bir şey olsa gerek” (s. 52).

Muğlaklaşmaya başlayan sınırın tamamen ortadan kalkmasıyla, Özgür’ün öz yaşamsal bir kitap olarak tasarladığı, “travmatik olaylar tutanağı” (s. 77) olan kurmaca, yazarını da ele geçirip sıkışıp kaldığı iki boyutlu düzlemden çıkma çabalarına girişir. Özgür’ün kendi trajedisini oynaması için seçtiği Ö., yazardan sürekli rol çalmaya başlar ve sonunda, yeterince güçlendiğinde, ipini koparır, Özgür’ü bir kenara iter. Yaratıcısını da bir gölge gibi peşi sıra sürükleyerek kendi

ülkesinin topraklarına doğru yola koyulur. Burada görülen, metadiegetik anlatının intradiegetik anlatıyı içine almasıdır. Anlatı düzlemlerinde metadiegetik anlatıyı içinde barındıran intradiegetik anlatı, kurgu ve yaşam arasında var olan sınırların kaybolmasıyla metadiegetik anlatının gerçekliğinin içinde eritilir. Bunun en büyük göstergesi intradiegetik anlatıda ölen Özgür karakterinin metadiegetik anlatıda Ö. üzerinden anlatılmaya başlanmasıdır. Özgür'ün yazarı olduğu metin, o öldükten sonra *Kırmızı Pelerinli Kent*'in kapanışını yapar. Böylece “en acımasız imgelemden bile daha acımasız” (s. 104) Rio sokaklarını metnin içine hapsederek onunla olan savaşını kazanır.

Gerçeklik algısı bulanmış, bu bulanıklığı giderip gerçeğin özüne ulaşmak adına “limansız bir yolcu” (s. 62) olmayı seçmiş karakter en sonunda bunun uzaklarda değil kendi içinde bir kavram olduğunu kavrar: ““No ire foras...” “Uzaklara gitme, gerçeklik senin içindedir” ” (s. 68). Önceleri “gerçek ama akıl dışı dünyadan kaçmak için kurgusal ama daha gerçek şeyler yazan bir yazar ara[mıştır]” (s. 65). Fakat kendi gerçekliğini ne dışta ne başkası tarafından yazılan kurgusal alanlarda bulabilir, bu sebeple kendi gerçekliğini kurmak adına yazmaya başlar. Bunun sonucunda metadiegetik anlatı oluşur ve bu metadiegetik anlatıyı oluşturan “Kırmızı Pelerinli Kent”in yazarı Özgür “gerçeğin karşısında kurgu [...] ne ölçüde kurtarabilir ki insanı?” (s. 104) türevinde sorularla boğuşup, gerçekliğin tekelinde olmadığını anladıkça yazarlık erkini kaybederek tüm otoriteyi bu kurgusal alana bırakır. Yaşam karşısında gittikçe daha da çok söz sahibi olan metadiegetik anlatı, Rio'ya ve dış gerçekliğe meydan okuyarak her şeyi kendi içine hapseder. Böylelikle *Kırmızı Pelerinli Kent* adlı romanın açılışını ve kapanışını yaparak üç boyutlu bir alan inşa eder kendine; yazılmaya başlandığı alanı da kapsayan bir alanın sahibi olur.

Yukarıda belirtildiği üzere hem gerçekliğe ulaşmada bir köprü görevi gören hem de köprüden de öte bu gerçekliği kendi tekelinde toplayan metadiegetik anlatı

Rio'nun ve genelde yaşamın akıl almaz gerçekliğine karşı alternatif bir gerçeklik alanı oluşturur. Yaşam ile yazı arasındaki sınırdaki gidip gelen ve bu sınır muğlaklaştıkça tercihini yazıdan yana yapan Özgür, kendi oluşturduğu bir kurgunun içinde yaşamaya başlar. Dolayısıyla, zihinsel bağlamda metnin içinde yaşamaya başlayan karakter için Metadiegetik anlatıyla kapanışı yapılan romanın sonunda gelen ölüm, bir yenilgi değildir. Aksine, bu ölümle kurgunun yaşamın önüne geçmesi sağlanır, yazarı ölse de metin, doğanın yasasına ve dış dünyanın gerçekliğine aykırı bir biçimde varlığını ve erkini sürdürmeye devam eder.

Kırmızı Pelerinli Kent'te görülen kurgusal olanın, gerçek dünyanın bir adım önüne geçmesi durumu modernist bir kurmaca olmasına rağmen postmodern unsurlar taşıyan *Romantik Bir Viyana Yazı* 'nda da mevcuttur. Fakat *Kırmızı Pelerinli Kent*'in sancılı gerçeklik arayışlarının, gerçeklik ile sözcükler arasında bir köprü inşa etme çabasının aksine *Romantik Bir Viyana Yazı*, edebiyat ve tarih gibi “hayali şeyleri” (Ağaoğlu, 2002, s. 35) merkezine alır ve “yaşamın bir kurgudan ibaret olduğu” kabulüyle açılışını yapar. Bu durumu ilk kabullenenlerden olan intradiegetik anlatının yazar kimliğindeki başkarakteri, bilinç dışından bilinç düzeyine sıçrayanların son derece farkındadır. Bu farkındalık, anlatının, gerçekle kurgu arasında kesin bir sınır belirlemesini gerektirmez. Karakterlerin bilinç akışları üzerinden ilerleyen metinde, kurmaca ve gerçeklik iç içe geçmiş vaziyettedir. Intradiegetik anlatıda, daha ilk bölümden metadiegetik anlatının kurgusu oluşturulmaya başlanır. Yazar-karakter, bilinç dışından dökülen dağınık imgelerle, milli ve kişisel tarihini ortaya olabildiğince dökerek bir roman yazmanın peşindedir, dolayısıyla kurgusal olan dış dünyanın içerisine çoktan taşmıştır. Bunun sebebi ise anlatının, “barok” tanımıyla başlayan saplantılı “yazma sürecini”, bir diğer deyişle kurgusal olanın kurgulanış sürecini görünür kılma çabasıdır:

Nefes borumun derin bir inip kalkışıyla 'Ba-rok...' diye başlayan tümce, bir yerde okumuştum da, Londra'nın orta yerinde, Hyde-Park'ın oralarda yeniden

bilincime mi çıkıyordu, yoksa zihnimin o ândaki durumu mu hamburgerci adının yerini baroka bırakmasını buyuruyordu; bilemiyordum. Tümce, bilinçaltımdan üste çıktıysa bile, ortada buna yolaçan bir dürtü, bir şey olmalıydı. Parka teğet ağaçlıklı yol ya da hamburgerci adı bunu açıklamaya yetmiyor.

Üstelik durum bukadarla da kalmadı. Barok, arkasına İtrî'yi, o da gerisine bu tumturaklı tantan tümceyi taktığı tarihi ândan başlayarak, neredeyse bir saplantıya yakalandım. (Ağaoğlu, 2002, s. 8-9)

Metinde hem intradiegetik hem de metadiegetik anlatıyı başlatan cümle olan “barok” tanımı, anlatının gerçeklikle olan derdini açıklamak için de kullanılabilir: “*Barok, Ortaçağ karanlığını geride bırakmak, Rönesans’ın yolunu açtığı büyük keşifler zaferini parlak bir geçit töreniyle kutlamaktır*” (s. 7). Buna paralel olarak bu metin de “kurgu oyununu” yaşamın her alanına yayarak gerçeklik arayışının ve buna bağlı sancılanmaların yok oluşunu, “parlak bir geçit töreni ile kutla[r]”. Bunu, edebiyat gibi kurgusal bir alanın içine, milli kimlik oluşturmada en önemli etkenlerden biri olan tarih yazımını katarak ve bu birleşime çağrışım, hayal, dürtü gibi her türlü bilinç dışı unsurunu ekleyerek bir karnaval havasında yapar.

Romantik Bir Viyana Yazı, kendi hayal dünyalarında yaşayan, gündüz düşleri kuran karakterlerin romanıdır. Her iki katmanında bir “hayalci” (s. 40) karakter barındırır: “kruvaze ceketli” bir gölgenin peşinden sürüklenip “barok bir kente geniş soluklu hikâyeler uydurma tutkusu[nda]” (s. 18) bir yazar ve bu yazarın metadiegetik anlatıda yarattığı, bizzat öğrencileri tarafından “hayalci hoca” (s. 40) olarak adlandırılan, şiir yazmak, tarih anlatmak ve edebiyatla; “hayali şeylerle” (s. 36) dopdolu olan Kamil Kaya. Söz konusu iki karakter de önceki bölümlerde belirtildiği gibi bir arayışın içindedir. İtradiegetik anlatıdaki yazar-karakter romanının, Kamil Kaya ise tarihi bir karakter olan Alma Mahler’in peşindedir. Her iki karakterin de peşinde oldukları, dünya gerçekliği içinde bulunabilecek şeyler değildir. Aradıklarını bulamadıkça dış gerçeklik bu karakterlere acı vermeye başlar. Zaman mefhumu önemini yitirir.

Bu arayış teması bağlamında öncelikle aynı zamanda intradiegetik anlatının anlatıcısı olan yazar karakter odağa alınabilir. Bir “gölge” ve bilinç dışından gelen bir barok tanımı tarafından Viyana’ya sürüklenen ve bu şehir üzerine bir “hikâye uydurma” peşinde olan yazar için hikâyesini yazamadığı her an bulanıktır:

Artık umutsuzdum. Oturduğum kahvelerde durmadan yazıyordum, ama ne yazdığımı da bilmiyordum. Kastamonu, Kütahya, Konya hızla geride kalıyor. Tarih, bozuk para gibi eriyip gidiyor, defter sayfalarım da...
[...]Günler geçiyor, aylar. Bütün bir kışboyu Ba-rok... diye başlayan tümceye uydurulmuş adımlarım eşliğinde odadan odaya geçiyor, oradan buraya gidip geliyorum. Hep, oltamın ucuna vurup vurup kaçan balığı düşleyerek. Yalnız onu. Hayatım buna bağlı. (Ağaoğlu, 2002, s. 25)

Bütün bir yazını Viyana’da anlatısının peşinde geçiren yazar, Viyana’da yaşadıklarını, dış dünyaya dair gözlemlerini bir seyyah gibi aktarmaz çünkü bu aktarım öncelikle içinde yaşanılan mekânı bir “gerçek” olarak algılamayı gerektirir. Fakat karakter bu algıya sahip değildir: “Sık sık kendi kendime bir hayalet zamanda, bir hayal kentte yaşayıp yaşamadığımı soruyordum” (s. 29). Onun asıl ilgilendiği, dünüyle bugünüyle bilinç dışında istiflenmiş şekilde var olan şehrin, kendi bilinç düzeyine yansımalarıdır. Bilinç dışının sunduklarını önce dizginleyemeyip sadece dinleyen, “geceleri rüyasız, fakat gündüzleri düşlerle, karabasanlarla dolu” (s. 28) olan yazar için kâbuslarına son verecek tek şey “gündüz düşlerini” bir düzene sokup kendi anlatısını yazmak ve bu anlatı içinde kendi gerçekliğini oluşturmaktır.

Yazar-karakter, kendi anlatısını oluşturmaya başladığı anda metadiegetik anlatı başlar. Viyana’da bir akşam bir kır lokantasında, “kravaze ceketli gölge” ile karşılaşınca ihtiyaç duyduğu ilhamı bulur ve yazmaya başlar. “Gündüz düşlerini” “lise tarih defterim” (s. 35) adı altında toplar. İkinci “hayalci” olan Kamil Kaya da bu defterden çıkar. Kamil Kaya her şeyden önce metnin içinde yazar tarafından oluşturulan kurgusal bir karakterdir. Bu kurgusallığa ek olarak kendi düzleminde de kendi gerçekliğinin peşindedir. Bir tarih öğretmeni olan Kamil Kaya, haritasızlıktan, görsel malzeme eksikliğinden derslerde anlattıklarını hayallerle tamamlamaya

eğilimlidir. Edebiyata, özellikle şiire olan ilgisinden ötürü kendisine takılan “Hayalci Hoca” lakabı ile bütünleşmiştir. Yıllarca tarihi müfredatta olanlardan çok kendi hayal dünyasında canlandırdığı şekilde anlatır. Bu durum, metinde birçok kez tekrar edilen ve Kamil Kaya’yla özdeşleşen “Gördüklerimle işittiklerimin hiçbir anlamı yok. Aslolan gözlerim kapalıyken yaşadıklarım” (s. 114) cümlesi ile özetlenebilir.

Kamil Kaya’nın da zihni sürekli hayallerle, anılarla, çağrışımlarla, tarihi karakterlerle ve olaylarla doludur. Emekli olduktan sonra geldiği Viyana’da, onun da gündüz düşleri, peşinde oldukları dolayısı ile artmıştır: “Viyana’da koca bir yaz. Yorucu yaz. Hayaller, heyecanlar, soyluluk ve düşkünlükler, zaferler ve bozgunluklar yazı, romantik yaz” (s. 117). “Tarih Dersleri” bölümünde yalnızca sınıf ortamında ve öğrenciye hitap ederken görülen Kamil Kaya’nın iç dünyası, “Geçmişin Kokusu” bölümünde, bu yorucu yazın sonlarına doğru Kamil Kaya bir parkın bankında oturup düşüncelere dalmış haldeyken aktarılır. Bütün bir Viyana serüveni karakterin bilinç akışları üzerinden okunur ve bilinç dışından dökülenler; Alma Mahler’i arayışı, Yunus’a kızgınlıkları ve Clea özlemi etrafında toplanır. Buna ek olarak, metadiegetik anlatının yazarının gerçeklik algısına paralel olarak Kamil Kaya’nın da dış gerçeklikle “sorunlu” bir ilişkisi vardır. O da birçok sorunun yanıtını kitaplarda bulacağına inanlardandır:

Bakışlarını çevresinde, yaz sabahının gölgesinde dolaştırıyor: Peki, bütün bunlar yok mu, gerçek değil mi? Elime aldığım bu kitap, kitapta anlatılmaya çalışılan hayat gerçek değil mi? Milena, onun aksayan ayağı bir yalan mı? Alma Mahler’in peşinde koştuklarım, neredeyse onun birçok erkeğinden biri, üstelik de en özenli olmaya heveslerim bir yalan mıydı? Alma’ya tutkumu Clea’nın bozguna uğratışı İkinci Viyana Kuşatması’nın geri püskürtülüştü sonuçlanması gerçek değil miydi? Yunus’un artık olmayışı? Yok mu gerçekten? Yanıtların hepsi elindeki Fransızca kitapta yazılıymış gibi, hemen açıyor. Az önce bıraktığı yeri, bölüm sonunu buluyor. (Ağaoğlu, 2002, s. 114)

“Geçmişin Kokusu” bölümünün sonunda Kamil Kaya, geçmişten gelenlerin, köşe başlarında karşılaştığını düşündüğü tarihi karakterlerin, Clea’nın ve cinayet planlarının sebebi Yunus’un zihninde yarattığı kaosa daha fazla dayanamayarak son

bir kahkaha atıp delirir. Son kahkaha ile gelen delirmenin, gerçeklik zincirinden tamamen kurtulmayı simgelediği söylenebilir. Hâlihazırda kendi iç dünyasında, gözlerini kapatınca gördüklerinin “daha gerçek” olduğuna inanan karakter, bir kahkaha ile dış dünyadan zihnine sızmaya çalışanlara “Durun!” diyerek gerçeklikle bağını tamamen keser. Son olarak kendi duvarlarını aşamamaktan korkan Kamil Kaya, bu duvarları tamamen yıkarak, Yunus’a olan kızgınlıklarını, aradıklarını bulamamanın hüznünü kahkahaya çevirerek, dış dünyanın bir getirisi ve tahakkümü olan kıyafetlerinden de soyunarak çırılçıplak kendi gerçekliğine koşar.

Romantik Bir Viyana Yazı her ne kadar “Bu sayfalardaki bütün kişi, yer, kitap adlarının, tarihlerin, coğrafyaların ‘gerçeklikle’ her türlü ilişkisi vardır” (s. 5) cümlesiyle açılrsa da anlatının yapmaya çalıştığı, gerçeklik mefhumunu bir illüzyona dönüştürmektir. Yukarıda belirtildiği üzere *Romantik Bir Viyana Yazı*’nın bu romanla aynı adı taşıyan bir roman yazan yazar-karakteri ve yazılan romanın başkarakteri olan Kamil Kaya kendi gerçekliklerini oluşturmanın peşindedir. Tarihe dair yaşanmış gerçek olaylar, bu iki karakterin şimdisinde, onların hayalleriyle birleşerek kurgusallaşır. Yazar-karakter bunu yapmak için yazar, Kamil Kaya bunu yapmak için duvarlarından, sessizliğinden, kıyafetlerinden son olarak da aklından kurtulur.

Sibel Oral (2003), Adalet Ağaoğlu’nun romanlarında “toplumsal dış gerçekçiliği” ele aldığı yazısında yukarıda da alıntılanan “bu sayfalardaki bütün kişi, yer, kitap adlarının, tarihlerin, coğrafyaların ‘gerçeklikle’ her türlü ilişkisi vardır” (s. 5) cümlesi ile birlikte bu anlatının, “romanın yaşayan ve ölü hiçbir gerçek karakter ve yerle ilişkisi olmadığını iddia eden bir formülü parodileyerek sosyal gerçekliği ve gerçekçiliği vurgu[ladığını]” belirtir (s. 19). Bunu desteklemek için de romanın başkarakteri olan yazarın, Ağaoğlu ile olan benzerliklerini ve de kitabın çeşitli yerlerinde Ağaoğlu’nun *Yazsonu* ve *Üç Beş Kişi* romanlarına yapılan atıfları örnek

gösterir. Fakat özellikle anlatının sonunda kaybolan ve ideal okurunu metinle baş başa bırakan yazar göz önünde bulundurulursa tüm bunların kurgulanan bir “yanılsama oyununun” parçaları olduğu görülecektir. Bu anlatının yapmaya çalıştığı, “gerçeklik” atfı olan her şeyin bir kurgudan ibaret olduğunu göstermektir. Bunun için katmanlı bir yapıya sahiptir, bunun için bir anlatının yaratılış süreci ve dikiş yerleri göz önündedir. *Romantik Bir Viyana Yazı*’nda intradiegetik anlatıdaki yazar-karakter kendine ait bir metin yaratarak kendi gerçekliğini oluşturmanın peşindedir.

20. yüzyılın başından itibaren “romanlar, kendine yeterli bir dünya olan metinlere dönüşürler. Olgusal, deneysel ve tarihsel nedenselliklerinin yerini gerçeküstü uyarılar ve rastlantısallık almaya başlar. Anlatılar, Eco’nun dediği gibi “imgeler ormanına” dönerler” (Aktaran Narlı, 2009, s. 125) Buna paralel olarak *Kırmızı Pelerinli Kent* ve *Romantik Bir Viyana Yazı* adlı romanlarda da metadiegetik anlatılarla karakterler, kendilerine yeterli bir dünya, bir gerçeklik oluştururlar. Söz konusu metinlerde bilinçli bir şekilde bu “kâğıttan” dünyaların kurmacalığına dikkat çekilerek hem gerçek ve kurmaca ayrımının belirsizliği hem de dış dünyanın kurmacalığı vurgulanır. “*Büyük Sır orada, o kör noktada işte: Yaşam iki göz kırpması arasında görülen bir düşür. Yalnızca bir düş...*” (Erdoğan, 2012, s. 129).

3.3 Zamana hâkim olma: Geçmiş kaydı olarak metadiegetik anlatı

Bachelard (1996), *Mekânın Poetikası* adlı çalışmasında ortaya koyduğu mekân-çözümlemelerinin “özel yaşamımızla ilgili mekânların dizgisel ruhsal çözümlemesi ol[duğunu]” (s. 36) belirtir. Bunun sebebi, durdurulması mümkün olmayan zamanın, bu zamanın geçmiş bölümünü oluşturan anların, yine geçmiş yaşantıların bir ürünü olan bilinç dışının, mekânda istiflenmiş bir biçimde tutuluyor olmasıdır: “Mekân peteklerinin binlerce gözünde, zamanı sıkıştırılmış olarak tutar”(s. 36). Geçmişinin ve şimdisinin ürünü olan insan, bir mekâna oturtmaksızın geçmişini, dolayısıyla

benliğini oluşturan en önemli parçalarını anlamlandıramaz. Bu sebeple öznenin kendini tanımlamasında “mekân her şeydir, çünkü zaman, belleği artık canlandırmaz. Bellek -gariptir- somut süreyi, Bergsoncu anlamıyla sürekli kaydetmez [...] Anılar devinimsizdir; her biri yerleştiği ölçüde sağlamca tutunur yerine.” (s. 37). Diğer bir deyişle “belleği canlandıran, harekete geçiren, dolayısıyla hakkında konuşmayı mümkün kılan mekândır” (Güçbilmez, 2012, s. 3). Mekân, böylelikle bilinç dışına itilmiş anıları, anları, imgelemleri ve düşleri bilinç düzeyine taşımaya yardım eder, “varlığı bilinç dışının kabuklarının dışında yaşamaya, yaşam serüvenlerine girmeye, kendinin dışına çıkmaya çağırır” (Bachelard, 1996, s. 38). *Kırmızı Pelerinli Kent* ve *Romantik Bir Viyana Yazı*'nda yer alan metadiegetik anlatıların işlerinden biri de tam olarak bu duruma paraleldir: yazarlarının bilinç dışından taşan, geçmişini ve bugünü aynı düzlemde buluşturan imgelemlere, gündüz düşlerine bir mekân oluşturmak.

İlk olarak *Kırmızı Pelerinli Kent*'te metadiegetik anlatı, yazının içinde bir alan açarak Rio'nun kaosu içinde sınırlarını ve gerçeklik algısını yitiren ve bunu yeniden kurmak isteyen Özgür'e geçmişini yazarak, geleceğini kurgulayarak “şu an”a hâkim olma imkânı sunar:

[*Kırmızı Pelerinli Kent*'te] Yazı, geçmişini düşünmekten kendisini alamayan ve gelecekte de umudu olmayan yazar karaktere soluk alıp verebileceği bir alan sağlamaktadır. Bu korunaklı alanda, yalnızlığını ve mutsuzluğunu sözcükler yardımıyla ifade ederek yazıya aktarır. Böylece öyküsünü yenileyebilir ve kâbus dolu geçmişini ile kendisini endişelendiren geleceğini ana hapsetme imkânı bulur. (Özilhan, 2013, s. 17)

Zamansal ve mekânsal bir kaosun içinde bulunan yazar-karakter, “uzamda ve zamanda iç içe geçmiş labirentler dizisi” (Erdoğan, 2012, s. 2) olan Rio'da, hem bu labirentte kaybolmamak hem de kendi zaman algısıyla bir alan inşa etmek için yazar. Özgür, “*Kırmızı Pelerinli Kent*” adını verdiği romanına geçmişini, vicdan muhasebelerini, anılarını döker ve böylece kişisel geçmişini yazarak yeniden şekillendirerek, anılarının yazının sınırlarında güvenli bir şekilde tutunmalarını sağlar. İntradiegetik anlatının şimdisinde görülenlerin ve yaşananların sebep olduğu

geriye dönüşlerle verilen Ö.'nün anıları, Özgür'ün bizzat kendi yaşamından parçalar olduğu için otobiyografik nitelik taşır. Özgür, yazmakta olduğu kitaba kendi geçmişinden parçalar aktarır çünkü onun için şimdiye hâkim olmak, geçmişinden arınmakla mümkündür. Yazarak yeniden kurguladığı geçmişiyse, şimdiki zamanının üzerinde söz sahibi olmaya çalışır. Fakat geçmişini “temize çektiği” anlatısında, hesaplaşması gereken ve Rio'nun tüm değer yargılarını çürüten nemine rağmen kurtulamadığı anılarını, yapıp ettiklerini meşrulaştırmadan, imgelere boğmadan doğrudan aktarır. Kitabında, parasız geçirdiği ilk Rio günlerinde, küçük bir çırağın parasını nasıl çaldığını anlattığı bölümde “el yakacak denli kişisel olduğu için kupkuru, dümdüz, aka ak, karaya kara diyen bir biçem kullan[ır]” ve bu sebeple bu bölüm onun için “romanın en içten bölümü”dür (s. 38). Özgür, belleğinin “karanlık koridorlarından”, bilinç dışından zaman zaman bilinç düzeyine çıkıp acı veren geçmiş imgelerinden kurtulmak, en azından şimdisinde rahatlamak için yazar. Fakat bazen yazarak dahi geçmişten arınmak onun için mümkün olmaz: “Ne var ki yazmak bile bu utanç dolu anıdan arındırmamıştı Özgür'ü. Çırak çocuğun gözleri, belleğinin karanlık koridorlarından, dev bir ahtapot gibi sürüne sürüne yaklaşır, onu en ummadığı zamanlarda sırtından yakalardı” (s. 38).

Kırmızı Pelerinli Kent'te mekân, zaman, bellek kavramları iç içedir ve Özgür'e içinden çıkılması mümkün olmayan bir çemberin bileşenleri olarak görünürler. Geçmiş ise yine, mekânlar üzerinden ve bu mekânlarda tutulan bellekle algılanan bir olgudur. Dolayısıyla kaçıp geldiği tropiklerde “geçmiş bohçası[nın]” (s. 113) içinde ilk kök saldıği mekânları, İstanbul'u, geçmişini hep taşıdığını fark eder:

Çok çok uzun zaman önceydi. Yalnızlığımı bir zırh gibi kuşanıp okyanuslara açıldım. Vardığım bu son durakta anlıyorum ki bir çember üzerinde dönüp duruyordum. Paslı kalkanlarımın ağırlığı altında iki büklüm, ucu küt kılıçlarla donanmış. Asla odak noktasına yaklaşmadan, her defasında sadece yörünge değiştirerek... Beni serüvenden serüvene sürükleyen, ne tutkuymuş ne de cesaret. Belki kaçma isteği, ama geçmişimden değil, geçmişimle birlikte kaçıyordum. (Erdoğan, 2012, s. 43)

Geçmiş ile arasında kilitli bir kapı olduğunu düşünen Özgür için benliğinde taşıdıklarının farkına varmak önemlidir. Bu farkındalıkla, taşıdıklarından kurtulmaya çalışmaktansa Rio'nun dehşet-mekânında, kendi cennet-mekânını kurmak için geçmişini şimdiye taşımaya çalışır ve burada kendine bir “İstanbul Noktası” (s. 41) belirler. Santa Teresa'da “doğru açıdan, doğru ışıktaki ve kuşkusuz doğru ruh haliyle bakıldığında, İstanbul'u andıran bir görünüm sunan [...] Piyer Loti'den seyredilen Haliç[i]” (ss. 41-42) andıran bu noktada “okyanustan gelecek bir esintinin onu geçmişine taşımalarını bekler” (s. 42). Fakat çağrışımlar dolayısıyla gelenleri “edebiyatçıların uydurduğu bir kavram gibi görü[nen]” (s. 43) bellekte tutamaz, şimdiki zamana davet edilenleri yazıya dökme ihtiyacı hisseder ve benliğinde, köklerinde olanı yeşil kaplı defterine döker. Geçmişte oluşturduğu şemalar, bambaşka bir ülkede yavaş yavaş silinip yerine yenileri kurulmaya başlarken; “marti sesleri yerine papağan sesleri, denizler yerine okyanuslar” benliğinin bir parçası olmaya çalışırken Özgür, yazarak geçmişini içinde bulunduğu âna taşımak ister. Benliğinin köklerini barındıran geçmiş ancak yazdığı zaman, belleğini harekete geçirdiği zaman canlanır.

Bachelard (1996), belleği “geçmişin tiyatrosu” olarak tanımlar ve belleğin geçmişte olanların bir temsili olduğunu ileri sürer (s. 40). Dolayısıyla belleğin dehlizlerinde gezilen “her anımsama anı, şimdide geçmişin temsil edilmesini içerir” (Güçbilmez, 2012, s. 3). Güçbilmez geçmişin bellekle şimdide temsil edilmesi meselesini şöyle açıklar:

Bellek de bir temsildir. Temsil nasıl “model”in ta kendisi değilse, belleğin taşıyıcısı olan anılar, anımsamalar da geçmişin kendisi değildir. Araya zaman ve öznellik girmiş; yaşandığı haliyle olguyu, deforme etmiştir. Öyleyse bugünde, şimdide elimizde olan, şimdiden yoğun biçimde etkilenmiş, değişip dönüşmüş bir geçmiş imgesi, geçmiş temsildir. Bilinçdışı ya da süper ego kimi ayrıntıları seçerek silmiş ya da belirsizleştirmiş araya giren zaman dilimi de bu dönüşümü meşrulaştırmıştır. Dolayısıyla geçmiş, bellek aracılığıyla şimdide yeniden inşa edilmiş ve temsil niteliği kazanmıştır. Zamanın uçucu niteliği geçmişin ele geçirilemezliğinin garantisidir. Her şey çoktan olup

bitmiştir ve geçmiş hakkında konuşmak için hep çok geç kalınmıştır.
(Güçbilmez, 2012, s. 4)

Belleğe atfedilen bu temsil niteliği bir anlamda “gerçeklikle ilintiyi yitirmeksizin günlük yaşamın düzeyinden çıkmayı”(Lukacs, 1988, s. 12) da sağlar. *Kırmızı Pelerinli Kent*'te de Özgür yazarak belleğine bu temsili gerçekleştirmesi için bir alan sağlar. Böylelikle şimdide açılan “geçmiş bohçası”, yazı aracılığı ile Özgür'e bir “sığınak” oluşturur. Yazarak geçmişini “yitik Atlantis”ini ararken, “kentin karanlık gölgesi bütün gelecek düşlerinin üzerine çökmüş[ken]” (Erdoğan, 2012, s. 44) elinde sadece şimdisi vardır ve yazarak kendine sığınabileceği, anılarını istifleyebileceği, geçmişini yeniden inşa edebileceği bir alan oluşturur. İçinde bulunulan dehşet-mekân, tüm dinamikleriyle geçmişi ve geçmiş mekânları silmeye çalışırken, eski şemaların yerine yenileri gelmeye başlamışken Özgür tarafından yazılan, metadiegetik anlatıyı oluşturan roman, “geçmiş bohçasının” bileşenlerinin bir köşede kaybolup gitmesine engel olur. Böylelikle Özgür, intradiegetik anlatıda birçok *önseme* (*foreshadowing*) ile Rio'nun kaosunda kendi sonuna sürüklenirken, geriye dönüşlerle bir anılar geçidi kurarak film şeridi gibi her şeyi son kez hatırlayıp, belleğini kutsayıp, vicdanını bir nebze olsun rahatlatarak kaçınılmaz sonuna, ölüme hazırlanır. Rio'ya ve kentin beraberinde getirdiği “ölüm”e karşı en güçlü kozu, yazarak oluşturduğu alan ve bu alana istiflediği anılardır.

Kırmızı Pelerinli Kent'te metadiegetik anlatı, intradiegetik anlatıda odak karakter olan Özgür'ün çağrışım yoluyla geçmişi şimdije taşıyıp yazdıkları dolayısıyla oluşur. Bir ses, geçmiş mekânları anımsatan bir mekân, bir koku, bir manzara, onun belleğinin derinliklerinden, geçmişinden çıkardıklarını şimdije dökmesini sağlar. Özgür'e bu imkânı sağlayan sağaltım alanı, yazmakta olduğu romanıdır. Bu romanla Rio'yu, belleğinin karantinasına alarak ve kabullenmekte güçlük çektiği geçmişini yazarak adım adım sonuna yaklaşır. “Ölümler Ülkesi”ndeki labirentte her yolun sonu ölüme çıkmaktadır ve ölüm ona para isteyen bir sokak

çocuğu kılığında geldiğinde çantasını vermekte direnerek uğrunda ölmeyi tercih ettiği şey; geçmişini, şimdisini ve geleceğini birleştiren mekân olan yazıdır. Dahası, yazarının ölümü gerçekleşse de geriye kalan “yeşil kaplı defter” zamana hâkim olmaya devam eder ve “yaşamın sonsuzca küçülerek oylumsuz bir noktaya sığıdığı ve böylece sonsuzca büyüdüğü anı” (s. 143) -ölüm anını- kaydederek yazıyı iki boyutlu düzleminin dışına taşır ve Özgür’ün içinde dönüp durduğu zaman çemberini kırar.

Özgür’ün şahsi tarihiyle doldurduğu ve kendi metnine sığdırdığı “geçmiş bohçası”, *Romantik Bir Viyana Yazı*’nda toplumsal tarihi de içine alacak biçimde genişler. Hem tarihin, hem tecrübe edilmekte olan çağın hem de bu ikisiyle çatışma içindeki bireyin anlatısı olan bu romanda, tarihin algılanış biçimleri dolayısıyla “toplumsal olanla kişisel olanın iç içe olması ve kişisel olanın, toplumsal olanı yeniden biçimlendirmesi” (Erol, 2003, s. 7) söz konusudur. Toplumsal belleğe ait tarihin biçimlendirilmesi, gerçek dünyaya ait tarihsel olguların, bireye ait hayallerle ve imgelerle iç içe verilmesi ile gerçekleşir. “Orada, geride hep olduğu gibi duran bir geçmiş, tarih” (Ağaoğlu, 2002, s. 71) vardır ve bu durağanlığın bozulabileceği tek yer, tarihi şimdide anlamaya çalışan bireyin hayal dünyasıdır. *Romantik Bir Viyana Yazı*’nın yazar-karakteri de, tarihi olguların bireyin hayal dünyası ile birleşmeden bugüne erişemeyeceğinin bilincindedir. Bu sebeple tarihle hesaplaşmak, tarihe katlanmak ve bu tarihin içinde kendi kişisel tarihini oluşturmak için onu kendi yazınsal dünyasına davet eder. Burada oluşturduğu kurgusal karakter, tarih öğretmeni Kamil Kaya aracılığı ile de tarihi kendi dünyasında yeniden inşa eder. Böylelikle intradiegetik anlatı içinde, Kamil Kaya’nın odağa alındığı bir metadiegetik anlatı oluşur.

İlk olarak tekrar belirtmekte fayda vardır ki birçok yerde de üzerinde durulduğu üzere intradiegetik anlatının anlatıcısı olan yazar-karakter bir hikâyenin peşindedir ve bu hikâyenin başkarakteri de Kamil Kaya’dır. Dolayısıyla iki ayrı

düzlem olan intradiegetik ve metadiegetik anlatının farklı odaklar üzerinden, aynı kavramlara dair paralel yaklaşımları içermesi bir tesadüf değildir. Buradan hareketle yazar-karakterin, kendi tarih anlayışını, Kamil Kaya karakteri üzerinden detaylandığı söylenebilir. Başka bir deyişle, yazar-karakter, Kamil Kaya'yı “yazınsal bir kişilik olma[sı]nın ötesinde, tarihsel bilginin de imgesi olarak” (Gümüş, 2000, s. 31) kurgular. Gümüş'e (2000) göre kurgunun asıl amacı “resmi tarihin soğuk ve sahteci, gerçekliği de çok kuşkulu yüzü yerine yeni bir tarih geçirmek[tir]” (s. 34). Bu yeni tarih anlayışının görünür olması, tarihsel olguların hayalle karıştırılması ilk olarak, intradiegetik anlatının ilk bölümü olan “Anahtar Deliği” bölümünde bir gölge olarak anlatıya dâhil olan tarih öğretmeni Kamil Kaya'nın kurgulanması ile gerçekleşir. Böylelikle bir “gölgenin” peşinde kendine ait bir tarih ve mekân arayan yazar-karakter, yaşadığı çağın kaosunda ve belirsizliklerinde, Viyana'da, “bir kente özel bir hikâye uydurulamayacak tarih parçasında” (Ağaoğlu, 2002, s. 32), geçmiş ve şimdiyi birleştirebileceği bir alan olarak yazıya sığır. Fakat geçmiş zamanı, bu “her şey[in] tarihsiz” (s. 32) olduğu kente davet edip, onunla konuşmak, dahası onunla hesaplaşmak, tüm bunları yapmak için sadece “anahtar deliğinden” görülenlerin tamamına vakıf olup “öte/yana” geçmek de kolay değildir. Tam bu noktada yine kapalı kapıları ardına kadar açabilecek, “olanaklı dünyalar” sunabilecek tek anahtar yine yazıdır.

Romantik Bir Viyana Yazı'nda esas olan “tarihe önümüzden akıp geçen, değişen bugünün aynasından bak[maktır]” (s. 71). Bu “ayna” metaforu tarihin çeşitli “an”larının yansıdığı fakat tutunamadığı “şimdi”yi anlatmak için uygundur. Şimdinin aynasında belirip kaybolan “an”ları, tutunabilecekleri bir alana aktarmak için ihtiyaç duyulan şey yine yazıdır çünkü artık değiştirilemez olan tarihe, geçmişe dönüş, başka bir deyişle geçmişi “şu ana” davet de sadece metinler aracılığı ile mümkündür (Uysal, 2011, s. 9). *Romantik Bir Viyana Yazı*'nda geçmişle derdi olan, geçmişten

beklentileri olan, fakat tüm geçmişe sınırlı bir yerden, sadece bir “anahtar deliğinden” bakabilen yazar-karakter de metninin peşine düşerek, tarihe hayallerini bulayarak, her şeyin tarihsiz olduğu bir anda, geçmiş bugüne davet eder. Geçmiş ve şimdiyi birleştirdiği, resmi tarihin içinde kendi tarihini oluşturduğu yer yazı olur:

[...]İrkçılık- milliyetçilik kavramlarından uzak olduğu söylenen barok zamanı kendi zamanıma davet ediyor, onun benimle konuşmasını istiyordum.
[...]O da ne? Nereden çıktı lise tarih dersleri(m) şimdi? (Ağaoğlu, 2002, s. 33)

“Lise tarih dersleri defteri”, yazar-karakterin kendi yazdıklarına devam etmek için açtığı “sadece kendim için bir takım tarih notları alıyorum” (s. 108) diyerek sıradanlaştırdığı defterin birden “dönüşüvermesi” sonucu anlatıya katılır ve intradiegetik anlatı içinde metadiegetik anlatıyı oluşturur. Her ne kadar “Tarih Dersleri” bölümü boyunca tarih öğretmeni Kamil Kaya’nın sesinden başka ses duyulmasa da, bu “birden” dönüşme ve de Kamil Kaya’nın birinci tekil şahıslı tüm sözlerinin tırnak işareti ile başlatılması, anlatının hala yazarın tekelinde olduğunun göstergesidir. Kamil Kaya’nın tarih derslerinden oluşan bu metadiegetik anlatıda yazar-karakter kendi tarih anlayışına paralel bir tarih anlayışını ortaya koyar. Semih Gümüş (2000), *Romantik Bir Viyana Yazı*’nın tarih anlayışının “yaşayan tarihten” (s. 48) yana olduğunu savunmaktadır çünkü burada tarih, bir geçmiş anlatısı olmaktan ziyade şimdiyi de etkileyen “canlı” bir oluşumdur: “Tarih, sanıldığı gibi ölü değildir. Canlı bir şeydir. Çünkü insanlar tarafından yapılmıştır” (Ağaoğlu, 2002, s. 70).

Kamil Kaya, gittiği tüm Anadolu şehirlerinde öğrencilerine tarihin sadece geçmişte kalmış olaylar silsilesi olmadığını, şimdiyi de etkileyen bir süreç olduğunu anlatmaya çalışır. Onun için tarih ancak onu yaşayan insanların hayatlarından, bu insanlara ev sahipliği yapan mekânlardan öğrenilebilir:

“Ey tarih, ey tarih!. Seni kentlerin hayatından sorsunlar[...]
“Ey tarih, ey tarih, seni tarih kitaplarından, tarih öğretmenlerinden çok, o tarihi yaşayanların taşa, kâğıda, kile, tuğlaya, boyaya, çizgiye döktüklerinden sorsunlar. Konakladıkları hanlardan, içinde yıkandıkları ırmaklardan ve

hamamlardan, yedikleri kaplardan, içtikleri kâselerden, giyip çıkardıklarından sorsunlar[...]

“Boşverin siz arkadaşlarım, Viyana kapısı, dedik mi, yeni çerilerin tak tak vuran şah damarı da, Viyana kalesi içinde sersefil yatan gariplerin küt küt atan yürecikleri de aklınızda olsun...” (Ağaoğlu, 2002, s. 51)

“Mücerret yani soyut kocaman bir boşluk” (s. 51) olan tarihin, coğrafyasız düşünülmesi ve anlaşılması ise mümkün değildir. Tarihin ancak onu içinde barındıran mekânla beraber anlamlandırılacağına inanan, fakat anlattığı olayların geçtiği mekânları, haritasızlıktan kâğıt üzerinde dahi gösteremeyen Kamil Kaya ve öğrencileri için tek çözüm, eksik olanları hayallerinde canlandırmaktır: “Gözümüzde canlandırmazsak, onu duymazsak, tarihi nasıl anlayıp anlamlandıracağız?” (s. 60). Böylece “Hayalci Hoca ile tarih durduğu yerden doğrulup kalkmaya, onlar tarihe koştukça tarih de onları karşılıksız bırakmamaya başlar. Kabuk kırılmış, tarih artık bir oyun sahnesine dönüşmüş gibidir; onu öğrencileriyle birlikte canlandıran Hayalci Hoca ise, bu oyunun içine kendi yorumunu katmaktan kaçınma[z]” (Gümüş, 1994, s. 28). Eksik olanlar, müfredatın kısıtlayıcı yapısından dolayı verilemeyenler hayallerle tamamlanır ve anlatılanlardaki boşluklar “hayalci hocanın” ve öğrencilerinin “gözleri kapalıyken gördükleri” ile tamamlanır:

“Geçmiş insan hayatlarıyla düşünmek, onların sevinçleri, kederleriyle hayal etmek beni heyecandırır. İnanın arkadaşlarım, geceleri, yatağında gözlerimi kapıyor, gündüzleri size anlattığım olayları asıl o zaman anlamlandırabiliyorum. Çünkü bir imparatorluğun kuruluşu, çöküşü ya da bilmem ne savaşı, saraylar, kaleler, deniz muharebeleri gözümde bütün olaylar olurken insanların yiyip içtikleri, yatıp kalktıkları halleriyle canlanıyor. Düğünleri, cenazeleri, insan ilişkileriyle... (Ağaoğlu, 2002, s. 56)

Hayal edildiği kadarıyla anlatılan tarih, hayal edildiği kadarıyla yazılan bir romanın içine sızar. Tarih dersleri boyunca, Kamil Kaya'nın serzenişlerine konu olan, başta haritalar olmak üzere görsel malzemelerin eksikliği Kamil Kaya'yı ve öğrencilerini “gözleri kapalıyken gördüklerine” inanmaya iter. Bu durum Kamil Kaya üzerinden anlatının “tarih anlayışını” ortaya koyar; “verilerle değil hayallerle çoğalan” bir tarih

anlayışı: “Dersimize dönelim. Tarihe ve hayale. Çünkü hanımlar, beyler, hayalsiz tarih olmaz” (s. 36).

Görüldüğü üzere, intradiegetik anlatıda hikâyesinin peşinde yazar karakterin, sonunda aradığı “gölge” ile karşılaşip yazmaya başladığı “Tarih Dersleri” bölümü, bir metadiegetik anlatı oluşturarak romanın yapmak istediklerine zemin hazırlamaktadır. Metadiegetik anlatıda ortaya koyulan tarih anlayışı ile tarihin mekânsız, dolayısıyla bir tür mekân olarak yazısız kavranamayacağı gösterilmiş olur. Metnin tarihe bir mekân arayışı içinde olduğunu göstermek adına Kamil Kaya’nın bir dersinde tarihle insan hayatını özdeşleştirirken Yahya Kemal’den yaptığı şiir alıntısına tezin bu bölümünde değinmek anlamlı olacaktır. Kamil Kaya’nın “şairin şiirine bir yer ve yurt araması” (s. 73) olarak yorumladığı bu şiir, romanın bütününde intradiegetik anlatının anlatıcısı yazar-karakter ve de metadiegetik anlatının odak karakteri Kamil Kaya’nın genel arayışı bakımından da önemlidir.

Bin yıldan uzun bir gecenin bestesidir bu
Bin yıl sürececek zannedilen kar sesidir bu
Bir kuytu manastırda duâlar gibi gamlı
Yüzlerce ağızdan koro hâlinde devamlı
Bir erganun âhengi yayılmakta derinden
Duydumsa da zevk almadım İslav kederinden.
Gönlüm bu şehirden, bu devirden çok uzakta
Tanbûri Cemil Bey çalıyor eski plakta (Ağaoğlu, 2002, s. 73)

Yahya Kemal’in Varşova’da yazdığı bu şiir üzerinden, kendi ülkesini bırakıp Viyana’ya koşan ve kendi anlatısını bir tarihe, bir coğrafyaya yerleştirmeye çalışan yazar-karakterin ve yıllarca hayalleriyle tamamladığı tarihi, yerinde tecrübe etmeyi umarak yine Viyana’ya gelen Kamil Kaya’nın iç dünyası anlaşılabilir. Kamil Kaya, Yahya Kemal’i “yadellere salan şeyin, kendi topraklarındaki iç yalnızlığı olduğunu” (s. 73) düşünmektedir. Yahya Kemal gibi bu iki entelektüel karakter de “sürgün entelektüel” (Said, 1995, s. 58) tanımına uyacak biçimde kendilerini her zaman ve her mekânda “kimsesiz” hissederler. Adorno’nun (1951) “artık anavatanı olmayan için yazı yaşanacak bir yer halini alır” (s. 87) sözünden hareketle, buradaki

karakterler için de yazının, tarih anlayışlarını, geçmiş zaman düşlerini döktükleri, kök saldıkları bir mekân olduğu söylenebilir.

Romantik Bir Viyana Yazı'nda Kamil Kaya karakteri etrafında kurulan metadiegetik anlatının işlevlerinden biri buraya kadar gösterilmeye çalışıldığı üzere tarihin canlı bir yapıda olduğunu, geçmişte olup bitmiş olaylardan ibaret olmadığını göstermektedir. Bunun da ötesinde metadiegetik anlatı, yazar-karakterin kişisel tarihini, bilinç dışının oluşmasında büyük etkisi olan toplumsal tarihten sıyrarak oluşturmasını sağlar. Metnini yazamazken ve bu “yazamama”nın sancılarını çekerken, bilinç dışından taşan imgelerin içinde kaosu, zamansızlığı yaşayan yazar-karakter, “lise tarih dersleri” defteri ile imgelerine, anılarına, kaygan bir zemin olan bellekten daha güvenli bir alan açmış olur.

Cadava (2008), Walter Benjamin'in *şimdi-zamanı* (*Jetztzeit*) kavramının “bir geçmiş ile bir şimdi arasındaki ilişkiyi diyalektik -yani imgesel- bir ilişki olarak kavrayan fotografik zamansallık yapısına göre anlaşılma[sı gerektiğini ve] bu imge[nin], okumanın şimdi-zamanında ortaya çık[tığını]” (s. 101) söyler.

Benjamin'in *şimşek* kavramıyla açıkladığı bu ortaya çıkış, geçmişin ışığının şimdiye düşmesi ya da şimdinin ışığının geçmişi aydınlatması değildir. “Daha ziyade, bir görüntü, O vakit ile Şimdi'nin, bir takımyıldız halinde bir araya geldiği yerdir” (ss. 101-102). Bu okumalar ışığında denilebilir ki; *Kırmızı Pelerinli Kent* ve *Romantik Bir Viyana Yazı*'nda da tarihi aşmaya çalışarak kendi tarihlerini toplumsal olandan ayırmak isteyen karakterler, kendi anlatılarını oluşturarak geçmiş ve şimdinin bir imge olarak ortaya çıktığı bir şimdi-zamanı yaratmışlardır. Bu şimdi-zamanını oluşturan, yazar-karakterlerin yazıya döktükleri bilinç dışından bilinç düzeyine sıçrayan imgelerdir. Dolayısıyla bu sıçrama anlarında imgeler aracılığı ile yazının uzamında zaman bir tür mekânda tutulur. Böylelikle metadiegetik anlatılar dolayısıyla yazı, *Kırmızı Pelerinli Kent* ve *Romantik Bir Viyana Yazı*'nda imge

“şimşek”lerine bir mekân sağlar; geçmiş ve şimdinin birleşerek, yazının “şimdi-zamanı”nda ortaya çıkmasına imkân tanır.

3.4 Arayan yazardan yok olan yazara: Ölüme karşı açılmış bir cephe olarak metadiegetik anlatı

Roland Barthes (2007/1977) “Yazarın Ölümü” adlı makalesinde Balzac’ın “Sarrasine” adlı öyküsünden yola çıkarak metindeki anlatıcı sese odaklanır. Bir metinde konuşan, belli meseleler üzerindeki fikirlerini ortaya koyan kimdir? Barthes, bu sesin, metnin gerçek yazarı ile bağdaştırılmayacağını, “yazının bizzat bütün seslerin ve kökenlerin yıkımı olmasından dolayı” bir yazar kimliğinin peşine düşmenin anlamsız olduğunu öne sürer. Buna göre “yazı, nesnemizin gözden yitip gittiği yansız, karmaşık ve dolambaçlı uzam, bütün özdeşliklerimizin yittiği olumsuzluktur” (s. 140). Dolayısıyla yazı, sesin kökenini yitirdiği, yazarın kendi ölümüne girdiği zaman başlar. Burada yazarın ölümünden kasıt, “ben” diyen öznenin yerini, tüm yetkesini dile bırakmasıdır. “Yazmak kişisel olmayan bir başlangıç yoluyla [...] “Ben”de değil de yalnızca dilin işlevlerinin “gerçekleştiği” yerde gösterileni aramaktır” (s. 141). Blanchot (1993) da benzer şekilde yazının ancak “ben”in parçalanması yoluyla mümkün olabileceğini söyler: “Yazmak sonu gelmeyen, dur durak bilmeyendir. Yazar, yaygın olarak söylendiği gibi, “Ben” demekten vazgeçer. Kafka “O”yu “Ben”in yerine koyduğu andan başlayarak yazına katıldığını şaşkınlıkla, büyümlü bir zevkle belirtir. Doğrudur, ancak dönüşüm çok daha derindir” (s. 22). Burada bahsedilen dönüşüm yazının imkânları doğrultusunda bir “öteki” yaratarak “ben” deme yetkesinden vazgeçmektir. Türk romanında başkişi olarak yazar figürasyonlarını inceleyen Jale Parla (2012) ise “yazar olmaya çabalayan” yazar-karakterlerden yola çıkarak Blanchot’un “dönüşüm” olarak adlandırdığı durumun bir “başkalaşım” olduğunu ortaya koyar (s. 11). Başkalaşımın,

dönüşümden farkı “denetlenmemiş” olmasıdır ve “denetlenmemiş değişimde korku, heyecan, kaos, bitiş, başlangıç, umut, yaratı vardır” (s. 13). Barthes, Blanchot ve Parla’yı ortak paydada birleştiren unsurun “başkalaşımın gerekliliği” meselesi olduğu söylenebilir. Başkalaşmadan, “Ben”i yitirmeden, “öteki” olmadan yazmak ve dilin dünyasında “yok olmadan” bir metne imkân tanımak imkânsızdır.

Bu kuramsal çerçeve, *Kırmızı Pelerinli Kent* ve *Romantik Bir Viyana Yazı*’nın kapanışlarını anlamlandırabilmek için işlevseldir. Her iki romanda da başkarakterler yazardır ve her iki roman da bu karakterlerin okur ile metnin arasından çekilerek “yok olması” ile son bulur. Diğer bir deyişle, roman boyunca yazma süreçlerine tanıklık edilen yazar-karakterler, yok olarak metne ve metinle baş başa kalan okura varoluş imkânı tanırlar. Onları bu ortak sona hazırlayan şey buldukları kentlerde kaosu deneyimleyen benliklerini, yazının içinde bir “öteki” yaratarak “başkalaştırma”larıdır. “Yazamama” durumunda çekilen sancılardan kurtulmak, benliklerinin gölgeleri olan yazınsal karakterleri Ö.’yü ve Kamil Kaya’yı yaratıp, bir metadiegetik anlatı oluşturup bu karakterler üzerinden kendilerini tanımlamaya çalışmaları ile mümkün olur. Başkalaşarak, yarattıkları “öteki” ile bir olarak ve son olarak da metin üzerindeki hâkimiyetlerinden vazgeçerek dilin dünyası içinde yok olurlar. Bu yok oluş, birer ölümü kabullenmiş Orfeus olan yazar-karakterler için “ölümsüzlüğün” ve sonsuzluğun başlangıcı olacaktır. Her iki romanda da yazar-karakterler ölecek ölümden, ölümlerle sınırlandırılmış bir yaşamın tutsaklığından kurtulacak, yazının okur dolayısıyla sonu olmayan inşasında sürekli yenilenen sonsuz bir hayata sahip olacaklardır.

Bu romanlarda yazar karakterler, kendilerini bekleyen sonun, “yok oluşun” farkında olarak yazarlar. Fakat bir romanın yaratım süreçlerini, dikiş yerlerini açık ederek göstermeyi amaçlayan, yazıyı amaç edinen *Romantik Bir Viyana Yazı*’nın aksine *Kırmızı Pelerinli Kent*’te Özgür yazıyı, içinde bulunduğu savaşta bir cephe

olarak görerek araçsallaştırır. Bu anlatıda, Özgür tarafından yazılan “Kırmızı Pelerinli Kent” ölümüne karşı bir cephe işlevi görür. Bunu, sonda gelen yazar-karakterin ölümüne rağmen anlatıyı devam ettirerek, metadiegetik anlatıyla kapanışı yaparak, dolayısıyla hem düşman kent Rio’nun anlatısı olan metni hem de yazarını da kapsayıp ölümsüzleştirerek yapar.

Kırmızı Pelerinli Kent’te intradiegetik anlatıda yazar-karakterin ölümüyle sonlanan metinde ölüm, hem Rio dolayısıyla hem de roman içinde yazılan kitabın hemen her cümlesine sızması dolayısıyla romanın merkezine aldığı olgulardan biri haline gelir. Metin her düzleminde, gerek kehanetlerle gerek doğrudan gönderimlerle, önseme (foreshadowing) tekniğini kullanarak okuyucuyu, anlatının sonunda yaşanacak karakterin ölümüne hazırlar. Rio’nun birçok yüzünden en tehlikeli olanında yaşayan Özgür için ölüm, her an hazır olunan hatta peşinde koşulandır çünkü “Ölümler ülkesi” Rio’da “aritmetiğe indirgenen ölüm kişisel bir trajedi olmaktan [çoktan] çıkmıştı[r]” (Erdoğan, 2012, s. 17) ve her sokağa çıkış, ölümle burun buruna gelme ihtimali taşımaktadır. Rio, ölümün diğer adıdır ve “ölümü gizleyen yaşam maskeleri” (s. 90); karnavalları, dansları, iplerde asılı çamaşırları, hamakları, sahilleri ile sadece bir cennet aldatmacasıdır. Dolayısıyla ölüm, her yerde olması sebebiyle kanıksanmış hatta umursamaz bir biçimde karşılanıyor olması dolayısıyla önemlidir. İnsan canının hiçe sayıldığı Rio sokaklarında ölüm, anlam yüklenmeyen, dikkat çekmeyendir. Kurulan denklem basittir; “ölüm = ölüm, yaşam = yaşam” (s. 95). Rio’nun karanlık labirentlerinde kendi ölümünü kovalayan yazar karakterin de her bir sözcüğüne sızar bu durum; “Kargacık burgacık karalamalarında yazdıklarında hep ölüm var. Sürekli kafasını kaldıran, doğrulmak için debelenen, üzerindeki mavi mürekkepten ağı yırtmak için var gücüyle çırpınan ölüm” (s. 20).

Özgür burada, sevgilisini kurtarmak için “ölüler ülkesine/cehenneme” inen Orpheus gibidir. O kendi gerçekliğini çekip çıkarmaya çalışır bu cehennemden ama kent karşı durulması güç bir biçimde Özgür’ü içine, ölüme çekmektedir: “Bu kent beni öldürüyor anne, her gün, her an, her fırsatta, her şekilde öldürüyor. Yavaşça, sinsi sinsi... Derinden... Elimde avucumda ne varsa teker teker çalıyor. Hem içeriden, hem dışarıdan kuşatılmış durumdayım. Rio’yu yazmak zorundayım” (s. 25). Bu kuşatılmışlığa karşın, bir bilinmeyenin peşinden gidip kendi gerçekliğini kurmak için ölüler ülkesine girmiş olan Özgür, yazarak ölüme meydan okur. Ölüler ülkesinden gerçeğin özünü çıkarmaya çalışırken ona kapıları açan, bu mekânda hayatta kalmasını sağlayan enstrümanı, “liri” yeşil kapaklı defteridir.

Romantik Bir Viyana Yazı’nın en başından beri metnin peşinde olan yazar-karakterinden farklı olarak Özgür, Rio’nun çok katmanlı yapısında, cennet-mekândan dehşet-mekâna düşüş sonrasında yazmaya başlar. Dehşet-mekânın içinde “BEN denilen çemberin” (Erdoğan, 2012, s. 67) yıkılmaya başlaması ile kendine yeni bir cennet-mekân oluşturmak için öncelikle edebiyata sığınır ve “uzun süre, içinde yaşadığı gerçek ama akıldışı dünyayı, kurgusal ama daha gerçek olanla değiş tokuş edecek bir yazar ara[r]” (s. 68). Fakat çevresini kuşatan boşluğu anlamlandırarak doldurabilecek tek kişinin kendisi olduğunu fark eder. Böylece içinde bulunduğu cehennemi aşarak yeniden doğmak için yazmaya başlar. Fakat bu yeniden doğuş öncelikle “ben”in yıkımı ile bir yok oluş ile mümkündür. Bedeni de bu yok oluşa paralel bir biçimde bir bulantı oluşturur. Dıştan gelen hiçbir şeyi kabul etmez. Özgür dışarıya kendini tamamen kapatmış bir durumdadır ve yok oluşuna adım adım gitmektedir. Yazarak ve yediği her şeyi kusarak hem tinsel hem de somut anlamda benliğini boşaltmaktadır. Burada tinsel boşalmadan kasıt kendi benliğini aktarabileceği bir “öteki” olarak kurguladığı Ö.’nün yaratımıdır. Hayallerini, geçmişini, arzularını bu kurmaca karaktere yükler ve böylece benliğini ikizleyen bir

karakter yaratarak parçalanmaya başlar. Bu benliğin parçalanarak bir öteki oluşturması meselesi, ölümle başa çıkma açısından önemlidir. Yazar, ancak “ben” deme erkinden vazgeçtiği anda yazabilir ve metniyle ölümsüzleşebilir. Böylece, Deleuze’ün “ancak içimizde “ben” deme gücümüzü elimizden alan bir üçüncü şahıs belirlediğinde” (Aktaran Bozkurt, 2015, s. 78) ortaya çıktığını söylediği yazı, *Kırmızı Pelerinli Kent*’te Özgür’ün benliğinin Ö. üzerinden çözülmesi ile oluşturulur ve ölüme karşı siper olarak kullanılır: “Yazdım çünkü insan hayatına on ile dört yüz dolar arasında değer biçen bu kentte, ölüme karşı başka bir siper bulamadım” (Erdoğan, 2012, s. 132).

Romanını yazıp bitirdikten sonra, “dünyaya söylemek istediği herhangi bir söz kalma[yan]” karakter, “bütün yolların aynı kör noktaya açıldığı gerçeklik labirentinde son durağa var[ır]” (s. 124). Bu labirent şehrin sokaklarından birinde onu bekleyen ölüm, sözcüsü olduğunu sandığı bir sokak insanı, bir soyguncu çocuk tarafından gelir. Bu melez çocuk, “hem beyaz, hem kadın, hem de gringa olmak gibi üç ölümcül günah[a]” (s. 133) sahip Özgür’ü turist sanarak ondan çantasını ister. Beklenmedik bir anda gelen bu saldırıda, Özgür’ü çantasını vermeye direnmeye iten şey her şeyden önce turist yerine konulmaktır:

Sırtına bir kırbaç yemişçesine sıçradı. “Gringa” sözcüğüyle tuhaf sarhoşluğundan sıyrılmıştı [...] Sokak insanların yandaşı olduğunu, kurbanların, ezilenlerin, yitip gidenlerin sözcülüğünü üstlendiğini nasıl anlamazdı! O bir turist değil, yersiz yurtsuz bir göçmendi. Bıçak kınından çıkmıştı sonunda. Bir anda eyleme geçti[...] “Hadi, al bakalım çantayı. Kolaysa!.. Benim adım gringa değil! Duydun mu? GRİNGA değil benim adım!” (Erdoğan, 2012, ss. 140-141)

Burada görülen “eyleme geçme” ve “meydan okuma”, “teslim olmama” durumları son derece önemlidir. Ona safdillliğini hatırlatacak biçimde gelen bu ölüm tehdidi karşısında Özgür, ölüme meydan okuyarak “özgürleşir”. Rio’nun tüm etkisizleştirme çabalarına karşın yazarak aktifleşen ve böylece güvenli bir alanda özgürleşen yazar için asıl özgürlük, ölümle karşılaşma anında gelir.

Blanchot, bu “ölümle karşılaşma anında gelen özgürlük” durumunu Rilke’nin şiiri üzerinden açıklar:

[...] Ölmenin ölmek değil de ölüm olayını dönüştürmek olacağı ana yaklaşıyoruz. Bu anda bize aşırı ucu yadsımamayı, sonumuzun altüst edici derinliğiyle karşı karşıya gelmeyi öğretmek için gösterilen çaba, ölümün olmadığı için, “ölümün yanına geldiğimizde, artık ölümü görmediğimiz” dinginlik içinde belirtilmesinde son bulacaktır[...] Sınırlı ve sınırlar arasında tutulmuş bir yaşamın görüngesi içinde kaldığımız ölçüde “yalnızca ölümü görürüz”[...] Ölüm, varlığın içine soktuğumuz bu sınırlama kaygısının da ta kendisidir[...] Özgürlük ölümden kurtulma, ölüm saydamlaştığı bu noktaya yaklaşma olmalıdır. (Blanchot, 1993, s. 136-137)

Özgür, ölümlülüğün farkındalığı ile sınırladığı hayatını ve yazısını, ölümle karşılaşma anında, ölüme bu kadar yakın mesafedeyken, “ölümü göremediğinden” ölümden kurtarır. Ölümle yaşam arasındaki sınırın kalkmasıyla Özgür, ölümden, başka bir deyişle beklenen ölümün gelme zamanının belirsizliğinin verdiği tedirginlikten kurtularak özgürleşir. Ölüm ve yaşamın, ölümün içindeki yaşamın sonsuz döngüsünün ayırımına varan karakter için o andan itibaren beden ölümlülüğü bir anlam ifade etmez. Tam bu noktada çantasını isteyen soyguncuya, içinde yaşamını sığdırdığı defteri olduğu için çantasını vermeyip direnmesi de bedenden vazgeçişin bir göstergesidir. Beden, ona hem yaşamı hem de ölümü aynı anda tecrübe ettiren romanından daha değerli değildir. Dolayısıyla bir sokak soyguncusu tarafından öldürülmesine ramak kalan anlarda, ona sonsuz yaşamı vadeden defterinin derdinde olması ve onu korumak için kendini siper etmesi olağan bir reaksiyondur:

Karnını yoklayan gebe bir kadın gibi parmaklarını çantasının üzerinde dolaştırıyordu. Bir şişkinliği algıladı. *Kırmızı Pelerinli Kent!* Romanın tek kopyası, bütün notları, iki yıl boyunca yazdığı her sözcük yeşil kaplı defterdeydi. Rio’ya verip verebileceği tek yanıt, söyleyip söyleyebileceği tek söz... Dünyayla arasında tek-sesli diyalog... “Boş ver,” dedi kendi kendine Türkçe konuşarak, “BOŞ VER. DEĞMEZ.” (Erdoğan, 2012, s. 142)

Intradiegetik düzlem bu cümlelerle son bulur. Fakat *Kırmızı Pelerinli Kent*’in kapanışını, açılışını da yapan metadiegetik anlatı yapar. Özgür somut dünyada gerçekleşen ölümün ardından, Ö.’nün ölümünün anlatıldığı metadiegetik anlatıyla

kapanışın yapılması, yazının başlaması için yazarın kendi hayatından vazgeçmesinin gerekliliğini vurgular. Yazarın ölümünden sonra yazı devam ederek, intradiegetik anlatıyı romanın açılışını yapan metadiegetik anlatının ilk bölümü “Rio Sokaklarında Bir Yolcu I” bölümüyle, ölümün aktarıldığı bu son parçanın arasına sıkıştırır. Böylece yazarının ölümü ile birlikte metin de, yazarının ölümünün anlatısını da kapsayan üç boyutlu bir yapıya dönüşerek Rio’yu, Özgür’ü, geçmişi ve geleceği ve hatta “şu anı” saran bir uzam oluşturur. Özgür yazmaya başladığından beri, “Sürekli kafasını kaldıran, doğrulmak için debelenen, üzerindeki mavi mürekkepten ağrı yırtmak için var gücüyle çırpınan [...] Latin alfabesi denilen çember ve çizgiler arasında vücut bulmaya, yassı, dümdüz edilmiş, törpülenmiş evreninden çıkıp üçüncü bir boyut yakalamaya çalışan” (s. 20) ölüm sonunda bunu yine yazının uzamında başaracaktır. Somut dünyada ölümü gerçekleştiren yazar ise ölümsüzleşerek sonsuz döngüdeki yazıda yaşamaya devam edecektir.

Romantik Bir Viyana Yazı’nda da ise *Kırmızı Pelerinli Kent*’in kapanışına paralel bir kapanış söz konusudur. Bu romanda da yine aynı şekilde metadiegetik anlatı yazarının aradan çekilmesi ile geriye kalan sadece yazı olur. Fakat burada bu kapanışı hazırlayan sürecin farkında olan bir yazar-karakter söz konusudur. Kendi yaratım sürecinin farkında olan ve bunu durumun kendisini romanın iskeleti olarak inşa eden yazarın yok oluşundan önce “yazamama” durumu önemlidir. Viyana’ya “geniş soluklu bir hikâye uydurmaya” (Ağaoğlu, 2002, s. 9) gelen yazar, yaz boyu yazamamanın sancısını çeker. Onu bu sancılı durumda bırakan şey, benliğinin labirentinden çıkamama durumudur. Bilinç dışından çıkıp gelen tüm imgeleri ve dürtüleri kontrol altına almakta zorlanmaktadır. Yazabilmek için o da Özgür gibi “Ben”in sınırlarından kurtulmak, başkalaşmak zorundadır. Bu bağlamda peşinde olunan hikâyeye paralel olarak bir görünüp bir kaybolan “gölge” leitmotifi önemlidir. Yazar, bu gölgeyi bir akşam bir kır lokantasında “yakalayıp” onunla

diyaloğa girinceye kadar, onun bir “romantik” olduğunu anlayıncaya kadar yazamaz. Yazma anı bu gölgenin zihne getirdiklerinden sonra başlar: “Anita’dan bir bardak şarap daha istemeliyim. Yazdıklarına, yazmadıklarına bakmalıyım. Tâ yanına gelen, benimle konuşan hayaleti bu sefer tutmalıyım. Onun sisler içinde eriyip gitmesine izin vermemeliyim” (s. 35). Bu yazabilmek için bir gölge üretme ihtiyacı, Carl Jung’un “gölge” kavramı ile açıklanabilir. “Carl Jung, gölge terimini bilinçli zihnimizden saklı tuttuğumuz tüm dürtüleri tanımlamak için kullanmıştı[r]. Eğer kimlik bunalımımızdan sağ çıkmak istiyorsak gölge-ikizin tanınması ve onunla barış yapılması şarttır: Hangi benim ben?” (Aktaran Köroğlu, 2000, s. 158).

Yazar, gölgesiyle ilk diyaloğa girdiği ve onu anlamaya başladığı anda yazmaya başlayabilir. Fakat burada yazarın, yazmak için açtığı defter, *Kırmızı Pelerinli Kent*’teki gibi boş bir alan değildir, “lise tarih dersleri”nin bulunduğu bir defterdir. Bu defter ve de daha sonra bulunacak “Edebiyat Notları” dolayısıyla, yazarın bir boşluğun içinde yazmaya başlamadığı, geçmişinden gelen kolektif hafızayla ve toplumsal tarihle dolu olduğu görülür. Yazarın görevi belleğinin ona sunduklarını düzenlemektir. Hâlihazırda yazılmış tüm metinlerin düzenleyicisi olacaktır. Bu durum Ricoer’ün “mimetik süreç” tartışması üzerinden ele alınabilir. Buna göre anlatının oluşumunda üç aşamalı bir durum söz konusudur. İlk olarak bir “prefigürasyon”, “düzenleme öncesi” gelir. Burada “içine doğduğumuz, hazır halde bulduğumuz dil, hayattaki deneyimlerimizi anlatılabilir kılar” (Aktaran Köroğlu, 2008, s. 95). İkinci aşamada, yazarın bu hazır bulunanları “konfigüre etmesi”, “yeniden düzenlemesi” söz konusudur. Son olarak da “konfigüre edilenleri”, kendi dünyasında, kendi algısıyla “refigüre” eden bir okurla “mimesis spirali” tamamlanmış olur. Bu romanda da bu üç aşamalı oluşum öncelikle yazarın açtığı defterde beyaz bir boşluk yerine “lise tarih dersleri” ile karşılaşması ile başlar. Sonrasında yazar, hazır bulduğu tüm defterleri ve dosyaları yeniden düzenler ve

“Roman-tik Bir Viyana Yazı”nı ortaya koyar. Burada “yazarın özgün gücü, yazıları karıştırmak, bazılarını başkalarıyla karşılaştırmak ve asla bunlardan tek birine dayanmamasındadır” (Barthes, 1977, s. 143). Son olarak da yeniden düzenlenmiş tüm metinler, “Roman-tik Bir Viyana Yazı” adı altında bir dosyada, okurun kendi dünyasında sonsuz yorumuna imkân tanıyacak biçimde sunularak anlatıyı oluşturan döngü tamamlanır.

“Mimemis spirali”nin son aşamasında ortaya çıkarak, *Romantik Bir Viyana Yazı*’nda “yazamama” durumunu ortadan kaldıran ve “yapıt”ın ortaya çıkmasına imkân sağlayan “ideal okur” olarak tanımlanan Doktor Asaf’tır. Yazar, “gölge”yle karşılaştığı ve yazmaya başladığı akşam, yine aynı kır lokantasında Asaf ile karşılaşır. *Romantik Bir Viyana Yazı*’nın “Hayatın Kumarı” adlı dördüncü bölümünde gerçekleşen bu karşılaşmada Doktor Asaf’tan gelen anadilde ilk cümle, bir kader ortaklığının, çift taraflı yarar sağlayacak bir arayış serüveninin habercisi niteliğindedir.

“Demek burada yazıyorsunuz?”

Başımı kaldırdım, oturduğum masanın boş yanında karşımda duran yüze baktım. Tanımıyordum. Kibar kibar gülümsüyordu.

Şaşkındım. Burada üstünde doğup yaşadığım topraklardan çok uzaklarda, semt sakinlerinden başka kimsenin de pek uğramadığı bu kır lokantasında bana anadilim ve adımla hitap eden kişi kim? (Ağaoğlu, 2002, s. 86)

Burada üzerinde durulması gereken nokta, Asaf’ın da yazar-karakterin yarattığı bir figür olmasıdır. Asaf ve yazarın diyalogları, Asaf’ın, yazarın bir okuru olması dolayısı ile başlasa da ortaklıkları Kamil Kaya’nın izini sürme üzerinden oluşacaktır. Kendisi de yazınsal bir karakter olan Kamil Kaya’nın öğrencisi olarak Asaf da elbette yazar tarafından kurgulanan bir yazınsal karakterdir. Böylelikle yazar kendi benliğini tanımlayabileceği bir karakter ve bu sürece tanıklık edecek bir okur oluşturmuş olur.

Yazar, karakter ve okurun aynı düzlemde buluşması yazar ve karakter tam anlamıyla birleşinceye kadar gerçekleşmez. Bu şu demektir; bu üçünü birleştirecek

tek alan olarak yazının ortaya çıkması için bir yok oluş gereklidir. Burada “yok oluştan” kasıt ölüm olmak zorunda değildir. Benliğin parçalanması ve aşılması, yazının içinde “öte/yana” geçilmesi de bir yok oluştur. Dolayısıyla “kimliksizleşme” ile eş değer tutulabilir. Yıldız Ecevit (2004), Orhan Pamuk’un romanlarında “öteki” olma durumunu birbirlerine dönüşen kimliklerin silikleşmesi ile açıklar (s. 203). Burada da Kamil Kaya karakterinin tüm kıyafetlerinden sıyrılarak son bir kahkaha ile bilinmeze koşması, tüm kabuklarını kırma ve benliğinden arınma ile açıklanabilir. Kamil Kaya dönüşerek, kimliksizleşerek ve hatta dış gerçekliğin en önemli simgesi olan “akıllı olma” halini kaybederek gölgesi olduğu yazarın da çözülmesine yardımcı olur.

“Kulaklarda Fısıltılar” adlı bölümün sonunda görülen bu yok oluşa koşuştan sonra yazar karakterin de sesi duyulmaz. “Rüzgarın Nişanlısı” adlı bölümde anlatıya yazar, Kamil Kaya ve Asaf hakkında konuşan tüm anlatıyı değerlendiren ve direkt “ima edilen okur”u muhatap alan bir ses devam eder. Kamil Kaya’nın çözülmesiyle yazarı da çözülmüştür yazının içinde. Geriye sadece hitap edilen okur ve de her şeyi vakıf bir anlatıcı ses kalır. “İnsanı sonsuz özgürlüğe, ölüme çağıran” (Ağaoğlu, 2002, s. 175) kentte gölgesine paralel olarak yazar da “ölerek” özgürleşir.

Anlatının asıl doruk noktası artık ne tür bir oyunun içinde olduğunu kavramaya başlayan okur için, yazar-karakter ve Asaf’ın buluşma anlatısında saklıdır. Burada hem gizemlerin çözüleceği ve “hakikatin” ortaya çıkacağı beklentisinde olan gerçek okur, hem de metinsel düzlemde yazar-karakterin okuru konumunda olan Asaf, bir paket ve bir mektupla kalakalır. Hem Asaf hem de gerçek okur, yazarı ve onun Kamil Kaya hakkındaki haberlerini beklerken elinde tek gerçeklikle, metinle baş başa bırakılır. Bu baş başa kalış anlamlıdır. Yazar, kendini geri çekmiştir. Daha doğrusu metnin içine dâhil olarak onu bir yapıta dönüştürmüştür. Bunun yanında yazarın elinden çıkan ya da yazarı kendine dâhil

eden bu dosya halindeki kitap okura muhtaçtır. Maurice Blanchot kitap-yapıt ayrımı yaparken yapıtın, yazılmış olana katılan yazar ve okur ile var olduğunu vurgular:

Yazar bir kitap yazar, ama kitap henüz yapıt değildir. Yapıt ancak, ona özgü bir başlangıcın yamanlığında, varolmak sözcüğünün, yapıt onu yazan biriyle okuyan birinin içli dışlılığı olduğunda tamamlanan olayın, kendisi tarafından dile getirildiğinde yapıttır. Öyleyse, kendimize sorabiliriz: Yalnızlık, eğer yazarın rizikosuysa, bu rizikonun atlatılmış olduğunu, ancak yardımcısını, yaklaşımını ve yanılmasını kitap biçiminde yakaladığı yapıtın açık şiddetine yöneltilmiş olduğunu anlatmaz mı? Yazar yapıta aittir, ama ona ait olan yalnızca bir kitap, kısır sözcüklerden oluşan sessiz bir yığın, dünyadaki en anlamsız şeydir. (Blanchot, 1993, s. 19)

Asaf'ın sabırlı, anlayışlı, terbiyeli, cömert okur karakteri onu tercih edilen okur yapmıştır. Son sahnede bulunanlar açısından bu bilgi önemlidir. Anlatı boyunca bahsi geçen her metin, yazar-karakter tarafından düzenlenmiş bir dosyada eritilmiş ve Doktor Asaf'a sunulmuştur. Bu sunuş bir "mecburiyetin" sonucu olarak yazar tarafından bizzat değil, yazarı bekleyen okura, garson tarafından verilen bir mektup ve bir dosya aracılığı ile gerçekleşir. Küçük resimde iki ayrı zarfta duran mektup ve metnin olduğu dosya, büyük resimde her şeyi kaplayan gerçek okurun elinde tuttuğu *Romantik Bir Viyana Yazı*'nda beraberdir ve bu da bu kitabı, kendi yazılış serüvenini anlatan bir roman haline getirir.

Mektubun muhatabı doğrudan Doktor Asaf'tır. Önceki bölümlerde belirtildiği gibi onun okur kimliği son derece fonksiyoneldir. Doktor Asaf üzerinden anlatı düzleminin dışındaki okura hitap etmek kolaylaşır. Bu bağlamda düşünülürse, söz konusu mektubun muhatabı anlatı düzleminde Asaf olsa da dış düzlemde gerçek okurdur. "Yazarın açtığı bu çok süslü barok kapıdan 'Öte Yan'a geçmeye" davet edilen, "kaybolan eski tarih öğretmen'LERİMİZİ" (Ağaoğlu, 2002, s. 198) beraber bulmaya çağrılan, tüm bu yazma serüvenine şahitlik eden okurdur. Okura, dosya içinde gelen kitabın, "Roman-tik Bir Viyana Yazı"nın sonrasında, doğrudan muhataba yönelen ses tekrar duyulur: "Peki ama, diyeceksiniz, sen kim oluyorsun da bize bu masalı anlatıyorsun? Söyledim mi? Ben de anlatılanların yalancısıyım,

demedim mi?”(s. 199). *Romantik Bir Viyana Yazı*’nın kapanışında, yazarın simgesel olarak yok oluşu ile geriye kalan sadece okuruna sunulmuş metindir. Okur, kendisine sunulanı her defasında yeniden anlamlandırarak sonsuz bir döngünün içine yerleştirecektir. Bu sonla, kitabın bittiği yerden başlaması sağlanır ve böylece bu kitap, Barthes’ın “yazılabilir metin” olarak tanımladığı hiçbir zaman anlamını tamamlamayan yazınsal bir mekâna dönüştürülür.

Foucault (2006), “yazıda, [...] yazan öznenin yok olmaya devam ettiği bir uzamın açılımı söz konusudur” der (ss. 228-229). *Kırmızı Pelerinli Kent ve Romantik Bir Viyana Yazı*’nda da buna paralel şekilde metadiegetik anlatıyı oluşturan metinlerin tamamlanması için, onları yazan yazar-karakterlerin “yok oluşu” ya da Foucault’nun deyimiyle “yazı oyununda ölü rolü oynaması gerekir” (s. 229). Bu yok oluş, yazarlara, ölüm ve yaşamın keskin sınırlarla ayrıldığı dış dünyanın gerçekliğinin getirdiği esareten kurtularak “özgürleşme” ve de okurun elinde devamlı inşa edilen yazının sonsuz döngüsünde “ölümsüzleşme” imkânı tanır. Her iki romanın da sonunda mevcut olan, her şeyi, tüm sesleri ve kimlikleri kapsayan sadece yazıdır. “Edebiyatta konuşan tek bir özne vardır, o da kitaptır” (Foucault, 2016, s. 45).

BÖLÜM 4

SONUÇ

Bu çalışmada, Aslı Erdoğan'a ait *Kırmızı Pelerinli Kent* ve Adalet Ağaoğlu'na ait *Romantik Bir Viyana Yazı* adlı romanlar, anlatı düzeyleri ve bu düzeylerin işlevleri bakımından incelenmiştir. Bu romanların çok katmanlı bir yapıya sahip olmasının nedenleri, öncelikle başkarakterlerinin buldukları şehirlerle savaşım içinde olmaları dolayısıyla mekânsızlaşmalarına bağlanmıştır. Romanların başkarakterleri, buldukları intradiegetik düzeylerde, kentlerle girdikleri savaşta bir silah olarak kullanılmak üzere, kurmaca bir karakter olarak yer aldıkları romanlarla aynı adı taşıyan romanlar yazarak anlatıda yeni bir düzey oluşumuna sebebiyet vermişlerdir. Başkarakterler tarafından oluşturulan bu metadiegetik düzeye ait anlatılar, “yazı”nın bu karakterlere alternatif bir mekân sağlaması odağında incelenmiştir.

Kırmızı Pelerinli Kent ve *Romantik Bir Viyana Yazı* romanları sonsuz bir döngü barındırır. Bu döngüyü mümkün kılan şey romanlar içinde, başkarakterler tarafından yazılan romanlar dolayısıyla açılan ikincil düzlemlerle birincil düzlemler arasındaki sarmal ilişkidir. Bu sarmal ilişki dolayısıyla “yazı” her iki romanın da kapanışında, iki boyutlu bir düzlem olan kâğıtta, mürekkep lekelerinden ibaret olmaktan çıkarak her şeyi kapsayan bir üst boyuta taşınmıştır. Anlatılar bitti denilen yerden tekrar tekrar başlar ve okurun zihninde sürekli olarak yeniden kurulur. Böylece yazı, bir arayış içinde kaçıp geldikleri fakat onları, kendi benlik labirentlerinden daha büyük bir kaos ortamına sürükleyen kentlerle büyük bir çekişme içinde olan yazar-karakterleri de içine alarak kurmaca olanı “gerçek” olanın önüne geçirmiştir. Diğer bir deyişle yazı, romanların yazar kimliği taşıyan başkarakterlerinin dış dünya gerçekliğinden kaçıp sığındığı; mekânsızlık, sınırsızlık, gerçeklik kaybı gibi sorunlarının çözüldüğü, ölümle/yok oluşla girmiş oldukları

savaşta karakterlere bir cephe sağlayan ve tüm varlığı kapsayan bir mekândır.

Dolayısıyla karakterlerin benlik sancularına neden olan dış dünyaya ait her şeyi kuşatarak, karakterlere içinde buldukları tekinsiz labirentlerle başa çıkabilecekleri ve kök salabilecekleri “tinsel bir mekân” bir anayurt sağlamıştır.

Ele alınan romanlarda söz konusu mekân okumalarına imkân tanıyan şeyin, öncelikle bu romanlarda kullanılan anlatım teknikleri ve anlatı unsurları olduğu tespit edilmiştir. Anlatıların çok katmanlı yapısının görünür olmasını sağlayan en önemli anlatı unsuru “anlatı sesi”dir. Değişen anlatı sesleri, anlatı düzeyleri arasındaki geçişleri belirleyebilmeye ve de metadiegetik anlatı parçalarını, intradiegetik anlatıdan ayırmaya olanak sağlamıştır. Anlatı düzeylerini, anlatıcı tipolojileri ile beraber tartışırken, anlatıbilim alanında her iki konuda da süregelen tartışmalar ve birbirini sürekli olarak sorunsallaştıran kavramlar arasında en işlevsel terminolojinin Genette’e ait olduğu saptanmıştır.

Bu tezle, teorik olarak yeni bir alan olmasına karşın, yapısal olarak çok eskilere dayanan örnekleri olan “anlatı içinde anlatı” tekniğinin ele alınan romanlara katkıları ve “yazı”nın bir mekân olarak inşasını mümkün kılmasının sonuçları ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Bu tartışmaları barındıran “Bir mekân olarak metadiegetik anlatılar ve işlevleri” adlı üçüncü ve son bölümde, karakterlerin “dehşet-mekân” olarak algıladıkları kentlerle, bu algının getirdiği kaosla, “cehennemsi özgürlüğün” getirdiği tutsaklıkla ve gerçek olamayacak kadar acımasız kent yaşamlarının ve tarihlerinin sebep olduğu gerçeklik kaybıyla yazarak başa çıktıkları tespitine yer verilmiştir. Bunlara ek olarak, metadiegetik anlatıların, güven vermeyen bir alan olan hafızaya alternatif olarak ortaya çıktığı, yazar-karakterlerin bilinç dışından bilinç düzeyine taşınan geçmiş zaman imgelerini, içinde buldukları anla birleştirerek kontrol altına almalarını sağladığı gözlemlenmiştir. “ Arayan yazardan yok olan yazara: Ölüme karşı açılmış bir Cephe olarak metadiegetik anlatı” adlı son alt

başlıkta ise başkarakterlerin yazar kimlikleri dolayısıyla içinde buldukları anlatıların intradiegetik düzeylerinde ölmeleri/ortadan kaybolmalarının işlevinin, romanların kapanışlarında geriye sadece “yazı”nın kalmasını sağlamak ve böylece yazıyı sonlanmayan bir döngüye sokmak amacı taşıdığı gösterilmeye çalışılmıştır.

Sonuç olarak bu tezde, *Kırmızı Pelerinli Kent* ve *Romantik Bir Viyana Yazı* adlı anlatıların her bir bileşenin, karakterlerin yazdıkları romanlarla oluşan metadiegetik anlatıların bir mekân olarak işlev görmesini sağlamak için bilinçli bir biçimde seçildiği iddia edilmiştir. Bu anlatılarda, “anlatı içinde anlatı” tekniği ile ortaya çıkan anlatı düzeylerinin, içinde bulunan durum dolayısıyla yersiz yurtsuz ve köksüz kalmış karakterlere bir kök, bir mekân, bir liman olmak için; karakterlerin özgürlüklerini ve benliklerini, alanla sınırlandığı müddetçe anlam kazanıp anlam üretmesi için; yine karakterlerin “yazı”nın sonsuz döngüsünde “ölümsüzleşerek” ölüm karşısında bir zafer kazanması için yazar-karakterler tarafından “icat edildiği” ve anlatı sesi, zaman-mekân kullanımı gibi diğer anlatı öğelerinin de bunu desteklemek için özenle seçildiği gösterilmeye çalışılmıştır.

APPENDIX

EXTENDED ABSTRACT

In this work, the novels *Kırmızı Pelerinli Kent* by Aslı Erdoğan and *Romantik Bir Viyana Yazı* by Adalet Ağaoğlu are analyzed on behalf of their narrative and the function of this narrative. The reason for these two novels to have a multi-layered narrative is firstly tied to the main characters' being at war with the cities where they live, which results in these main characters' becoming placeless. In the intradiegetic levels they are in, the main characters create a new level in the narrative by writing their own novels sharing the exact name of the novel they are fictionally a part of, in order to use it as a weapon in their war against the city where they reside. These metadiegetic narratives created by the main characters are examined in the sense that "writing" provides them with an alternative place.

The novels *Kırmızı Pelerinli Kent* and *Romantik Bir Viyana Yazı* both contain an everlasting cycle. What makes this cycle possible is the helical relationship between the primary and secondary levels that are created through the novels written by the main characters. Due to this helical relation, in the concluding sections of both of these novels, "writing" is taken to an upper level that contains everything, not just a two-dimensional level on paper consisting only of ink marks. Narratives start over again at the points they end, and they are re-established in the mind of the reader. Hence, by absorbing the writer-characters, who are in a great war with the cities that they run to in search of something but in the end these drag them into a chaos even bigger than their very own self labyrinths the act of writing places "fiction" before reality. In other words, writing is a place that embraces one's whole being and that provides a battlefield to the characters in their fight with death/perishing, somewhere where problems such as placelessness, limitlessness, loss of reality are solved: a

battlefront that the main characters with an identity of being a writer take shelter in and escape from the reality of the outside world. Therefore, by encircling everything about the outer world which results in identity pains, writing provides these characters with “a spiritual place” through which they can cope with the eerie labyrinths they are in, “a spiritual place” where they can settle down.

What make the aforementioned analyses of place possible in these novels is primarily the narration techniques and narrative elements that are used in these novels. The most important narrative element that enables the multi-layered structure of the diegetic to be visible is the “narrative voice”. Changing narrative voices enables determining the transitions in between narrative levels and also distinguishing metadiegetic narration from intradiegetic narration. While discussing levels of narration together with narrative types, it is found that, among the ongoing discussions on both of the subjects in narratology and concepts that constantly problematize one another, the most functional terminology belongs to Genette.

In this thesis, (although a theoretically new field but having examples dating back to antiquity), the contributions of “narrative in narrative” technique’s to the aforementioned novels, and the outcome of this technique makes it possible for “writing” to be built up as a place are presented. In the third and last chapter called “Metadiegetic Narratives as a Place and Their Function” where these issues are discussed, it is found that characters cope with cities they perceive as “horrid-places”, with the chaos this perception brings, with the imprisonment that this “hellish freedom” brings and with the loss of reality that is created by unrealistically cruel city lives and histories, all through writing. Moreover, it is observed that metadiegetic narratives came into being as an alternative to memory that provides no assurance and that writer-characters control past time images transmitted from the subliminal to the conscience by intermingling them with the present time. In the last

part, where metadiegetic narratives are discussed as a form of battlefield against death, the function of the main characters' dying/getting lost in intradiegetic levels inside the narratives they are in (due to their writer identities) is discussed. It is attempted to be shown that this function has the aim of making "writing" the only thing left after the closure of the novels and therefore putting "writing" into an everlasting cycle.

In conclusion, in this master's thesis, it is argued that in the narratives namely *Kırmızı Pelerinli Kent* and *Romantik Bir Viyana Yazı*, every single element is chosen consciously in order for the metadiegetic narratives (created by the novels written by the characters) to function as a place. In these narratives, the narrative levels that emerge with the "narrative in narrative technique" provide a root, a place, a harbor for the characters that are vagrant and rootless due to the state they are in. In parallel with this, metadiegetic narratives are "devised" by writer-characters in order for their freedom and identity to gain and produce new meanings as long as it is limited to place and in order for these characters again to become victorious against death by becoming "immortal" in the never-ending cycle of "writing." Narrative voice and other narrative elements such as the use of time and space are carefully selected to support this place acquisition chain.

KAYNAKÇA

- Adorno, T. W. (2005) *Minima Moralia* (O. Koçak ve A. Doğukan, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Ağaoğlu, A. (2002). *Romantik bir Viyana yazı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bachelard, G. (1996). *Mekânın poetikası* (A. Derman, Çev.) İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- Barthes, R. (2003). *Yazının sıfır derecesi* (T. Yücel, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Barthes, R. (2007). Yazarın Ölümü (E. Rızvanoğlu, Çev.) *Heves*, no. 14. 12 Nisan 2017 tarihinde <https://tr.scribd.com/doc/98810145/Roland-Barthes-Yazarin-Olumu> adresinden erişildi.
- Birkan, T. (2008) Sunuş. *Modernizm ideolojisi: Edebiyat yazıları* (O. Koçak ve T. Birkan, Haz.) (K. Atakay ve T. Birkan, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Blanchot, M. (1993). *Yazınsal uzam* (S. Öztürk Kasar, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bozkurt, A. (2015). *Unutma zamanı*. İstanbul: İnkılap Kitapevi.
- Cavada, E. (2008). *Işık sözcükleri: Tarihin fotoğrafisi üzerine tezler* (A. U. Kılıç, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Dervişcemaloğlu, B. (2014). *Anlatıbilime giriş*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Doležel, L. (1998). *Heterocosmica: Fiction and possible worlds*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Ecevit, Y. (2013). *Kurmaca bir dünyadan*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Erdoğan, A. (2012). *Kırmızı pelerinli kent*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Erol, S. (2003). Toplumsal dış gerçekçilik ve kişisel iç şiir: Adalet Ağaoğlu'nun romanlarındaki ince ayar. *Hayata bakan edebiyat: Adalet Ağaoğlu'nun yapıtlarına eleştirel yaklaşımlar* (N. Esen ve E. Köroğlu, Haz.) İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 5-31.
- Foucault, M. (2006). *Sonsuza giden dil* (I. Ergüden, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2016). *Büyük Yabancı* (S. Kılıç, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Genette, G. (2011). *Anlatının söylemi: Yöntem hakkında bir deneme* (F. Aydar, Çev.) İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi
- Güçbilmez, B. (2012). Lorca'da zamanın temsili ve Duende. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi*, no. 9, 3-14. 12 Nisan 2017 tarihinde <http://dergipark.gov.tr/teddergi/issue/18485/194676> adresinden erişildi.

- Gümüş, S. (1994). *Yazının ve tarihin bilinci*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gümüş, S. (2000). *Adalet Ağaoğlu'nun romancılığı*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Hancox, D. (2016). *Dünyaya kafa tutan köy* (A. Tonak, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Harvey, D. (2015). *Umut mekânları* (Z. Gambetti, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Heidegger, M. (2013). *Hümanizm Üzerine* (Y. Örnek, Çev.) Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları.
- Irzık, S. ve Parla, J. (2014). *Kadınlar dile düşünce: Edebiyat ve toplumsal cinsiyet*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Jahn, M. (2012). *Anlatıbilim: Anlatı teorisi el kitabı* (B. Dervişcemaloğlu, Çev.) İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Köroğlu, E. (2000). *Cevdet Bey ve Oğulları'nda niyet ve yöntem. Orhan Pamuk'un edebi dünyası* (E. Kılıç, Der.) İstanbul: İletişim Yayınları, 154-164.
- Köroğlu, E. (2008). *Kimlik sorununa palimpsest yanıt: Beyaz Kale'de özne ve öteki. Orhan Pamuk'u anlamak* (N. Esen ve E. Kılıç, Haz.) İstanbul: İletişim Yayınları, 87-122.
- Lukacs, G. (1988). *Estetik III* (A. Cemal, Çev.) İstanbul: Payel Yayınları.
- Lutwack, L. (1984) *The role of place in literature*. Syracuse, N.Y.: Syracuse University Press.
- Narlı, M. (2009). Postmodern roman ve gerçekliğin yitimi. *Türkbilig*, no. 18, 122-132.
- Neumann, C. (2003). Romantik'te tarih. *Hayata bakan edebiyat: Adalet Ağaoğlu'nun yapıtlarına eleştirel yaklaşımlar* (N. Esen ve E. Köroğlu, Haz.) İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 94-103.
- Özilhan, E. (2013). *Sesten yazıya uzanan yol: Aslı Erdoğan yapıtlarında yazarın sessiz aracılığıyla dilin önem kazanması*. (Yayımlanmamış, yüksek lisans tezi). İstanbul: Bilgi Üniversitesi.
- Parla, J. (2012). *Türk romanında yazar ve başkalaşım*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ronen, R. (2017). Kurguda uzam (Z. şen, Çev.) *Monograf*, 7, 136-158. 13 Nisan 2017 tarihinde http://www.monografjournal.com/wp-content/uploads/2017/01/07.zeynep_sen.pdf adresinden erişildi.
- Ryan, M. L. (2013). Space. *The Living Handbook of Narratology* (P. Hühn, J. Pier, W. Schmid, J. C. Meister, Ed.) Hamburg University, 22 Nisan 2017 tarihinde <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/space> adresinden erişildi.
- Said, E. (1995). *Entelektüel sürgün, marjinal, yabancı* (T. Birkan, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Schick, İ. (2001). Batı'nın cinsel kıyısı: Başkalıkçı söylemde cinsellik ve mekânsallık (S. Kılıç ve G. Sarı) İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Schmid, W. (2010). *Narratology: An introduction*. (A. Starritt, Çev.) New York: Walter de Gruyter.
- Uysal, Z. (2004). Sükûnetsiz meskenler, huzursuz mekânlar: *Kiralık Konak ve Sodom ve Gomora*'de mekânsızlaşma. *Journal of Turkish Studies–Türklük Bilgisi Araştırmaları*, cilt 28/II, 259-272.
- Uysal, Z. (2011). Giriş: Edebiyatın omuzundaki melek. *Edebiyatın omuzundaki melek: edebiyatın tarihle ilişkisi üzerine yazılar* (Z. Uysal, Haz.) İstanbul: İletişim Yayınları, 7-24.
- Yılmaz, F. (2016). Heidegger'de özgürlük sorunu. *III. Genç akademisyenler sempozyumu bildiriler kitabı içinde* (ss. 643-662). Ankara: Gazi Üniversitesi.
- Žižek, S. (2012). Ütopya ve distopya sayısı içinde. *Notos*, no. 36.