

TC.
ORDU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ORHAN PAMUK'UN ROMANLARINA YENİ TARİHSELÇİ BİR YAKLAŞIM

ZEHRA ERGEÇ

YÜKSEK LİSANS TEZİ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
YENİ TÜR EDEBİYATI BİLİM DALI

AKADEMİK DANIŞMAN
Yrd. Doç. Dr. Muhammet KUZUBAŞ

ORDU - 2013

**TC.
ORDU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

ORHAN PAMUK'UN ROMANLARINA YENİ TARİHSELÇİ BİR YAKLAŞIM

ZEHRA ERGEÇ

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
YENİ TÜR EDEBİYATI BİLİM DALI**

**AKADEMİK DANIŞMAN
Yrd. Doç. Dr. Muhammet KUZUBAŞ**

ORDU – 2013

T.C.
ORDU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

Bu çalışma jürimiz tarafından 08/07/2013 tarihinde yapılan sınav ile Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı'nda YÜKSEK LİSANS tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Prof. Dr. Mustafa APAYDIN

Üye : Yrd. Doç. Dr. Muhammet KUZUBAŞ

Üye : Yrd. Doç. Dr. Nuh DOĞAN

ONAY :

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

..../..../2013

Sosyal Bilimleri Enstitüsü Müdürü
Doç. Dr. Serhat YENER

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya, kullandığım başka yazarlara ait her özgün fikre kaynak gösterdiğimi bildiririm.

Zehra ERGEÇ

ÖZET**ORHAN PAMUK’UN ROMANLARINA YENİ TARİHSELÇİ BİR YAKLAŞIM****Zehra ERGEÇ****Yüksek Lisans Tezi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı****Danışman: Yrd. Doç. Dr. Muhammet KUZUBAŞ****Ağustos 2013**

Tarihe farklı bir pencereden bakabilmemizi sağlayan Yeni Tarihselcilik, tarihin kurgusal boyutu üzerine odaklanır. Tarih kavramı ve olgusu da geleneksel algılayışların dışında bir yaklaşımla yeniden değerlendirmeye tâbi tutulmuştur.

“Yeni Eleştiri” ve “Yapısalcılık” gibi eleştirilerin metin merkezli yaklaşımlarını sorgular. Metnin anlamını, metnin bağlamına, üretildiği toplumun kültürüne bakarak anlamlandırmaya çalışır. Tarih ve edebiyat yazıyla varlık kazandığı için bu iki kavram arasındaki farkı yok eder. Tarihi gerçekliklere şüphe ile yaklaşan Yeni Tarihselciler, tarihi ideolojilerin ürünü olarak görür ve tarihin nesnel olamayacağını ileri sürer. Postmodern tarihi romanlarda da tarihe karşı benzer yaklaşımlar sergilenir. Bu açıdan Yeni Tarihselcilik, edebiyat eleştirilerine yeni bir bakış açısı sunar.

Orhan Pamuk’un Beyaz Kale (1985), Kara Kitap (1990), Benim Adım Kırmızı (1998) romanlarında Yeni Tarihselcilik anlayışıyla örtüşen bir takım unsurlarla karşılaşırız. Bu çalışma, Yeni Tarihselcilik ilkelerinin Beyaz Kale, Kara Kitap, Benim Adım Kırmızı romanlarındaki yansımalarını ortaya koymayı amaçlar.

Anahtar Kelimeler: Yeni Tarihselcilik, Beyaz Kale, Kara Kitap, Benim Adım Kırmızı.

ABSTRACT

A NEW HISTORICIST APPROACH TO ORHAN PAMUK'S NOVELS

Zehra ERGEÇ

A Master of Arts Thesis, Sub-Department of Turkish Language and Literature

Advisor: Yrd. Doç. Dr. Muhammet KUZUBAŞ

AUGUST 2013

New Historicism which provides us to look at history from a different point of view. The concept and fact of 'history', was re-evaluated through an approach outside the traditional perceptions.

It examines the criticism view of text-centered approaches such as "new criticism" and "structuralism". It tries to interpret the meaning of the text and context by looking at the culture of community in which it is produced. As history and literature exist with writing, it terminates the difference between two concepts. New historians who approach the historical realities with suspicion, look at the history as product of ideologies and put forward that history can not be objective. In postmodern historical novels, similar acts are displayed toward history, as well. In this respect, new historicism offers a new perspective on literary criticism.

We are confronted with a number of elements of New Historicism in *The White Castle*, *The Black Book*, *My Name is Red* novels of Orhan Pamuk. In this study, it is aimed to bring up the reflections of new historicism principles in *The White Castle*, *The Black Book*, *My Name is Red* novels.

Key Words: New Historicism, *The White Castle*, *The Black Book*, *My Name is Red*.

ÖN SÖZ

20. yüzyılın önemli kuramlarından olan Yeni Tarihselcilik, tarih kavramının süregelen anlamını temelden sarsmış ve tarihe farklı bir boyut kazandırmıştır. Tarih kavramında görülen bu değişim edebiyat alanında da kendisini göstermiştir. Süregelen tarihi roman yazımında; tarihin olay, kişi, zaman, mekân, anlatım tekniği gibi bağlamlarda ele alınış şekli değişmiş ve tarihi roman farklı bir ivme kazanmıştır.

Geleneksel roman anlayışından modern ve postmodern roman anlayışlarına geçişte görülen değişimler sonucunda, tarihi Türk romanının dokusu da değişmiş, buna bağlı olarak da klasik tarih anlayışına uygun yöntemlerin aksine bir tutum sergilenmesi gerekmiştir. Postmodern tarihi roman özelliği taşıyan pek çok eserin tarihe bakış tarzı Yeni Tarihselci anlayış ile uygun düşer. Postmodern tarih romanları, Yeni Tarihselcilik kuramının düşünceleriyle paralel olarak geliştirildiği için bu eserleri, Yeni Tarihselci bir anlayış doğrultusunda irdelemek yerinde bir uygulama olacağını düşünüyoruz.

Orhan Pamuk'un Beyaz Kale (1985), Kara Kitap (1990), Benim Adım Kırmızı (1998) adlı romanlarındaki tarih kavramının, geleneksel tarihi roman çizgisinden ayrı yönde ilerlediğini gözlemleriz. Yazarın diğer romanları ile kıyaslama yapıldığında bu üç romanın tarih algısı farklı noktada yer alır. Postmodern anlatım teknikleriyle inşa edilen bu romanlarda gerek içerik gerekse biçim bakımından tarihsel gerçekliliğin sorunsallaştırılması, Yeni Tarihselcilerin tarihsel gerçekliği değerlendiriş biçimiyle benzerdir. Bu sebeple de Orhan Pamuk'un Beyaz Kale, Kara Kitap ve Benim Adım Kırmızı romanlarına Yeni Tarihselci bir perspektiften bakılacaktır.

Bu çalışmada, postmodern tarihi roman kapsamında yetkin eserler veren Orhan Pamuk'un romanlarındaki, olay örgüsü, kişiler, zaman, mekân unsurları ve anlam izleklerine Yeni Tarihselci yöntem kuralları uygulanarak daha iyi anlaşılıp çözümlenmesi amaçlanmıştır.

Birçok zorluğu beraberinde getiren bu tez çalışması boyunca hiçbir desteğini benden esirgemeyen, çalışmanın her aşamasında bilgi ve deneyimleriyle bana yol gösteren ve yardımcı olan çok değerli hocam Prof.Dr. Mustafa APAYDIN'a ve sayın danışmanım Yrd Doç.Dr. Muhammet KUZUBAŞ'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Zehra ERGEÇ

ORDU - 2013

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ.....	v

I. BÖLÜM

GİRİŞ

1.1. Konu.....	1
1.2. Amaç.....	1
1.3. Kapsam ve Sınırlar.....	1
1.4. Yöntem.....	2

II. BÖLÜM

YENİ TARİHSELÇİLİK KURAMI

2.1. Tarih Felsefesinin Gelişimi.....	4
2.2. Yeni Tarihselcilik Kuramının Tanımı.....	8
2.3. Yeni Tarihselcilik Kuramının Gelişimi.....	8
2.4. Yeni Tarihselcilik Kuramının Temel Kavramları.....	12
2.4.1. Tarihin Nesneliliğinin Ölçütü.....	12
2.4.2. Tarihin Metinselliği İlkesi.....	16
2.4.3. Bağlamlama İlkesi.....	18
2.5. Yeni Tarihselcilik Kurmanın Postmodern Edebiyata Yansımaları.....	22
2.5.1. Metinlerarasılık.....	23
2.5.2. Üstkurmaca.....	25
2.5.3. Çoğulculuk.....	27
2.6. Tarihi Roman ve Gelişimi.....	28
2.7. Türk Edebiyatında Tarihi Roman ve Gelişimi.....	36
2.8. Türk Edebiyatında Postmodern Tarihi Romanlar.....	41

III.BÖLÜM

ORHAN PAMUK'UN ROMANLARINA YENİ TARİHSELÇİ BİR YAKLAŞIM

3.1.	Orhan Pamuk'un Hayatı ve Eserleri.....	43
3.2.	Beyaz Kale.....	46
3.2.1.	Beyaz Kale Romanının Özeti.....	46
3.2.2.	Beyaz Kale Romanında Yeni Tarihselci Unsurlar.....	49
3.2.2.1.	Beyaz Kale Romanının Tarih Algısı.....	49
3.2.2.2.	Beyaz Kale'de Tarihi Gerçekliğe Şüphe ile Yaklaşılması ve Tarihin Kurgusallığına Vurgu Yapılması.....	52
3.2.2.3.	Beyaz Kale Romanının Şahıs Kadrosu, Zaman ve Mekân Açısından Yeni Tarihselci Anlayış Bağlamında Değerlendirilmesi.....	53
3.2.2.3.1.	Şahıs Kadrosu.....	54
3.2.2.3.1.1.	Venedikli Köle.....	55
3.2.2.3.1.2.	IV. Mehmet (Çocuk Padişah).....	55
3.2.2.3.1.3.	Evliya Çelebi.....	56
3.2.2.3.2.	Zaman.....	58
3.2.2.3.3.	Mekân.....	60
3.2.2.4.	Beyaz Kale Romanında Tarihi Gerçekliklerin Çoğulcu Bir Bakış Açısı İle Değerlendirilmesi.....	61
3.2.2.5.	Beyaz Kale Romanında Metinlerarasılık.....	62
3.2.2.6.	Beyaz Kale Romanında Üstkurmaca.....	68
3.3.	Kara Kitap.....	76
3.3.1.	Kara Kitap Romanının Özeti.....	76
3.3.2.	Kara Kitap Romanında Yeni Tarihselci Unsurlar.....	78
3.3.2.1.	Kara Kitap'ta Tarihin Kurgusallığına Vurgu Yapılması.....	79
3.3.2.2.	Kara Kitap'ta Kurmaca Kişilerin Tarihselleştirilmesi.....	81
3.3.2.3.	Kara Kitap Romanının Olay, Zaman ve Mekân Açısından Yeni Tarihselci Anlayış Bağlamında Değerlendirilmesi.....	84
3.3.2.3.1.	Tarihsel Olayların Romandaki İşlevi.....	84

3.3.2.3.2. Zaman.....	86
3.3.2.3.3. Mekân.....	87
3.3.3. Kara Kitap Romanında Metinlerarasılık.....	88
3.3.3.1. Kara Kitap Romanında Kolaj.....	100
3.3.4. Kara Kitap Romanında Üstkurmaca.....	104
3.3.4.1. Metnin Yazılış Sürecinin Metin İçerisinde Verilmesi.....	105
3.3.4.2. Kahramanların Kurmaca Bir Dünyanın Ürünü Olduklarının Bilincinde Olması.....	108
3.3.4.3. Okurun Anlatıya Dâhil Edilmesi.....	108
3.3.4.4. Anlatının Edebiyata Dair Sorunları Tartışarak Kendi Yazımına Yönelmesi.....	109
3.4. Benim Adım Kırmızı.....	110
3.4.1. Benim Adım Kırmızı Romanının Özeti.....	110
3.4.2. Benim Adım Kırmızı Romanında Yeni Tarihselci Unsurlar.....	112
3.4.2.1. Benim Adım Kırmızı'da Tarihi Gerçekliklerin Çoğulcu Bir Bakış Açısıyla Ele Alınması.....	114
3.4.2.2. Benim Adım Kırmızı Romanında Yerel Tarih Unsurları ve Ötekilerin Tarihi.....	116
3.4.2.3. Benim Adım Kırmızı'da İdeolojinin ve İktidar Gücün Tarih Yazımına Etkisi Üzerine Düşünceler.....	121
3.4.2.4. Zaman.....	123
3.4.2.5. Mekân.....	125
3.4.2.6. Dil.....	127
3.4.3. Benim Adım Kırmızı Romanında Metinlerarasılık.....	127
3.4.4. Benim Adım Kırmızı Romanında Üst Kurmaca.....	138
3.4.4.1. Metnin Yazılış Sürecinin Metin İçerisinde Verilmesi.....	140
3.4.4.2. Okurun Anlatıya Dâhil Edilmesi.....	141
3.4.4.3. Kahramanların Kurmaca Bir Dünyanın Ürünü Olduklarının Bilincinde Olması.....	145
3.4.4.4. Kurmaca Metin İçinde Yeni Bir Kurmaca Metnin Tahkiye Edilmesi.....	147

IV. BÖLÜM

SONUÇ

SONUÇ.....	149
KAYNAKÇA.....	152
ÖZGEÇMİŞ.....	160

I. BÖLÜM

GİRİŞ

1.1. Konu

20. yüzyılın önemli kuramlarından olan “Yeni Tarihselcilik”, tarih kavramının alışlagelen anlamını temelden sarsmış ve tarihe farklı bir boyut kazandırmıştır. Postmodern tarih yazarları, Yeni Tarihselcilik Kuramının düşünceleriyle paralel olarak ortaya koyduğu eserlerle bu kuramın eleştiri yöntemine uygulama alanı oluşturur.

1974 yılında başladığı yazarlık serüveninde, sekiz roman, dört deneme-anı-makale, bir senaryoya da imza atan Orhan Pamuk’un, Beyaz Kale (1985), Kara Kitap (1990), Benim Adım Kırmızı (1998) adlı romanlarına Yeni Tarihselciliğin metin çözümleme yöntemi esasları uygulanacaktır.

1.2.Amaç

Geleneksel roman anlayışından modern ve postmodern roman anlayışlarına geçişte görülen değişimler sonucunda, tarihi Türk romanının dokusu da değişmiş buna bağlı olarak da klasik tarih anlayışına uygun yöntemlerin aksine bir tutum sergilenmesi gerekmiştir.

Bu çalışmada, postmodern tarihi roman kapsamında yetkin eserler veren Orhan Pamuk’un romanlarındaki, olay örgüsü, kişiler, zaman, mekân unsurları ve anlam izleklerine Yeni Tarihselci yöntem kuralları uygulanarak daha iyi anlaşılıp çözümlenmesi amaçlanmıştır.

1.3. Kapsam ve Sınırlar

Tarihi olaylar ve kişileri konu edinirken tarihteki boşluklardan yararlanan ve öznel bir tutum sergileyen, postmodern anlatım teknikleri kullanarak eser veren yazarlarımızın eserlerinde kullanabilecek yöntemlerden biri Yeni Tarihselciliğdir.

Bu kuram esas alınarak yapılan iki çalışma kitap haline getirilmiştir. Serpil Oppermann’ın İngiliz edebiyatından örneklerle beslediği Postmodern Tarih Kuramı: Tarihyazımı Yeni Tarihselcilik ve Roman adlı kitabı ve S.Dilek Yalçın-Çelik’in Türk edebiyatından birkaç roman çözümlemesine yer verdiği Yeni Tarihselcilik Kuramı ve

Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları adlı kitabı bu kuramın yöntemi konusunda geniş bilgi sunmaktadır.

Orhan Pamuk'un üç romanına Yeni Tarihselcilik kuramının ilkeleri uygulanarak metin çözümlemesi yapılacaktır.

1.4.Yöntem

Geçmişten bugüne kadar edebi yapıtları değerlendirme, yorumlama ve çözümleme yöntemleri oluşturulmuş, geliştirilmiştir. Bu yöntemler, dünyanın siyasal, ekonomik, ideolojik yönelimlerin doğrultusunda ve bunların getirdiği gereksinimlerin sonucu olarak ortaya çıkmışlardır. Roman çözümleme sürecinde uygulanabilecek pek çok teknik, metot ve yaklaşım vardır. Biz de, lisansüstü tez çalışmamızda Yeni Tarihselci metin yorumlama yönteminden yola çıkarak Orhan Pamuk'un romanlarını çözümleneceğiz.

Yeni Tarihselciler, “tarihin metinselliği” ve “metinlerin tarihselliği”ni kuramın merkezine alırlar ve tarihin metinlerle biçimlendiğini bu yüzden de tarihin edebi bir eser gibi düşünülebileceğini öne sürer. Ayrıca tarihçinin kurguladığı metnin yapısıyla ilişkili olduğunu iddia etmişlerdir. Geleneksel tarih anlayışının benimsediği tarihin nesnel bir olgu olduğu görüşünü, Yeni Tarihselciler reddeder ve tarih yazımının özneliğini vurgu yapar.

Sözsözsel kurgu olarak görülen tarih metinlerinin aktarımı dil vasıtasıyla gerçekleştiğinden ötürü; tarihçi geçmiş belgeleri okurken gerçeği kendi zaman birimi içinde geçerli olan dil aracılığıyla yeniden kurduğu ileri sürülür. Bu yüzden de dilsel açıdan da nesnel bir anlatımdan söz edilemez. Tarihin nesneliğini ortadan kaldıran bu anlayış, tarihten ders çıkarılmasının gerekliliğini öngören düşünceyi de sindirir.

Bu kuram tarihi metinleri, ideolojinin ürünü olarak değerlendirir. Tarih yazarının, bilinçli veya bilinçsiz yazdığı metinlerde belirli bir ideolojiye hizmet ettiğini savunurlar.

Yeni Tarihselcilere göre tarihi metinler, sabit birer nesne değildir; zaman içerisinde ele alındığı bağlamlara bağlı olarak değişebilir, yeniden anlamlandırılabilirler.

Tarih, kendi alanıyla ve başka alanlarla metinlerarası bir etkileşim içerisinde. Buna bağlı olarak da postmodern eserler tarihin kurgusal olduğunu ve özneliğini

sorunsallaştırırlar. Posmodern tarihi roman yazarları, Yeni Tarihselcilerin ele alınmasını istedikleri sıradan insanların öyküsüne; büyük anlatıların yerine, gündelik yaşamı ön plana çıkaran olaylara eserlerinde yer verirler. Tarihin kendi içerisinde kopukluklardan ve çelişkilerinden yararlanan postmodern metinler, hem tarihi bilgilerin, hem kurgunun iç içe olduğu romanlarda tarihin nesnelliğini irdeler. Çoğulculuk, üst kurmaca ve metinlerarasılık gibi anlatım tekniklerini kullanan yazarlar, tarihi gerçekçi bir algıya göre yansıtmaktan çok tarihin kurgusallığına vurgu yapar.

Postmodern tarih romanları, Yeni Tarihselcilik Kuramının düşünceleriyle paralel geliştirildiği için bu eserleri, Yeni Tarihselci bir anlayış doğrultusunda irdelemek yerinde bir uygulama olacaktır. Bu sebeple de Orhan Pamuk'un Beyaz Kale, Kara Kitap ve Benim Adım Kırmızı romanlarına bu perspektiften bakılacaktır.

II. BÖLÜM

YENİ TARİHSELÇİLİK KURAMI

2.1.Tarih Felsefesinin Gelişimi

Bugün Batı dillerinin önemli bir bölümünde (İng. history, Fr. Histoire) tarih kelimesinin etimolojik kökenini oluşturan Yunanca'daki “istoria” sözcüğü, Antik dönemde doğal ve toplumsal olaylara dair gözleme dayalı ampirik bilgi anlamına geliyordu. Aristoteles bu sözcüğe daha sonra “tarih yazıcılığı” anlamını da yüklemiştir. Bir kavram olarak tarih (istoria) Antikite'de önceleri doğal olaylara ilişkin gözlem ve tanıklığa dayanan bilgi şeklinde kavranmıştır. Kavramın içeriğinin genişlemesi Herodot'un dönemin belirli toplumsal olaylarını ele alışları ile başlar. Kavramı insanların ve insan topluluklarının başından geçenleri kaydetme yoluyla elde edilen bilgi anlamına gelecek şekilde ilk kez kullanan Herodot olmuştur.¹ Tarihin mitolojilerinden arındırılması çabası içinde yazılan eser ise Heredotos'a (M.Ö. 460-395) aittir.

Antik Çağ Yunan düşünürleri tarihe verilen anlamı doğa düzeni etrafında değerlendirmiştir.

Livius'a göre tarih, dünyaya hâkim olan bir topluluğun başarılarını anlatmak, canlı tutmak için gereklidir. Taticus'a göre ise tarihin amacı, erdemli kişileri ve işleri unutulmaktan kurtarmak; sadece devlet görevlilerini değil, bunun dışında kalanları da gelecek kuşakları düşünerek, sözlerinde ve davranışlarında erdemli kılmaya yardımcı olmaktır. Bu açıdan Taticus'a göre tarih, bir ders verme işlemidir.² Hristiyanlığın yayılışı ile birlikte tarih anlayışında da belirli değişikliklerin meydana gelmiştir. Antikite'nin tarihi kavrayış şekliyle bazı noktalarda paralellikler gösterse de tarihsel/toplumsal olayları ele alışında felsefenin yerini teoloji ile ikame ederek önemli bir farklılık yaratmıştır. Bu dönemde tarih düşünürleri tarihin başlangıcı olarak, insanlığın tanrısal kutsamaya ve kurtuluşa ulaşma ereği ile yaratıldığı anı kabul edilir. İnsanlar yaratıldıkları andan itibaren kendilerine Tanrı tarafından verilen ereği

¹ Doğan Özlem, Tarih Felsefesi, İstanbul, İnkilap Yayınevi, 2004, s. 22.

² Salih Özbaran, Tarih, Tarihi ve Toplum, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1997, s. 65

gerçekleştirmeye çalıştığını düşünülür. Tarihin sonunda Tanrı önünde kendilerine verilen ereği gerçekleştirmek bakımından hesap verecekleri için, eylemlerini, geçmişlerini ve geleceklerini gözeterik - belirli bir tarih bilinci içinde - yönlendirmek zorundadırlar. Bu zorunluluk tarihin bitime kadar süreklilik ve gelişme göstermesine neden olacaktır. Wartenburg'a göre Hristiyanlık Tevrat'ın da etkisi ile tarihi başlangıcı ve sonu olan bir defalık bir süreç biçiminde kavramıştır. Bu süreç insan soyunun tümünün belirli bir amaca ulaşmaya çalıştığı çizgisel bir süreçtir.(...) Hristiyanlığın tarih görüşünü en olgun biçimiyle ifade eden kişi ise Agustinus olmuştur.³

Avrupa'da Orta Çağ düşünüründen kopma çabaları içerisinde bilimlere bakış açısı değiştirilirken, tarih anlayışına da yeni boyutlar kazandırmasına rağmen Ortaçağda tarih, kralların saltanat yıllarına gibi konulara ait kısa açıklamalar şeklindeki basit tarihsel kayıtlar olmanın ötesine geçememiştir.⁴

Avrupa'daki Rönesans-Reform hareketleri ve sonraki zamanlar içerisinde ele alınan tarihlerin nitelikçe değiştiğini; belge, tespit ve tahlillerin giderek önem kazandığı görülür.

XVII. yy başında Bacon, kendi bilgi haritasını imgelem, aynılık ve bellek diye ortaya koymuş, bunları felsefe, şiir ve tarihle örtüştürmeye çalışmıştır. Tarihçinin asıl işlevinin olguları gözden geçirerek tanrısal bir planı ortaya çıkarmak olduğu düşüncesine karşı çıkar. Ona göre tarihçinin kaynağı olguların kendisidir. Ancak, anımsanma olmadığı zaman tarihsel soruşturma, araştırma, belge bulma ihtiyacı olur, Bacon, tarih için herhangi bir ilke ve yöntem göstermediği gibi, tarihin anımsanmasında ortaya çıkacak eksikliklerin nasıl giderileceği konusunda da herhangi bir soru sormamıştır.⁵

Descartes'in tarihe yaklaşım tavrına karşı çıkan Vico, doğruluğu, kesinliği, açık seçik düşüncelerde değil de, etkinlikte, insan varlıkları tarafından yaratılmış, gerçekleştirilmiş olanda aramıştır. Vico, döneminde varılan anlayışın ışığında, tarihin, doğal olaylar gibi bazı yasalara bağlı olarak ilerleyebileceğini savunur. Ona göre tarihsel süreç, insan topluluklarının ve onların kurumlarının (dil, gelenek, hukuk, hükümet vs.) tarihidir. Vico'ya göre, tarih, insanların eseridir.

³ Doğan Özlem, Tarih Felsefesi, İstanbul, İnkilap Yayınevi, 2004, s. 26-33

⁴ Salih Özbaran, Tarih, Tarihçi ve Toplum, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 1997, s. 65

⁵ R.G. Collingwood, Tarih Tasarımı, çevrn: Kurtuluş Dinçer, Ara Yayıncılık İstanbul 1990.s. 73-74

Aydınlanma dönemi düşünürlerinden Montesquieu, Locke ve Hobbes insan aklının özgür buluşlarını ve davranışlarını görmezden gelmişlerdir. İnsan özgür iradesiyle kendi üzerine genel iradeyi kabul ederek devleti varlığa getirmesine rağmen Locke bu özgür iradenin kısıtlanması olarak görürler. Onlara göre insan doğa durumunda özgürdür. Devletin varlığa gelmesiyle birlikte insan kendi özgürlük alanını kısıtlamıştır.

Aydınlanma Dönemi'nin önde gelen isimlerinden olan ve "Tarih Felsefesi" kavramını ilk kez kullanan düşünür Voltaire "ilerleme" fikrinin savunucusu olmuştur. İlerleme fikrini tarih anlayışının önüne koyan Concorcet'in "Esquisse"i ise Voltaire'nin fikir ve ilkelerinin geliştirilmiş hâlidir.⁶ Esas olarak Voltaire, olayların zincirleme gelişmelerin değil, kültürlerin oluşumu (gidişi) ve bağlantılarının önemli olduğunu, tarihte de doğa bilimlerinde olduğu gibi yasaların olabileceğini ifade eder.

Rousseau, diğer Aydınlanma düşünürlerinin tarihi ilerleme olarak görmelerine karşı çıkar ve tam tersine tarihin bir kötüye gidiş olduğunu söyler.⁷

Rousseau'ya göre toplumun kuruluşu aynı zamanda tarihin de başlangıcını oluşturur. Tarihin başlangıcı bir sözleşme ile gerçekleşir. Şimdiye kadar kurulan toplumların tümü bu tür bir sözleşmeyle kurulmuş ve özel mülkiyet olgusu tarafından şekillendirilmiştir. O yüzden tarih Rousseau için bir ilerleme olarak değil de bir gerileme olarak görülür.

19.yy tarih felsefesinde Ranke'nin ayrı bir yeri vardır. Onunla birlikte tarih incelemelerinde birincil kaynakların önemi, hikâyeci tarih ve özellikle uluslararası politikanın tarihte yeri özel anlam kazanmıştır. Ranke, kaynağa ve olgulara sadık bir tarih yazımı düşüncesi ile kendinden sonraki tarih yazımının niteliğine önemli katkılarda bulunmuştur.

Avrupa'da 19. Yüzyıl adeta bir "ideolojiler dönemi"dir. Hümanist Herder, idealist Hegel gibi; Kant, hipotetik açılımlarını, Schiller ise estetik kaygılarını öncelikle ideolojik bir pencereden sunmuşlardır. Marx, diyalektik materyalizm söylemi içinde geliştirdiği düşüncelerle pek çok bilim adamına esin kaynağı olmuştur.⁸ Bu yüzyılda Auguste Comte'un eserleri çerçevesinde oluşan pozitivist tarih görüşü yaygınlık kazanmıştır. Bu düşünce "adlarla dolu olan bir tarih" düşüncesi yerine tüm geçmişi

⁶ Macit Gökberk, Kant ile Herder'in Tarih Anlayışları, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997, s. 166.

⁷ Macit Gökberk, Kant ile Herder'in Tarih Anlayışları, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997s. 111-112

⁸ Doğan Özlem, Tarih Felsefesi, İstanbul, İnkilap Yayınevi, 2004, s.163.

ancak bireysel ve kolektif doğanın bağlı olduğu sabit yasalar çerçevesinde eksiksiz açıklanabileceğini iddia eder. Bu kuşak içerisinde J. G. Fichte, Schelling, Hegel, Schleiermacher, Kant, Novalis, A. Müller, F.r. Schlegel gibi düşünürler tarih üzerine zengin söylemlerde bulunur. Doğa bilimlerine duyulan büyük hayranlık ve güvenle, tarihi de bir “yasa bilimi” olarak konumlandırma gayretindedirler.

Herder ve Kant’a kadarki dönemde tarih felsefesi, yaşanmış geçmiş üzerine çeşitli felsefi söylemleri ve filozofların öznel yaklaşımları olarak işlenirken bundan sonraki süreçte doğrudan tarih bilincinin ve tarihçinin bilgi elde edişini sorgulayan, tarihin ilke ve yöntemlerini eleştiren, bu bilimin bilgisini çözümleyen düşünceler önem kazanmıştır.⁹

Herder, tarihsel olayları belirleyen yasaların doğa yasalarından farklı olduğunu belirtmiştir. Bu yüzden doğal olayların aksine tarihte yaşanan olayları belirli bir ereği gerçekleştiren ve bu ereği gerçekleştirme doğrultusunda “ilerleyen” bir bütünsellik içinde kavrayamayız. Herder, tarihin Tanrı'nın planını sergileyen bir bütün olduğunu kabul etmekle birlikte bu bütünlüğün tekil birey tarafından kavranamayacağını söyler.¹⁰ “Kant tarihin bir amaca, insanın potansiyelleri içinde zaten mevcut olan ve bütün tarihe bir anlam kazandıran bir son hedefe sahip olduğuna inanıyordu. Bu nihai amaç insan özgürlüğünün gerçekleşmesiydi.”¹¹

Hegel'in tarihi, insanın tarihteki tüm faaliyetini belirleyen ve bunu kendi ereğine ulaşmak için kullanan bir alan olarak görür. Hegel, tarihi Tin'in ilerlemesi olarak kavrar ve bir tamamlanma süreci olarak görür.

Marx ise tarihi (insan tarihini) insanın evrimi, sürekliliği biçiminde değerlendirir. Marx bu açıdan tarihi, insan doğasını oluşturan toplumsal varlığın, insanın doğa ve toplumla kurduğu ilişkilerin bütünlüğünün insan emeği aracılığıyla değiştirilip/ dönüştürülmesi olarak görür.

Toynbee ise tarihi, “ tarihin zaman ve mekân içinde hareket eden insani olayların incelenmesi” olarak tanımlamıştır. Toynbee'nin tarih düşüncesinde temel analiz düzeyi olarak yapıla gelenin aksine devlet ölçekli bir yaklaşımın yerine

⁹ Doğan Özlem, Tarih Felsefesi, İstanbul, İnkilap Yayınevi, 2004, s. 11.

¹⁰ Doğan Özlem, Tarih Felsefesi, İstanbul, İnkilap Yayınevi, 2004, s. 69–73.

¹¹ Francis Fukuyama, Tarihin Sonu ve Son İnsan, çeviren: Zülfü Dicleli, Gün Yayıncılık, İstanbul, 1999.s. 70.

medeniyetleri benimsemiştir. Onun tarih düşüncesinde kültür ve medeniyet kavramları önemli bir yer tutmaktadır.

Pozitivist anlayışın getirdiği katı empirizm ve dogmacı bilim anlayışı, beşerî bilimler ve daha sonra da tüm bilimler için birçok karşı görüşün ortaya çıkmasına sebep olmuş ve pozitivism derinden sarsılmıştır. Frankfurt Okulu ve Annales Tarih Okulu mensupları, Jürgen Habermas, Wilhelm Dilthey, Edmund Husserl, Martin Heidegger, Hans-Georg Gadamer, Claude Lévi-Strauss, Michel Foucault, Jacques Derrida, Thomas Kuhn, Louis Althusser gibi birçok düşünür bu amaç için uğraşmıştır. Bu uğraş, mantıksal pozitivismi oldukça darmadağın etmiş ve neredeyse kullanılamaz hale getirmiştir. Bu görüşteki yaklaşımların başardığı ve beşerî bilimler pratiğine yerleştirdiği şey, pozitivismin getirdiği evrensel ve tarih-dışı bir insan kavramı yerine, tarihsel ve toplumsal bir beşer kavramını işlevsel kılmıştır.¹² Farklı şekillerde yükselen bu sesler, sonuç olarak tarih bilimine farklı bir yaklaşım sunmuştur.

2.2. Yeni Tarihselcilik Kuramının Tanımı

Yeni tarihselcilik, “tarihsel hakikat, nedensellik, örüntü, amaç ve yön kavramlarının giderek daha fazla top atışına tutulduğu postmodern bir çağa uygun bir tarih yazımı”¹³ olarak tanımlanabilir.

Yeni Tarihselcilik, güç ilişkilerini her türlü metin için en geçerli bağlam olarak gören eleştirel bir yaklaşımdır. Tarih ve kültür kavramlarını yeniden yorumlayarak edebiyat incelemelerine farklı bir bakış açısı getirmiştir.

Bu eleştirel yaklaşım, metnin tarihsel bağlamdan koparılıp zaman ve mekândan bağımsız, evrensel bir çerçevede incelenemeyeceği görüşünü savunarak, metnin içinde üretildiği tarihi ve kültürel koşulların önemine vurgu yapar. Edebiyat ve tarih arasındaki farkı yok ederek, bu iki disiplin arasında karmaşık bir ilişki yaratır. Ele aldığı eserleri de bu çerçevede irdeler.

2.3. Yeni Tarihselcilik Kuramının Gelişimi

Yeni Tarihselciliğin ortaya çıkışında, "Yeni Eleştiri" ve "Yapısalcılık" gibi eleştirilerin metin merkezli yaklaşımlarının sorgulaması rol oynar. Metnin tek başına

¹² Quantin Skinner, Çağdaş Temel Kuramlar, çevr: Ahmet Demirhan, Ankara, Vadi Yayınları, 1997, s.5.

¹³ Terry Eagleton, Edebiyat Kuramı: Giriş, (çvrn. Tuncay Birkan), İstanbul, Ayrıntı Yayınları. 2003, s.273

anlaşılabileceğini, metni anlamak için metin dışında herhangi bir dış bilgiye ihtiyaç duyulmadığını iddia eden, metni bağlamından kopararak inceleyen bu yaklaşımların aksine Yeni Tarihselcilik, metnin anlamını metnin bağlamına, üretildiği topluma ve kültüre bakarak anlamaya çalışır.

1980'lerin başında ortaya çıkan Yeni Tarihselcilik akımının isim babası yani "New Historicism" terimini kullanan kişi İngiliz asıllı Stephen Greenblatt'tır. Amerika'da California Üniversitesi'nde profesör olan Stephen Greenblatt'ın kurucusu olduğu *Representations Dergisi* çevresinde Yeni Tarihselcilik akımını destekleyenler toplanarak bu akımın gelişmesine katkıda bulunmuşlardır. Yeni Tarihselcilik akımı henüz oluşum aşamasında iken ortaya koyduğu tezler ivedilikle yayılmış ve bir alan olarak eleştiri dünyasında yer almıştır:

"Yıllar önce Modern Dil Derneği yıllık iş listelemesinde bir İngilizce bölümünün Yeni Tarihselcilik konusunda bir uzman ilanı verdiğinde, ilk tepkimiz kuşku olmuştu. Gerçekten var olmayan, sadece yeni bir yorumlama pratiğini ima eden bir kaç sözcükten ibaret olan bir şey nasıl olup da bir 'alan' haline gelmişti. Eğer bu gerçekten bir alansa, kim bu alan içinde uzmanlık iddia edebilirdi ve bu uzmanlık nelerden oluşurdu?"¹⁴

Tarih kavramının alışlagelen anlamını temelden sarsan ve tarihe farklı bir pencereden bakabilmemizi sağlayan Yeni Tarihselcilerin ortaya koyduğu savlar geniş kitleler tarafından tartışmaya açılmıştır. Kuramın öncülerinin ileri sürdüğü en önemli tezler, tarihin düz bir çizgide ilerlemediği, nesnel bir tarihten söz edilemeyeceği; Montrose'ın deyişiyle "metinlerin tarihselliği" ve "tarihin metinselliği" den söz edilebileceği ve tarihin bir bakıma edebi bir eser gibi düşünülebileceği, sadece büyük anlatılara değil küçük anlatılara da yer verilmesinin gerekliliği şeklindedir.

Yeni tarihselci düşüncenin öncelikli olarak Hayden White, Dominick LaCapra, Michel de Certeau, Michel Foucault, Louis Althusser, Clifford Geertz, Raymond Williams gibi isimler tarafından geliştirildiğini söyleyebiliriz.

Yeni tarihselcilik kuramının önde gelen düşünürlerinden Michel Foucault, Hegel'in tarih görüşüne karşı çıkar, onun yerine Nietzscheci bir tarih anlayışını savunur. Foucault, Hegel'in tarih anlayışını tarihin ilerleyen bir süreç olarak ele alması ve tarihin

¹⁴ (Stephen Greenblatt, *Practicing New Historicism*, Chicago: The University of Chicago Pres, 2000, Giriş, çeviren: Berat Açıll)

bütüncül olarak kavranması yönünden eleştirir. Çünkü ona göre ilerleme, modern dönem olarak adlandırdığı dönemin mitinden başka bir şey değildir. İlerleyen bir süreç tasarımına sahip olmak, sadece geleceği ve gelecekte ulaşılması hedeflenen idealleri önemli sayar. Ama önemli olan “şimdi”dir. Tarihe böyle bakmak, tekillikleri göz ardı edip, geleceğe yönelmeye yol açar. Foucault’ya göre tekilliklerin ve ‘ayrım’ın vurgulandığı yerde zenginlik vardır.

Foucault’nun soybilim, kavramı da Nietzsche’den ödünç aldığı bir kavramdır. Soybilim, geleneksel tarihsel analizin karşısındadır. O, şeylerin altta yatan yapılanmış birliklerini ifşa etmeye çalışır; fakat bunu bir kökene gitmeye çalışarak değil, dağılımlarda, uyumsuzluklarda ve farklılıklar üzerinde gerçekleştirmeye çalışır. Soybilim, kökenin peşinden sürüklenen bir tarih araştırmasına, zamanlar üstü ve evrensel bir hakikat fikrine olduğu kadar sürekli ilerleme fikrine karşıdır. Foucault’ya göre, soykütüsel çözümlene geleneksel tarihsel çözümlenmeden birçok bakımdan ayrılır: Örneğin, geleneksel, bütüncül tarih, olayları belirli açıklama dizgeleri altına sokmak yoluyla önemli tarihsel olaylara, kişilere yönelir; soykütüsel çözümlene ise, geleneksel tarihin göz ardı etmiş olduğu veya dışladığı tek tek olaylara döner.¹⁵

Foucault’ya göre tarihte, “bütüne aykırı” durumların, olayların, kişilerin bütüne zorla boyun eğdirilmesi sürekli söz konusu olmuştur. İşte bunları da dikkate almamıza yardımcı olacak olan tarihsel bakış, soykütüsel çözümlene yapacak olan tarih anlayışı tarafından sağlanacaktır.

Foucault, 19. yüzyıldaki tarih kavrayışının insanı “tarihsizleştiren” bir süreç olduğunu düşünür. Çünkü tarih artık, özel dönemlere ayrılmaktadır ve o, bu özel dönemlere ait ‘heterojen’ ardışıklıklar olarak nitelendirilmektedir. Tarih, bir yandan insan bilimleri ile paralel bir gelişim izlemekle birlikte, insan bilimlerine ait bir disiplin olmamıştır. Foucault, tarihin bir yandan insan bilimlerinin oluşması için koşullar yarattığını diğer bir yandan da ona tehdit oluşturduğunu düşünür.¹⁶

“ Foucault’nun eserlerinin merkezinde tarihe tabi kılınmış hiçbir sabit öznenin olmadığı- ve böylece, tutarlı ve sabit bir beşeri ‘konum’ ya da ‘doğa’nın belirlenemeyeceği iddiasının hiçbir temelini olmadığı yatar. Muhakkak ki tarih böyle bir konumu ya da doğayı açığa çıkarmaz. Tarih için hiçbir rasyonel rol yoktur; ne insan rasyonelleliğinin doğa üzerinde (kendi doğamız ya da dışsal doğa üzerinde) tedrici

¹⁵ Michel Foucault, *Kelimeler ve Şeyler*, Ankara İmge Kitabevi, 2006, s. 76.

¹⁶ Michel Foucault, *Kelimeler ve Şeyler*, Ankara İmge Kitabevi, 2006, s. 510-514

zaferi vardır ne de (Marx'ın varsaydığı gibi) tarihin her şeyin üstünde bir gayesi ya da amacı vardır. Böylece tarih üzerinde çalışmak hiç de sabitlik, hiçbir teselli ve hiçbir sağlama sağlama sağlamaz bize: Tarih hem kontrolsüz hem de yönsüzdür. ”¹⁷

Foucault, tarihçilerin saf anlam arayışını terk etmesi gerektiğini düşünür çünkü ona göre gerçeklik toplum tarafından daha doğrusu iktidar tarafından kurulmuştur. Foucault, Deliliğin Tarihi, Cinselliğin Tarihi, Hapishanenin Doğuşu gibi eserlerinde hayatlarımızı denetleme araçlarına dönüşen bilginin nasıl ‘öteki’leştirdiğine vurgu yapar. Foucault, herkesçe kabul edilen tek bir tarih yerine dışlama (marjinalleştirilmiş ya da ‘öteki’) işleme (normal olarak kabullenme) ve ihlal (anormalleştirilen normal) birçok tarihten söz edebileceğimizi belirler. Ona göre tarih dilsel ve ideolojik bakımdan kültürel bağlamından bağımsız olamayacağı için hiçbir zaman da nesnel olamayacaktır.

Yeni tarihselcilik kuramının önde gelen bir diğer düşünürü Hayden White ise Metahistory (Metatarih) adlı yapıtında tarih söyleminin, tıpkı eğretilmeli söylem, simgesel dil, alegorik temsil gibi, söylendiğinden farklı bir şey söylediğini ve yazılı tarihin tartışılmaz bir biçimde bir edebi faaliyet olduğu ortaya koymaya çalışır. Belli bir tarihçinin, araştırmak için seçip ayırdığı tarihsel olaylar alanını önceden canlandırmak için kullandığı dilsel protokolü donatan değişimlerin gerekliliklerine karşılık olarak, argüman, sahneleme ya da ideolojik ima düzeyinde farklı açıklama kiplerinden birinin ya da öbürünü tercih etme eğiliminde olacağını ileri sürer. Yani tarihsel alanın önceden canlandırılması edimi ile tarihçinin belli bir çalışmada kullandığı açıklama stratejileri arasında seçmeci bir yakınlık olduğunu savunur.¹⁸

White’a göre tarih herhangi bir araç olmadan geçmişin ne olduğuna vakıf olamayacağımız bir yöntemdir. Biz geçmişi ancak onu biçimlendirmek üzere tasarladığımız anlatı formu aracılığıyla anlarız. Bu yüzden tarih, her düzeyde dayatılmış ya da icat edilmiş bir anlam taşıyan bir metindir:

“ bazen tarihçinin amacının, vakayinamelerde gömülü kalmış olan ‘öyküleri’ ‘bularak, ‘tanımlayarak’ ya da ‘açığa çıkararak’ geçmişi açıklamak olduğu söylenir. Buna göre, ‘tarih’ ile ‘kurmaca’ arasındaki farklılık, tarihçinin kendi öykülerini ‘icat etmesi’ gerçeğinde yatar. Gelgelelim, tarihçinin görevi konusundaki bu anlayış, ‘icat etmenin’ tarihçinin yaptığı işlemlerde ne ölçüde rol oynadığını gözden uzak tutar. Aynı

¹⁷ Quantin Skinner, Çağdaş Temel Kuramlar, çevr: Ahmet Demirhan, Ankara, Vadi Yayınları, 1997, s.106.

¹⁸ Hayden White, Metatarih, Ankara: Dost Kitabevi, 2008, s.528

olay, ait olduğu kümeyi niteleyen özgün motifler içerisinde oynadığı role bağlı olarak birçok farklı tarihsel öyküde farklı türden bir öge olarak iş görür. Kralın ölümü, üç farklı öyküde bir giriş, sonuç ya da gelişme olayları olarak rol oynayabilir. Bu olay vakayinamede, bir olaylar dizisinin bir ögesi olarak ‘işlev’ görmez. Tarihçi, bir vakayinamede yer alan olaylara öykünün birer ögesi olarak farklı işlevler atfederek, bu olayları bir önem hiyerarşisine göre sıralar. Böylece, gözle görülür bir giriş, gelişme ve sonuç barındıran kapsamlı bir süreç olarak görülen bütün bir olaylar kümesinin biçimsel bağdaşlığını açığa vurur.’’¹⁹

Kısacası Hayden White göre tarihsel anlatı, görgül olarak geçerliliği kanıtlanmış olgu veya olaylardan yola çıkarak oluşturulmuş edebi bir yapıttır. Tarihçiler yalnızca ‘‘veriler nelerden oluşur?’’ sorusu konusunda değil, aynı zamanda bu verilerin ‘‘sorunlar’’ olarak kurulmasını ve sonra da ‘‘açıklamaları’’ oluşturacak şekilde kaynaştırılarak ‘‘çözümü kavuşturulmaları’’nı sağlayan teorilerin biçimi konusunda da anlaşmazlığa girerler. Bu yüzden de tarihsel incelemelerin bilimsel olmayan ya da ön-bilimsel bir doğaya sahip olduğunu, tarihçilerin özgül bir söylem kipi üzerinde fikir birliğine varamamalarında görebileceğimizi ileri sürer.²⁰

White, tarih anlatılarını kurgu olarak görür; içerdikleri bilgilerin daha çok kurgulanmış bilgiler olduğunu, kullandıkları biçimlerin ise ‘bilim alanındaki komşularından çok edebiyat alanındaki komşularıyla ortak’ olduğunu savunur.

2.4.Yeni Tarihselcilik Kuramının Temel Kavramları

2.4.1.Tarihin Nesnellüğünün Ölçütü

Yeni Tarihselcilerin birleştiği ortak görüş, tarihin hiçbir zaman nesnel bir biçimde yazılamayacağıdır. Nietzsche tarihsel gerçekliklerden söz edemeyeceğimizi, elimizde ancak geçmişe empoze ettiğimiz yorumlar olduğunu söyler.²¹ Yeni Tarihselcilik, bu göreceli bakışı benimser ve geçmişî kurmaca bir yaratı olarak görür. Tarihi, bir ‘söylemler çatışması tarihi’ olarak nitelendirdiklerinden dolayı onun nesnellığı konusunda şüphe duyarlar. Akımın öncülerinden Greenblatt, tarihçinin tarihsel dönemleri incelerken ya da bunları aktarırken hiçbir öznel değer yargısına

¹⁹ Hayden White, Metatarih, Ankara: Dost Kitabevi, 2008, s. 524

²⁰ Hayden White, Metatarih, Ankara: Dost Kitabevi, 2008, s. 529

²¹ Nietzsche 69.

başvurmaması gerektiği yönündeki tarihselci iddiayı, böyle bir şeyin olanaksızlığından ötürü reddeder.

Geleneksel tarihin kabul ettiği tam olarak erişebileceğimiz ‘orada bir yerde’ değişmez/ bilinebilir bir gerçekliğin olduğu ilkesini Yeni Tarihselciler şiddetle reddeder ve tarihin değişkenliğine vurgu yapar. Geleneksel tarih anlayışına göre tarih, ‘orada bir yerde’ keşfedilmeyi bekleyen bilgilerdir. Oysa Yeni Tarihselciler tarihi bilgilerin keşfedilmediği aksine ‘icat edildiğini’ savunur. Bu tezlerinin haklılığını ispatlamak içinse tarihin temel kaynağı olan ‘olgu’ kavramının tarihçiler tarafından kullanılış şeklini ele alır. Geleneksel tarihçiler, olguların gerçekliği tam olarak yansıttığı ve tarihçinin dayanak noktası da bu olgular olduğundan dolayı tarihin nesnelliğinin sorgulanamayacağını iddia eder. Fakat Yeni Tarihselciler bu savunmaya olguların yalnızca tarihçi onlara başvurunca ortaya çıktığı ve hangi olguların, hangi bağlam ya da sıra içinde söz hakkı verileceğine tarihçilerin karar verdiğini belirterek karşı çıkar.

Yeni Tarihselciler, tarihi olgular içinde nesnelliğinin en şüphe götürmeyenini olarak görülen belgelerin bile tam olarak nesnel olamayacağını ileri sürer. Hiçbir belgenin bize o belgeyi yazanın kendisinin ne düşündüğünü, belki de yalnızca başkalarının onun neyi düşündüğünü sanmalarını istediğinden fazla bir şey söyleyemeyeceğini savunurlar.

Olgular, tarihçi tarafından işlenirler ve aslında tarihçinin yaptığı şey bu olguların bir nevi işleme sürecidir. Tarihçi ile olguları arasındaki bu karşılıklı etkileşim süreci, şimdi ile geçmişin alışverişidir. Bunun sonucu olarak Yeni Tarihselciler göre tarih, tarihçinin elinde ve onun çabalarıyla ortaya çıkan bir metindir. Tarih olguların asla ‘arı’ olarak aktarılamayacağını, olguların gerçekliğinin bize ancak kırılarak yansıyabileceğini iddia ederler. Tarihçinin de kendine has belli bir dünya görüşü olacağı için herhangi bir yorumunda yansız davranmayacağı ve tarih yazarının kendi öznelliğini yazdığı metinden soyutlayamayacağı düşüncesinden hareket ederler. Buna bağlı olarak da tarihçiler arasında karşıt düşüncelerin ortaya çıkmasının kaçınılmaz olduğunu vurgular:

“ bazı tarihçilerin anlatılarının, diğer tarihçilerin yorumlarına göre daha ‘doğru’ olduğundan söz ederiz; bize diğer bütün anlatımları kendisine göre ölçmemize olanak verecek, derinlemesine, gerçek bir tarih, gerçek bir anlatı yoktur: Diğer yorumların salt çeşitlenmelerinden ibaret olacağı, temelden doğru bir ‘metin’ yoktur; bütün var olan bu

çeşitlemelerdir. Kültür eleştirmeni Steven Giles, bu konuda çok özlü bir yorumda bulunmaktadır: geçmişte kalmış olan şeyler, daima, o zamana dek yapılmış yorum tabakalarının oluşturulduğu çökeltiden geçilerek ve o zamana kadar ki yorumsal söylemlerin oluşturduğu okuma alışkanlıkları ve kategoriler aracılığıyla anlaşılırlar.’’²²

Jenkins, sözlerinin devamında aynı konu hakkında aynı verilere sahip olursa bile farklı yorumlar ortaya çıkabileceğiyle ilgili olarak şu örneği verir: “ Hitler’in iktidara geldikten sonraki niyetleriyle İkinci Dünya Savaşı’nın nedenleri hakkında bir dolu anlaşmazlık vardır. A.J.P.Taylor ile H. Trevor- Roper arasındaki uzun sürmüş ünlü bir tartışmada bunlardan biridir. Anlaşmazlık, tarihçi olarak değerlerinden kaynaklanıyor değildi; ikisi de son derece deneyimli, ikisi de ‘yetkin’diler; ikisi de belgeleri okumuşlardı. Ancak yine de anlaşamadılar. Demek ki kaynaklar her şey demek değil; aynı olaylar/ kaynaklar, sadece tek bir okumanın izlemesini sağlamıyor.’’²³ Foucault, iktidarın bilgi ürettiğini ve iktidar ile bilginin birbirlerini doğrudan içerdiklerini söyler. Böylece bağlantılı bir bilgi alanı oluşturmadan iktidar ilişkisi olamayacağı ve iktidar ilişkilerini varsaymayan ve oluşturmayan bir bilginin ve bilgi alanının olamayacağı kabul edilir.²⁴ Foucault için bütün bilgi iddiaları kaçınılmaz biçimde iktidarla bağlantılıdır. O “nesnel” bilgiyi kabul etmez ve bütün nesnel bilgi iddialarının bir iktidar uygulama girişiminden ibaret olduğunu düşünür.

Foucault’ya göre, bütün doğruluk iddialarını dilin, söylemin ya da temsilin olduğu her yerde var olan iktidar istencinin ürünlerine bağlı olarak ele almak gerekir.²⁵ Bu konuda o, Nietzscheci bir soykütütsel bakış açısını izler. Ona göre hakikat çok sayıda baskılamalar aracılığıyla üretilir ve iktidarın dışında değildir. Hakikat, onu üreten ve sürdüren iktidar sistemleriyle bağlantılı olan bir “hakikat rejimi”dir. Bu bağlamda, Foucault için hakikatin üretilen bir şey olduğu görülmektedir. Bu hakikat üretimleri de iktidardan ve iktidar mekanizmalarından ayrı düşünülemez; çünkü hem hakikat üretimlerini mümkün kılan şey bu iktidar mekanizmalarıdır, hem de bu hakikat üretimlerini kendinde bizi bağlayan, birleştiren iktidar etkileri vardır. Foucault kendisini

²² Keith Jenkins, Tarihi Yeniden Düşünmek, (çvrn: Bahadır Sina Şener), Ankara, Dost Kitabevi,1997.

²³ Keith Jenkins, Tarihi Yeniden Düşünmek, (çvrn: Bahadır Sina Şener), Ankara, Dost Kitabevi, 1997.

²⁴ Michel Foucault, Kelimeler ve Şeyler, Ankara, İmge Kitabevi, 2006, s.33-4.

²⁵ Madan Sarup , Postyapısalcılık ve Postmodernizm, (çvrn.: A. Baki Güçlü), ArkYayınevi, Ankara 1995, s. 94

ilgilendiren şeyin, hakikat/iktidar, bilgi/iktidar ilişkileri olduğunu belirtir.²⁶ Bununla birlikte, o, hakikatten anladığı şeyin, bir tür genel norm, bir dizi önerme olmadığını, “doğru kabul edilecek sözceleri her an ve herkesin dile getirmesini sağlayan prosedürler bütünü” olduğunu belirtir.²⁷ Derrida'nın yapıbozum ilkesine göre her terim kendi karşıtlığı yoluyla anlam kazanır. Yani tarihsel ‘gerçek’ kavramı, onun zıttı olan ‘kurmaca’ kavramı sayesinde varlık bulur. Biz ‘kurmaca’ kavramı olmasa ‘gerçek’ kavramını adlandıramayız. Şayet “ gösterenin önemi gösterenle gösterilen arasındaki keyfi bağlantıda yatıyorsa, demektir ki dil hayat deneyimlerimizin ve varlığımızın karmaşık ve belirleyici ifadesidir. Biz dilin sosyal dünyasında yaşıyoruz ve dolayısıyla dil her zaman sosyal anlam yüklüdür ve Foucault'un iddia ettiği gibi, sosyal yapıyı üretmekte iktidar ilişkileriyle aynı değerdedir. Buradan dilin deneyimi betimlemekte, kaçınılmaz olarak ideolojik olduğu sonucu çıkar. İdeoloji şu ya da bu biçimde toplumun hiyerarşileriyle ve toplum içindeki güç içindeki güç dağılımlarıyla ilişkili olan bir düşünme tarzı olarak tanımlanıyordu. Sonuç olarak, dil asla masum değildir. Sözcüklerin/ kavramların tanımı ve anlamı her zaman toplumumuzdaki güç kullanımıyla ilişkilidir.”²⁸

Tarih yazımında dilin işlevinin ise şeffaf bir nakledici olmadığı ve dilin dış gerçekliği sorunsuz bir biçimde tarihsel metinlere aktaramayacağı ileri sürülür. Hakikat, doğru, gerçek, dış dünya vb. kavramlar dilin işlevinden soyutlanamaz. Bu açıdan geçmişin saydam bir biçimde dilsel olarak günümüze nakli imkânsızdır. Tarihçi geçmiş belgeleri okurken gerçeği kendi zaman birimi içinde geçerli olan dil kullanımıyla yeniden kurar.²⁹ Bu yüzden de dilsel açıdan da nesnel bir anlatımdan söz edilemez.

Geleneksel tarih anlayışı tarihyazarının otoritesi sorgulanmazken; Yeni Tarihselciler, tarihyazarının otoritesi üzerine kafa yorar ve Foucault'nun düşüncesini benimseyerek tarihin yazarın gücüne bağlı belli bir söylemler ağının ürünü olduğu iddia ederler. “ Foucault, tarihin hiçbir zaman nesnel olamayacağını; çünkü tarihin, tarihçiden de tarihçinin kendi zamanından ya da kültürel bağlamından bağımsız

²⁶ Michel Foucault İktidarın Gözü Seçme Eserler 4 (çvrn.: Isık Ergüden), İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2003, s. 173.

²⁷ Michel Foucault İktidarın Gözü Seçme Eserler 4 (Çev.: Isık Ergüden), İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2003, s. 177.

²⁸ Alun Munslow, Tarihin Yapısökümü, (çeviren: Abdullah Yılmaz), Ankara, Ayrıntı yayınları, 2000, s.51

²⁹ Serpil Oppermann, Postmodern Tarih Kuramı –Tarihyazımı, Yeni Tarihselcilik ve Roman, Ankara: Phoenix yayınları, 2006, s.8 – 9.

olamayacağını ileri sürer ve dolayısıyla tarihin aldığı gerçek yönü keşfetmekten daha önemlisi, dilin anlam yaratma gücünü kavramaktır.”³⁰ sözleriyle dilin çağrışım dünyasındaki yerine vurgu yapar. Foucault’ya göre tarih, sözcüklerle şeyler arasında toplumsal olarak keyfi bir Foucault’ya göre, dil, bütün varoluşu içinde, hakikat, zaman, ezeliyet ve de insan demek değildir; dil, “dışarı”nın sürekli bozulan biçimidir.³¹

Sonuç olarak tarih araştırmacıları, tarih incelemelerini, kendi birikimlerine, yaratıcılık güçlerine, ideolojik ve kültürel değerlerine, toplumsal yapıya bağlı olarak sadece dil ortamında kurgulayan/yorumlayan kişiler olarak görüldükleri için tarih de “yorum” işi olarak görülür.³²

2.4.2.Tarihin Metinselliği İlkesi

Yeni Tarihselcilik kuramına göre tarih bir anlatıdır. Tarihsel gerçekliklerin aktarımı metinler aracılığıyla gerçekleşir ve biz bu gerçekliklere ancak metinler aracılığıyla ulaşırız. Yeni tarihselciler, tarihçilerin ellerindeki en güçlü kaynağın metinler olmasından ve tarihin metinler sayesinde biçimlenmesinden yola çıkarak onun metinselliği üzerinde durur. Derrida’nın “metin dışında hiçbir şey yoktur” sözü bu kuramın odak noktasını oluşturur.

Yeni Tarihselciler, tarihsel anlatıları, birtakım sözsel kurgular olarak görür:

“Geçmiş, olup bitmiştir ve edimsel olaylar olarak değil; ancak örneğin kitap, makale, belge vs. gibi son derece farklı yayınlar aracılığıyla tarihçiler tarafından geri getirilebilir. Geçmiş olup bitmiştir. Ve tarih, tarihçilerin uğraşlarında ondan ortaya çıkarttıkları şeydir. Tarih, tarihçilerin (ya da tarihçi gibi davrananların) eseridir ve bir araya geldiklerinde birbirlerine sordukları ilk sorulardan biri neyle uğraştıklarıdır. Sizlerin tarih yaparken (“üniversiteye tarih okumaya gideceğim” derken) okuduğunuz kitaplarda, dergilerde vs. cisimleşmiş olan bu iştir, uğraştır. Bu, tarihin tamı tamına kütüphanede ve kitapçı raflarında olduğu anlamına gelir. Örneğin on yedinci yüzyıl İspanya’sı ile ilgili bir derse girdiğinizde, gerçekten on yedinci yüzyıla ya da İspanya’ya gitmezsiniz; elinizde okunacak kitaplar listesi, kütüphaneye gidersiniz. On yedinci

³⁰ Alun Munslow, Tarihin Yapısökümü, (çeviren: Abdullah Yılmaz), Ankara, Ayrıntı yayınları, 2000, 184.

³¹ Michel Foucault, Kelimeler ve Şeyler, Ankara İmge Kitabevi, 2006, s. 214.

³² S.Dilek Yalçın-Çelik, Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları, Ankara, Akçağ Yayınları, 2005, s.24.

yüzyıl İspanyası oradadır; kartoteks numaralarının arasında bir yerlerde. “ Kıraat etmeniz” için öğretmenlerinizin sizi başka nereye yollayabilir ki? Elbette geçmişten izler bulabileceğiniz başka yerlere de- örneğin İspanya’nın arşivlerine gidebilirsiniz. Ama nereye giderseniz gidin, nerede bulunursanız bulunun, ‘okumak’ zorundasınız. Bu okuma, kendiliğinden ya da doğal değil, - örneğin çeşitli derslerde- öğrenilmiş ve başka metinlerle bilgisel olarak desteklenmiş (anlam-landırılmış) bir okumadır. Tarih (tarihyazımı); metinlerarası, dilsel bir kuruluştur.”³³ Yazılı metinlerin doğası gereği tarihi belgelere, yazarı tarafından istemli veya istemsiz olarak bir takım müdahalede bulunacağını belirtirler. Bu sebeple de tarihi metinler ve edebi metinlerin yeniden yaratma konusunda birleştiği noktalar olduğunu iddia ederler: “İçerikleri, araştırılıp bulunduğu kadar icat da edilmiştir ve biçim olarak diğer bilimlere göre edebiyat metinleriyle daha fazla ortak özellikler gösterir.” (White) White, tarihle, edebi kurgu arasındaki farkı ise “tarihçinin öykülerini hazır bulması, kurgu yazarının ise bunları uydurması” olarak belirler. Tarihi anlatıdan başka bir şey olarak görmeyen Yeni Tarihçiler, bu anlatı tarihini, “heteronomiyi (yani “Olan biten bu”yu) dilin homojenliği (“Onların söylediği bu” ya da “Okuduğumuz bu”) içinde kurmaya çalışır. Yani tarihsel boyutu bir metnin unsuru içerisinde üretir. Daha açık konuşmak gerekirse, bu eylem tarih yapmayla eşitir. “Tarih” sözcüğü iki karşıt uç arasında gidip gelir: anlatılan öykü (Histoire) ve üretilen öykü (Geschichte).”³⁴ Geleneksel tarih anlayışı tarih kavramını kendine has ayrı bir bilgi kuramı olarak görür. Fakat yeni tarihselciler ise açıklama biçimi göz önüne alındığında tarihin ayrı bir bilgi kuramı olmasından ziyade ‘akla yatkın bir edebiyat’ olduğu görüşündedir:

“bugün artık tarihçiler, kendilerinin de birer metin üreticisi olduklarını biliyorlar. Tarihin yazımı, en nicel en yapısal olan bile, anlatı türüne bağlıdır ve onun temel kategorilerini paylaşır. Kurgusal anlatı ya da tarihsel anlatısı, ‘kişilerin’ olayın içine oturtulmasından yönlendirilmesine, anlatıda zamansallığından neden-sonuç ilişkilerinin kurulmasına kadar pek çok konuda aynı yöntemi kullanır.”³⁵

Geleneksel tarih kuramcılarını Yeni Tarihselcilerin bu savını tarih bilgisinin yok ettiği gerekçesiyle eleştirir. Bu eleştirilere Hayden White , “tarihi, edebiyatla aynı

³³ Keith Jenkins, Tarihi Yeniden Düşünmek, (çeviren: Bahadır Sina Şener), Ankara, Dost Kitabevi, 1997, s.19.

³⁴ Michel De Certeau, 1988, s. 278.

³⁵ Roger Chartier, Yeniden Geçmiş (1. Basım), çev. Lale Aslan, Ankara, Dost Kitabevi, 1997, s. 16

yöntemleri ve stratejileri paylaşan bir kurgu olarak görmek, tarihin bir bilgi değeri olmadığı anlamına gelmez, sadece tarihin bir hakikat düzeni olmadığı anlamına gelir” sözleriyle cevap verir.

Yeni tarihselciler, tarihi bir metin olarak görmenin yanı sıra belli bir dönemde yazılmış tarihsel olmayan metinleri, tarihsel metinlerle bir arada ele alınıp incelenmesinin gerekliliğini de söz konusu ederler. Yeni Tarihselciliğe göre edebiyat, tam olarak tarihin basit bir yansıması değil onun temsilidir. Bu bakış açısı edebiyat ile tarih arasındaki dinamik ilişkiyi belirginleştirir ve edebi metinleri tarihin kuruluşuna katkıda bulunan belgeler olarak görür. Yazınsal metinleri ele aldıkları dönemin canlı tanıklıkları olarak görürler. Bu metinler, hem dönemin kültürel atmosferini ayna tutar hem de yazıldıkları dönemin üzerinden uzun yıllar geçtikten sonra okurlarının dünyasını etkileyebilir. Edebiyatı kültürle alışveriş yapan bir kavram olarak görmesinin yanı sıra edebiyatın kültürü çözümlenmeye yardımcı olacak bir anahtar olarak görülmesi gerektiğinin altı çizilmiştir. Söz konusu bakış açısıyla edebiyat toplumsal bir güç odağı olarak değerlendirilir. Edebi metin yazıldığı dönemin bağlamını yansıtacağı için tarihin alanı dışında duran ayrı bir ifade aracı olarak görülmez. Bu sebeple edebi metin, diğer başka metinlerle aynı düzeye indirgenir. Yeni Tarihselci araştırmacı için bir tapu kaydı, bir antlaşma, bir ferman; bir roman ve bir günlük arasında herhangi bir fark yoktur. Böylece Yeni Tarihselcilik edebiyatı, tarihi yazınsal düzlemde yeniden kuran, hatta daha da ileri giderek tarihe bu yazınsal düzlemde etki eden dinamik bir güç konumuna taşımıştır.

Tarihin metinselliğine ve özellikle de kurgusallığına vurgu yapılması, herkesin üzerinde uzlaştığı ortak bir dünya görüşünün olmaması, diğer bir deyişle herkesin kendine göre yorumladığı bir tarih kavramının söz konusu edilmesinden dolayı, geleneksel tarih anlayışının tarihten ders çıkarılması gerektiği görüşü, yeni tarihselci kuramcılara göre büyük oranda geçerliliğini yitirmiştir. Artık tarihin gerçekliklerin anlatımı değil, kurgulanabilen metinsel bir anlatı olduğu görüşü yaygınlaşmıştır.

2.4.4.Bağlamlama İlkesi

Yeni tarihselciler tarihin metinselliğine vurgu yapmalarının yanı sıra tarihi metinlerin oluşum şartlarını da göz önünde bulundurarak bağlam kavramına da önem verirler. Tarihte anlatılan olayların arka planı, anlam yaratımına yardımcı olan şeylerin

bilgisi olarak tanımlanabilecek olan bağlam, pratikte öteki olayların, olguların ve önceki koşulların çerçevesi olarak da anlam kazanır.³⁶

Yeni tarihselcilik yazılı tarihi, iktidar ilişkileriyle bağlantılı bir olgu olarak düşünülür. White'a göre "her tarihsel gerçeklik anlatımında ideolojik bir parça" bulunur. Tarihinin tarih yazımı, yaşadığı toplumun toplumsal, siyasal ve kültürel bağlamından etkilenir ve bunlardan izler taşır. Tarihiçi, toplumun diğer bireyleri gibi iktidar ilişkilerine doğrudan ya da dolaylı olarak katılır. "Foucault, tarihçilerin, etkili bir biçimde tarihin dışına adım atabilecekleri, bağlamı kavrayabilecekleri ve nesnel olabilecekleri görüşüne kafa tutarak; bütün yazılı tarihin, verileri öykülendiren tarihinin anlatısal dayatmaları yoluyla bir yaratma eylemi olduğunu ve bu eylemin bir bakıma tarihinin de içinde yaşadığı çağın ideolojik ürünü olduğunu savunur."³⁷ Edward Hallet Carr ise herhangi bir tarih eserinin hangi görüş ışığında yazıldığını anlamak için yazarına bakmanın yeterli olacağını savunur: "akışın içinde olan, yalnızca olaylar değildir. Tarihinin kendisi de akışın içindedir. Bir tarih eserini ele aldığımızda, baş sayfadaki yazarın adına bakmak yeterli değildir. Yayın ya da yazım tarihine de bakın – bu kimi zaman çok daha bile açıklayıcı olur. Eğer filozof bile bize aynı nehre iki kere giremeyeceğimizi söylemekte haklıysa, aynı nedenle, iki kitabın aynı tarihçi tarafından yazılamayacağı da belki eşit ölçüde doğrudur."³⁸

Yeni tarihselcilere göre, tarih yazımı iktidarın ideolojisini destekleyici bir anlayışla oluşturulabileceği gibi, bunun aksi yönde bir gelişim gösterebileceği de ortaya atılmıştır. Tarihiçi, belli bir ideolojinin savunucusu olduğu için, tarihi ele alış ve sunuş biçiminde de kaçınılmaz olarak ideolojik ve siyasal yorumlarının etkisi görülecektir. Tarihiçi, iktidar yönetimin ideolojisine zıt olsa bile, kendi düşüncesi doğrultusunda hedef okuyucu kitlesinin dünya görüşünü etkilemeye ya da onlara bu görüşü zorla benimsetmeye çalışabilir.

Kısacası Yeni Tarihselcilere göre tarihiçi, ortaya koyduğu belgeler aracılığıyla kendi dünya görüşüne uygun olarak, geçmiş algılayışımızı etkileyip biçimlendirebilir.

³⁶ Alun Munslow, Tarih Yapısökümü, (çeviren: Abdullah Yılmaz), Ankara, Ayrıntı yayınları, 2000, s.269

³⁷ Alun Munslow, Tarih Yapısökümü, (çeviren: Abdullah Yılmaz), Ankara, Ayrıntı yayınları, 2000, s.94

³⁸ Edward Carr, Tarih Nedir, İletişim Yayınları, İstanbul 2002, s. 49 -50.

Yeni tarihselciler, yazının üretimini, kullanımını, anlamını denetlemede etkili bir iktidar aracı olarak gördüklerinden dolayı yazının asla yansız bir tutum içerisinde olamayacağını savunurlar. Çünkü metnin yazıya geçme anında anlatılmak istenilen çeşitli nedenlerle deformasyona uğrar. Bu yüzden de sözlü tarihin yazılı tarihe göre daha güvenilir bir alan olarak algılanır. Günümüzde yazılı metinlerin güvenilirlik ölçütü tarihçiler tarafından kuşkuyla sorgulanmaktadır. Yazılı metinlerin belli bir iktidar gücünün gölgesinde olduğunu düşündüklerinden dolayı yazılı metinlerin daima masum olmadığını savunurlar. Sözlü kültür ve yazılı kültür anlam bakımından her zaman birbirini karşılamayabilir:

“ Waitangi antlaşması, 1840 Şubat’ında 46 Maori reis tarafından imzalanır, bu anlaşmayla reisler toprakların egemenliğini İngiltere Kraliçesi’ne bırakırlar. Bu önemli metnin tarihini yazmak demek, Batı kültürüne ait yazma, okuma-yazma, öğretme ve basın alışkanlıklarının tamamen sözlü bir kültüre sokulmasının tarihini ortaya çıkarmak demektir. Waitangi anlaşmasının imzalanmasından önceki 20 yıl boyunca, Maoriler üç büyük değişime tanık oldular. Yerli dilinin yazıya geçirilmesi, farklı tarikatlardan misyonerler tarafından yürütülen yerli dilinde (İngilizce değil) okuma yazma kampanyası ve matbaanın gelişi (1830’da Yeni Zellanda’da ilk basım, yerli dilindeki ilahilerdir ve sonrada 1837’de matbaacı William Colenso tarafından Maori dilinde 5000 adet Yeni Ahit basılır.)

Ama misyonerlerin düşündüğünün aksine (ya da düşünmek istediklerinin aksine), Maoriler yazılı kültüre geçince, Batı kültüründe yazılı metne bağlı olan kavramları, kullanımları ya da anlamları zorunlu olarak anlayıp kavrayamazlar. Yerliler ne kitaba, ne okumaya, ne de yazıya, İngiliz sömürgecilerle aynı değeri verirler: Kitap, özellikle İncil, güç veren ve koruyan bir ritüel nesnesidir: okumak (ya da yüksek sesle okunanı dinlemek) ezbere bilinen metinleri bellekte tutulması ve tekrarlanması için yerine getirilen bir koşuldansa başka bir şey değildir, yazılı metnin, sözlü anlaşmalara kıyasla, sadece ikincil bir değeri vardır. Modern, hatta çağdaş Avrupa’nın taşra toplumlarında daha pek çok örneğini görebileceğimiz bu kültürel farklılık, Waitangi anlaşmasıyla önemli bir siyasal anlam yüklenir: İngilizler için, Maori reislerin ‘bütün egemenlik haklarını, hiçbir koşul ve çekince olmadan tamamen, İngiltere Kraliçesi’ne’(to Her Majesty the Queen of England, absolutely and without reservation, all their rights and powers of sovereignty) verdiklerini belirten bir yazıyı imzalamaları, İngiltere’nin

sömürgeci siyasal egemenliğinin kesin ve net biçimde, hiçbir belirsizliğemeydan vermeden tanınması anlamına gelmektedir. Oysa Maoriler için bu, aynı anlama gelmez; anlaşmadaki “ sovereignty” yerli dilindeki versiyona ‘kawanatanga’ olarak çevrilir ve bu sözcük sadece İngiliz idaresinin kabul edildiği anlamına gelir, yoksa toprak üzerindeki bütün hakların terk edildiği anlamına gelir, yoksa toprak üzerindeki bütün hakların terk edildiği anlamına değil. Çünkü bu antlaşmayı imzalamanın özel hiçbir anlamı yoktur, önemli olan verilen sözlerdir.”³⁹

Verilen örnek yazı ve söz arasındaki uygulama farklılıklarını en güzel şekilde ortaya koymaktadır. Geleneksel tarih anlayışında nesnelliği ve gerçekliği sadece olgular aracılığıyla elde edebildiğimiz yargısı, olguların en güçlü kaynaklarından biri olan antlaşma metinlerinin bile gerçekliği tam olarak yansıtamayacağını en çarpıcı örneğidir.

Yazılı metinlere olan güvenin sarsılmasıyla birlikte sözlü tarih uygulamaları önem kazanmıştır. ‘Sözlü tarih bilindiği gibi hayat hikâyeleri zerinden geçmiş anlamaya ve bugünü yorumlamaya yönelik bir yaklaşım olarak tanımlanıyor. Bir tür olarak esasında sözlü formuyla ‘liminal’ bölgelerde dinleyicisi veya anlatıcısı olduğumuz bir tür. Yazılı formuna anı, biyografi, otobiyografi, günlük, mektup gibi pek çok başka türde rastlasak da, sözlü olarak daha çok zamanla sınırlı ilişkilerin kurulduğu nispeten geçici sosyal bağlamlarda karşımıza çıkıyor: hastane koridorları, şehirlerarası otobüs veya tren yolculukları, hapishaneler, yurtlar, tatil karşılaşmaları gibi. Aile folkloru dediğimiz bu tür 1980’lerden beri folklor çalışmaları içinde özellikle geleneğin aktarımı çerçevesinde büyük ilgi gördü ve gelişti. Sözlü tarihin kendi başına bir disiplin olarak gelişmesinde sosyal tarih alanında çalışan araştırmacıların yazılı kaynakların aydınlatamadığı alanlara nüfuz etme çabalarının önemli bir katkısı olmuştur.”⁴⁰

Yeni Tarihselciler, yazınsal metinleri bitmiş ürünler olarak kabul etmez. Yazınsal metinlerin değişim içinde olması gibi, tarihsel metinler de değişim içindedir ve tarihsel metinler her ne kadar da yazıldıkları dönemin bağlamı içinde değerlendirilmeye çalışılsa da okunduğu dönemin bağlamı ışığında farklı şekilde yorumlanabilir. Yani metinler üretildikleri bağlamlar içinde belli anlamlar ortaya koysalar bile bu anlamlar da zaman içinde değişen bağlam ve söylemler çerçevesinde değişime uğrar. Bir yeniden

³⁹ Roger Chartier, *Yeniden Geçmiş* (1. Basım), çev. Lale Aslan, Ankara, Dost Kitabevi, 1997, s. 259-260

⁴⁰ Edebiyatın Omzundaki Melek, 2011, s. 53-54

üretim söz konusudur. Okur, dünya görüşüne ve değer yargılarına dayanarak metni yeniden üretir. Eski metinlerin bu şekilde sürekli değişebilen yeni anlamlara açılmasından dolayı metnin özsel ve değiştirilemez tek bir anlamı yoktur. Kısacası ‘ne kadar okur varsa o kadar metin’ vardır.

Yeni Tarihselciler, geleneksel tarihçiliğin göz ardı ettiği veya küçük ve önemsiz gördüğü unsurları ve konuları dikkate alarak, geçmişin incelenmesi için kullanılan yöntemleri zenginleştirmiş, tarihi ele alış biçimi ile de geleneksel yaklaşım biçimlerinin dışına çıkmayı başarmıştır. Geleneksel tarih anlatılarda sadece savaşlar, anlaşmalar, soylu insanları ve devlet adamları gibi toplumun üst düzey kesimini konu edinen, halkı ve onların yaşantısını göz ardı eden tarih anlayışı, Yeni Tarihselcilikte yer almaz. Yeni Tarihselciler, gündelik yaşamı ön plana çıkararak sıradan yaşamlar sürmekte olan insanların öykülerini anlatmayı amaç edinir. Geleneksel tarih anlatılarında ötekileştirilen ve kendisini ifade etmesine izin verilmeyen kişiler veya topluluklar yeni tarihselciler tarafından konu edilir.

Yeni tarihselciler, tarihin kültürel yönüne odaklanarak, toplumsal yaşamın incelenmesinin tarihin daha iyi anlaşılabilmesine olanak sağlayacağına inanırlar. İncelenmeye değer bulunmayarak göz ardı edilen tarihsel ayrıntılar yeni tarihselcilerin öncelik verebileceği konular haline gelir. Alışlagelen savaş ve hükümdarlarla ilgili anlatıların, kahramanlık öykülerinin yerini evlilikler, dinsel inanışlar, törenler, gelenekler gibi kavramlar almış ve bu özelliğiyle de Yeni Tarihselcilik, farklı bir tarih anlatımının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Yeni tarihselcilik sınırlı bir kesimi anlatan üst kültürden çok, geneli ifade eden popüler kültüre yakındır.

Çalışmamızın buraya kadar olan bölümünde, Yeni Tarihselcilik Kuramının tanımı, oluşum şartları ve tarihe bakış açısı ortaya konulmaya çalışılmıştır. Çalışmamızın devamında ise bu kuramın yakın ilişki içinde olduğu postmodern edebiyat ile etkileşimleri söz konusu edilmeye çalışılacaktır.

2.5.Yeni Tarihselcilik Kuramının Postmodern Edebiyata Yansımaları

Yeni Tarihselcilik kuramı ve postmodern edebiyat arasında birçok ortak nokta bulunmaktadır. Tarihi konu edinen postmodern veya postmodern nitelikler taşıyan romanlarda geleneksel tarih anlayışının değişimine bağlı olarak tarihi romanların nitelikleri de değişim göstermiştir.

Yeni Tarihselci yaklaşımın edebiyat eserleri üzerinde birçok etkisi olmuştur. Kuramın kıstaslarının belirlendiği ve gelişim aşamasını yaşadığı dönemlerde Stephen Greenblatt, Louis Montrose, Richard Helgerson, Jonathan Goldberg, Stephen Orgel, Catherine Gallagher, Jonathan Arac, Joel Fineman, Elizabeth Fox-Genovese, Richard Terdiman, Vincent Pecora, Walter Benn Michaels ve Jerome McGann gibi isimler ise Yeni Tarihselciliğin ilkelerini edebiyat eserleri üzerinde uygulamıştır.

Posmodern edebiyatın beslendiği kaynaklardan birisi de tarihtir. Tarih, “yazarın oyunsu bir iştahla el attığı” bir alandır. Tarih de kendi gerçekliği olan bir zaman kesiti olmaktan çıkmış, Jameson’un dediği gibi “bizim söz konusu geçmişle ilgili tasarılarımız ve stereotiplerimizin bir tür pop-tarihe dönüştüğü” bir kurmaca oyun alanı olmuştur. Geleneksel romanda tarih, gerçekliğinden şüphe edilmeyen ve ders alınacak bir olgu şeklinde yüceltilerek aktarılmaya çalışır. Fakat “Postmodern tarih romanlarında, Yeni Tarihselcilik Kuramı ile açıklayabileceğimiz tarihi gerçekler, yeni bir tarih anlayışının izlerini taşımaktadır. Dolayısıyla da romanlarda anlatılan olaylar, geçmişin alıştığımız anlatım biçiminden çok farklı görünüşleri ile bir araya getirilir. Tarihi gerçekler, değiştirilir, abartılır, yorumlanır, belirsiz noktalar vurgulanır, bu tavrı ile yazar, okurunu sarsar, şaşırtır, kuşkuya düşmesine neden olur. Ya da olaylar değiştirilmesine bile, yazar tarafından onlara yeni bir anlam verilir.”⁴¹ Postmodern tarihi roman yazarlarının tutumu Yeni Tarihselcilerin tarihin nesnel olamayacağını, aynı olaylar karşısında, aynı veriler dâhilinde bile ortak bir görüşün mümkün olamayacağını ve tarih algısının öznelliğini savunmalarıyla örtüşür.

2.5.1. Metinlerarasılık

Postmodern tarihi romanların yararlandığı en önemli kurgu biçimi metinlerarasılıktır. “Kavram genel anlamıyla bir yeniden yazma (réécriture) işlemi olarak da algılanabilir. Bir yazar başka bir yazarın metninden parçaları kendi metninin bağlamında kaynaştırarak yeniden-yazar.”⁴² Metni, kendi içinde başka metinlerin izlerini taşıyan bir göstergeler ağı olarak düşünen yapısalcılar ve sonrası için, her metin birbirinin devamıdır, kendi içinde başka metinlerin izlerini taşır.⁴³ “Eğer bir metin

⁴¹ S.Dilek Yalçın-Çelik, Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları, Ankara, Akçağ Yayınları, 2005, s.220.

⁴² Kubilay Aktulum, Metinlerarası İlişkiler, Ankara, Öteki Yayınevi, 2000, s.17.

⁴³ Kubilay Aktulum, Metinlerarası İlişkiler, Ankara, Öteki Yayınevi, 2000, s 20.

kendisini aşan bir atıfta bulunuyorsa, bu atıf sonuçta başka bir metne yöneliyor olabilir. Tıpkı işaretlerin yalnızca başka işaretlere atıfta bulunması gibi bir metin de metinlerarasılık (intertextuality) adı verilen kesişen ve muğlak olarak yayılabilir olan bir ağ ortaya çıkararak, yalnızca başka metinlere işaret edebilir.”⁴⁴

Alıntı, anıştırma, montaj, pastiş, parodi, yeniden yazma teknikleriyle sınıflandırılabilir metinlerarasılık; özellikle Postmodern romancılar tarihi belgelerden veyahut daha önceden yazılmış metinlerden yola çıkarak eserlerinde yer alır. Yazar, birbirinden bağımsız birçok eserden faydalanabilir. “Yazar içbükey aynalarda olduğu gibi iç içe geçmiş metinleri sürekli kurgular. Bu metinler yazarın, özgün çalışmaları olabileceği gibi başka yazarlar tarafından üretilmiş metinler de olabilir.”⁴⁵ Her olayda olduğu gibi her metin de birbiriyle bağlantılıdır; her şey sıkı bir metinlerarası ilişki içindedir.⁴⁶ Bir metin, daha önce yazılmış metinlerden aldığı kesitleri yeni bir birleşim düzeni içerisinde bir araya getirmekten başka bir şey olmadığına göre, metinlerarasılık da hep önceki yazarların metinlerine, eski yazınsal geleneğe bir tür öykünme işleminden başka bir şey değildir. Kısacası bu bağlamda her yapıt bir metinlerarasıdır. Metinlerarasılık da bu açıdan “Her şey daha önce söylenmiştir.” düşüncesinden hareket eder.⁴⁷ Kristeva metni, metinlerarası açısından bakıldığında, bir ‘alıntılar mozaigi’ olarak tanımlar: “Her metin bir alıntılar mozaigi gibi oluşur, her metin kendi içinde başka bir metnin eritilmesi ve dönüşümüdür.”⁴⁸ Bu çerçeveden değerlendirildiğinde önceki ve çağdaş metinlerin biçim değiştirerek/ dönüşüme uğrayarak, eski metinlerin yeni bir bütün oluşturacak şekilde bir araya getirilerek yeniden yazıldığı sonucu çıkar.

Ayrıca her okurun deneyimleri ve birikimleri farklı olduğu için algılama kriterleri de farklı olacaktır. Dolayısıyla da her okur için farklı anlamlar söz konusu olacağından okur kadar anlam da söz konusu olacaktır. Ve her okur, metni anlamlandırırken daha önce okuduğu metinler sayesinde kazandığı imgelerin çağrışımından yararlanır; bu durumda da metinlerarası ilişkiler varlık kazanır. Yeni Tarihselcilerin savunduğu tarihin sürekli kurulan bir söylem olduğu ve bu şekilde metinlerin başka metinlerin izlerini taşımaları sonucunda evrensel ve sabit bir doğrunun

⁴⁴ Quentin Skinner, Çağdaş Temel Kuramlar, çeviri: Ahmet Demirhan, Ankara, Vadi Yayınları, 1997, s. 72

⁴⁵ Yıldız Ecevit, Türk Romanında Postmodernist Açılımlar, İstanbul, İletişim Yayınları, 2001, s.110.

⁴⁶ Pauline Marie Rosenau, Postmodernizm ve Toplum Bilimleri, çeviren: Tuncay Birkan, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 2004, s.166.

⁴⁷ Kubilây Aktulum, Metinlerarası İlişkiler, Ankara, Öteki Yayınevi, 2000, s.18.

⁴⁸ Kubilây Aktulum, Metinlerarası İlişkiler, Ankara, Öteki Yayınevi, 2000, s.41.

olamayacağı görüşü postmodern tarih yazarları tarafından metinlerarasılıkla ortaya konmuş olur. Hiçbir eserin son sözü söyleyecek büyüklükte olmadığı düşüncesi ve her şeyin metinden ibaret olduğu tezi metinlerarasılık tekniğiyle desteklenmektedir. Postmodern tarih yazarının amacı “her türlü yöntemi kullanarak metinde anlam boşlukları, suskunluklar yaratmak ve bu yolla asıl gerçek olanı yani değişkenliği (...) okuruna aktarmak” için metinlerarasılığı kullanır.⁴⁹

Postmodern tarih yazarları tarafından metinlerarasılık olgusu daha çok çoğulcu bir yaklaşımın ürünü olarak kullanılır.

2.5.2.Üstkurmaca

Postmodern tarihi roman yazarları, metinlerarasılık ilkesinin yanı sıra üstkurmaca (*Metafiktion/metafiction-surfiction*)⁵⁰ anlatım tekniğinden de yararlanmışlardır. Kurmaca, ortaya koyduğu anlam tabakaları ve metindışı gerçek yaşamın somut olguları arasında bire bir özdeşlik ilişkisi kurulmasını olanaksızlaştıran bir söylem biçimine dayanır.⁵¹ Üstkurmaca ise gerçek yaşamla bağlantısı olmayan bu kurmaca dünyanın oluşum sürecinin aktarılmasıdır.

Çeşitli üstkurmaca tekniği mevcut olsa da genel olarak üç ana yöntemden söz edilebilir:

“ 1.Metnin kuruluşunu, yazılış sürecini olgu içinde konumlandırma, ayrıca diğer kurmaca metinleri kısmi olarak yerleştirme,

2.Nesnel gerçeklik ile kurmaca ilişkisini/çelişkisini belirginleştirme,

3.Modern romanda kimliği örtükleştirilen anlatıcıyı, etkin bir figür olarak belirginleştirme”⁵²

Postmodern tarihi romanın yapı taşlarından biri olan üstkurmaca; metnin yazılış sürecini, hangi aşamalardan geçtiğini, nasıl yazıldığını, bu yazım sürecinde karşılaşılan sorunları ve üretilen çözümleri kurmaca metnin bir parçası durumuna getirmektir. Böylece okuru da metnin yazılma sürecine katar. Modernizmin aklın birliği merkezindeki tek gerçeklik algısına karşılık postmodernist söylemin, ‘kişiye göre

⁴⁹ Dilek Doltaş, Postmodernizm ve Eleştirisi – Tartışmalar/ Uygulamalar, İstanbul, İnkılâp Kitabevi Yayınları, 2003, s.101-102.

⁵⁰ Yıldız Ecevit, *Orhan Pamuk’u Okumak*, İstanbul, İletişim yayınları, 2008, s.143.

⁵¹ A.Ayşegül Uğurlu, *Orhan Pamuk Romanlarında Atmosfer*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü 2003, s.56. s.4.

⁵² Hakan Sazyek, *Türk Romanında Postmodernist Yöntemler Yönelimler*, Hece, S.65/66/67, Mayıs/ Haziran/ Temmuz, 2002 s. 494-497

gerçeklik' inancı, edebi eserde üstkurmaca yöntemi ile sağlanmak istenir. Postmodernist tarihi romanlar, yansıtmacı ve modernist roman tarzlarının yansıtmacılığından kendini bu şekilde soyutlamıştır. Geleneksel tarihi roman yazarları, roman kişilerini, olayları ve mekânı, kronolojik bir zaman dilimi içerisinde aktararak okuyucunun mantıksal gerçeğiyle örtüşen bir metin yaratma kaygısı içerisindeydi. Bu tarz eser veren yazarlar, kendilerini nesnel gerçekliği mümkün olduğu kadar romanına yansıtmakla yükümlü hisseder. Oysa postmodern tarihi roman yazarları, tek bir nesnel gerçekliğe inanmadıklarından dolayı böyle bir gerçekliği yansıtma güdüsünden de arınmıştır. Nitekim “anlatılacak bir şeyin kalmadığı” bir dünyada edebiyat, kendini anlatmak zorunda kaldığı” için postmodern tarihi roman yazarı, kurguya öncelik verir ve asıl amaç metnin kendisi olur.⁵³ Yazma ediminin ön plana çıkartılıp merkezde metnin yer alması, metnin nasıl kurgulandığının anlatılmasıyla nesnel gerçeklik- kurmaca kavramları sorunsallaştırılmasındaki amaç okura, “kurmacanın kurmacası” göstermek ve böylelikle okurun hikâyenin akışına kapılmasını engellenmek istenmesidir. Postmodern tarihi roman yazarı, ‘üstkurmaca’ tekniği ile okuyucusuna oyunsu bir dünya yaratmayı seçer. Çünkü zaten “gerçeklik” diye adlandırılan şey “dünyanın içindeki nesnelere, bilgileri, duyguları, değerleri ve olayları üreten düzenlemeler ve yasaklar sistemine –yapılarına- göre sınıflandırılabilenlerin toplamı”ndan ibarettir.⁵⁴ Yeni Tarihselciler de tarihi bir oyun olarak görür; edebiyat ve tarihi metinler arasındaki sınırı kaldırır, geçmişte yer alan her türlü metnin, bir eserin yazımında vurgulanarak kurguya eklenebileceğini, yeniden yorumlanabileceğini göstermeyi amaç edinirler. Söz konusu anlayışa uygun olarak postmodern tarihi roman yazarları da tarihi, eserlerinin materyali haline getirirler. Yeni Tarihselciler gibi nesnel gerçekliğin var olabileceğini düşünmeyen postmodern tarihi roman yazarları eserlerinin gerçek olduğu düşüncesini okurlarda uyandırmayı amaçlamazlar. Bu tarz eserlerde gerçeklikten algısından çok kurguya önem verilir ve asıl amaç metnin kendisi olur. “ Diğer yandan yazılanların gerçek olduğunu bir takım kurgu oyunları düzenleyerek okurlarına kanıtlamaya çalışırlar. Bu durumda, gerçek ile düş, geçmiş ile bugün bir arada anlatılabilme ihtimali oluşmaktadır. Dolayısıyla romanlarda, hayal nerede başlar nerede biter anlaşılmaz. Yeni Tarihselcilik Kuramına uygun düşecek bir biçimde, yazımsal metni, yazımsal olmayan

⁵³ Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2001, s.99.

⁵⁴ Niall Lucy, *Postmodern Edebiyat Kuramı*, çeviren: Aslıhan Aksoy), İstanbul, Ayrıntı, 2003, s.29

metin çerçevesi içine yerleştirmeye çalışarak ideoloji, gerçek ve aktarımın birbirinden ayrılmadığı bir metin dünyası okura sunulmaktadır.”⁵⁵

2.5.3.Çoğulculuk

Modernizmin tekilciliği baz alırken postmodernizm çoğulculuğu benimser. Postmodernist yazarlar ‘çok renklilik’, ‘faklılıkların korunması’, ‘çoğulculuk’ gibi kavramların üzerinde durur. Postmodernistler herkes kadar doğrunun olduğuna inandığı için çoğulcu bir bakış açısı sergiler. Postmodern yazarlar ‘öteki’nin dünyasını da ilgi odağı haline getirir ve ‘başka dünyalar’ı da konu edinirler. Yıldız Ecevit, “geleneksel/modernist değer hiyerarşisinin her zaman ikinci plâna ittiği düşüncelerin/yaklaşımların/grupların, postmodern ortamda hiçbir aşağılık duygusuna kapılmadan, eskinin seçkin/önemli diye etiketledikleriyle yan yana, aynı kulvarda yer aldığını görürüz.” diyerek postmodern edebiyatta mutlak doğruların ve kesin değerlerin tek başına yer almadığını belirtir.⁵⁶ “Bütün grupların kendi adlarıyla, kendi sesleriyle konuşma ve bu sesi sahici ve meşru kabul ettirme hakkına sahip olduğu fikri, postmodernizmin çoğulcu tavrı açısından temel bir noktadır.”⁵⁷

Postmodern tarih yazarları da romanlarında, tarihsel gerçekleri, meseleleri sorunsallaştırmaktan ziyade tarihi kendine arka plan olarak kullanmış, tarihin arka planında kalan insanların dünyasına yönelmiştir. Yeni Tarihselcilerin ‘mikro tarih’çilik olarak adlandırılabilen tarihte öne çıkan unsurları değil de tam tersine arka planda kalmış gündelik yaşantının konu edinilmesinin gerekli olduğu yönündeki görüşün uygulaması postmodern tarihi romanlarda da karşımıza çıkar. Bu sayede kültürel tarih romana taşınır ve tarihin oluşumuna büyük katkıları bulunmayan, yüksek bir statünün sahibi olmayan kişilere yer verilerek bu kişinin yaşamı bir tarih anlatısına dönüştürülür. “Tarihsel araştırmaların konusu, iktidarın “merkezi” olarak adlandırdıkları yerden “marjinalere,” doğru kayar ve onlara göre çoğunluklar, fazlasıyla dezavantajlı ve sömürülen kitlelerdir. Dezavantaja ve sömürüye yapılan bu vurgu, yeni tarihyazımını popüler yaşamın daha önceki romantik tarih geleneklerinden ayırır.”⁵⁸

⁵⁵ S.Dilek Yalçın-Çelik, Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları, Ankara, Akçağ Yayınları, 2005, s.224.

⁵⁶ Yıldız Ecevit, Türk Romanında Postmodernist Açılımlar, İstanbul, İletişim Yayınları, 2001, s.60.

⁵⁷ David Harvey, Postmodernliğin Durumu, (Çev.: Sungur Savran), İstanbul, Metis Yayınları, 1999, s.64.

⁵⁸ Georg G. Iggers, Bilimsel Nesnellikten Postmodernizme, Yirminci Yüzyılda Tarih Yazımı, çeviren: Gül Çağalı Güven), İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2011, s.104

Bunun yanı sıra postmodern romanlarda gerçek ve hayali kişiler bir arada verilir. “Böylece kurmaca kişiler tarihselleştirilirken, tarihsel kişiler metinselleştirilmektedir.”⁵⁹

Tarihin anlatıldığı gibi düz bir çizgide ilerlemediğini, kendi içerisinde kopukluklar ve çelişkiler barındırdığını savunan Yeni Tarihselcilerin görüşüne uygun olarak postmodern romancılar da bu kopuklukların farkına varmışlar ve eserlerini kurgularken bu durumdan yaralanmışlardır: “Postmodern tarihi romanlarda, hem gerçek ve hem tarihi hem de hayali kişiler bir arada bulunabilmektedir. Bu birliktelik, tarihi kişileri metinleştirirken, kurmaca bir gerçekliğe dönüştürürken, kurmaca/ hayali kişileri de tarihselleştirmektedir.”⁶⁰

2.6.Tarihi Roman ve Gelişimi

Tarihi roman konusunda birçok değerli çalışmaları bulunan Sadık Kemal Tural, tarihi romanı şu şekilde tanımlar: “Yazarı tarafından gözlenmemiş bir devri, tarihî hakikatlere sadık kalarak anlatan romanlara tarihî roman adı verilir.”⁶¹

Hasan Boynukara ise “Modern Eleştiri Terimleri” isimli eserinde tarihî roman kavramı ile ilgili olarak zaman ve şahıs kadrosuna ilişkin değerlendirmeler de içeren tanımlamayı yapar:

“Yazıldığı zamanla ilişkili olarak, ‘tarihî’ olan bir zaman kesiti içerisine yerleştirilmiş romanlara verilen addır. Anlatımda geçmiş zaman kipi kullanılabileceği gibi, anlatım, eserin geçmişte veya arada bir zamanda yazıldığını ima edecek tarzda, bir başka zaman kipine de dayanabilir. Konusu hem toplumsal, hem de bireysel olabilir. Kahraman ya geçmişte yaşamış gerçek veya geçmiş olayları yaşamış kurgusal bir kişi olabilir.”⁶²

Bu tanımlamaların dışında tarihî romanın çeşitleri ve adlandırmaları konusunda pek çok yazar farklı görüşler öne sürer. Tarihi konu edinen romanların adlandırmaları,

⁵⁹ S.Dilek Yalçın-Çelik, Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları, Ankara, Akçağ Yayınları, 2005, s. 220.

⁶⁰ S.Dilek Yalçın-Çelik, Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları, Ankara, Akçağ Yayınları, 2005, s. 36.

⁶¹ Sadık Kamal Tural, Tarihi Roman ve Atsız’ın Tarihi Romanları Üzerine Düşünceler” Zamanın Elinden Tutmak, Ankara, Yeni Avrasya Yayınları, 2003, s. 241

⁶² Hasan Boynukara, Modern Eleştiri Terimleri, Van, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Yayınları, 1993, s. 228

“tarih romanı”, “tarihî roman”, “tarihsel roman”,⁶³ “tarihten söz açan roman”, “tarihe dayanmış roman”, “devir romanı”, “çağ romanı”⁶⁴, şeklinde çeşitlilik arz eder.

Yazarlar sadece tarihi roman adlandırmaları konusunda değil aynı zamanda da tarihi roman sınıflandırmaları konusunda da fikir ayrılığındadırlar. A. Ömer Türkeş, tarihi romanı kendi içinde iki grupta ele alır:

1. Birincisi “klasik tarihsel romanlar” dır. Bu türde yazar, geçmişte yaşanan toplumsal yaşamı, bir olayı ve kişileri genelde tarihi gerçeklere dayalı olarak ele alır. Bu gruptaki roman yazarları, hem tarihi gerçeklere dayalı hem de hayal ürünü kurmaca kişi ve olaylar kurgularlar.⁶⁵

2. İkincisi ise hiçbir “gerçeklik iddiası” olmayan yazarların tarihi, öykülerini anlatmada bir fon gibi kullandıkları tarihi romanlardır.⁶⁶

Ayfer Yılmaz ise tarihi romanı üç ana başlık altında inceler:

“1. Yazarla anlattığı dönemin durumuna göre tarihi romanlar:

1.1. Yazarın şahidi olduğu dönemleri anlattığı tarihi romanlar,⁶⁷

1.2. Yazarın şahidi olamadığı ancak kaynaklar vasıtasıyla edindiği bilgi birikiminin mahsulü olan tarihi romanlar,⁶⁸

2. Konularına göre tarihi romanlar:

2.1. Yalnızca belli bir tarihi dönemi konu alan tarihi romanlar,⁶⁹

2.2. Farklı tarihi devirlerdeki olayları birbirleriyle mukayeseli olarak isleyen tarihi romanlar,⁷⁰

3. Konunun işlenişine, kurgusuna göre tarihi romanlar:

⁶³ Erol Toy’un tarihi ve tarihsel romanın ayrımı konusundaki şu sözleri kayda değerdir: “ Tarihsel roman, toplumsal kesitin bütünüyle insanı, doğası, yapısını kavramaya çalışan roman tarzı. Tarihi roman kişilerin romanıdır. Yani o tarihsel süreç içindeki bir tek kişinin yapısını, niteliklerini ve değerlerini ortaya koyar. [...] Tarihi roman genellikle hükmü verilmiş kahramanlar üzerinde durur. Oysa toplumsal yönü olan tarihsel roman ise tarihin hükmünü verirken dikkate almadığını topluma sunmakla görevlidir. Onun için bireyin romanı yazıldığı zaman bile tarihsel roman söz konusu olabilir. ” Erol TOY, “Roman Yazarı Fili Kör gibi Tarif Etmeyip Bütünün Anlatmalıdır”, Hürriyet Gösteri, S. 197, Mayıs 1997, s.66.

⁶⁴ “Çağ romanı” ve “tarihi roman”ın arasındaki fark, tarihi romanların ele aldıkları dönemin eserin yazılış tarihinden çok daha gerilere dayanması; çağ romanlarının ise anlattığı dönemin içinde yazılması ve an’ı anlatmasıdır. Daha geniş bilgi için bkz.: Dinçer Eşitgin, “Bir Kurtuluş Savaşı Kurmacası Olarak ‘Küçük Ağa’”, Dergah, 1998, C. 8, S.95, s.14-17

⁶⁵ Türkeş, Balzac, Puşkin gibi yazarları bu kategoride değerlendirir.

⁶⁶ Türkeş, A. Dumas bu kategoride değerlendirir.

⁶⁷ Yılmaz, Sevinç Çokum’un Karanlığa Direnen Yıldız adlı eserini bu gruba örnek verir.

⁶⁸ Yılmaz, Sevinç Çokum’un Hilal Görününce adlı eserini bu gruba örnek verir.

⁶⁹ Yılmaz, Tarık Buğra’nın Küçük Ağa adlı eserini bu gruba örnek verir.

⁷⁰ Yılmaz, Oğuz Özdeş’in Kıbrıs Kanı adlı eserini bu gruba örnek verir.

3.1.Tarihi konuyu edebi esere dönüştürürken estetik ölçülerin dikkate alındığı tarihi romanlar,⁷¹

3.2.Popüler tarihi romanlar,^{72,73}

Yavuz Selim Karakışla ise tarihi romanı dört gruba ayırır:

“1.Tarihi olaylar temel olarak alınır ve bunun üzerine kurgusal bir öykü oturtturulur.

2.Tarihi olaylar zincirini mümkün olduğu kadar korumaya özen gösterilerek alınır ama roman sekinde tarih anlatılmaya çalışılır.

3.Bir tarihsel dönem ele alınır, arka plan olarak kullanılır, kurgu da tamamen bu tarihsel platform üzerine kurulur, yani olmamış olaylar olmuş gibi gösterilir.

4. Belirli güncel görüşleri veya ideolojileri yaymak için tarihi geçmişini bir temel olarak kullanmak. Tarihi yeniden kurarak, tarihi yeniden yorumlayarak, o güncel ideolojiyi yaymak için yazılan romanlardır.”⁷⁴

Tarih, önceleri bir anlatı geleneği olarak edebiyatın içerisinde yer almıştır. Daha sonraları ise, masalımsı bir anlatımla, olayları veya kişileri ölümsüzleştirmek gayesiyle yazılmıştır. Tarih, zamanla ayrı bir bilim olarak varlık kazanmasına rağmen edebiyatla bağlarını tamamen koparmamıştır. Fransız İhtilalı ile birlikte yayılan milliyetçilik dalgası karşısında devletler, kendi tarihlerini ve köklerini aramaya başlamışlar; milliyetçilik akımının doğurduğu gelişmeler sebebiyle tarih ve romanın yolları keşmişmiştir. Romantizm akımının doğuşu ve etkisini artırmasıyla birlikte de tarih, edebî eserlerde malzeme olarak daha sık kullanılmaya başlamıştır. Romantizm akımının yaydığı marazilik, duygusallık, milliyetçilik, melankoli ve hüznün duygusuyla yazarlar geçmişlerine yönelmişlerdir. Bulunulan andan kaçma isteğinin sonucu yazarlar geçmişte yer alan kültür değerlerine, folklorla, halk edebiyatına ve milli renklere büyük ilgi duymuşlar ve eserlerinde bu unsurları kullanmışlardır.

Tarihin konu edindiği romanlarda kahramanlar daha çok destansı ve mitolojik özellikler göstermiştir. Kabul gören yaygın görüşe göre tarihî romanın ilk örneği İskoç yazar Walter Scott tarafından verilmiştir. Scott’un eserlerinde kahramanlar destana has

⁷¹ Yılmaz, M. Cemal Kuntay’ın Üç İstanbul adlı eserini bu gruba örnek verir.

⁷² Yılmaz, Oğuz Özdeş’in Şafak Sökerken ve Vatan Borcu adlı eserlerini bu gruba örnek verir.

⁷³ Ayfer Yılmaz, “Tarihi Roman Üzerine”, Bilge, S.24, Bahar 2000, s.44

⁷⁴ Birsen Talay, Bahriye Çeri, “Tarih ve Roman İlişkisi Üzerine”, Tarih ve Toplum, 2000, C.33, S.198, s.353.

özellikler göstermekten ziyade millî normlara uygun birer tip olarak karşımıza çıkar. Scott'un Waverley (1814) adlı eseri ile birlikte kurmaca unsuru tarihi roman bünyesinde yer almıştır. Scott'un bu eserinde tarihî gerçeklik çerçevesi içene kurmaca bir öyküyü yerleştirmesi bir ilktir. Scott'un 1819 yılında yazdığı Ivanhoe adlı romanında ise, kurmacaya dair ikinci farklı bakış açısı sunulmuştur. Yazar, bu eserde tarihi bir zemin olarak kullanmış ancak bu zemin üzerine bütünüyle kurmaca bir olay yerleştirmiştir. Scott'un önemi, tarihî gerçekleri konu edinirken roman kurgusunun merkezine gerçekten yaşanmış olanı değil, yaşaması muhtemel olanı yerleştirmiş olmasıdır. Olay örgüsünde ve şahıs kadrosunda gerçek tarihi kişilerden daha çok kurgusal öğeler yürürlük kazanmıştır. Scott'un tarihi romanlarının arka fonunu oluşturan ayrıntı veya kurmacayla iç içe geçen bir unsur olarak ele alışı bir ekolün de başlangıcı olmuştur. Scott'un ardından gelen yazarlar, bu tarihi roman taslağının izinden gitmiş ve daha sonraki dönemler içerisinde tarihî malzemenin kullanılışında hayalin sınırlarını daha da genişleterek kurgulamayı daha belirgin hâle getirmişlerdir.⁷⁵

Scott ekolüne dâhil edebileceğimiz tarihi roman yazarlarının öne çıkan isimlerine; İngiltere'de Charles Dickens (Barnaby Rudge, İki Şehrin Hikâyesi), Rusya'da Alexandre Puşkin (Yüzbaşının Kızı), Tolstoy (Savaş ve Barış), Aleksandr Bestzhev (Ammalat Bey), Gogol (Tarass Boulba), Fransa'da Aleksandra Dumas (Monte Kristo, Üç Silahşörler, Siyah Lale), Victor Hugo (Notre Dame'ın Kamburu) gibi yazarları örnek verebiliriz.

Tarih ve tarihi roman yazarının arasındaki farklılığın kurgulama yönteminden kaynaklandığı geleneksel tarihi roman yazarları ve eleştirmenler tarafından sık sık vurgulanmıştır. Tarihçi ile romancı, olaya bakış açılarında ve kullandıkları tekniklerde birbirlerinden ayrılırlar.

Aytaç, tarih ve tarihi roman arasındaki kurmaca- gerçeklik ilişkisini çizilen sınırların belirlediğini ileri sürer: “Kurmaca ile gerçeklik bağlantısını en somut gösteren örnek, sanırım tarih kitabıyla tarih romanının ilişkisi. Tarih, gerçeklere sadık olmak zorunda, oysa tarih romanının böyle bir zorunluluğu yoktur. Çıkış noktası, kaynağı tarihtir, ama tarih romanı başka kollardan beslenen bir ırmak gibidir: Yaratıcı yazarın estetik kaygılarla hayal gücünü devreye sokarak gerçekliği değiştirme yetkisi vardır.”⁷⁶

⁷⁵ Turgut Gögebakan, Tarihsel Roman Üzerine, Ankara, Akçağ Yayınları, 2004, s. 23–26

⁷⁶ Gürsel Aytaç, Genel Edebiyat Bilimi, İstanbul, Say yayınları, 2003, s. 40

Doğan, tarihi romanın ne tam anlamıyla tarih ne de tam anlamıyla roman kategorisine dâhil edilebileceğini; iki kavramdan da bağımsız bir tür olduğunu ileri sürer. Tarihi roman bir yandan özelliği bakımından tarihi gerçekliklere yaslanmak zorundayken diğer yandan yaratıcı bir tür olmasından dolayı da tarihi boşluklardan yararlanarak kurmaca boyutuyla okuyucu karşısına çıkmaktadır: “Tarihî roman terimi iki uçludur. Bir uçta tarih, diğerinde ise roman yer alır. Bu iki ucu birleştiren unsur, aynı zamanda onları ayırmıştır da. Tarih ‘olup bitenin bilgisi’ şeklinde tamamlandığında önceliğin ona verildiği de kabul edilmiş olur; fakat ‘olup biten’in *neliğini* kim bilebilir ki? Klâsik tanımı ile roman, ‘yaşanmış ya da yaşanması mümkün olayların anlatıldığı edebî tür’dür. Bu tanımda, Forster’in gönülsüzce kabul ettiği olay’ın öne çıkarıldığı görülmektedir. Tarih karşısında romancı, yaşanmış ile yüzyüzedir; yaşanması mümkün olanı ise tarihteki boşlukları doldurarak gerçekleştirir. Tarihî romanın hız aldığı en önemli nokta da tarihte bulunduğu düşünülen bu ‘boşluk’lardır.”⁷⁷

Forster, “Tarihçinin görevi olanı yazmak, romancının görevi yaratmaktır”⁷⁸ derken romancının olaylara istediği gibi şekil verebileceğini vurgular. Oysa tarihçi, objektif olmak ve olayları kendi gördüğü açıdan değil, görüldüğü gibi yazmak zorundadır.

Gögebakan’a göre tarihçinin görevi elindeki parçalardan bir resim oluşturmak ve bu resimdeki anlamların da birbirleriyle bütünleşebilmesidir. Romancı ise, bu çerçeveye yerleştirilmiş parçayı alır ve kendi dünyasına ve algısına göre yeni baştan kurgular. Böylece tarihi roman, tarihi gerçeklerden yola çıkar; fakat kendine tamamen farklı bir yol çizer.⁷⁹

Tarihçi ile romancı arasındaki farklılıklara Tural’ın romancının tarihi yarın ve talih bazında yorumlama esasına dayandırabileceği düşüncelerini de ekleyebiliriz:

“Romancı, tarihçiden farklı olarak yarına bakış ve bir bakıma yarını müjdeleyiş şansına sahiptir. Romancı geleceğe bakış sırasında tâlih ve ümidin insanı avutan, harekete getiren, sarsan oyunlarından faydalanma hakkına sahipliği ile tarihçiden ayrılır. Ne kadar sübjektif olursa olsun, bir vak’anüvist bile, yarın ve tâlih unsurlarını asıl

⁷⁷ Mehmet Can Doğan, “Tarihî Romanın Dinamikleri ve Son On Beş Yılın Tarihî Romanları”, Türk Yurdu, Sayı 153– 154, Mayıs Haziran 22000, s.140.

⁷⁸ E. M.Forster Roman Sanatı, (çev.: Ünal Aytür), İstanbul Adam Yayınları, 2001, s.86.

⁷⁹ Turgut Gögebakan, Tarihsel Roman Üzerine, Ankara, Akçağ Yayınları, 2004, s.36.

malzemeyi şekillendirmek üzere kullanamaz. Biri üsluba değer vermez, diğeri içinse romanın ana unsurlarından biridir.”⁸⁰

Eşitgin’e göre; tarihi romanın, kişileri ister kurmaca hem de isterse gerçek kişiler olsun; daha öncesinde iyi araştırılıp, öğrenilmiş ve sınırları çizilmiş bir tarihi bağlam içine yerleştirilir.⁸¹

“ fiksiyonun roman kurgusu içerisindeki yerini çoğu zaman yazarın bakış açısı belirliyor. Yazarın bakış açısını belirleyen şey ise, dünya görüşü ya da başka bir deyişle; düşünce dünyasıdır. Tarihsel roman bu açıdan bakıldığında, tezli romanlar sınıfına sokulabilir. Hatta tezli romanlara en tipik örnekler çoğunlukla tarihsel romanlardan gösterilir, şeklinde bir saptamada bulunabilir.”⁸²

Gögebakan, tarihsel romanın olay ya da olguyu ön plana çıkartılma amacının sonucu olarak roman kişilerinin geri planda kaldığını ifade eder. (Gögebakan, 2004: 39)

“ roman kişilerinin oluştururken tarihsel roman yazarının genellikle iki yöntem arasında bir seçim yapması gerekir; ya yapıtında özellikle başkişi olarak gerçekten yaşamış tarihi kişilere yer verecektir ya da Scott’un izinden giderek roman kurgusunu kurmaca roman kişileri yaratarak oluşturacaktır. (...) yazarın birinci seçeneğe başvurması durumunda gerçek tarihsel belgelere uygunluğu kaçınılmaz bir zorunluluk olacaktır. Yazar en azından, hayal dünyasının oldukça geniş olanaklarını kullanmada kendini kontrol etme, sınırlama gereksinimi duyacaktır.”⁸³

“tarihsel roman kişilerinin kurgulanmasında yazar için sorun oluşturan bir diğer önemli nokta da, tip ve karakter⁸⁴ arasında bir seçim yapma zorunluluğudur.”⁸⁵

⁸⁰ Sadık Kemal Tural, Tarihi Roman ve Atsız’ın Tarihi Romanları Üzerine Düşünceler” Zamanın Elinden Tutmak, Ankara, Yeni Avrasya Yayınları, 2003, s.210.

⁸¹ Eşitgin Dinçer, “Bir Kurtuluş Savaşı Kurmacası Olarak Küçük Ağa”, Dergâh, Ocak 1998, C.8 S.95, s.14 1998: s.14

⁸² Turgut Gögebakan, Tarihsel Roman Üzerine, Ankara, Akçağ Yayınları, 2004, s. 29

⁸³ Turgut Gögebakan, Tarihsel Roman Üzerine, Ankara, Akçağ Yayınları, 2004, s. 41

⁸⁴ Murat Belge, ‘iki kavram arasında aşağı yukarı şöyle bir ayırım yapıldığı söylenebilir; tip, bireysel özelliklerden, yani çeşitli huyları, davranışları, duygulanış ve düşünüş biçimleri, içsel gelişim ve değişimlerden pek fazla söz edilmeyip, daha çok dıştan görünüşüyle ele alınan nesnel şekilde gösterilen, benzerlerinin temsilciliğini yapabilmek için genel niteliklerle donatılmış, öncelikle toplumsal gerçekliğin bir kesintisini yansıtan, ve –iddiaya göre- bu arada kendi hayatını yaşamaya pek fırsat bulamayan kişidir. Karakter de bunun karşıtı oluyor şüphesiz. Toplumsal gerçeklikleri yansıtsa da ilkin kendi hayatını yaşayan, olumlu ya da olumsuz yönde gelişen, psikolojik yaşantısına ve öznelliğine öncelik tanınarak anlatılan, karmaşık yapılı kişi diye kabataslak tamamlayabiliriz ‘karakter’i de.” Murat Belge, Edebiyat Yazıları, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Aralık 1994, s. 20-21. Gögebakan’dan aktarıldı. (2004, s.46)

⁸⁵ Turgut Gögebakan, Tarihsel Roman Üzerine, Ankara, Akçağ Yayınları, 2004, s. 48

“ tarihsel romanın daha çok olaylar üzerinde yoğunlaştığını göz önünde bulundurduğumuzda, doğal olarak ilk bakışta yazarın tercihini tipten yana koymasını anlayışla karşılayabiliriz.”⁸⁶

“ tarihsel roman kurgusu içerisinde kişilerin üstlenmiş olduğu işlev göz önünde bulundurulduğunda, diğer roman türlerine oranla daha az önemli oldukları bir gerçektir; ancak tarihsel bir arka plan üzerinde kurgulanmış olmaları nedeniyle, diğer roman türlerinin figürleriyle karşılaştırıldığında olumlu-olumsuz daha çok tepki aldıklarını da unutmamak gerekiyor. Bu tepkiler tarihsel romanın popülaritesinin de bir kanıtı olarak görülebilir. Çalışmanın ulaştığı bir diğer önemli sonuç da şudur: bütün bu kuramsal ölçütlere rağmen yazar bir sanatçı olarak hayal dünyasının veya yaticılığının bütün olanaklarını tarihsel romanın –yazının bütün alanlarında olduğu gibi – kurgulanmasında kullanır. Tarihsel roman kişilerinin oluşturulmasında da bu durum kendisini gösteriyor. Aynı gerçek tarihsel kişiliklerin değişik yazarlar tarafından değişik biçimlerde roman örgülerine sokulmaları, başka bir deyişle, birbirinden son derece farklı biçimlerde yansıtılmaları bu bağlamda değerlendirilebilir.”⁸⁷

Tarihsel romanın vazgeçilmez bir özelliği de kurmaca olgular içermesidir. Zaten roman diye nitelendirilebilmenin temel koşulu, yapıtın kurmaca bir evrende, yine kurmaca entrikalar taşımasıdır. Yani bir yapıtın tarihsel roman olabilmesi için öncelikle roman niteliklerini taşıması gerekir. İçerdiği kurmaca evrenle ilişkili olarak roman özelliğini taşıyan yapıt, tarihsel konu ve bu kurmaca öğeleri gerçeğe benzer hale getirebildiği ölçüde tarihsel olur. Bir anlamda —*yaşanmış bir gerçekliği, kurgulanmış gerçeklik süzgecinden geçirerek yeniden sunmak*⁸⁸tır tarihsel roman.

Tarihi romanlar, tarihte yaşanmış olayların birebir kopyası değildir. Onlar, belirli bir yöntem dâhilinde gerçeğimsi bir dünya tasarımıdır. "Tarih-roman ilişkisinde kışkırtıcı bir unsur olarak hep gündemde kalan gerçeğe uygunluk tartışması da tarihin depo, gardırop gibi görünmesinden kaynaklanır. Aslında bu, romanın değil, tarihin sorunu ve tartışma konusudur. Bu bile tarihe bilgi kaynağı diye yaklaşmanın doğurduğu kolaycılığı, hazıra konmayı gösterir. Bilgi, ancak hayat pratiği olduğunda bilince dönüşebilir ve kültüre dâhil olur. Tarihle kurulacak sağlıklı ilişkinin bilgi düzleminde

⁸⁶ Turgut Gögebakan, Tarihsel Roman Üzerine, Ankara, Akçağ Yayınları, 2004, s. 46

⁸⁷ Turgut Gögebakan, Tarihsel Roman Üzerine, Ankara, Akçağ Yayınları, 2004, s. 51

⁸⁸ Tilbe, Ali- Civelek, Kamil, Nedim Gürsel'in "Resimli Dünyasına tarihsel bir yaklaşım, s. 84.

değil, bilgi düzleminde gerçekleşmesi gerektiğini fark edene kadar ne tartışmaların önü alınabilir, ne de romandaki tarihin anlamı kavranabilir."⁸⁹

Ayfer Yılmaz, aynı zamanda tarihi roman yazarının seçtiği tarihi olayda, olaya ve o olayda adı geçen tiplerle ilgili geniş bilgiye sahip olması gerektiğini belirtir. Bunu tarihi roman yazarının bu konudaki bir "misyonu" olduğunun altını çizer. Yılmaz, bu görevi şöyle ifade eder: "Mazinin değerlerini hafızlarda canlı tutarak, okuyucusuna tarih şuuru asılamak, geçmişten dersler çıkararak, geleceğin hatasız inşasına katkıda bulunabilmektir."⁹⁰

Gürsel Korat, tarihsel romanın, gerçeklik adına bir tezin kanıtlandığı bir aparat olmadığını iddia ettikten sonra: "...bir romanda 'varış' noktasının bir 'tarih tezi' olmadığı bellidir. Tarih konulu romanların bir tarih tezini açıklamak durumunda sıkıntı çekeceğini düşünüyorum. Bir romancı duyu organlarını doğrudan etkileyen olayları betimlerken nasıl doğabilimcinin algılarıyla davranmıyorsa, tarihsel olayların izini sürerken de tarihçi gibi davranamaz."⁹¹ der.

Her romanın "tarihi bir tanıklık" olduğu kanaatinde olan A. Ömer Türkeş ise şunları söyler:

"İster tarihi bir olayı konu alsın ister günceli, sonuçta her roman ortaya çıktığı andan başlayarak tarihi bir belgeye dönüşür; birincisi, belli bir dönemde belli bir ülke yazarının eğilimlerini ifşa etmek anlamında; ikincisi, kendisi de bizzat edebiyat tarihinin bir parçası olarak; özetle, her roman tarihi bir tanıklık"⁹² tır.

Görüldüğü gibi tarihi roman ve kavramı hakkında - kişi, zaman, mekân, olay bağlamında- tarih ve roman, gerçek-kurmaca ilişkisi üzerine bu tarz birbirinden farklı düşünceler içeren tanım, sınırlandırma ve de sınıflandırma yapılmıştır.

Zaman algılamasında ve tarihin bilim olma noktasında meydana gelen farklılaşmayla birlikte roman kurgulamalarında da değişiklikler meydana gelmiştir. Postmodern anlayışın dünya üzerinde gelişmesine bağlı olarak, tarihe bakış açısında meydana gelen değişimler hem tarihi, olayların bilgisi olmaktan çıkarmış hem de tarihî romanlara yeni bir canlılık kazandırmıştır.

⁸⁹ Mehmet Can Doğan, "Tarihi Romanın Dinamikleri Ve Son On Beş. Yılın Tarihi Romanı", s141

⁹⁰ Ayfer Yılmaz, "Tarihi Roman Üzerine", Bilge, S.24, Bahar 2000, s.45

⁹¹ Gürsel Korat "Tarih Romancılığı Üzerine", Virgül Dergisi, Kasım 1999, S.24., s.79.

⁹² A. Ömer Türkeş, "Tarihi Roman, Roman Gibi Tarih", Virgul, 1998, S.9, s.16

Carr ile birlikte tarih, olayların değil olguların bilgisi olma yoluna girmiş ve tarihçinin aslında yorum olarak gelen bir bilgiyi zihninde kurgulayarak bilimselleştirdiği iddia edilmiştir. Tarihi kurgu olarak gören bu yeni yaklaşım, tarihçinin boş bıraktığı parçalar olduğunu da anlatmıştır. Tarihçi resmî belgelere bağlı kalmak zorunluluğundan dolayı, yorum yapma yeteneğini sınırlandırmıştır, oysa romancının böyle bir sorunu yoktur. O belgelere sadık kalmak yanında, tarihçinin boş bıraktığı noktaları da muhayyilesinin yardımıyla doldurmak hakkına sahiptir. Eğer tarih bir yorum demekse, romancı da bu yoruma bir kurgu daha ekleyecek ve kurgunun kurgusu olarak romanını yazacaktır. Bu durumda tarihî gerçeklere sadık kalmak da bir zorunluluk olarak görülmemekte ve alışlagelen tarih anlayışlarını yıkarak yeni bir tarih kurmak gibi tartışılabilir fikirlere de kapı aralanabilmektedir.

2.7. Türk Edebiyatında Tarihi Roman ve Gelişimi

Türk edebiyatında ilk tarihî romanlar, köklü bir devletin dağılmaya başladığı buhranlı bir dönemde ortaya çıkarlar. Bu devrenin iki tarihî roman yazarı Namık Kemal ve Ahmet Midhat da söz konusu atmosferden etkilenirler. Onların tarihî romana yönelmelerinde devrin tarihî, sosyal, psikolojik ve kültürel unsurlarının tesirleri söz konusu olduğu gibi, sanat anlayışlarının da tesiri görülmektedir. Tarihle de ilgilenen Ahmet Midhat, tarihî roman türünü önemli bir hizmet vasıtası olarak görür. Araştırmacılar, edebiyatımızda ilk tarihî romanın Ahmet Mithat Efendi'nin 1871 yılında yayımlanan *Yeniçeriler* isimli eseri olduğu hususunda hemfikirdirler.⁹³ Bu eserden sonra Ahmed Mithat'ın yazdığı *Süleyman Muslı* 1877'de, Namık Kemal'in kaleme aldığı ve gerçek hadiselerle dayalı olan romanı *Cezmi* ise 1880'de yayımlanır. Ayrıca *Monte Kristo* ve *Notre-Dame De Paris* ilk tercüme edilen tarihî romanlardır. Devletin çöküşe doğru gitmesiyle tarihe ilgi yoğunlaşır. Yazarlar, devrin insanına ruh kazandırabilmek için tarihteki malzemedен yararlanmaya başlarlar. Tanzimat yıllarında devleti meydana getiren milletlerin bütünlüğünü muhafaza etmek ve Osmanlı'yı

⁹³ Sadık Tural, bu hususta farklı düşünmektedir. O, *Yeniçeriler*'i tarih konulu eserlerden çok, yazarın, hayalini fazlaca işlettiği bir macera romanı olarak görür. Ona göre edebiyatımızda ilk tarihî roman denemesi sayılacak eser yine aynı yazarın 1874 yılında yayımlanan *Hasan Mellah yahut Sır İçinde Esrar* adlı romanıdır. Ahmet Mithat'ın tarih şuurunun eseri sayılabilecek romanı ise *Ahmet Metin ve Şirzad*'dir. Tural, Türk Edebiyatında roman ve tiyatro konularının şuurulu bir şekilde tarihten alınmasının Namık Kemal ile başladığını ve edebiyatımızdaki ilk tarihî roman denemesinin de *Cezmi* (1880) olduğunu iddia eder. Bkz. Sadık TURAL, *Zamanın Elinden Tutmak*, Yeni Avrasya Yayınları, Ankara, 2003, s.216; TURAL, (1976), s.16.

meydana getiren Türk olmayan Müslüman unsurları da bir arada tutmak için savunulan İslâm birliği ideolojisi, yazarları İslâm tarihine özellikle Endülüs tarihine götürür.

Sema Uğurcan, “Ahmet Mithat Efendi’nin Romanlarında Tarih ve Medeniyet” başlıklı makalesinde, Ziya Paşa, Namık Kemal, Ahmet Vefik Paşa ve Ahmet Mithat Efendi gibi Tanzimat edebiyatı yazarlarımızın eserlerinde tarihi olaylara yer verdiklerini ve, bu yazarlarımızdaki tarih eğiliminin, devirlerinin sosyal, fikri, politik cereyanlarıyla beslendiğini belirtir. Uğurcan’a göre bu yazarlarımızın tarihi sevmelerinde, gündelik yaşamdan kaçmak isteyen batılı romantik yazarların etkisi olduğunu vurgular.⁹⁴ Meşrutiyet döneminde ise tarihî roman millî bilincin uyanması için bir araç olarak kullanılır. Bu dönemde yazılan tarihî romanlar şunlardır: Selanikli Fazlı Necip, Dehşetler İçinde (3 c. 1909-1910); Filibeli Ahmet Hilmi, Öksüz Turgut (1910); Süleyman Sudi, Kızıl Köşk (1914); Dünder Alp, Şarkın En Büyük Hükümdarı Timurlenk (1914); Moralızade Vassaf Kadri, Şimal Rüzğarı (1915); Ahmet Naci, Kamer Sultan (1914) Kızıl Tuğ, Cumhuriyet döneminde tespit edilebilen ilk tarihî romandır.

Cumhuriyet devrinde Osmanlı tarihi ile alâkalı ilk roman ise, Nizamettin Nazîf’in Kara Davut (1928) adlı eseridir.

Bu dönemde yazılan bazı eserler ve yazarları şunlardır:

1870- 1923 yılları arasında eser yayımlayan tarihi roman yazarları:⁹⁵ Ahmet Mithat Efendi,⁹⁶ Namık Kemal,⁹⁷ Reşat Nuri Güntekin,⁹⁸ Refik Halit Karay,⁹⁹ Halide Edip Adıvar,¹⁰⁰

1923-1949 yılları arasında eser yayımlayan tarihi roman yazarları: Halide Edeip Adıvar,¹⁰¹ Ahmet Refik Altınay,¹⁰² Sermet Muhtar Alus,¹⁰³ Aka Gündüz,¹⁰⁴ Abdullah

⁹⁴ Sema Uğurcan, “Ahmet Mithat Efendi’nin Romanlarında Tarih ve Medeniyet”, Türk Dili, Mayıs 1995, S. 521, s.554

⁹⁵ Yazarlar soyadına göre sıralanmıştır. Ayrıca yazar ve eserlerin tümüne listede yer verilmemiş; seçme yapılmıştır.

⁹⁶ Yeniçeriler (1872), Süleyman Muslî (1877), Arnavutlar-Solyotlar (1888), Ahmed Metin ve Şirzad (1892),

⁹⁷ Cezmi (1880),

⁹⁸ Gizli El (1920)

⁹⁹ İstanbul’un İç Yüzü (1920)

¹⁰⁰ Ateşten Gömlek (1922)

¹⁰¹ Vurun Kahpeye (1926), Tatarcık (1939)

¹⁰² Tarihte Kadın Simaları (1931), Fındıklı Silahtar Mehmet Ağa (1933), Sokullu Mehmet Paşa, Turhan Valide

¹⁰³ Kıvrırcık Paşa (1933), Pembe Maşlahlı Hanım (1933), Harp Zengini ve Gelini (1934)

¹⁰⁴ Dikmen Yıldızı (1928)

Ziya Kozanoğlu,¹⁰⁵ Fazlı Necip,¹⁰⁶ Yakup Kardri Karaosmanoğlu,¹⁰⁷ Mehmet Rauf,¹⁰⁸ Fahrettin Sertelli,¹⁰⁹ Kemalettin Şükrü,¹¹⁰ Turhan Tan,¹¹¹ Ekrem Reşit,¹¹² Örik, Nadih Sırrı,¹¹³ Safiye Erol,¹¹⁴ Mithat Cemal Kuntay,¹¹⁵ Burhan Cahit Markoya,¹¹⁶ Peyami Safa,¹¹⁷ Ercüment Ekrem Tarlu,¹¹⁸

1949-1960 yılları arasında eser yayımlayan tarihi roman yazarları:¹¹⁹ Atsız, H. Nihal,¹²⁰ Balkanlı, Hüsniye,¹²¹ Bekman, Münir Müeyyet,¹²² Danişman, Zuhuri,¹²³ Kozanoğlu, Aptullah Ziya,¹²⁴ Ilgaz, Hikmet,¹²⁵ İleri, Reşat,¹²⁶ Atilla İlhan,¹²⁷ Özdeş, Oğuz,¹²⁸ Sertoğlu, Murat,¹²⁹ Sezer, Muzaffer,¹³⁰ Sezer, Sevda,¹³¹ Şapolyo, Enver Behnan,¹³² Kemal Tahir,¹³³ Tansu, Samih Nafiz,¹³⁴ İlhan Tarus,¹³⁵ Tirişoğlu, Hulusi,¹³⁶

¹⁰⁵ Atlı Han (1923), Kolsuz Kahraman (1930),

¹⁰⁶ Saraylarda Mecnunlar (1928),

¹⁰⁷ Sodom ve Gomore (1924), Hüküm Gecesi (1927), Yaban (1932), Bir Sürgün (1938)

¹⁰⁸ Halas (1929)

¹⁰⁹ Sümer Kızı (1933), Asya'da Bir Güneş Doğuyor (1938)

¹¹⁰ Venedikli Köle (1931),

¹¹¹ Timurlenk (1935)

¹¹² Hayreddin Barbaros (1937),

¹¹³ Sultan Hamid Düşerken (1947),

¹¹⁴ Ciğerdelen (1947)

¹¹⁵ Üç İstanbul (1938)

¹¹⁶ İzmir'in Romanı (1931), Gazi'nin Dört Süvarisi (1932), Yüzbaşı Celal (1933), İhtiyat Zabiti (1933), Cephe Gerisi (1934), Harp Dönüşü (1938)

¹¹⁷ Mahşer (1924)

¹¹⁸ Kan ve İman (1922)

¹¹⁹ Yazarlar soyadına göre sıralanmıştır. Ayrıca yazar ve eserlerin tümüne yer verilmemiş; seçme yapılmıştır.

¹²⁰ Bozkurtların Ölümü (1946), Bozkurtlar Diriliyor (1949), Deli Kurt (1958),

¹²¹ Güzel Hatice (1958),

¹²² Kâtibim (1958),

¹²³ Balak Gazi (1957), Lala Mustafa Paşa Kıbrıs Önlerinde (1957), Zafire'nin Oğlu (1958), Kahramanlar Geçidi (1958),

¹²⁴ Fatih Feneri (1952), Dağlar Delisi (1953), Sencivanoğlu (Afrikada Türk Korsanları) (1957), Arena Kraliçesi (1964),

¹²⁵ Şark Yıldızı I- II (1953 - 1954),

¹²⁶ Çakıcı Mehmet Efe (1952), Karacehennem İbrahim (1953), Kurdoğlu (1953), Hacı Murat (1953), Yörük Ali (1953),

¹²⁷ Kurtlar Sofrası (1963), Bıçağın Ucu (1973), Sırtlan Payı (1974)

¹²⁸ Vatan Borcu (1958),

¹²⁹ Teodora'nın Ölümü (1950), Dağlar Kralı Yörük Osman Efe (1955), Gâvur İmam (1959), Bulgar Sadık (1959), Bizanslı Aspasya I-II (1960),

¹³⁰ Hekim Aşk (1953),

¹³¹ Rukiye Hatun (1957),

¹³² Anadolu Fatih Alpaslan (1951), Lâle Devrinde Şair Nedim'in Aşk (1952), Fatih İstanbul Kapılarında (1953).

¹³³ Esir Şehrin İnsanları (1956),

¹³⁴ Yıldırım Beyazıt'ın Büyük Oğlu Emir Süleyman (1957),

¹³⁵ Hükümet Konağı (1962),

¹³⁶ Kara Abdurrahman (1953),

Erol Toy,¹³⁷ Tülbentçi, Feridun Fazıl,¹³⁸ Türkmen Faik,¹³⁹ Ulunay, Refi Cevat,¹⁴⁰ Vecdet, Vedi,¹⁴¹ Yurdatap, Kadri,¹⁴²

1960- 1980 yılları arasında eser yayımlayan tarihi roman yazarları¹⁴³: Ahmet Cemil Akıncı,¹⁴⁴ Yavuz Bahadıroğlu,¹⁴⁵ Tarık Buğra,¹⁴⁶ Hasan İzzettin Dinamo,¹⁴⁷ Mehmet Seyda,¹⁴⁸ Feridun Fazıl Tülbentçi,¹⁴⁹ Ragıp Şevki Yeşim,¹⁵⁰ Sevda Sezer,¹⁵¹ Kemal Tahir,¹⁵²

S. Dilek Yalçın-Çelik 1980 sonrası edebiyatımızda tarihî romanları şöyle bir sınıflamaya tabi tutar:

1. Kronolojiye dayalı gerçekçi tarihî romanlar
 - a) Popüler tarih romanları
 - b) Biyografik, anı tarzında tarihî romanlar
2. Modernist kurgu ile kaleme alınan tarih romanları
3. Postmodern kurgu ile kaleme alınan tarih romanları¹⁵³

1980 ve sonraki yıllarda eser yayımlayan tarihi roman yazarları:¹⁵⁴ Talip Apaydın,¹⁵⁵ Tarık Buğra,¹⁵⁶ Yıldız Balık,¹⁵⁷ Sevinç Çokum,¹⁵⁸ Mehmet Coral,¹⁵⁹ Reha

¹³⁷ Toprak Acıkınca (1968), Acı Para (1970)

¹³⁸ Barbaros Hayrettin Geliyor (1949), Osmanoğulları (1950) Sultanların Aşkı (1952), İstanbul Kapılarında (1954), Şah İsmail (1956), Turgut Reis (1958), Cem Sultan (1959),

¹³⁹ Fatih'in Zaferi (1953),

¹⁴⁰ Dağlar Kralı (1955)

¹⁴¹ Trablus Çöllerinde (1954),

¹⁴² Yıldırım Beyazıt ve Timurlenk (1953),

¹⁴³ Yazarlar soyadına göre sıralanmıştır.

¹⁴⁴ Hilallerin Gölgesinde (1967)

¹⁴⁵ Buhara Yanıyor (1974), Elveda Buhara (1975)

¹⁴⁶ Küçük Ağa (1964),

¹⁴⁷ Kutsal Savaş (1966- 1968), Kutsal Barış (1972- 1976)

¹⁴⁸ Nemrut Mustafa (1970)

¹⁴⁹ Hürrem Sultan (1960), Kanuni Sultan Süleyman (1962), Şanlı Kadırgalar (1964)

¹⁵⁰ Bizanslı Beyaz Güvercin (1964), Genç Osman (1964), Beyaz Atlı Sipahi (1964), Zümrüt Gözlü Sultan Hürrem Sultan (1965)

¹⁵¹ Aşk ve Saltanat (1966)

¹⁵² Esir Şehrin Mahpusu (1962), Yorgun Savaşçı (1965), Devlet Ana (1967), Kurt Kanunu (1969), Yol Ayrımı (1971)

¹⁵³ Yalçın - Çelik, 2005, s. 76

¹⁵⁴ Yazarlar soyadına göre sıralanmıştır. Ayrıca yazar ve eserlerin tümüne yer verilmemiş; seçme yapılmıştır.

¹⁵⁵ Vatan Dediler (1981),

¹⁵⁶ Osmancık (1983)

¹⁵⁷ Okyanus Çiçeği (2001)

¹⁵⁸ Hilal Görününce (1984), Ağustos Başağı (1989)

¹⁵⁹ Nağmeler Tahtım Olsaydı-III. Selim'in Romanı (1999)

Çamuroğlu,¹⁶⁰ Vecdi Çıracıoğlu,¹⁶¹ Gülseren Engin,¹⁶² Tülay Ferah,¹⁶³ Selma Fındıklı,¹⁶⁴ Ayşe Kulin,¹⁶⁵ Handan Öztürk,¹⁶⁶ Kâmuran Solmaz,¹⁶⁷ Tarık Buğra,¹⁶⁸ Şemsettin Ünlü,¹⁶⁹ Gürsel Korat,¹⁷⁰ Emine Işınsoy,¹⁷¹ Hıfzı Topuz,¹⁷² Adalet Ağaoğlu,¹⁷³ Hakan Akdoğan,¹⁷⁴ Ahmet Altan,¹⁷⁵ Mustafa Altunay,¹⁷⁶ İhsan Oktay Anar,¹⁷⁷ Erendiz Atasü¹⁷⁸, Faik Baysal,¹⁷⁹ Nermin Bezmen,¹⁸⁰ Reha Bilge,¹⁸¹ Haldun Çubukçu,¹⁸² Radi Dikici,¹⁸³ Murat Erman,¹⁸⁴ Nedim Gürsel,¹⁸⁵ Murat Hiçyılmaz,¹⁸⁶ Selim İleri,¹⁸⁷ Gül İrepoğlu,¹⁸⁸ Mine G. Kırıkkanat,¹⁸⁹ Ümit Kıvanç,¹⁹⁰ Emre Kongar,¹⁹¹ Ayla Kutlu,¹⁹² Zülfü Livaneli,¹⁹³ A. Turan Ofazoğlu,¹⁹⁴ Ahmet Sipahioğlu,¹⁹⁵ Nilüfer Sultan,¹⁹⁶ Elif Şafak,¹⁹⁷ Ayşe Tulun,¹⁹⁸ Buket Uzuner,¹⁹⁹ Ahmet Yorulmaz,²⁰⁰

¹⁶⁰ İsmail (1990), Son Yeniçeri (2000), (Bir Anlık Gecikme 2007)

¹⁶¹ Kara Büyülü Uyku (1999)

¹⁶² Cehennemde Bir Ada (2001)

¹⁶³ Mayo mu Osmanlı mı (2001)

¹⁶⁴ Gözümün Yaşı Tuna Selidir Şimdi (1997), Saray Meydanında Son Gece (1999), Gümüşlü Martı (2001)

¹⁶⁵ Adı Aylın (1997), Füreya (2000)

¹⁶⁶ Mor Tecavüz (2000)

¹⁶⁷ Kiraze (2000)

¹⁶⁸ Yağmur Beklerken (1981), Osmancık (1983),

¹⁶⁹ Toprak Kurşun Geçirmez (1987), Yukarışehir (1987), Yüz Uzun Yıl (1993)

¹⁷⁰ Zaman Yeli (1994), Güvercine Ağıt (1996)

¹⁷¹ Cumhuriyet Türküsü (1993)

¹⁷² Meyyale (1998), Hatice Sultan (2000), Taif'te Ölüm (1999), Paris'te Son Osmanlılar Mediha Sultan ve Damat Ferit (1999) Gazi Ve Fikriye (2000)

¹⁷³ Romantik Bir Viyana Yazı (1993)

¹⁷⁴ Nü Peride (2000)

¹⁷⁵ Yalnızlığın Özel Tarihi (1991), Kılıç Yarası Gibi (1998), İsyân Günlerinde Aşk (2000)

¹⁷⁶ Gabel (2001)

¹⁷⁷ Puslu Kıtalar Atlası (1995), Kitabül Hiyel (1996), Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri (1998), Amat (2004), Suskunlar (2007)

¹⁷⁸ Dağın Atı Öteki Yüzü (1996)

¹⁷⁹ Ateşi Yakanlar (1992)

¹⁸⁰ Kurt Seyd ve Shura (1992), Kurt Seyd ve Murka (1993), Mengene Göçmenleri (1996)

¹⁸¹ Sur ve Sultan (2001)

¹⁸² Yıldızsayan (1996)

¹⁸³ Theodora (2009)

¹⁸⁴ Beyaz Ateş Adası (1998)

¹⁸⁵ Boğazkesen (1995), Resimli Dünya (2000)

¹⁸⁶ Büyük Yapıt (2001)

¹⁸⁷ Cemil Şevket Bey Aynalı Dolaba İki El Revolver (1997), Hepsi Alev (2007)

¹⁸⁸ Gölğemi Bıraktım Lale Bahçelerinde (2003)

¹⁸⁹ Destina (2008)

¹⁹⁰ Gaib Romans (1992)

¹⁹¹ Hocaefendi'nin Sandukası (1989)

¹⁹² Kadın Destanı (1994), Emir Bey ve Kızları (1998)

¹⁹³ Engereğin Gözündeki Kamaşma (1996)

¹⁹⁴ Deli İbrahim (2009)

¹⁹⁵ 1929 (1997)

¹⁹⁶ Benim Küçük Prensesim (2007)

¹⁹⁷ Pinhan (1997), Mahrem (2000), Araf (2004), Aşk (2009)

2.8. Türk Edebiyatında Postmodern Tarihi Romanlar

Dünya edebiyatında 1980'lerden günümüze değin Yeni Tarihselcilik görüşüne uygun olarak postmodern tarzda birçok tarihi roman kaleme alınmıştır. Türk edebiyatında ise bu açıdan değerlendirebileceğimiz eserlere ilk örnek Orhan Pamuk tarafından verilmiştir. Türk edebiyatında ilk postmodern tarih romanı olarak kabul edilen Orhan Pamuk'un Beyaz Kale (1985), adlı kitabının yayımlanmasından sonra aynı gruba dâhil edebileceğimiz Kara Kitap (1990), Benim Adım Kırmızı (1999) adlı eserlerde aynı yazar tarafından Türk edebiyatına kazandırılmıştır.

Yeni Tarihselcilik Kuramına dâhil edebileceğimiz postmodern özellikler gösteren birçok öykü ve romanda Türk edebiyatında yer almaktadır:²⁰¹ Adalet Ağaoğlu (*Romantik Bir Viyana Yazı* 1993), Hakan Akdoğan (*Nü Peride* 2000), Ahmet Altan (*Yalnızlığın Özel Tarihi* 1991, *Kılıç Yarası Gibi* 1998, *İsyân Günlerinde Aşk* 2000), Mustafa Altunay (*Gabel* 2001), İhsan Oktay Anar (*Puslu Kıtalar Atlası* 1995, *Kitabül Hiyel* 1996, *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri* 1998, *Amat* 2004, *Suskunlar* 2007), Erendiz Atasü (*Dağın Atı Öteki Yüzü* 1996), Faik Baysal (*Ateşi Yakanlar* 1992), Nermin Bezmen (*Kurt Seyd ve Shura* 1992, *Kurt Seyd ve Murka* 1993, *Mengene Göçmenleri* 1996), Reha Bilge (*Sur ve Sultan* 2001), Reha Çamuroğlu (*Bir Anlık Gecikme* 2007), Haldun Çubukçu (*Yıldızsayan* 1996), Radi Dikici (*Theodora* 2009), Murat Erman (*Beyaz Ateş Adası* 1998), Nedim Gürsel (*Boğazkesen* 1995, *Resimli Dünya* 2000, *Allah'ın Kızları*), Murat Hiçyılmaz (*Büyük Yapıt* 2001), Selim İleri (*Cemil Şevket Bey Aynalı Dolaba İki El Revolver* 1997), Gül İrepoğlu (*Gölgemi Bıraktım Lale Bahçelerinde* 2003), Ahmet Karcılılar (*Fotoğraf Hikâyeleri* 2005), Mine G. Kırıkkanat (*Destina* 2008), Ümit Kıvanç (*Gaib Romans* 1992), Emre Kongar (*Hocaefendi'nin Sandukası* 1989), Ayla Kutlu (*Kadın Destanı* 1994, *Emir Bey ve Kızları* 1998), Zülfü Livaneli (*Engereğin Gözündeki Kamaşma* 1996), Murathan Mungan (*Cenk Hikâyeleri, Lal Masalları, Kaf Dağının Ardı, Üç Aynalı Kırk Oda*), A. Turan Oflazoğlu (*Deli İbrahim* 2009), Ahmet Sipahioğlu (*1929* 1997), Nilüfer Sultan (*Benim Küçük Prensesim* 2007), Elif Şafak (*Pinhan* 1997, *Mahrem* 2000, *Araf* 2004, *Aşk* 2009), Ayşe Tulun (*İki Hükümdar Bir*

¹⁹⁸ İki Hükümdar Bir Kadın (2009)

¹⁹⁹ Uzun Beyaz Bulut Gelibolu (2001)

²⁰⁰ Savaşın Çocukları (1997)

²⁰¹ Yazarlar soyadı sırasına göre verilmiştir.

Kadın 2009), Buket Uzuner (*Uzun Beyaz Bulut Gelibolu* 2001), Ahmet Yorulmaz (*Savaşın Çocukları* 1997)

III. BÖLÜM

ORHAN PAMUK'UN ROMANLARINA YENİ TARİHSELÇİ BİR YAKLAŞIM

3.1.Orhan Pamuk'un Hayatı ve Eserleri

Orhan Pamuk, 7 Haziran 1952'de İstanbul'un Nişantaşı semtinde dünyaya gelir. Annesi tarafından “asla büyük işler peşinde koşmaması, göze çarpmaması, sıradan hayatında hiçbir aşırılık olmaması” gerekçesiyle Osmanlı padişahlarından Orhan'ın adı verir. Ayrıca Şeküre Hanım'ın babası Cevdet Ferit Bey'e binaen göbek adının Ferit olması kararlaştırılır.

Babası Gündüz Pamuk, annesi 1700'lü yıllarda Girit valiliği yapmış olan İbrahim Paşa'nın soyundan gelen Şeküre Hanım'dır. Yale Üniversitesi'nde mühendislik ve iktisat öğrenimi gören Şevket Pamuk adlı bir ağabeyi vardır.

Orhan Pamuk, liseyi İstanbul'daki Amerikan lisesi Robert Kolej'de okur. Bu dönemde uzun yıllar ressam olma hayali kurarak yoğun bir şekilde resim yapar. İstanbul Teknik Üniversitesi'nde üç yıl mimarlık okuduktan sonra, mimar ve ressam olmayacağına karar verip bırakır. Devam zorunluluğu olmamasından dolayı yazıya daha çok vakit ayırabileceğini düşünerek İstanbul Üniversitesi Gazetecilik Enstitüsü'ne girer ve buradan mezun olur. Ardından başladığı yüksek lisans eğitimini yarım bırakır. Pamuk, yirmi üç yaşından sonra romancı olmaya karar vererek başka mesleklerle uğraşmayı bırakır ve kendini eve kapatıp yoğun bir yazma sürecine girer.

Orhan Pamuk, 1982 yılında Aylin Türegün'le evlenir. 1991'de Rüya isimli bir kız çocuğu sahibi olan çift 2001 yılında boşanır.

1985-1988 yılları arasında Iowa Üniversitesi tarafından verilen International Writing Program (IWP) kursuna katılır. Amacı dünyanın değişik bölgelerinden gelen ve gelecek vaat eden yazarların Amerikan hayatını tanımları ve kitaplarını yazabilecek güzel bir ortama kavuşmaları olan kurs sonrasında kendi deyimiyle “hayatı değişir”. İlk kitabından itibaren yurtiçinde ve yurtdışında ödüller alır.

Orhan Pamuk, yazarlığa 1974 yılında başladı. 1979 yılında ilk romanı olan Karanlık ve Işık ile katıldığı Milliyet Roman Yarışmasında birincilik ödülünü Mehmet

Eroğlu ile paylaşır. Aynı romanı 1982 yılında Cevdet Bey ve Oğulları adı altında tekrar yayımlanır. Bu sefer 1983 yılında bu kitapla Orhan Kemal Roman Ödölüne layık görölür. Romanda Türkiye'nin modernleşme süreci, Nişantaşılı burjuva bir ailenin gözünden aktarılmaktadır.

Pamuk bundan sonra yazdığı kitaplarla da çok sayıda ödöl kazanmaya devam eder. İkinci romanı olan Sessiz Ev 1984 yılında yayımlanır. Üç kardeşin babaannelerini ziyaret etmek üzere gittikleri İstanbul yakınlarındaki Cennethisar kasabasında geçirdikleri bir haftayı anlatan roman, Madaralı Roman Ödölünü kazanır. Bu romanın Fransızca tercümesi ise 1991 yılında Prix de la Découverte Européenne ödölüne hak kazanır.

1985 yılında yayımlanan tarihi romanı Beyaz Kale, 17. yüzyılda Türk korsanlarınca tutsak edilen; astronomiden, fizikten, bilimden ve resimden anlayan Venedikli bir köle ile onu satın alan Hoca adlı Türk âlimin ikizleşme, Doğu-Batı, kimlik dertleri, bilim vb. temalar bağlamında örölen hikâyesini anlatır. 1990 yılında ABD'de Independent Award for Foreign Fiction ödölünü kazanır ve Türkiye dışında daha geniş bir şekilde tanınmasını sağlar.

1990 yılında ise, amcasının kızıyla evli olan avukat Galip, karısı (aynı zamanda kuzeni) Rüya ve Rüya'nın üvey ağabeyisi Milliyet gazetesinde köşe yazarı olan Celal Salik karakterlerinin üzerine kurulu, İstanbul'un sokaklarını, geçmişini, kimyasını ve dokusunu bu çerçevede yansıtan Kara Kitap adlı romanını yayımlar.

Kara Kitap romanındaki bir bölümden yola çıkarak yazdığı ve Ömer Kavur'un tarafından yönetilen Gizli Yüz adlı filmin senaryosu ise 1992 yılında yayımlar.

Esrarengiz bir kitaptan etkilenen üniversiteli bir gencin, kentten kente otobüs yolculuklarıyla ölümü kovalama hikâyesini anlattığı Yeni Hayat adlı romanını 1994'te yayımlar.

Osmanlı ve İran nakkaşlarını, Batı dışındaki dünyanın görme ve resmetme biçimlerini, 1591 yılında Osmanlı padişahı III. Murat'ın saltanat döneminde 9 gün süreyle İstanbul'da geçen bir aşk ve aile romanının etrikasıyla hikâye ettiği Benim Adım Kırmızı romanını 1998 yılında yayımlar. Roman 24 dile çevrilir ve 2003 yılında İrlanda'nın ünlü International IMPAC Dublin Literary Award ödölünü kazanır.

Yazılarından ve söyleşilerinden seçmelerin ve bir hikâyesinin yer aldığı Öteki Renkler adlı kitabını 1999 yılında yayımlar.

Orhan Pamuk, “ Türkiye'nin etnik ve politik meseleleri üzerine kurulu bir politik roman ” olarak tanımladığı Kar romanını, 2002 yılında yayımladı. Kar adlı romanı Amerika'da 2004 yılında “yılın en iyi 10 kitabından biri” olarak gösterilmiştir.

2003 yılında yayımladığı İstanbul, yazarın hem yirmi iki yaşına kadar olan hatıralarını aktardığı bir hatıra kitabı, hem de kendi kişisel albümüyle, Batılı ressamların ve yerli fotoğrafçıların eserleriyle zenginleştirilmiş, İstanbul üzerine bir denemedir.

Pamuk 2008'de aşk, evlilik, dostluk, mutluluk gibi konuları bireysel ve toplumsal boyutlarıyla işlediği Masumiyet Müzesi adlı romanını yayımladı.

Çocukluğundan başlayarak hayatını ve edebiyatla ilişkisini eksen alan yazı ve röportajlarından oluşan Manzaralardan Parçalar adlı kitabını 2010 yılında yayımlar.

2009'da Harvard Üniversitesinde verdiği Norton derslerini 2011 yılında Saf ve Düşünceli Romancı adıyla kitaplaştırır.

Kitapları 59 dile çevrilmiş olan, bütün dünyada on milyondan fazla satmış olan Orhan Pamuk, pek çok üniversiteden şeref doktorası almıştır. Alman Kitapçılar Birliği tarafından 1950 yılından beri verilmekte olan Almanya'nın kültür alanında en seçkin ödülü olarak kabul edilen Barış Ödülü, 2005'te Orhan Pamuk'a verilir.

Orhan Pamuk, romancılığının yanı sıra insan hakları, düşünce özgürlüğü, demokrasi ve benzeri konulardaki düşüncelerini makaleler ve söyleşiler yoluyla aktarmaktadır. Şubat 2005 tarihinde İsviçre'de yayımlanan Tages-Anzeiger, Basler Zeitung, Berner Zeitung ve Solothurner Tagblatt adlı gazetelere haftalık ek olarak çıkan Das Magazin dergisine verdiği demeçte ifade ettiği “Bu topraklarda 30 bin Kürt ve 1 milyon Ermeni öldürüldü ama hiç kimse bunları konuşmağa cesaret edemiyor ” sözleri Türkiye içinde büyük eleştirilere neden olur. Yazar, Kürt sorunu ve Ermeni soykırımını iddiaları ile ilgili bu sözleri yüzünden Türklüğe hakaret suçuyla 6 ay ila 3 yıllık hapis istemiyle mahkemeye verilir. Mahkeme dünya çapında büyük ilgi uyandırır. Orhan Pamuk'a karşı açılan bu dava T.C. Adalet Bakanlığının onayını gerektirir. Bu onay verilmeyince 23 Ocak 2006 tarihinde mahkeme yetkisizlik kararı verilir ve dava düşer.

Orhan Pamuk, ABD'de yayımlanan Time dergisinin 8 Mayıs 2006 tarihindeki kapak yazısında yer alır. “Time 100: Dünyamızı Biçimlendiren Kişiler” başlıklı yazıda tanıtılan 100 kişiden biri olur.

Orhan Pamuk'un yazarlık kariyeri 12 Ekim 2006 tarihinde Nobel Edebiyat Ödülü'nü kazanmasıyla zirveye erişir. Kazandığı bu ödülle Nobel Ödülünü kazanan ilk Türk vatandaşı olarak tarihe geçer.

3.2.Beyaz Kale

3.2.1. Beyaz Kale Romanının Özeti

Beyaz Kale romanı, Orhan Pamuk'un 1985 yılında yayımladığı üçüncü romandır. Yazarın yabancı dillere ilk çevrilen eseri olan *Beyaz Kale*, postmodernist tekniklerin kullanıldığı tarihi bir romandır.

Roman 1600'lü yılların ikinci yarısında IV. Mehmet padişahlığı döneminde Venedik'ten Napoli'ye doğru seyreden bir geminin Türk gemileri ile yollarının kesişmesiyle başlar. Venedik gemisi Türkler tarafından ele geçirilir ve geminin içindekilerde esir olarak alınır. Venedikli kölelerden biri astronomi, matematik, tıp ve mühendislikten anlamaktadır. Bu köle atıldığı zindanda doktorluk yapar ve bu sayede bir Paşanın tarafından fark edilir. Paşa'nın hastalığını iyileştirir ve Paşa aracılığıyla kendisine tıpatıp benzeyen tek farkı sakalları olan Hoca'yla tanışır. Paşa, bir düğün tertipleyecektir ve Venedikli köleden bu düğünde Hoca'yla birlikte düğün için fişek yapmalarını ister. Bu olay romanın kursuna yön veren iki ana kahramanının yollarının kesişmesine vesile olur.

Paşa, Venedikli köleden dinini değiştirmesini ister fakat o canı pahasına da olsa dinini değiştirmeyi kabul etmez. Daha sonra da tüm zorlamalara rağmen Müslüman olmayı kabul etmeyen Venedikli Köle, kendisine çok benzeyen ve bilimle, astronomiyle uğraşan Hoca'ya hediye edilir.

O, artık Hoca'nın kölesidir. Hoca'nın amacı kölesinin bilgilerinden yararlanmaktır. Ağırlıklı olarak batı bilimi ve astronomi üzerine konuşurlar. Astronomi alanında çalıştıklarını Paşa'ya anlatırlar. Paşa bu durumu hoş karşılar ve bir gün Hoca'yı Padişahın huzuruna çıkaracağına söz verir. Padişah daha çocuktur bu yüzden yaptıkları astronomi araştırmalarını bir çocuğun anlayacağı şekilde düzenler ve ezberler. Çocuk padişah Hoca'nın anlattıklarını dinledikten sonra çok sevdiği hayvanlarıyla özellikle aslanıyla ilgili soru sormaya başlar. Hoca, onu etkileyip bu sayede ilmî çalışmaları için kaynak sağlayabilme düşüncesiyle hayvanlar hakkında pek bilgisi

olmamasına rağmen bu sorulara cevap verir. Hoca padişahı etkilemeyi başarır ve kendi istediği yerden dirlik verilmesini sağlar.

Hoca, bilgilerini paylaştığı insanların düşüncelerini anlamadığını yargısına varır ve bu insanları “çok saf, bilgisiz ve eski kafalı” olarak görür. İnsanların kendi anlayamadığını düşündüğü için yavaş yavaş öğrenme iştiağını kaybeder. “Niye benim ben” sorusu Hocanın zihnini kurcalamaya başlar. Venedikli köle Hocanın bu iç çatışmasından yaralanır ve Hoca’nın direncini kırarak sözler söyler. Hoca sinirlenip bir şeyler yazmasını ister, o ise geçmişiyile ilgili şeyler yazmaya başlar. Hocanın amacı bu sayede Venedikli kölenin bilgilerinden faydalanmaktır. Venedikli köle günlerce yazar; hoca ise onlar okur fakat bir sonuç alamaz. Venedikli köle daha ziyade kendi günahlarını yazmaya başlar. Günahlarını yazma sırası Hoca’ya geldiğinde Hoca hemen sinirlenip kâğıdı yırtar.

Günler böyle geçerken Hoca bir gün şehirde veba hastalığının yayıldığı haberi Venedikli köleye getirir. Her ne kadar Venedikli köle bu habere inanmak istemese de araştırmaları sonucunda şehirde gerçekten vebanın var olduğunu öğrenince korkmaya başlar. Hoca ölümün Allah’ın takdiri olduğunu ve kaderde ne yazılmışsa o olacağını düşündüğü için korkmanın yersiz olduğunu düşünür ve Venedikli kölenin bu korkusunda içten içe büyük mutluluk duyar. Fakat Hoca bir gün Venedikli köleye göbeğinde çıkan bir çıbanı gösterir. Venedikli köle çok korkar. Aslında Hoca’da bu çibandan tedirgindir fakat pek belli etmemeye çalışır. Venedikli köleden çıkan çıbanın veba belirtisi olup olmadığını öğrenmek ister. Fakat o korkusundan çibana dokunamaz ve herhangi bir cevap veremez. Venedikli köle için bu olaydan sonraki günler kabus gibi geçer. Artık bu evden kaçıp kurtulması gerektiğini düşünür ve Heybeliada’ya kaçar. Burada bir balıkçının yanında çalışır karnını doyurur ve yaşamaya başlar. Bir gün bağda uzanmış yatarken birden Hoca’yı görür karşısında çok şaşırır ama Hoca ona kızgın değildir. Padişah onlardan şehirdeki vebayı durdurmalarını istemiştir bu yüzden Hocanın Venedikli kölenin yardımına ihtiyacı vardır. Venedikli köle eve döner ve hızla çalışmaya başlarlar. Yaptıkları istatistikler ve aldıkları çeşitli önlemler sonucunda padişaha vebanın ne zaman şehri terk edeceğine dair tahmini bir bilgi verirler. Tüm karşıt görüşlere rağmen gün geçtikçe ölü sayısı azalır ve söyledikleri tarihte veba salgını etkisini yitirir. Hoca ve Venedikli köle artık Padişah’ın güvenini kazanmıştır. Hoca hem ödülünü alıp Müneccimbaşılığa getirilir hem de Padişah’la yakın bir ilişki kurar.

Padişah, Hoca'dan düşmanları dize getirecek bir silah yapmasını ister. Bu sırada Hoca saraya çok az gelip gitmeye başlar. Onun yerine saraya artık Venedikli köle gider. Padişah'la zaman zaman sohbet edip Hoca'yla çok benzerliklerinin olduğu aslında Hoca'nın kendisi olduğu gibi garip ve kafa karıştırıcı laflar söyler. Dört sene böyle geçer, Venedikli köle genellikle saraydaki eğlencelere katılır, zevke ve sefaya dalıp iyice şişmanlar. Hoca ise bu sürede silahını yapar ve onu takdim etmek için Padişah'ın seferden dönmesini bekler. Padişah seferden döner ve yeni bir sefere hazırlığında Hoca'nın yaptığı silahın da kullanılmasını emreder. Seferde günlerce ilerlenir çoğu kişi bu büyük makinenin ordunun hızını kestiği düşüncesindedir. Hoca, Hristiyan köylerinden birine geldiğinde yaşlı bir adamı tercüman eşliğinde günahlarını söylemeye zorlar. Yaşlı adam utanır baskıdan sonra söyler. Söyler ama Hoca bunun yalan olduğu kanısındadır, tatmin olmaz. Hoca ilerleyen günlerde kimi bulursa sorguya çekmeye ve günahlarını itiraf ettirmeye zorlar. Bazılarına doğru söylemesi konusunda işkence yapar, fakat daha sonra yaptıklarından pişman olup, geceleri de vicdan azabı duyar. Bu böyle günlerce sürüp gider ve artık seferin amacı olan Kale'yi alacakları yere doğru yaklaşırlar. Artık silahın denenme vakti gelmiştir. Silaha adamlar yerleştirilir ve silah hedefe doğru yöneltir. Fakat silah çamura saplanır daha ateş edemeden de silahı kullanan adamlar onun koca tekerleri altında ezilerek can verir. O akşam Hoca'yı Padişah'ın çadırına çağırırlar. Hoca uzun bir süre gelmez ve bu süreç içerisinde Venedikli köle Hoca'yı çoktan öldürdüklerini ve biraz sonra cellâtların da kendisinin canını almak için geleceğini düşünür ama öyle olmaz. Sabaha karşı Hoca gelir ve Venedikli köleye eski hayatı hakkında bir şeyler anlattırır. Birbirlerine çok benzeyen bu iki kişi birbirinin yerine geçmeye karar verir. Öncelikle elbiselerini değiştirirler. Venedikli köle Hoca'ya yüzüğünü ve yıllarca ondan saklamayı becerdiği madalyonunu verir. İçinde annesinin resmi ve nişanlısının kendi kendine beyazlaşan saçları vardır. Sonra çadırdan çıkıp gider sessizce, ağır ağır kaybolur. Aradan yıllar geçer Venedikli köle hayvanlara düşkün Padişah tahttan indirilmeden çok önce Gebze'ye kaçmıştır. Yazar bundan şikayetçi değildir. Çok parası İtalya'daki gibi bir evi, karısı ve dört çocuğu vardır artık yetmiş yaşındadır. Padişah'la iki kere görüşmesinde laf O'ndan açılır. Padişah aslında her şeyi biliyormuş. O takvimleri, kitapları bütün o kehanetleri O'nun yazdığını bilir ve bunu da ona silah bataklığa saplandığında söyler. Bu konuşmalardan yazarın kafası çok karışır. Her şeye rağmen yazar O'nu özler.

Bir gün Venedikli kölenin evine yaşlı bir adam gelir. Adam da hayal ürünü şeyler yazdığını söyler. Bu adam yazarda garip duygular uyandırır. Evinde yatıya kalır bu adam gece boyunca birbirlerine yaşadıklarını anlatırlar ve bu anıları paylaştıktan sonra yaşlı adam evden ayrılır.

Yaşlı adamın girmesinden sonra yazar bize bir köşeye attığı ve hiç dokunmadığı O'nunla geçirdiği anıları anlatan kitabını bitirmeye karar verdiği günü anlatır. İki hafta öncesine kadar başka hikâyeler türetmeye çalışan yazar İstanbul tarafından gelen bir atlı görür ve bunun kendi evine doğru geldiğini fark eder. Atla gelen adam önce İtalyanca konuşur fakat sonra O'nun kadar olmasa bile O'nun yanlışlarıyla Türkçe konuşur. Adını O'ndan öğrendiğini buraya kendisini O'nun gönderdiğini söyler. O'nun İtalya'da kitaplar yazdığını zengin olduğunu öncesinden bir kadınla evlenip daha sonra eski nişanlısını bulup onunla evlendiğini, yeni kitabının adının “Orada Tanıdığım Bir Türk” olduğunu söyler. Venedikli köle kendisinin de O'nun la geçirdiği yılları anlatan bir kitap yazdığını söyler atla gelen adam bunu okumak ister. Adam okumaya başlar. Venedikli köle üç saat bahçede oturup adamın kitabı bitirmesini bekler. Adam kitabın sonlarına geldiğinde yüzü allak bullak olur. Venedikli köle adamın bir sayfaya dikkat etmesini bekler kitabı bitirdiğinde sayfaları hızlıca karıştırır sonunda o sayfayı bulur dışarı hızla göz gezdirir. Ne gördüğünü yazar tabi ki çok iyi bilir: Evin bir masasının üzerindeki sedef kakmalı tepside şeftaliler ve kirazlar durduğunu masanın arkasında hasırdan örülmüş bir sedir olduğunu, üzerinde pencerenin yeşil çerçevesiyle aynı renkte kuştüyü yastıklar olduğu hemen yanında da yazarın oturduğunu, arkasına bir serçenin konduğunu, kuyu, zeytin ve kiraz ağaçlarını, onların arkasındaki ceviz ağacında yüksekçe bir dalına uzun iplerle bağlanmış bir salıncak belli belirsiz rüzgârda hafif hafif kıpırdandığını görür...

3.2.2.Beyaz Kale Romanında Yeni Tarihselci Unsurlar

3.2.2.1. Beyaz Kale Romanının Tarih Algısı

Yeni Tarihselciler, “tarih”i, herkes tarafından kabul edilmesi gereken biricik gerçek olarak görmez. Tarihi olayların da öznel yorumlamalar sonucu farklı izahlarının yapılabileceğinden hareketle yoruma açık “tarihi metinler” oluşturur. Modernist bakış açısının birbirini neden-sonuç ilişkisi içinde açıklayan olaylar zincirinden ibaret olan

tarih anlayışıyla yazılan tarihi romanlar, postmodern edebiyatta farklılık arz eder. Postmodern tarihi romanlar, “bölünmüşlüğün ve dağınıklığın hükmünü sürdürdüğü yeni dünya gerçeğinde, değişen koşul, olgu ve olayları kendi sistemi içinde ilişkili öğelerle birlikte kodlayarak anlatan, kısacası kendini yeniden tasarlayarak yazan bir tarih anlayışı”²⁰²yla yazılmış metinlerdir. Orhan Pamuk’un Beyaz Kale romanı da bu anlayış çerçevesinde yazılmış bir romandır.

Feridun Andaç, Beyaz Kale’yi tarihsel zaman/mekân örgüsü içinde, pikaresk romanın yansımalarını taşıyan ve Pamuk’un romancı olarak düşünsel kimliğini sergilediği tarihsel bir roman²⁰³ olarak tanımlar.

M. Narlı ise, postmodernizmin tarihe yönelmesini, edebiyatın tarihsiz yapamazlığına bağlar ve Beyaz Kale’nin modern tarihi romanlardan farkını şu sözleriyle belirler: “*Modern roman da olgusalın ve ideolojik olanın temeli olan tarihe yönelmiştir. Fakat Postmodernin tarihe yönelme amacı ve tarihi işlemedeki mantığı oldukça farklıdır. Örneğin, Namık Kemal’in Cezmi’sindeki, Kemal Tahir’in Devlet Ana’sındaki, Tarık Buğra’nın Osmancık’ındaki tarih, Orhan Pamuk’un Beyaz Kale’sindeki tarihten oldukça farklıdır. Öncekilerdeki aydınlatmacı tutumdan, siyasal bakış açısından uzaklaşmıştır Beyaz Kale. Öncelikle, Postmodern roman, bakışının tarihin dönem noktalarından, kahramanlarından daha alt seviyedeki kişilere ve olaylara kaydırır. Bu tutumun altında yatan temel etken, tarihi ders verici bir öğe olmaktan çıkar.*”²⁰⁴

Orhan Pamuk, tarihi roman algısıyla ilgili Narlı’nın bu çıkarımını destekleyecek şu sözleri sarfeder: “*Tarihi romanı bilimkurgu gibi okuyun, lütfen. Bilimkurgu gelecek hakkında bazı fantezilerdir. Tarihi roman da geçmiş hakkındaki fantezilerdir.*”²⁰⁵

Yazarın tarihi roman hakkındaki bu sözleri Yeni Tarihselcilerin tarihe bakışı ile örtüşmektedir. Yeni Tarihselci anlayışta resmi tarih yazımı gerçekliği birebir

²⁰² N. Işıkaslan “Postmodern Öğreti ve Bir Postmodern Roman Çözümlemesi: Kara Kitap / Orhan Pamuk”, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi (Anadolu University Journal of Social Sciences), (2007)Cilt/Vol.:7– Sayı/No: 2 s. 433

²⁰³ Feridun Andaç, “Orhan Pamuk’un Romanla Süren Yolculuğu”, *Hürriyet Gösteri Dergisi*, Kasım 2006, s.9-10.

²⁰⁴ M. Narlı, Roman Ne Anlatır Cumhuriyet Dönemi (1920–2000) Türk Romanı Üzerine Tematik Bir Tasnif ve Değerlendirme, Akçağ Yayınları, 1. Baskı, Ankara: (2007). s.226

²⁰⁵ F. Aral (Ed.) Orhan Pamuk Edebiyatı, Sabancı Üniversitesi Sempozyum Tutanakları (Sabancı Üniversitesi Tuzla Yerleşkesi 19–20 Aralık 2006), Agora Kitaplığı, İstanbul:2007, s166.

yansıtamayacağı için nesnel bir tarihin varlığından söz etmenin mümkün olamayacağını iddia eder. Tarihsel anlatıları sözsel kurgular olarak tanımlayan White'ın²⁰⁶ yolunda ilerleyen Yeni Tarihselciler, tarihin metinselliğinden dolayı onu roman gibi okunabilecek bir alan olarak görür. Edebiyat ile tarih arasındaki farkı ortadan kaldıran bu algı, tarihin gerçekliğine gölge düşürür. Pamuk'un tarihi romanda gerçekliğe bağlı kalma ilkesini göz önünde bulundurmadan eserlerini kaleme alışı ve nihayetinde de tarihi romanı “*geçmiş hakkındaki fanteziler*” olarak tanımlayışı, Yeni Tarihselciler ile aynı perspektiften tarihe baktığının göstergesidir.

Beyaz Kale'nin çerçeve hikâyesinden itibaren Yen Tarihselci bir tarih algısının varlığına tanık oluruz. Beyaz Kale, çerçeve hikâyenin anlatıcısı konumunda olan Faruk Darvinoğlu'nun Gebze kaymakamlığının arşivinde bulduğu “Yorgancının Üvey Evladı” adlı bir tarihi kitaba dayandırılır. Faruk Darvinoğlu bulduğu tarihi hikâyeyi, bulmuş gibi değil de kendi yazmış gibi anlatırken aslında tarihsel gerçekliği bir bakıma yeniden üretir.

“Böylece, bir dönem, önüme gelen herkese, hikâyemi, sanki onu bulmuş değil de, yazmışım gibi, coşkuyla anlattım” (s.9)

Romandaki bu tavır, Yeni Tarihselcilerin tarihi bulunmuş olmaktan çok icat edilmiş bir şey olarak görmeleri ile paraleldir. Kuramın öncü düşünürlerinden White, “bazen tarihçinin amacının, vakayinamelerde gömülü kalmış olan ‘öyküleri’ ‘bularak, ‘tanımlayarak’ ya da ‘açığa çıkararak’ geçmişi açıklamak olduğu söylenir. Buna göre, ‘tarih’ ile ‘kurmaca’ arasındaki farklılık, tarihçinin kendi öykülerini ‘icat etmesi’ gerçeğinde yatar. Gelgelelim, tarihçinin görevi konusundaki bu anlayış, ‘icat etmenin’ tarihçinin yaptığı işlemlerde ne ölçüde rol oynadığını gözden uzak tutar. Aynı olay, ait olduğu kümeyi niteleyen özgün motifler içerisinde oynadığı role bağlı olarak birçok farklı tarihsel öyküde farklı türden bir öge olarak iş görür.” sözleriyle tarihçinin tarih yapmaktan çok kendi öyküsünü oluşturduğunu iddia eder. White'ın savunduğu gibi tarihçilerin tarihyazımında kullandığı metot ile Faruk Darvinoğlu'nun hikâyeyi günümüz Türkçesine çevirirken izlediği yol benzerdir.

²⁰⁶ Alun Munslow, Tarihin Yapısökümü, (çeviren: Abdullah Yılmaz), Ankara, Ayrıntı yayınları, 2000, s.58.

“Kitabı günümüz Türkçesine çevirirken hiçbir üslup kaygısı gütmemediğimi okuyanlar görecektir: Bir masanın üzerine koyduğum elyazmasından bir iki cümle okuduktan sonra, kâğıtlarımın durduğu başka bir odadaki öteki bir masaya geçiyor, aklımdan kalan anlamı günümüz kelimeleriyle anlatmaya çalışıyordum.” (BK, s.10)

Faruk Darvinoğlu'nun hiçbir üslup kaygısı gütmeyen hikâyeyi yayımlaması onun tarihçi kimliğiyle örtüşürken Faruk'un eseri bulduğu gibi değil de kendinden bir şeyler katarak yeniden yazması, romanın tarihi gerçeklikle kurmacanın iç içe geçerek oluşturulduğunun ipucunu da verir.

3.2.2.2.Beyaz Kale'de Tarihi Gerçekliğe Şüphe ile Yaklaşılması ve Tarihin Kurgusallığına Vurgu Yapılması

Romanda Faruk Darvinoğlu, “Yorgancının Üvey Evladı” adlı hikâyeyi nasıl yeniden yazdığını, bu tutum karşısında arkadaşlarının tepkilerini, hikâyeyle güncel olaylar arasında nasıl bağlar kurduğunu anlatırken bir bakıma hikâyenin tarihsel gerçekçilikle ne oranda örtüştüğünü sorunsallaştırır. Metnin tarihi bir belgeye mi yoksa Faruk'un kurguladığı olaylara mı dayandığı konusunda okur kuşkuya düşürülerek okuyucunun zihnindeki gerçeklik algısını sarsar.

Darvinoğlu'nun *“tarihe olan kuşku hâlâ sürdüğü için, elyazmasının bilimsel, kültürel, antropolojik, ya da, ‘tarihsel’ değerinden çok, anlattığı hikâyenin kendisiyle ilgilenmek, istedim.” (s. 8)* cümleleri yazarın tarihsel gerçeklikten ziyade kurguyu ön planda tutmasının nedenini ele verir niteliktedir. Nitekim romanın sonuna eklenen “Beyaz Kale Üzerine” adlı bölümde yazar şunları söyler:

“Beyaz Kale'nin elyazmasını İtalyan kölenin mi, Osmanlı Hoca'nın mı yazdığını ben de bilmiyorum. Sessiz Ev'in kahramanlarından tarihçi Faruk'a duyduğum yakınlığı, Beyaz Kale'yi yazarken karşıma çıkan bazı teknik zorluklardan (okuyucu için gerekli bazı açıklamalar, zorunlu bazı tarihsel bilgileri aktarmak vb.) sakınmak için kullanmaya karar verdim.” (s.189)

Böylece yazar, tarihsel gerçeklikten ziyade kurguyu önem verdiğini bir kez daha dile getirmiş olur.

Yeni Tarihselciler, tarihi insanın eylemlerinin bir ürünü olarak gördükleri için hiçbir zaman tarihi nesnellığın mümkün olamayacağını ileri sürerler. Tarihe bu açıdan

yaklaştıklarından dolayıda gerçekliğinden şüphe ederler. Darvinoğlu'nun "*tarihe olan kuşku hala sürdüğü için*" sözleri Yeni Tarihselcilerin tarihe bakış açısını yansıtır.

Bir tarihçi olarak Faruk Darvinoğlu, Gebze kaymakamlığının arşivinde bulunan "Yorgancının Üvey Evladı" adlı tarihi hikâyenin tarihsel boyutu üzerinde durarak hakkında yaptığı araştırma sonucunda hikâyenin tarihi gerçeklikle örtüşmeyen noktalarını keşfeder.

Darvinoğlu'nun hikâye ilgili "*dönemin temel kaynaklarına başvurunca hikâyede anlatılan kimi olayların pek de gerçeği yansıtmadığını gördüm*" (s.8) sözlerini sarf etmesi romanın yazımına kaynaklık eden metnin de gerçek ve kurmaca düzlem de inşa edildiğini gösterir. Romanda okuduğumuz hikâyenin Faruk Darvinoğlu'nun hayal imbiğinden geçip kurgulanmadan önce de deformasyona uğramış bir metin olduğuna tanık oluyoruz.

Beyaz Kale'de, Chartier'nin da savunduğu gibi "*'ne kadar belgesel, hatta ne kadar 'nesnel' olursa olsun'*" hiçbir metin "*'kavrıldığı gerçeklikle şeffaf bir ilişki sağlamaz'*"²⁰⁷ düşüncesinin yansımalarını görüyoruz. Yeni Tarihselciler, dil aracılığıyla aktarıldığı için her metnin gerçekliğine kuşkuyla yaklaşılmaması gerektiğini savunur. Her metnin daha önceki metinlerden izler taşıdığına ama aslında hiçbirinin gerçeği tam olarak ortaya koyamacağına inanırlar. Pamuk da romanın tüm katmanlarında yazılı metinlerden şüphe edilmesine neden olan kurgusuyla Yeni Tarihçilerin ileri sürdüğü "anlatının imkânsızlığı" kavramını gündeme getirir.

3.2.2.3.Beyaz Kale Romanının Şahıs Kadrosu, Zaman ve Mekân Açısından Yeni Tarihselci Anlayış Bağlamında Değerlendirilmesi

Postmodern tarihi romanlarda, olgusal bir tarihsel gerçeklikten yola çıkılarak düzmece unsurlarla yeniden kurmaya dayanan anlayış hakimdir. Bu anlayışa göre hareket eden yazarlar, tarihi gerçekliklerle oynar, tarihi unsurları hayalinin potasında eriterek kurmaca bir âlem yaratırlar. Tarihsel gerçekliği ele alan romancı tarihin su yüzüne çıkmış görünür olan meselelerini değil de, silinmiş, belirsiz, gizli kalmış yönünü konu edinir. Postmodern tarihi roman yazarları, tarihin bu boşluklarında yararlanarak

²⁰⁷ Alun Munslow, Tarihin Yapısökümü, (çeviren: Abdullah Yılmaz), Ankara, Ayrıntı yayınları, 2000, s.47.

gerçekliği doğaustüyle, tarihi de tinsel ve düşünsel unsurlarla kaynaştırarak yeniden yorumlama yoluna giderek eserlerini oluşturur.

Orhan Pamuk da Beyaz Kale romanında güncel sorunları, farklı dönemlerde yaşanan tarihi olayları ve kişiler bir kalıba döküp yaratıcılığını kullanarak yeniden harmanlamıştır. Yazar, hayal gücünü konuşurarak tarihi mekân, olay ve kişiler ile kurmaca mekân olay ve kişileri sentezleyerek tarihsel geçeklikliği yeniden üretir.

Pamuk'un Beyaz Kale'de tarihi ele alışıını şu şekilde değerlendirir:

“Bu kitap tarihten söz ediyor. Ama bir tarihsel dönemi anlatmak için değil, bir hikâyeyi anlatmak için. Aklımda var olan bir hikâyeyi bir tarihsel zamana oturttum. Aslında bu zaman, Avcı Mehmet dönemi değil de, 30–40 yıl öncesi, yüzyıl sonrası bile olabilirdi. Dünyada da, Türkiye’de de bir alışkanlık var: Tarihsel roman deyince, bir dönemin geniş anlamda toplumsal sorunlarını işleyen, o sorunlardan dramlaştıırılarak çıkartılmış, neredeyse Shakespearevari kişileri ele alan, Savaş ve Barış’a benzer bir tür roman anlaşılıyor. Beyaz Kale o tür bir roman değil. Bu romanda anlattıklarım, bir tarihsel dönemin sorunlarını dile getirmek için değil, bir hikâyeyi daha canlı kılmak için tarihe oturtulmuş vaziyette.”²⁰⁸

3.2.2.3.1.Şahıs Kadrosu

Beyaz Kale'de farklı mekânsal ve zamansal boyutlarda yer alan kişilerin şahıs kadrosunu oluşturduğunu söyleyebiliriz. 1980'lerdeki çerçeve hikâyenin yazarı Faruk, 17. yüzyılın ortalarında yaşayan padişah IV. Mehmet, Evliya Çelebi, Naima ve Kâtip Çelebi gibi tarihsel kişilerin kendileri ve eserleri; Hoca ve Venedikli Köle, Müneccimbaşı Hüseyin Efendi, Sadık Paşa gibi kurmaca kahramanlar ve daha sonraki yüzyılda yaşamış figüratif nitelikli çeşitli kahramanlar eserin kişi dünyasını oluşturur.

Orhan Pamuk, romanda tarihsel kişilerden ziyade kurmaca kahramanlar olan Venedikli Köle ve Hoca'yı ön plana çıkarmıştır. Pamuk'un postmodern tarihi roman yazıcılığına uygun bu tutumunu, tarihsel gerçeklikten ziyade kurmacaya önem verdiği yönünde değerlendirebiliriz.

²⁰⁸Orhan, Öteki Renkler, İstanbul , İletişim Yayınları, 1. Baskı, 1999, s.133.

3.2.2.3.1.1.Venedikli Köle

Romanın baş kişilerinden Batılı bir tip olan Venedikli Köle, hikayenin başında Hoca ile sadece fiziksel benzerliği olmasına rağmen Hoca ile kurduğu ilişki ve nihayetinde de onun yerine geçmesi ile Doğu kültürüne has özellikleri de edinir ve Batı-Doğu sentezini bünyesinde taşıyan bir kahramana dönüşür. Romanda bu şekilde tek tip bir kahraman algısının yerine değişebilen, dönüşebilen en önemlisi de keskin sınırları olmayan muğlak bir karakter edinen bir kahramana yer verilmesi postmodern edebiyatın bir özelliği olsa gerek. Modern ve öncesi dönemlere ait eserlerde rastladığımız tek tip, klişe, esnek olmayan, sabit kahramanlar, postmodern çağda yazılan eserlerde işlevini yitirir.

Venedikli Köle'nin Empoli'deki ailesinden, oradaki mutlu çocukluk günlerinden bahsedilirken tarihsel gerçeklerden çok kurmaca hikâyeler yer verilir. Nitekim Venedikli Köle'nin esir düşene kadar *“yaşamış olmam gereken iyi kötü ne varsa düşledim ve yazdım”* (s.67) demesi anlattıklarının gerçeklikten ziyade kurmaca olduğunun göstergesidir. Yazar bu bağlamda, Venedikli Köle'nin biyografisinde neyin kendi gerçek anıları neyin kurmaca olduğunu muğlak bırakarak okuyucunun gerçeklik algısını sarsar. Beyaz Kale kahraman boyutunda da gerçeklik algısını sorunsallaştıran postmodern edebiyat ile örtüşen bir romandır.

3.2.2.3.1.2.IV. Mehmet (Çocuk Padişah)

Romanda Çocuk Padişah adıyla anılan kahraman aslında 17.yyda hükümdarlık yapmış Osmanlı sultanlarından IV. Mehmet'tir. Beyaz Kale de tarihsel bir kişilik olan IV. Mehmet'e, yazar tarafından hayat hikâyesi göz önünde bulundurularak kurmaca bir âlemde farklı bir boyut kazandırılır. Böylece tarihi gerçeklerle kurmaca unsurların harmanlandığı postmodern tarihi roman kişisine uygun bir porte meydana çıkar.

Romanda *“boyu yaşına göre kısa, kırmızı yanaklı sevimli bir çocuk”* (s.41) olarak betimlenen yedi yaşında IV. Mehmet'in küçük yaşta tahta geçtiği vakit anlatılmıştır.

Romanda padişahın yaşının küçüklüğünün verdiği tecrübesizliği ve toyluğu ironik bir biçimde aktarılmıştır. Öyle ki Hoca, etrafındaki her şeyi oyun olarak algıyan Çocuk padişahı etkileyebilmek için; alelade eşeklerden, kertenkelelerden, güzel atlardan, tavşanlardan, bıyıklı frenk kurbağalarından, Sicilya lehçesi ile konuşan mavi

papağanlardan bahseden Hayat-ül Hayvan ve Acaib-ül Mahlûkat adıyla kaleme aldığı risalesini “*dokuz yaşında bir çocuğun anlayacağı şekilde değiştirerek*” (s.41) anlatır.

Romanda padişahın bu özelliği, İstanbul’u kırıp geçiren ve çok kişinin hayatına mal olan veba salgını sırasında daha çok hayvanlarının öleceğini düşünerek kaygılanması yönüyle vurgulanmıştır.

Ava meraklı olan ve tarihte *Avcı Mehmet* olarak da anılan romandaki adıyla Çocuk Padişah, av partileri düzenler, hayvanat bahçeleri kurar. Lehistan üzerine yaptığı seferde bile av merakı romana yansır.

Çocuk Padişah’ın yaşı gereği ne kadar ciddi konular içerirse içersin siyasi ve bilimsel konuları bir oyun olarak algıladığını görürüz.

Romanda Çocuk Padişah’ın idari gücünü kullanamaması ve av merakı öne çıkarılarak Osmanlı’nın 17.yüzyıla ait siyasi meseleleri de ele alınmış ve dönemin panoraması gerçek kurgu iç içe geçirilerek mizahi bir üslupta çizilmiştir.

Beyaz Kale, postmodern tarihi roman anlayışına uygun olarak padişah IV. Mehmet’i ele almış, bir taraftan onun zaaf ve tutkularını yer yer abartılı yer yer ironik bir anlatımla işlemiş diğer yandan da dönemin siyasi, bilimsel ve sosyal sorunları tarihsel gerçeklik ve kurgu iç içe geçirilerek okura sunmuştur.

3.2.2.3.1.3.Evliya Çelebi

Beyaz Kale’nin tarihsel kahramanlarından biri de 17.yy’da yaşamış ve Seyahatname adlı meşhur eseri kaleme alan Evliya Çelebi’dir.

Yazar, romanı yazarken hem Evliya Çelebi’nin eserinden faydalanmış hem de şahıs kadrosunda Evliya Çelebi’ye yer vermiştir.

Evliya Çelebi, romanda bitirmek üzere olduğu on ciltlik seyahatnamesinde güzelliğini daha önce çok duyduğu İtalya’ya da yer verip tamamlayabilmek için Hoca’nın yerine geçen Venedikli Köle’yi ziyarete gelir ve Hoca olarak tanıdığı Venedikli Köle’den yardım ister. Evliya Çelebi, Hoca olduğunu düşündüğü Venedikli Köle’nin anlattığı İtalya hikâyelerinden yola çıkarak kurmaca bir İtalya gezisi yazar. Çeşitli kaynaklarda Evliya Çelebi’nin Seyehatnamesi’ne gezip gördüğü yerlerin yanı sıra kulaktan dolma bilgilere sahip olduğu yerleri de dâhil ederek yazdığı yer alır. Pamuk, bilinen bu gerçeği romanın kurmaca dünyasına da taşımıştır. Postmodern edebiyat ve Yeni Tarihseleler, tüm yazılı metinlerin gerçekliğine kuşkuyla yaklaşır.

Yazar, verilen bilgilerin nesneliliği, geçerliliği tartişılagelen Seyehatneme'ye Evliya Çelebi'ye romanda bu şekilde yer vererek Yeni Tarihselci anlayişla örtüşen yazılı metinlerin gerçeği yansıtabilme ölçütünü sorunsallaştırmış olur.

Evliya Çelebi'nin romandaki işlevi bununla sınırlı kalmaz; Venedikli Köle'ye başından geçenleri yazıya dökmesi konusunda tavsiyede bulunur ve onun hikâyesini anlatmasını tetiklemiş olur. Evliya Çelebi, bu şekilde hem hikâyeye yön verici bir noktada yer alır hem de Evliya Çelebi'nin yazı yazmak konusundaki fikirleri Orhan Pamuk'un diğer romanlarında da rastladığımız edebiyat, yazı ve hikâyeye gibi kavramların Beyaz Kale'ye de taşınmasına kaynaklık eder.

Evliya Çelebi, dünyanın bıkkınlığına ve sıkıcılığına karşı yapılabilecek tek şeyin yazı yazmak olduğunu bunun için de insanın eserini oluştururken çevresinde gördüğü tuhaf olayları konu edinmesi gerektiği vurgular. Bireyin iç dünyasının konu edinmesini hoş karşılamaz ve bu tarz romanlara karşı okuru uyarır:

“Kolu kopuk bir İspanyol kölesinin umutlarına kendimizi kaptırmamalıyız! O zaman, o tür hikâyeleri yaza yaza, tuhafılığı kendimizde araya araya, bizler de başka biri olurmuşuz. Allah korusun, okuyucularımız da. İnsanların hep kendilerinden, kendi tuhafliklarından söz ettiği, kitapların ve hikâyelerin de hep bunu anlattığı o korkunç dünyayı düşünmek bile istemiyormuş.” (s.173-174)

Ayrıca Orhan Pamuk, Evliya Çelebi'ye şahıs kadrosunda yer vermenin yanı sıra romanda geçen 17.yy dönemine ait tarihsel bilgileri aktarıırken de onun Seyehatneme adlı eserinden yararlanmıştır.

Beyaz Kale romanında, tarihî dönem ve kişiler tarihsel gerçekliği içinde yansıtılsa da yazar, kendi izlenim ve beğenilerini metne katmıştır. Romanın şahıs kadrosu postmodern tarihi roman özelliğine uygun olarak ele alınan tarihsel kişilerin bilinen vasıfları abartı dercesinde kâh eleştirel kâh ironik bir biçimde anlatılmıştır. Padişah IV. Mehmet'in yaşadığı sosyal ve siyasi çatışmalar öğretilici bir tutumla işlenmek yerine; hayvanlara olan düşkünlüğü ve av merakı ön planda tutulmuştur. Yazar, bir bakıma tarihsel gerçeklik içinde seçme yaparak klasik söylemlerden farklı bir üslup ve teknikle padişah IV. Mehmet'i kurmaca metnine dâhil etmiştir.

Evliya Çelebi ve onun gezi ve yazıları yazarın muhayyelesinde yeniden şekil olarak romanda varlık kazanmıştır.

Pamuk, bu şekilde postmodern tarihi roman ilkelerine uygun olarak şahıs kadrosunu oluşturmuştur.

3.2.2.3.2.Zaman

Geleneksel bir anlayışla ortaya konulan tarihi romanlarda olayların düz bir çizgide ilerleyen bir oluş sırası vardır. Oysa postmodern tarihi romanlarda zaman kavramı belirsizdir. Postmodern tarihi roman yazarları, olayların belirli bir kronolojik bir sıraya göre takip etmesi gerektiği kaygısını taşımaz.

Beyaz Kale romanının tarihsel arka planı IV. Mehmet'in hüküm sürdüğü 17 yüzyıl ortalarıdır. Yazar, sadece tarihsel olarak uygun düştüğü ya da renkli bir dönem olduğu için değil, aynı zamanda kahramanlarının Naima, Evliya Çelebi ve Kâtip Çelebi'nin eserlerinden faydalanabilmeleri için olay zamanı olarak 17. yüzyılın ortalarını seçtiğini dile getirir. (s.190) Faruk Darvinoğlu'nun Yorgancının Üvey Evladı adlı elyazmasını Gebze'deki arşivden gizlice aldığı tarih 1982 yılıdır. Darvinoğlu'nun kitabı hangi tarihte yayına hazırladığına dair elimizde net bir bilgi yoktur. Yorgancının Üvey Evladı adlı hikâyenin elyazmasının Faruk Darvinoğlu tarafından günümüz Türkçesine aktarılmış halini okuduğumuz hikâyenin yazarının - Hoca'nın kimliğine bürünen Venedikli Köle'nin-hikâyeyi yazmaya karar verdiği tarih 17.yy'dır. Venedikli Köle otuz yıl öncesinden olayları anlatmaya başlar. Sık sık geriye dönüşlerin kullanıldığı roman dairesel bir seyir izleyerek başladığı noktaya geri döner. Pamuk'un daha sonradan romana eklediği Beyaz Kale Üzerine adlı yazı ise 20.yy aittir. Bu özellikleriyle Beyaz Kale'yi kronolojik zaman anlayışından uzaklaşarak, geçmişin gelecek, geleceğin geçmiş, başın son, sonun baş olduğu bir yapı üzerine inşa edilmiş postmodern tarihi bir roman olarak adlandırmak yerinde olacaktır.

Yeni Tarihselcilerin en çok üzerinde durduğu mesele, tarihi belgelerde yer alan olay ve olguları arasında seçim yapıp onları belirli bir sıraya koyan kişinin tarihçi olduğudur. Onlara göre tarih bölünmüş ve parçalanmış olaylar ve olguların tarihçiler tarafından belirli bir sistem dâhilinde düzenlenmesidir. Pamuk, da romandaki tarihsel gerçeklikleri işlerken bu farklı tarihlerde ve yıllarda geçen olayları bir araya getirmiştir.

IV. Mehmet'in hükümdarlığı sırasında Lehistan seferinin ve İkinci Viyana kuşatmasının gerçekleştirmesine ilişkin bilgiler romanda silik bir şekilde verilirken;

İstanbul'da 19.yy'ın başında geçen veba salgınının 17yy'da yaşanmış gibi aktarması Beyaz Kale'de tarihin parçalanmış bir bütünlükte ele alındığını gösterir. Sayın, bu konu ile ilgili olarak geleneksel tarih yazımına alışmış okurun, farklı dönemlere ait olayların aynı döneme aitmiş gibi bir arada verilmesini yadırgayacağını belirtir:

*“ tüm İstanbul’u kırıp geçiren veba salgınının 1812’de olduğunu yazarın bilmediği varsayımından yola çıkan okur için belgelenmiş tarihin sınırlarının aşılması bir eleştiri konusu olabilir.”*²⁰⁹

Ancak Yeni Tarihselcilerin ileri sürdüğü gibi tarihi oluşturan tarihçilerin olay ve olgular arasında seçim yaparak tarihi meyadana getirişler ile Pamuk'un Beyaz Kale'de tarihsel arka planı oluşturma şekli paralel özellik gösterir. Yazar, bu şekilde farklı dönemlerde yaşanan olayları yeniden kurgulayarak tarihsel gerçekçiliği sekteye uğratar.

Ayrıca romanda 17. Yüzyıla ait romanada bahsedilen tarzda bir silah yapımının hiç gerçekleşmemiş olması da yazarın tarihi gerçeklik ile kurguyu iç içe geçirerek romanını oluşturduğunun bir göstergesidir.

Orhan Pamuk'un roman tarihe değil, tarih romana hizmet eder anlayışının ürünü olan Beyaz Kale'de bu şekildeki tarihi hataların olması onun tarihsel gerçekliğine zarar verirken kurgusallığına zenginlik katar.

17. yüzyılda Osmanlının bilimsel alandaki durumuna da romanda yer verilir. Romanda Sadık Paşa, yakalandığı nefes darlığını şeytanın kendine oynadığı bir oyunun sonucunda dünyada sadece kendisinin yakalandığı özel bir hastalık olarak görür.

Gebze'de Hoca'nın astronomi ile anlattıklarından korkan halk, kapının önüne *“okunmuş bir koyun yüreği”* asar.

Pamuk, halkın inandığı bilimsel safsatalara eserinde ironik bir tutumla yer vermiş böylece Osmanlı'nın 17.yüzyıldaki bilimsel ve teknolojik gelişmişliğini eleştirel bir bakış açısıyla yansıtmıştır.

Beyaz Kale'de, 17. yüzyıl dönemine ait tarihi gerçekler kullanılmakla beraber tarih sadece bir atmosfer oluşturmak için önem arz eder. Yani, romanda tarih; Pamuk'un kurgusunu yerleştirmek için kullandığı bir fondan başka bir şey değildir. Yazar, 17.yy ait sosyal, siyasi, bilimsel ve kültürel meseleler ile çağdaş sorunları aynı

²⁰⁹ Sayın, Beyaz Kale Bir Düş mü?, Orhan Pamuk'u Anlamak, Yay. Haz. Engin Kılıç, İletişim Yayınları, İstanbul. 1999, s.102

noktada birleştirmiş; böylelikle kendi bakış açısına uygun olarak tarihi yeniden inşa etmiştir.

Beyaz Kale’de zamanın ruhuna uygun bir dil anlayışının kullanıldığını söylemek çok güçtür. Yazarın, romanda 17.yy. dönemine ait kavram ve kelimelere yer vermesinin yanı sıra günümüze ait kavram ve kelimelere de yer verdiğini gözlemleriz. Romanda, “ateşbazlar”, “bilimlerevi”, “muvakkithane”, “risale”, “rasathane”, “sübyan”, gibi tarihsel döneme uygun sözcüklere yer verilmiştir. Yazar, genel olarak 17.yy’a değil de günümüze ait bir dil kullanmasına rağmen farklı dönemlere ait kelimelerin romanda kullanmış olması postmodern tarihi romanların özelliğine bir dil algısının olduğunun göstergesidir.

3.2.2.3.3.Mekân

Beyaz Kale romanında zaman tarihi ve kurgusal bir düzlem üzerine inşa edildiği gibi, mekan seçiminde de gerçek ve kurmaca yerler bir arada kullanılmıştır.

İstanbul’un Heybeliada Galata Ayasofya Üsküdar, Cennethisar gibi yerleri, İtalya, Gebze, Edirne, Erzincan gibi gerçek mekanlar romanın anlattığı tarihsel dönemin gerçekliğine ters düşmez. İstanbul’un semtleri ve Çingene, Yahudi ve Müslüman mahalleri 17.yy’a ait nitelikte verilir. Hoca ile Venedikli Köle’nin Padişah’la birlikte avlanmak için “Kâğıthane deresi kıyısındaki Mirahor Köşkü’ne” gittiği mekan tarihsel gerçeklikle örtüşür.

Yazar, tarihi gerçekliğe uygun mekanların yanı sıra kurmaca mekanlara da romanda yer vermiştir. Fethedilmek istenen Doppio kalesi tarihsel gerçekliğe uymaz. Venedikli Köle’nin ağzından Doppio kalesi şu şekilde tasvir edilir:

“Yüksekçe bir tepenin üzerindeydi, bayraklı kulelerine batan güneşin belli belirsiz kıvıllığı vurmuştu, ama beyazdı; bembeyaz ve güzel. Nedense, insanın böyle güzel ve erişilmez bir şeyi ancak rüyalarında görebileceğini düşündüm.” (s.160)

Venedikli Köle’nin kaleyi ilk gördüğünde rüyalarda görülebilecek kadar güzel bir yer olarak tanımladığı Doppio kalesi Pamuk’un hayal gücünün meyvesidir. Ayrıca yazar kurmaca bir yer olan “Beyaz Kale (Doppio)” yi romana ad olarak seçerek kurmacayı tarihsel gerçekliğe tercih eden bir tarihi roman anlayışının olduğunun isbatını bir kez daha sunmuş olur. Böylelikle kurmaca, güncel, tarihi ve düşsel mekânların

bütünleştiği Beyaz Kale romanı, postmodern tarihi roman olma özelliğini, mekân boyutunda da sergilemiş olur.

3.2.2.4. Beyaz Kale Romanında Tarihi Gerçekliklerin Çoğulcu Bir Bakış Açısı İle Değerlendirilmesi

“ Gerçekliğin açıklanmasında birden çok ilkenin temelde bulunduğunu kabul eden öğretisi”²¹⁰ olarak tanımlanan çoğulculuk, olay ve olgulara farklı bakış açılarının sunacağı zenginliği de beraberinde getirir.

Beyaz Kale romanında Venedikli Köle ve Hocanın veba salgını karşısındaki tutumu çoğulculuğa örnek olarak verilebilir. Veba salgınını Batılı bir bakış açısıyla değerlendiren Venedikli Köle, “biz ölümlüler de, paçaları sıvayıp felakete karşı bir şeyler yapabiliydik” (s.100) diyerek mücadelecî bir tavır sergiler.

Hoca ise Doğu dünyasının kaderci ve tevekkül anlayışının bağlamında veba hakkında değerlendirme yapar.

Aynı olaya eş zamanlı olarak iki farklı yorum getirilmesi mutlak doğrunun varlığının sorgulanmasını da beraberinde getirir. Yeni Tarihselcilere göre tarihçiler her ne kadar da tarihin olay ve olgulardan yola çıkılarak oluşturulduğunu iddia etseler de gerek tarihçinin içinde bulunduğu bağlamın gerekse öznelliğin kaçınılmaz sonucu olarak tek bir tarihi gerçekliğe ulaşmanın imkânsız olduğunu savunurlar. Aynı olay ve olguların farklı tarihçiler tarafından istem dışı olarak farklı aktarıldığını ileri süren bu kuram gerçekliği çoğulcu yaklaşımla ele alır. Romanda da Hoca ile Venedikli Köle'nin olayları kendi bakış açılarından yansıtmaları, çoğulcu bakış açısının varlığının göstergesidir.

Orhan Pamuk'un *Beyaz Kale* romanının ana izleklerinden biri olan Doğu-Batı teması, süregelen anlayıştan farklı olarak işlenmiştir. Hoca ve Venedikli Köle'nin temsil ettiği Doğu-Batı kavramı, kahramanların birbirinin yerine geçmesi ve hayatlarına devam edebilmek için birbirine ihtiyaç duyması toplumdaki egemen Doğu ve Batı algısını temelden sarsar. Jale Parla, Pamuk'un Doğu-Batı meselesini ele almasını şu şekilde değerlendirir:

²¹⁰ Bedia Akarsu, *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, TDK, 1975, s.41

“Beyaz Kale’nin egemen imgesi, yarı aydınlık bir odaya konmuş bir masanın iki ucunda oturan Hoca ve Venediklinin ortaklaşa yaratıcılıklarıdır; Batı’yla Doğu’nun bir anlamda alacakaranlık renklerde buluşmasıdır bu ve Cumhuriyet tarihi boyunca Batı’ı aydınlıkla, Doğu’yu karanlıkla özdeşleştiren kültürel klişeyi yıkmak uğruna çizdiği bir resimdir Pamuk’un.”²¹¹

Yazarın romanda Doğu-Batı meselesine bu şekilde yeni bir yorum getirmesi çoğul bir bakış açısının ürünüdür. Pamuk, böylelikle romanın hem kurgusunda hem de temasında ele aldığı kavramları çoğulcu bir yaklaşımla değerlendirmiştir.

Sonuç olarak Beyaz Kale, geleneksel tarihi romanlarda olduğu gibi ele aldığı dönemin tarihsel panoramasını ortaya koymaz. Gerek güncel gerek değişik dönemlere ait tarihsel süreçleri bir nevi sentezleyen Pamuk, tüm bu malzemeyi farklı bir zamansal düzlemde, Yeni Tarihselcilik anlayışına uygun olarak yeniden üretir. Çünkü Pamuk’un amacı bir dönemin tarihsel sorunlarını dile getirmek değil, anlatacağı hikâyeyi daha canlı ve renkli kılmaktır.

3.2.2.5. Beyaz Kale Romanında Metinlerarasılık

Hiçbir metnin birbirinden bağımsız olamayacağına dikkat çeken Pamuk, Beyaz Kale romanında birçok metinlerarası göndermelerde bulunur. Romanda birçok kişinin edebi, tarihi ve kültürel eserleriyle metinlerarası ilişki kurulur. Fakat bu ilişkilerin yeterince anlaşılabilmesi sonucu romana ilişkin intihal eleştirilerinin yapılmasına sebep olmuştur. Orhan Pamuk bu intihal suçlamalarından duyduğu rahatsızlığı “Türkiye’de bu konunun bilinmemesinden dolayı bana da çok şeyler yüklenmiştir.”²¹² diyerek dile getirmiştir.

Orhan Pamuk romanın sonuna ilave ettiği “Beyaz Kale Üzerine” adlı bölümde romandaki metinlerarası ilişkileri ayrıntılı bir biçimde anlatır.

“Adnan Adivar’ın o eğlenceli ve eşsiz Osmanlı Türklerinde İlim’i bana aradığım atmosferin renklerini verdi (Evliya Çelebi’nin de bayıldığı tuhaf hayvan hikâyelerini anlatan Acaibül Mahlûkat türünden kitaplar, başka kitaplardan değiştirilerek uyarlanmış coğrafya risalelerinin olmayan ülkeleri vb.) Arthur Koestler’in

²¹¹ Jale Parla, “Orhan Pamuk’un Romanlarında Renklerin Dili”, *Orhan Pamuk’un Edebi Dünyası* (Haz. Nüket Esen, Engin Kılıç), s.63.

²¹² Aral F. (Ed.) (2007). Orhan Pamuk Edebiyatı, Sabancı Üniversitesi Sempozyum Tutanakları (Sabancı Üniversitesi Tuzla Yerleşkesi 19–20 Aralık 2006), Agora Kitaplığı, İstanbul.

Uykudagezerler'deki Kepler yorumu (Niye benim ben?), Leonardo da Vinci'nin çocuksuluğu ve inanılmaz bir silâh yapma tutkusunu (ötekilere yetişmek ve onlara derslerini vermek için yanıp tutuşanların vazgeçilmez hayâli), Kâtip Çelebi'nin çaresiz kitap kurtluğu (çevrelerinde acılarını ve nazlarını paylaşacak kimse olmadığı zamanlar daha da hüznü bir güzelliğe bürünen bu hastaları sevgiyle selâmlıyorum), kahramanlarıma ister istemez bulaştı. Ünlü Osmanlı astronomu Takiyüddin'i bana tanıtan Prof. Süheyl Ünver'in İstanbul Rasathanesi adlı kitabında varlığını öğrendiğim Takiyüddin'in kıvrıklı yıldız hakkında Padişah'a takdim ettiği, bugün kayıp olan muhtıra-i ilmiyeyi kahramanıma buldurup yorumlatmayı tasarlarırken astronomiyle astroloji arasındaki sınırın belirsizliğini biliyordum. Bir başka kitapta ise astroloji konusunda şöyle yazıyordu: "Bir düzenin yıkılacağı tahminini yürütmek o düzeni devirmek için fena bir yol sayılmaz." Bütün siyasetçiler gibi Başmüneccim Hüseyin Efendi'nin de bu kehânet ilkesini can havliyle uygulamaya çalıştığını, daha sonraları Naima tarihinde okudum." (s. 185–186)

"Kendinden hoşnut olmadığı, müzisyen olmak istediği için öykündüğü Mozart'ın adını kendi adına ekleyiveren E.T.A.Hoffmann'ın çift teması üzerine kurulu kitaplarının farkındaydım tabii, Edgar Ailen Poe'nun sinir bozucu hikâyelerinin de, son bölümde, Slav köylerindeki saralı papaz efsanesiyle selâmladığım Dostoyevski'nin Öteki adıyla çevrilen isyan ettirici romanının da." (s. 188)

"Kitabımın ilk ve son bölümlerinde selâmladığım Cervantes de zamanında aynı endişelere kapılmış olmalı ki, Arap tarihçi Cide Hamete Benengeli (Seyit Hamitbin Engeli)'nin bir elyazmasından yararlanarak yazdığı Don Kişot'u kendisine maletmek için boş yere kelime oyunlarına başvurur." (s. 189)

"Onları, ilk tarihî hikâyelerimi yazarken severek okuduğum Stendhal'in İtalya Hikâyeleri'nden öğrendiğim o eski, bulunmuş elyazması yöntemiyle Faruk'a yazdırdığım giriş bölümüne serpiştirdim." (s. 190)

"Hikâyemi, yalnızca tarihsel olarak uygun düştüğü ya da renkli ve cıvıvli bir dönem olduğu için değil, aynı zamanda kahramanlarını Naima, Evliya Çelebi ve Kâtip Çelebi'nin yazdıklarından yararlanabilsinler diye 17. yüzyılın ortalarına oturtmaya karar verdim, ama daha önceki ve sonraki yüzyıllarda yaşanmış birçok küçük hayat parçacığı da, seyahatnameler aracılığıyla kitabıma sızdı. İyi niyetli, iyimser İtalyan'ımı

Hoca'nın kölesi yapabilmek için (gemiyle esir düşme ve sahte hekimlik günleri) bir yüzyıl önce tıpkı Cervantes gibi Türklere esir düşen adsız bir İspanyol'un İkinci Filip'e sunduğu bir kitaptan yararlandım. Cervantes'le aynı yıllarda Osmanlı gemilerinde kürek köleliği yapan Baron W.Wratislaw'ın zindan günleri kölemin hücre hayatına örneklik etti. İstanbul'a onlardan kırk yıl önce gelen bir Fransız'ın, Busbecq'in mektuplarından veba günlerini (alelade bir çıban bile veba korkusu verirdi!) ve İstanbul adalarına sığınan Hıristiyanları yazarken yararlandım. Fişek gösterisine, kimi İstanbul manzaraları ve gece eğlencelerine (Antoine Gallant, Lady Montagu, Baron de Tott) padişahın sevgili aslanlarına ve aslanhanesine (Ahmet Refik), ordunun Lehistan seferine (Ahmet Ağa'nın Viyana Kuşatması Günlüğü, çocuk padişahın kimi rüyalarına (Babaannemin evindeki kütüphanede okuduğum Reşat Ekrem Koçu'nun aynı malzemeyle yazdığı başka bir kitap: Tarihimizde Garip Vakalar), İstanbul'un başıboş köpeklerine, vebaya karşı alınabilecek önlemlere (Helmut von Moltke'nin Türkiye Mektupları), kitaba adını veren Beyaz Kale'ye (Tadeutz Trevanian'ın Transilvanya'da Yolculuklar adlı gravürlü kitabında kalenin tarihçesinden başka kütüphanesindeki, bir barbarla bir Fransız romancısının yer değiştirmesine ilişkin bir romandan da söz ediliyor) ilişkin bazı ayrıntıları da hikâyemin geçtiği dönemin değil, başka bazı devirlerin tanıklarından derledim.” (s. 190–191)

Murat Bardakçı, 26 Mayıs 2002 tarihli Hürriyet gazetesindeki yazısında Orhan Pamuk'un açıkladığı bu etkilenmelerin dışında, açıklamadığı ve “etkilenme” sınırını aşan hatta “intihal” boyutuna varabilecek yararlandığı başka kaynakların da bulunduğu dair iddialar yer alır. Murat Bardakçı, Beyaz Kale ile, Fuat Carım tarafından Türkçeye çevrilen ve 1550'lerde üç yıl boyunca esir olarak İstanbul'da yaşayıp hatıralarını kaleme alan Pedro de Urdemalas adında bir İspanyol'un yazdığı metin arasında intihal sayılabilecek etkilenmeler olduğunu ileri sürer ve Orhan Pamuk'un Beyaz Kale romanı ve Fuad Carım'ın Pedro de Urdemalas adlı eseri arasındaki benzer ifadeleri karşılaştırır:

“Orhan Pamuk, intihalcidir! Fuad Carım'ın "Kanuni Devrinde İstanbul" isimli eserinin birçok bölümünü intihal etmiş ve "Beyaz Kale" adındaki romanın temelini Carım'ın bu kitabı üzerine kurmuştur. Hem de bazı cümleleri neredeyse aynen alarak... Bu intihal konusunu bundan birkaç sene önce de gündeme getirmiş ama "Modern edebiyatta böyle şeyler olur" gibisinden abuk subuk bir cevap almıştım. Üstelik, Beyaz

Kale'nin sonundaki "kaynaklar" listesinde Carım'ın eseri yoktu ve Fuad Carım'ın adı "kaynaklar"a ancak benim yazımdan sonra, kitabın sonraki baskılarında görünmüştü. İşte, Pedro de Urdemalas'ın Beyaz Kale'ye küçük farklarla giren bazı cümleleri... Pedro'nun sözlerini Fuad Carım çevirisinin Güncel Yayıncılık'tan "Pedro'nun Zorunlu İstanbul Seyahati" adıyla çıkan ikinci, Orhan Pamuk'un cümlelerini de "Beyaz Kale"nin 11. baskısından naklediyor ve sayfalarını da gösteriyorum...

Orijinali: "Cenova'dan Napoli'ye giderken, hareketimizi haber alarak Ponz Adaları'nda bekleyen Türk donanmasının hücumuna uğradık" (Carım, 11)

İntihali: "Venedik'ten Napoli'ye gidiyorduk, Türk gemileri yolumuzu kesti" (Pamuk, 11)

Orijinali: "Gene esir düşebiliriz korkusuyla, kürekçileri sıkıştırmaktan vazgeçtiler. ...Esir düşerlerse şikâyet göreni feci şekilde cezalandırırlar, hatta yok ederler" (Carım, 12)

İntihali: "Esir düşerse cezalandırılmaktan korkan kaptanımız, kürek kölelerini şiddetle kırbaçlatmak için bir türlü emir veremiyordu" (Pamuk,11)

Orijinali: "Rampacılar gemiye daldılar ve herkesi çırılçıplak ettiler. Beni tepeden tırnağa soymadılar, sırtımdakiler, onların hoşlanmadıkları ve beğenmedikleri şeylerdi" (Carım, 13)

İntihali: "Rampacılar gemimize ayak basarlarken kitaplarımı sandığıma koyup dışarı çıktım. ...Dışarıda herkesi toplamışlar, çırılçıplak soyuyorlardı. ... Önce bana ilişmediler" (Pamuk, 14)

Orijinali: "...Lafa, sözü geçen kaptanlardan Durmuş Reis karıştı. Cenevizli dönme Durmuş Reis, 'İdrar ve nabız hekimidir, cerrahtan daha faydalıdır' dedi. Kürekten, işte bu suretle kurtuldum" (Carım, 13)

İntihali: "Reis sordu: İdrardan ve nabızdan anlıyor muydum hiç? Anladığımı söyleyince hem küreğe verilmekten kurtuldum, hem de bir iki kitabımı kurtarmış oldum" (Pamuk, 14)

Orijinali: "En üste, (Hz. 36) 36 Bu ifade, çalışmamızın bundan sonraki kısımlarında da tarafımızdan eklenmiştir. Muhammed'in sancaklarını astılar; bunların altına bizden aldıkları bayrakları, haçları ve Meryem Anamız'ın tasvirlerini astılar.

Külhanbeyler, başaşağı asılan bu haçlarla tasvirleri, bir ok yağmuruna tuttular" (Carım, 18)

İntihali: "Bütün direklerin tepesine sancaklar çektiler, altlarına da bizim bayrakları. Meryem Ana tasvirlerini, haçlarını tersinden asıp külhanbeylerine aşağıdan oklattılar." (Pamuk,15)

Orijinali: "İşi çaktım ve bir kaşık isteyerek gözü önünde üç kere doldurup içtikten sonra... Beş hap gerekirken altı tane yaptım. Altısını da kendisine verdikten sonra, bir tanesini isteyip yuttum" (Carım, 22)

İntihali: "Paşa zehirlenmekten korktuğu için göstererek şuruptan bir yudum içip haplardan bir tane yuttum" (Pamuk, 17)²¹³

Beyaz Kale romanında yukarıda örneği verilen bu tarz çeşitli göndermeler kimi eleştirmenler ve yazarlar tarafından intihal olarak yorumlanırken kimi eleştirmenler tarafından da metinlerarası ilişki bağlamında postmodernist bir anlatı tekniği olarak değerlendirilir.

Murat Bardakçı'nın yanı sıra Ali İhsan Kolcu da Orhan Pamuk'un Beyaz Kale romanında ki bu tarz metinlerarası kullanımları "Postmodern metinlerin iç içe geçmişliği intihali meşru kılacak sonuçlara götürdüğü açıktır."²¹⁴ sözleriyle eleştirir.

İbrahim Kiras ise Beyaz Kale'nin adsız bir İspanyol yazarının A. Kurutluoğlu'nun çevirisiyle "Türkiye'nin Dört Yılı" adıyla yayınlanmış olan kitabı arasında birçok benzerlik olduğunu idda eder:

"Pamuk'un bu hikâyeyi adsız bir İspanyol yazarının kitabından aşırıldığı ortaya çıktı. (Aşırıldı diyoruz, çünkü kitaba sonradan eklendiği bir "sonsöz"de romanı yazarken "yararlandığı" eserler arasında bu eserin adını anmıyordu. Oysa romanın ana iskeletini bu hikâye oluşturduğuna göre öncelikle adsız İspanyol yazarın adını anması gerekirdi) Söz konusu hikâyeyi neredeyse aynen almış, yalnızca birkaç küçük değişiklik yapmış

²¹³ Bardakçı Murat, "Reşad Ekrem Koçu 'Cemal Aştığı' İdi Ama İntihalcı Değildi!", Hürriyet Gazetesi, 26.05.2002.

²¹⁴ Ali İhsan Kolcu, Edebiyat Kuramları Tanım Tenkit Tahlil, Ankara, Salkımsöğüt Yayınları, 1. Basım, 2008, s. 357.

(mesela İspanyol- nedense!- İtalyan olmuş), kısa cümleleri uzatmış, uzun cümleleri kısaltmış, uzun sözün kısası metni kendine mal edememişti.”²¹⁵

Selahattin Yusuf ise Orhan Pamuk’un romanın sonuna eklediği “Beyaz Kale Üzerine” adlı bölümde yazarın hangi bölümleri, hangi yazarlardan ve hangi kitaplardan yararlanarak yazdığını açıklamasından etkilendiğini belirtir. Ancak Beyaz Kale’nin özgünlüğünü “o kadar kişiden ve kitaptan doğrudan yardım alan bir metin zaten var mıdır ki?”²¹⁶ sözleriyle de sorgular.

Hilmi Yavuz ise Beyaz Kale’nin metinlerarası özelliğinin intihal olarak değerlendirilmesine karşı çıkar. Pamuk’un Fuat Carım’ın 1951 yılında çevirdiği kitabı okuduğunu ondan metinlerarası bağlamda yararlandığını söylemenin yanı sıra bu durumun bir intihal olmadığını ve Pamuk’a bu ithamda bulunanların metinlerarasılık kavramından haberdar olmayan kişiler olduğunu ileri sürer.²¹⁷

Pakize Barışta’nın bu konu hakkında ki görüşleri Hilmi Yavuz ile uyuşur. Pakize Barışta, *Beyaz Kale*’nin edebi bir eser olduğunu bu sebeple metinlerarası göndermelerinin intihal bağlamında değerlendirilmesinin yersiz bir tutum olacağını, bu tarz göndermelerin ancak akademik araştırma kitaplarında intihal olarak kabul edilebileceğini söyler.²¹⁸

Pamuk’un metinlerarası ilişki kurduğu anlatıların başında kendi eserlerinin geldiğini gösterir. Yıldız Ecevit ise Orhan Pamuk’un Sessiz Ev romanının kahramanı Faruk Darvinoğlu’nun Beyaz Kale romanının çerçeve hikâyesinin yazarı olarak kurgulanmasını ve Sessiz Ev romanının kahramanlarından Nilgün’e adanmış olmasını yazarın metinlerarası ilişkiyi kendi romanları arasında kurması konusunda söyler:

“Orhan Pamuk’un romanlarında, bir diğer romanındaki kurmaca kişiden, sanki yaşamış biriymişcesine söz edilir. Sessiz Ev ve Kara Kitap’ta ilk romanının ana kişisi Cevdet Bey’in adı geçer. Beyaz Kale’yi kurmaca düzlemde yayına hazırlayan, Faruk Darvinoğlu dur; Beyaz Kale onun kız kardeşi Nilgün Darvinoğlu’na adanmıştır; yine

²¹⁵ İbrahim Kiras, “Edebiyatta Taklit, Yararlanma ve Postmodern Kurgu Teknikleri Üzerine”, *Gerçek Hayat Dergisi*, 28.06.2002, s.34.

²¹⁶ Selahattin Yusuf, “Kara Kitap 10 Yaşında Ya Orhan Pamuk”, *Gerçek Hayat Dergisi*, 01.12.2000, s.32.

²¹⁷ Hilmi Yavuz, “Edebi Ajan’lar, ‘Davet’ler, ‘İntihal’ler: Pamuk, Said ve Eco Çeşitlemeleri”, *Zaman Gazetesi*, 19.06.2002.

²¹⁸ Pakize Barışta, “Orhan Pamuk ve İntihal”, *Radikal Eki*, 02.06.2002, s.10.

Beyaz Kale’de söz konusu ‘kırmızı saçlı cüce’ Sessiz Ev’e bir gönderme gibidir; Kara Kitap’ın Celal Salik’i ise Yeni Hayat romanında birkaç kez anılır.”²¹⁹

Orhan Pamuk’un Beyaz Kale’de yukarıda adını verdiğimiz metinlere göndermelerde bulunması tarihin kurgusallığına vurgu yapması adına önem arz etmektedir. Tarihî alt yapının üzerine soyutlamalar kuran, gerçek ile hayal unsurlarının yan yana kullanıldığı Beyaz Kale romanı bu açıdan da “Yeni Tarihselci” yaklaşımın örnekleri arasında değerlendirilmelidir.

3.2.2.6.Beyaz Kale Romanında Üstkurmaca

Postmodernizmin ürünü olan üstkurmaca, kurmacanın yeniden kurmacası yani bizatihi eserin yazılma sürecinin anlatılmasıdır. “Bu noktada gerçek ve kurmaca birbirine karışır, zira metin kendine bakmaktadır. Metin kendi varlığına ve kendi üretilişine işaret etmektedir.”²²⁰ Anlatıcıların anlatmakta olduğu hikâyelerinin; hangi yöntemlerle ve hangi süreçlerden geçerek nasıl ve neden yazdıklarının okura anlatıldığı *Beyaz Kale*, bu yönüyle “tarih yazımsal üstkurmaca” türüne örnek oluşturur.

Orhan Pamuk’un Sessiz Ev romanın kahramanlarından Faruk Darvinoğlu, *Beyaz Kale*’deki çerçeve hikâyenin üstanlatıcısıdır. Faruk Darvinoğlu, 1982 yılını anlatan çerçeve hikâyede, üniversitedeki görevinden ayrılmış ve “dede mesleği olan ansiklopediciliğe” (BK, s.8) dönmüştür. Romanı öldürülen kız kardeşi Nilgün’e ithaf eden Faruk Darvinoğlu, romanı oluşturan asıl hikayenin oluşum sürecini şu şekilde aktarır:

“Bu elyazmasını, 1982 yılında, içinde her yaz bir hafta eşelenmeyi alışkanlık edindiğim Gebze Kaymakamlığına bağlı o döküntü “arşiv”de, fermanlar, tapu kayıtları, mahkeme sicilleri ve resmi defterlerle tikiş tikiş doldurulmuş tozlu bir sandığın dibinde buldum. Rüyaları hatırlatan mavi ebrulu zarif bir ciltle ciltlendiği, okunaklı bir yazıyla yazıldığı ve soluk devlet belgelerinin arasında pırıl pırıl parladığı için hemen dikkatimi çekti. Sanırım, yabancı bir el, kitabın birinci sayfasına, sanki beni daha da meraklandırmak için, bir başlık yazmıştı. ‘Yorgancının Üvey Evladı’. Başka bir başlık yoktu.” (s. 7)

²¹⁹ Röportaj: Figen Yanık, “Pamuk: Bir Kurgu Ustası”, *Sabah Gazetesi*, 15.10.2006.

²²⁰ Nüket Esen, “Orhan Pamuk’un Romanlarında Anlatım Çeşitliliği”, *Varlık Dergisi*, Nisan 2001, s.12.

Faruk Darvinoğlu'nun "bu elyazması" derken kastettiği "Beyaz Kale" denince akla gelen öyküdür. Bu yazma sürecinin romana dâhil edilmesi Beyaz Kale'yi Orhan Pamuk değil de Faruk Darvinoğlu yazıyormuş izlenimi uyandırır. Orhan Pamuk'un Sessiz Ev roman kahramanlarından olan Faruk Darvinoğlu'nun öldürülen kız kardeşi Nilgün'e ithaf edilmesi bu yanılgıyı güçlendirir. Romanın bu bölümü kurmacanın ilk katmanını oluşturur.

Faruk Darvinoğlu, elyazmasını Türkiye Türkçesi'ne çevirirken aslı bir masaya, kopyayı başka bir odadaki bir masanın üzerindeki bir deftere çıkardığını ve aklında kalan anlamı yazdığını söyler.(s. 10) Faruk Darvinoğlu'nun "Yorgancının Üvey Evladı" adlı tarihi hikâyeyi nasıl bulduğunu, bu hikâyenin tarihi gerçeklerle ne kadar örtüştüğünü, araştırmasını anlatması yazarın tarihe bakış açısını verir.

Klasik tarih yazımında tarihçiler, tarih kitaplarının eldeki olgulara ve bulgulara göre kaleme alındığını ileri sürerek tarihin nesnelliğinden şüphe duymazlar. E.H.Carr ise olguların yalnızca tarihçi onlara başvurunca konuştuğunu, hangi olgulara, hangi sıra ya da bağlam içinde söz hakkı verileceğini kararlaştıran kişilerin tarihçiler olduğunu savunur.²²¹ Her tarihi olgunun içinde bir yorum ögesinin bulunduğunu iddia eder.²²² Carr, tarihçinin bir olguyu belgelerden yola çıkarak değerlendirmesini bir "işleme süreci" olarak görür:

*"Bir olguyu belgelerde bulursanız o öyledir. İşin aslına bakarsanız, bu belgeler-resmi buyrultular, antlaşmalar, özel mektuplar ve anılar- bize ne söyler? Hiçbir belge bize o belgeyi yazanın kendisinin ne düşündüğünden, neyin olmuş olması gerektiği ya da olabileceğini düşündüğünden, neyin olmuş olması gerektiği ya da olabileceğini düşündüğünden, yahut belki yalnızca başkalarının onun neyi düşündüğünü sanmalarını istediğinden ya da hatta kendisinin ne düşündüğünü sandığından fazla bir şey söylemez. Bunların hiç biri tarihçi onlara üzerinde çalışmayı ve onları çözmeye girişmedikçe bir anlam taşımaz. Belgeler içinde bulunsun ya da bulunmasınlar, olgular; tarihçi onlardan herhangi bir biçimde yararlanmadan önce tarihçi tarafından yine de işlenmek zorundadır: Tarihçinin onlarla yaptığı şey –eğer böyle diyebilirsem- bir işleme sürecidir."*²²³

²²¹ Edward Carr, Tarih Nedir, İletişim Yayınları, İstanbul 2002,s. 14

²²² Edward Carr, Tarih Nedir, İletişim Yayınları, İstanbul 2002, s. 15

²²³ Edward Carr, Tarih Nedir, İletişim Yayınları, İstanbul 2002,s.20

Faruk Darvinoğlu'nun Yorgancının Üvey Evladı adlı el yazmasını Türkiye Türkçesine aktarırken yaptığı işlem tarihçilerin bir olguyu ele alırken kullandığı yöntem ile benzerdir. Faruk Darvinoğlu, el yazmasını Türkiye Türkçesi'ne çevirirken aslına bir masaya, kopyayı başka bir odadaki bir masanın üzerindeki bir deftere çıkarması ve aklında kalan anlamı yazması metni zihninde yeniden kurguladığının göstergesidir. Faruk Darvinoğlu'nun metni bu tarz bir yazma işlemine tabi tutması, okuduğu eserin tamamını değil de belirli unsurlarını dimağında süzme ve sentezleme işlemiyle yeniden ele alması tarihçilerin tarihi olguları değerlendirirken uyguladığı süreçten farksızdır.

Faruk Darvinoğlu, bu uygulamayla metne farklı boyutlar kazandırmış ve eski metinden izler taşıyan ama onunla tamamıyla aynı olmayan, kendine özgü yeni bir metin oluşturmuştur. Faruk Darvinoğlu'nun okumuş olduğu el yazması ile yazdığı metin birbirinden bağımsız iki ayrı metindir. Tarihi metinler için de benzer bir durum söz konusu edilebilir. Nasıl ki Faruk Darvinoğlu'nun okuduğu el yazması ile kaleme aldığı metin birbirinden izler taşımasına rağmen bir seçme, harmanlama ve yeniden yorumlama işine tabi tutulmuşsa; tarihçilerin de dayanak noktası olan olgular ile yazdıkları eser arasında bu tarz bir ilişki vardır. Carr, olguların hiçbir zaman saf olarak elimize ulaşmadığını, tarihçilerin olguları seçme ve yorumlama sürecinden geçirmelerinden dolayı tarih eserinin tarihçinin ürünü olarak değerlendirmek gerektiğini savunur:

“Bir kere, tarihin olguları bize hiçbir zaman ‘arı’ olarak gelmezler, çünkü arı bir biçimde var olmazlar ve var olamazlar: Her zaman kayıt tutanın zihninden kırılarak yansırırlar. Bundan şu sonuç çıkar ki, bir tarih eserini ele alınca, ilk ilgilenebileceğimiz, içindeki olgular değil, onu yazan tarihçi olmalıdır.”²²⁴

Faruk Darvinoğlu'nun açıklamalarından sonra “Yorgancının Üvey Evladı” adlı hikâyeye geçilir. Ve böylece üstkurmacanın ikinci yapısını oluşturan “Beyaz Kale” romanı başlamış olur. Fakat bu bölümde de anlatıcının kim olduğu konusunda bir muğlâklık vardır. Okuyucu anlatıcının yer yer Venedikli köle yer yer Hoca olduğunu düşünür. Romanın sonuna doğru iki kahramanın birbirinin yerine geçmesi ile anlatıcının kim olduğu daha da belirsiz bir hal alır.

²²⁴ Edward Carr, Tarih Nedir, İletişim Yayınları, İstanbul 2002, s. 25- 26.

Romanın 11. bölümünde 1. tekil ağızla konuşan Venedikli köle, “Kitabımın sonuna geldim artık. Belki de akıllı okuyucularım aslında hikâyemin çoktan bittiğine karar vererek onu ellerinden atmışlardır bile.” (s. 163) diyerek aslında “Beyaz Kale” öyküsünü kendisinin yazdığını söyler. Hikâyenin Venedikli Köle tarafından yazıldığını düşündürebilecek birçok örnek mevcuttur. Venedikli kölenin kaleme aldığı kitapla ilgili şu sözlerinde de düşüncemizi destekleyecek ifadeler yer alır:

“O sıralarda aklımı, Padişah için değil, kendim için keyifle uydurduğum öteki hikâyelere, kurt olup onlar arasına karışan bir tacirle, hiç görmediğim ülkelerde ıssız çöller ve buzlu ormanlarda geçen aşk hikâyelerine vermek niyetindeydim; bu kitabı, bu hikâyeyi unutmak istiyordum. Duyduğum onca söylentiden, yaşadığım onca şeyden sonra, pek de kolay olmayacağını bildiğim bu işi başaracaktım da belki, ama iki hafta önce beni görmeye gelen bir konuğumun sözlerine kanınca kitabımı yeniden ortaya çıkardım. Bugün, en sevdiğim kitabımın bu olduğunu biliyorum artık; onu gerektiği gibi, istediğim gibi, düşlediğim gibi bitireceğim.” (s. 163)

Venedikli kölenin İstanbul’dan Gebze’ye taşınması yine Venedikli kölenin ağzından aktarılır:

“Kitabımı bitirmek için başına geçtiğim eski masamızdan, Cennethisar'dan kalkıp İstanbul'a giden küçük bir yelkenliyi, uzaktaki zeytinlikler içindeki bir değirmeni, bahçenin aşağılarında, incir ağaçları arasından itişerek oynayan çocukları, İstanbul'dan Gebze'ye giren tozlu yolu görüyordum.”(s.163–164) “Müneccimbaşyken evlendiğim karım benden çok küçük, ev işlerinden çok iyi anlıyor, bütün evi, başka ufak tefek işlerimi o çekip çeviriyor, yetmişine merdiven dayayan beni de kitaplarımı yazayım, hayal kurayım diye bütün gün bu odada yalnız bırakıyor. Böylece hikâyeme ve hayatıma uygun bir son bulmak için doya doya O'nu düşünüyorum.” (s. 164)

Evliya Çelebi’nin Venedikli köleyi ziyaret etmesi ve ondan ilginç bir hikâye istediği bölümde yer alan cümlelerde Venedikli kölenin başından geçen olayları özetler niteliktedir:

“Birbirinin yerine geçen iki insan üzerine sevebileceği bir hikâyem vardı. Gece, herkes odasına çekildikten, eve ikimizin de beklediği o sessizlik çöktükten sonra, yeniden odaya döndük. Bitirmekte olduğunuz bu hikâyeyi ilk o zaman düşledim! Anlattığım, sanki uydurulmuş değil de, yaşanmış bir hikâyeymiş gibi, sanki bütün bu

kelimeleri bana başka birisi usulca fısıldıyormuş gibi, cümleler birbiri ardından ağır ağır diziliyordu: “Venedik'ten Napoli'ye gidiyorduk, Türk gemileri yolumuzu kesti...” (s. 172) der.

Okuyucu bu satırlarda başka bir anlatıcı daha olduğunun farkına varır. “bitirmekte olduğunuz” diyerek bize seslenen ve daha önceki bölümlerde anlatılanlarla ilgili olarak “düşledim” ve “sanki uydurulmuş değil de, yaşanmış bir hikâyeymiş gibi” diyen anlatıcının Venedikli köle olmadığını fark ederiz. Bu cümlelerle anlatıcının Venedikli köle değil de Gebzeli bir yazar olduğunu düşünürüz.

Gebzeli yazarın şu cümleleri anlatıcının kim olduğuyula ilgili zihin kurcalayan soruların cevabını verir niteliktedir: “...bir günde seviverdiğim bu ufak tefek ihtiyar, Mekke'ye gitmek için, gün doğarken adamlarını toplayıp, tüy gibi, yola çıkınca, hemen oturup kitabımı yazdım. Belki de, geleceğin o korkunç dünyasının insanlarını daha iyi düşleyebilmek için, kitabıma kendimi ve kendimden ayıramadığım O'nu elimden geldiği kadar çok koydum. Ama elimden çok da gelmediğini, on altı yıl önce bir kenara atıverdiğim bu kitabı, bu günlerde yeniden okurken düşündüm. Bunun için, insanın kendisinden –hele duygu taşkınlıklarına kapılarak– söz etmesinden hoşlanmayan okuyucularımdan özür dileyerek bu sayfayı kitabıma ekliyorum.”(s. 174) Gebzeli yazar Evliya Çelebi gittikten sonra kitabını yazmaya koyulduğunu ve 11 bölümlük hikâyenin tamamını kendisinin yazdığını söyler.

Okuyucu, Gebzeli yazarın hikayesini anlattığı kişinin Venedikli köle mi yoksa Hoca mı olduğu konusunda da yer yer şüpheye düşer.

Venedikli köleyle Hoca'nın karşılaşması anlatıldığı cümlelerde “sakalı vardı onun” diyen Venedikli köledir. “O'nu o sakalsız haliyle Paşa'nın kapısında ilk gördüğüm zaman” diyebilecek kişi ise Venedikli köle değil Hoca'dır:

“Odaya giren inanılmayacak kadar bana benziyordu. Ben oradaymışım! İlk anda böyle düşünmüştüm. Sanki bana oyun etmek isteyen biri, benim girdiğim kapının tam karşısındaki kapıdan içeri beni bir daha sokuyor ve şöyle diyordu: Bak, aslında böyle olmalıydın sen, kapıdan içeri böyle girmeliydin, elini kolunu böyle oynatmalı, odada oturan öteki sene böyle bakmalıydın! Göz göze gelince selâmlaştık. Ama o şaşırılmışa benzemiyordu pek. O zaman bana öyle çok benzemediğine karar verdim,

sakalı vardı onun; hem kendi yüzümün de, ben, neye benzediğini unutmuştum sanki. O karşımda otururken aklıma bir yıldır aynaya bakmadığım geldi.” (s. 21)

Çocukluğu Edirne’de geçen kişi Hoca olduğuna göre şu cümleleri söyleyebilecek kişi de Venedikli köle değil hocadır:

“Ölümünden yıllar, belki de yüzyıllar sonra bir meraklının bizden çok kendi hayatını düşleyerek okuyacağını sandığım, aslında, kimse okumasa da pek fazla aldırmayacağım ve bunun için de O'nun adını çok da derine olmasa da gizleyerek gömdüğüm gölgemin kitabına bunun için döndüm: Veba gecelerini, Edirne'deki çocukluğumu, Padişah'ın bahçelerinde geçirdiğim güzel saatleri, O'nu o sakalsız haliyle Paşa'nın kapısında ilk gördüğüm zaman sırtımda duyduğumu sandığım ürpertiye yeniden düşlemek için. Kaybettiğimiz hayatı ve düşleri yeniden ele geçirmek için, onları yeniden düşlemek gerektiğini herkes bilir: Ben hikâyeme inandım!” (s. 176)

Gebzeli yazar da anlatıcının Hoca olduğunu düşündüğü için şu cümleleri sarf eder:

“Benden de uzun uzun, işte o sırada bahsetmiş: ‘Yakından Tanıdığım Bir Türk’ başlığıyla, benim üzerime bir kitap yazıyormuş; Edirne’deki çocukluğumdan, ayrılış gününe kadar, benim bütün hayatım, O'nun Türkler’in özellikleri üzerine zekice yazdığı kişisel yorumlarla desteklenerek meraklı İtalyan okuyucusuna sunulmak üzereymiş. ‘Kendinizi ne kadar da çok anlatmışsınız O’na’ dedi konuğum. Sonra, beni şaşırtmak için, bazı sayfalarını okuduğu kitaptan ayrıntılar hatırladı: Çocukluğumda mahalle arkadaşlarımdan birini acımasızca dövdükten sonra, yaptığımdan utanarak üzüntüyle ağlamışım, akıllıymışım, O'nun bana öğrettiği bütün astronomiyi altı ayda kavramışım, kızkardeşimi çok severmişim, dinime düşkünmüşüm, hep namaz kılarmışım, üvey babamın mesleği olan yorgancılığa özel merakım vb. vb.” (s. 177–178)

Gezgin eseri kaleme alan kişinin Venedikli köle olduğunu düşündüğü için şöyle söyler: “...aslında, O'nun gerçek bir Türk dostu olmadığını, Türkler için çirkin şeyler yazdığını sır verir gibi söyledi: Bizim artık yokuşu inmeye başladığımızı yazıyormuş, kafalarımızın içinden eski püsküyle dolu pis bir dolaptan sözeder gibi sözediyormuş, iflah olmazmışız, kurtulmamız için bir an önce onlara boyun eğmekten başka çaremiz yokmuş, bundan sonra, yüzyıllarca, boyun eğdiklerimizi taklit etmekten başka bir şey yapamayacağımızı söylüyormuş.” (s. 178)

Fakat bu sözleri dinleyen anlatıcı daha fazla dinlemeye katlanamaz ve Gezginin sözlerini yarıda keserek şu cevabı verir:

“Daha fazla uzatmayın diye, “Ama O bizleri kurtarmak istiyordu,” deyiverdim, hemen söyledi: Evet, bunun için bir de silâh yapmış, ama anlamamışız biz O’nu; araç sisli bir sabah, tıpkı fırtınada kayalara oturan korkunç bir korsan gemisinin leşi gibi, saplandığı iğrenç bir bataklıkta kalıvermiş.” (s. 178)

Gezgin’in yukarıdaki sözlerinden hemen sonra anlatıcı onun için “budala” (s. 178) kelimesini kullanır. Ve okuyucunun kafası bir kez daha allak bullak olur. Çünkü anlatıcının “Ama O bizleri kurtarmak istiyordu,” sözlerinden sonra Gezgin’in “bunun için bir de silah yapmış ” diye bahsettiği kişinin Hoca olması gerekir. Zira daha önceki bölümlerde Hoca’nın silah yapımıyla ilgilendiği bilgisi yer alır. Okuyucunun zihninde Gezgin’in Türkler hakkında kitaplar yazan kişinin Gezgin’in zannettiği gibi Venedikli köle değil Hoca olduğu düşüncesi filizlenir. Bu durumda “O” diye bahsedilen kişi Hoca olması dolayısıyla anlatıcının da Hoca değil İtalyan köle olması gerekir. Gezgin bu konuşmalardan sonra ona boş vakitlerinde diktiği yorganları görmek istediğini söylemesi üzerine anlatıcı yazdığı kitabı Gezgin’e okutmaya karar verir:

“Çok heyecanlandı, Türkçe okuyabildiğini, O’nunla ilgili bir kitabı, tabii ki, çok merak ettiğini belirtti. Yukarıya, arka bahçeye bakan çalışma odama çıktık. Masamıza oturdu, on altı yıl sonra, kitabımı onu dün bırakmışım gibi tıktığım yerde buldum; önüne açıp koydum. Türkçeyi, ağır da olsa okuyabiliyordu. Bütün gezginlerde gördüğüm ve beni öfkeliendiren, kendi sağlam ve güvenli dünyasından ayrılmadan şaşırılmak isteğiyle, kitabıma gömüldü. Onu yalnız bıraktım, bahçeye çıktım, açık pencereden onu görebileceğim bir yere, hasır sedire oturdum. Önce neşeliydi, pencereden bana seslendi: “İtalya’ya adınızı atmadığınız nasıl da belli oluyor!” Sonra ama, unuttu beni; arada bir gözümün ucuyla onu süzerek, orada, üç saat bahçenin içinde oturup kitabı bitirmesini bekledim. Bitirirken anlamıştı; yüzü allak bullaktı; bir iki kere, silâhımızı yutan bataklığın arkasındaki beyaz kalenin adını söyledi bağırarak; benimle boş yere İtalyanca konuşmaya bile kalktı. Sonra, okuduklarını, şaşkınlığını hazmetmek, dinlenmek için dönüp pencereden dışarı dalgın dalgın baktı. Keyifle görüyordum, ilk başta, böyle durumlarda insanların hep yaptıkları gibi, boşlukta sonsuz bir noktaya, olmayan bir odağa bakıyordu, ama sonra sonra, beklediğim gibi, gördü de: Pencerenin

çerçevesi içinden gördüklerine bakıyordu bu sefer. Hayır, akıllı okuyucularım anlamışlardır, sandığım kadar aptal değilmiş. Beklediğim gibi, hırsla kitabımın sayfalarını çevirmeye başladı, arıyordu, ben de keyifle bulmasını bekliyordum, sonunda aradığım bulup okudu. Sonra aniden, evimin arka bahçesine bakan o pencereden görebileceklerine baktı. Ne gördüğünü, tabii ki çok iyi biliyordum:

Bir masanın üstündeki sedef kakmalı tepsinin içinde şeftaliler ve kirazlar duruyordu, masanın arkasında hasırdan örülmüş bir sedir vardı, üzerinde pencerenin yeşil çerçevesiyle aynı renkte kuştüyü yastıklar konmuştu; yetmişine merdiven dayamış ben orada oturuyordum; daha arkada kenarına bir serçenin konduğu kuyuyla zeytin ve kiraz ağaçlarını görüyordu. Onların arkasındaki ceviz ağacının yüksekçe bir dalına uzun iplerle bağlanmış bir salıncak, belli belirsiz bir rüzgârda, hafif hafif kıpırdanıyordu.” (s. 179–180)

Gezgin, karşısındaki kişinin Hoca olduğunu düşündüğü için “İtalya’ya adımınızı atmadığınız nasıl da belli oluyor.” der ama sonra ilerleyen satırlarda okuduğu şu cümlelerden sonra yanılığının farkına varıyor:

“Bu kadar çabuk değil, diye düşünüyordum. Bana acıyarak bakıyorlardı. Bir şey söylemedim. Bari, bir daha sormasınlar diyordum, biraz sonra sordular. Böylece dinim gözümde uğruna kolayca can verilecek bir şey oluverdi; kendimi önemsiyor, bir yandan da soru sordukça dinimden dönmemi zorlaştıran o ikisi gibi kendime acıyordum. Başka bir şey düşünmek için kendimi zorlayınca, gözümün önünde, evimizin arka bahçesine bakan bir pencereden gördüklerim canlandı:

Bir masanın üstündeki sedef kakmalı tepsinin içinde şeftaliler ve kirazlar duruyordu, masanın arkasında hasırdan örülmüş bir sedir vardı, üzerine pencerenin yeşil çerçevesiyle aynı renkte kuştüyü yastıklar konmuştu; daha arkada kenarına bir serçenin konduğu kuyuyla zeytin ve kiraz ağaçlarını görüyordum. Onların arasındaki ceviz ağacının yüksekçe bir dalına uzun iplerle bağlanmış bir salıncak, belli belirsiz bir rüzgârda, hafif hafif kıpırdanıyordu. Bir daha sordukları zaman, dinimi değiştirmeyeceğimi söyledim. Orada bu kütük varmış, diz çökertip başımı dayadılar. Önce gözlerimi kapadım, ama sonra açtım. Biri baltayı aldı. Öbürü, belki de pişman olduğumu söyledi; beni doğrulttular. Biraz daha düşünmeliymişim.” (s. 30)

Gezginin okuduğu kitabın içinde Venedikli kölenin yıllar önce son nefesini vermek üzereyken hatırladığı İtalya'daki evin penceresinden görünen manzara vardır. Gezgin bu manzaranın aynısını kitabı okuduğu Gebze'de de görür. Gördüğü manzara ve okuduğu tasvirde en küçük ayrıntısına kadar her şey, bir kuyunun kenarına konan bir serçe de dâhil olmak üzere tıpatıp aynıdır.

Beyaz Kale'nin ana öyküsü burada son bulur. Fakat Orhan Pamuk romanın sonuna "Beyaz Kale Üzerine" adlı bir bölüm daha ilave eder.

Sonuç olarak, Beyaz Kale romanında üstkurmaca tekniğinin çeşitli yöntemleri kullanılarak okurun metne olan güveni sarsılmış ve tarihi gerçekliğe şüphe ile yaklaşması sağlanmıştır.

3.3. Kara Kitap

3.3.1.Kara Kitap Romanının Özeti

Orhan Pamuk, Kara Kitap'ı Erenköy'deki bir apartmanın 17. katında yazmaya başlar ve Columbia Üniversitesi'nin kütüphanesinde kendisine tahsis edilen küçük bir odada bitirir. 1990 yılında Can Yayınları tarafından basılan roman, iki kısımdan oluşur; romanın ilk kısmı 19 bölüm, ikinci kısmı ise 17 bölüm yer alır.

Kara Kitap avukat Galip, onun karısı (aynı zamanda kuzeni) Rüya ve Rüya'nın üvey ağabeyi Milliyet gazetesinde köşe yazarı olan Celal Salik karakterlerinin üzerine kurulmuştur. Galip Nişantaşı'nda dedeleri, nineleri, halaları, amcaları, amca çocukları ve bir takım akrabalarıyla birlikte büyümüş ve amcasının güzel kızı Rüya evlenmiştir. Galip Rüya'nın ikinci kocasıdır. Kimi aile büyüklerinin düşüncelerine göre Galip çocukluktan beri çok sevdiği Rüya ile evlenerek Rüya'yı bazı sol faaliyetlere katılan eşinden ve o sefil hayatından kurtarmıştır.

Galip ve Rüya, Rüya'nın üvey ağabeyi olan Celal Salik'e çocukluklarından beri hayranlık duymuşlar ve gazetedeki yazılarını her gün okuyarak büyümüşlerdir. Bir gün Galip eve gelir ve karısının on dokuz kelimelik terk mektubuyla karşılaşır. Rüya nereye gittiğini, ne zaman döneceğini, dönüp dönmeyeceğini, kiminle gittiğini yazmadan Galip'e bir suç ortaklığı bırakarak ve 'Anneleri idare edersin' diyerek kayıplara karışmıştır. Galip Rüya'nın nerede olabileceği ile ilgili Celal'le konuşmak ister; ama ona ulaşamaz. Aynı zamanda Celal Salik'in de ortadan kaybolması Galip'i amansız bir arayışa sürüklemiştir. Bundan sonra Galip'in hayatı çok sevdiği karısını aramakla,

Rüya'nın O'nu neden terk ettiğini bulmaya çalışmakla, Celal ve Rüya'nın birlikte olup olmayacağına dair kuruntularla boğuşmakla geçecektir.

Galip bir yandan da Rüya'nın "aşırı solcu" olan ilk eşine dönmüş olabileceğini düşünerek siyasi dergiler koleksiyonu yapan Saim'den Rüya'nın eski eşinin izini bulabilmek için yardım ister. Galip ve Saim birlikte dergileri tararlar; fakat Rüya'nın eski eşine dair herhangi bir ize rastlayamazlar. Daha sonra Saim, Rüya'nın eski eşinin adresini Galip'e verir. Galip adrese gider; ancak Rüya'yı orada bulamaz. Galip bunun üzerine Rüya'nın Celal ile birlikte olabileceği sonucuna varır. Galip, şayet Celal'i bulabilirse Rüya'ya da ulaşabileceğini düşünür ve Celal'in izini sürmeye başlar.

Celal'le görüşmek isteyen İskender, Galip ile karşılaşır ve ona BBC'den gelen televizyoncuların Celal'i aradığını onu nerede bulabileceğini sorar. İskender ve Galip BBC kanalı ekibi ile birlikte pavyona giderler ve orada herkes birer hikâye anlatır. Daha sonra hep birlikte pavyondan çıkıp gerçeğe yakın yapma manken yapan, yer altı dehlizlerinde ürünlerini sergileyen Merih Manken Atölyesi'ne giderler.

Merih Manken Atölyesi'ni gezdikten sonra Galip, kendisinin ortaokuldayken sınıf arkadaşı olduğunu ileri süren Belkıs ile karşılaşır. Belkıs ve Galip ve bir mimar Süleymaniye Camii'ne giderler. Sonrasında Galip, Belkıs'ın evine gider. Belkıs, Galip'in Rüya'ya olan aşkını kışkırdığını ve özendiğini; evliliğinde de eşinin kendisine Galip'in Rüya'ya davrandığı gibi davranmasını istediğini söyler.

Belkıs'ın evinden ayrılan Galip insanların yüzlerinde değişik anlamlar, yazılar ve işaretler görmeye başlar. Ve bu işaretler Galip'i Celal'in ve Rüya'nın eskiden oturdukları Şehrikalp Apartmanı'na götürür. Galip, bir büfede evlenmiş olan ortaokul arkadaşları ile karşılaşır ve onlara Belkıs'dan bahseder. Fakat bu evli çift, ortaokulda Belkıs diye bir sınıf arkadaşları olmadığını söyler.

Galip, Rüya ile Celal'in Konak Sineması'na gittiklerini düşünüp sinemaya gider; ancak onları sinemada bulamaz. Tekrar Şehrikalp Apartmanı'na yönelir, eve girmesiyle çalan telefonu açar ve karşısındaki kişiyle Celal gibi konuşur. Galip, evde Celal ve Rüya'dan bir iz bulabilmek için Galip'in yazılarını okur; kendini Galip gibi düşünmeye başlar ve Celal'in köşesi için yazı yazmaya başlar.

Galip Celal'in öldürüldüğünü öğrenir ancak olay yerinde Rüya yoktur. Daha sonra kapıcının karısı Rüya'nın da Celal'le birlikte olay gecesi birlikte olduğunu, aynı yerde Rüya'nın da öldürüldüğünü söyler. Galip Rüya'nın yaralıyken Alaaddin'in

dükkânına girdiği ve dükkân sahibi olaydan hemen sonra Rüya'nın içeri girdiğini görmediğinden dükkânının kepenklerini kapattığı için Rüya'nın da öldürüldüğünün fark edilmediğini öğrenir.

Celal'in ve Rüya'nın katilinin Celal'in bir yazısında dalga geçtiği için ona hıncı olduğu düşünülen bir berber olduğu kanısına varılır ve berber asılır. Galip, Rüya'nın anılarıyla ve Celal'in köşesine yazı yazmakla günlerini geçirmeye başlayarak yazarlığa yönelir.

Okuyucu, bir yandan Galip'in arayışına, hüznüne ve aşkına ortak olurken diğer yandan Celal'in yazılarıyla kimi zaman kurmaca, kimi zaman gerçek olan bir işaretler dünyasına da adım atmaktadır. Galip, Celal'in bu yazılarının kendine bir işaret verdiğini hissederek bu yazıların Rüya'yı bulmasına yardım edeceğine inanarak arayışına devam etmektedir. Celal'in köşe yazıları Mevlana'dan Hurufiliğe, Attar'dan Poe'ya, Binbir Gece Masallarından Hüsn-ü Aşka kadar geniş bir yelpaze ve detaylarla süslenirken aslında kitabın ana konularından bazıları olan kimlik bölünmelerini ben-öteki sorunsalını, yabancılaşmayı, eşyaların, harflerin dilini ve bu dilin nasıl bir meta haline dönüştüğünü, insanın salt kendisi olup olamayacağını ve karısı tarafından terk edilen âşık bir adamın hikâyesini anlatmaktadır.

3.3.2.Kara Kitap RomanındaYeni Tarihselci Unsurlar

Orhan Pamuk, Kara Kitap adlı romanında montaj/kolaj, metinlerarası, üstkurmaca gibi tekniklerden yararlanarak tarihsel kültür, kişi, mekân, olay barındıran unsurlar ile güncel unsurlar arasında sağlam bir köprü kurmayı başarmıştır. Postmodern tarihi romanlarda gördüğümüz tarih algısına Kara Kitap'ta da yer verilmiştir. Romanda tarihsel öğeler yazarın hikâyesini zenginleştirmek ve kurgusuna renk katmak için yaralandığı bir fon görevi görür. Mustafa Kutlu, Kara Kitap'ta bu şekilde geleneksel değerlerin tarihsel bir malzeme olarak kullanılmasının romanda bir yapaylık yarattığını ve romanın inandırıcılığını sekteye uğrattığını ileri sürer.²²⁵

Tarihsel gerçekliği okuyucuya aktarmak gibi bir amaç gütmeyen Pamuk, romanlarında tarihi neden kullandığını şu şekilde açıklar: *“Bana süreklilik hissi veriyor. Ayrıca Batı'dan alınmış bir sanatı yapıyorum. Tarih, bunu yaparken bende oluşan kök salma isteğine de cevap veriyor. Üçüncüsü de tarih bana saf, bakir, temiz hayaller*

²²⁵ Mustafa Kutlu, “Kara Kitap”, Kara Kitap Üzerine Yazılar (Der. Nüket Esen), s.21.

veriyor. 16. yüzyılda bir sokak görüntüsü, eski bir sandık... Günümüzde beni onlar kadar heyecanlandıran bir imge, bir hayal bulmakta zorlanıyorum. Günümüzün romancısı buradan Taksim'e kadar yürürse, anlatacak bir şey bulmakta zorlanacaktır..."²²⁶

Yazarın ifade ettiği tarzdaki tarih algısı diğer eserlerinde olduğu gibi Kara Kitap'ta da kendini gösterir.

3.3.2.1.Kara Kitap'ta Tarihin Kurgusallığına Vurgu Yapılması

Yeni Tarihselciler, tarihi belgelerin "sözselsel kurgu"dan öte bir anlam taşımadığını savunur. Tarihçilerin resmi tarihyazımına ait belgeleri ele alıp yorumlamasını kurgulanmış olan metnin yeniden kurgulanması olarak görürler. "*Eğere metin halindeki orijinal delil, orijinal yazarın niyetini gösterme açısından güvenilir olamıyorsa, delillere dayalı ne kadar analiz yaparsak yapalım neyin dışarıda bırakıldığını bulamayız ya da delil iki defa yaratılırken kurgulanmış olan şey kurgulanmamış kılamayız.*"²²⁷

Kara Kitap'ın kurmaca kahramanı Saim'in gazete yazılarını okurken aslında tüm yazılı kaynakların yazıya dayalı oldukları için gerçek hayattan değil de bir "*düşten söz açtığını*" ileri sürmesi, Yeni Tarihselcilerin her yazılı metni bir kurmaca olarak değerlendirmeleri ve bu sebeple de yazılı kaynakların nesnellüğünün mümkün olamayacağını iddia etmeleri ile örtüşür.

"*Saim, kapının altından atılmış günün gazetelerini okurken, yazıların, bütün yazıların hayattan değil, sırf yazı oldukları için, en sonunda, birer düşten söz açtıklarını bilmenin de, hiçbir şeyi değiştirmeyeceğini söyledi.*" (s. 82)

Yeni Tarihselciler, tarihçinin kaynak olarak edindiği belgelerin yazılış sürecini, sebebini ve hikâyesini tam olarak bilemeyeceğini söyler. "*Eğer tarihçi tarihçi delillere gömülü olduğu varsayılan o hikâye bilinmezse, bunun nedeni belki geçmişte, geçmiş hakkında anlatılan sonsuz sayıda hikâyenin olmasıdır. Tarihçinin yapması gereken şey, delillerin destekleyeceği, ardından makul bir biçimde (olguları özel türden bir hikâye olarak derlemeye imkân veren) henüz türü belli olmayan bir öyküleştirme ya da kültürel mitlerle dolu tutarlı bir öyküleştirme olarak ortaya konabilecek farklı türden hikâyeleri*

²²⁶ Röp: Ayşe Üçok, "Orhan Pamuk", *SkyLife Dergisi*, Ekim 1991, s.77.

²²⁷ Alun Munslow, *Tarihin Yapısökümü*, (çeviren: Abdullah Yılmaz), Ankara, Ayrıntı yayınları, 2000, s.217

tespit etmektir. Sunulan hikâye aynı mitler stokuna ve okurun da paylaştığı ideolojik ve yönlemsel tercihlere seslendiğinde hikâye pekâlâ inandırıcı, akla yatkın ya da iyi anlatı olabilir. Bu o anlatılana ya da yoruma, White'in dediği gibi, 'anlam ya da önem havası' verir ve tarihe gerçeklik duygusu aşılır. Bence White'in işaret ettiği şey şudur: Bu gerçeklik, tarihçi tarafından seçilmiş estetik ve etik seçimlerin sonucudur; yeniden-kurmacı ya da kurmacı tarihçiler istedikleri kadar bunun yıllar alan zahmetli, derin ve hassas arşiv araştırmaları ve yorumlar -muhtemelen ikisi de olacaktır- olduğunu iddia etsinler.'²²⁸

Yeni Tarihselciler, tarihi belgelerin yazıya dayalı olması sebebiyle tarihin hikâye, roman gibi edebi türlerden farklı olmadığını, tarihçinin tarihe gerçeklik algısı yüklediğini iddia eder. Kara Kitap romanında Celal'in tarihi kaynaklardan derleyerek oluşturduğu yazılarını okuyan Galip'in okuduğu metnin "hikâye" olarak adlandırılması bu düşünce tarzıyla uyuşur. Celal tarihi kaynaklardan yola çıkarak hikâyesini oluşturmuş olmasına rağmen yazıları okuyan Galip'in zihninde okuduklarına dair gerçeklik duygusu oluşmaz. Aksine okuduğu metin Galip'i hayâle sevk eder.

"Bu amaçla Celâl'in tarihi kaynaklardan derlediği hikâyeleri okurken, Galip kendi belleğinin tortularının da harekete geçmesini iyi bir okur gibi bekledi, ama yalnızca hayâl gücü canlandı." (s. 261)

Rüya'nın öldüğü haberini alan Galip, dile getiremeyeceği konuları okurun hayal gücüne bırakarak sayfanın kara mürekkebe boyanması ister. Kara Kitap, bu yönüyle postmodern metinlerde sıkça rastladığımız çoğul okumalara gebe olan "açık yapıt" olma özelliği taşır.

"...sonradan görme bir köşe yazarı değil de, meslek erbabı, hüner sahibi bir yazar olsaydım, şimdi 'Rüya ile Galip' adlı eserimin akıllı ve duyarlı okuyucularına yıllarca eşlik edecek o sayfalarından birinde olduğumuzu güvenle düşünürdüm. Ama yeteneklerim ve yazdıklarım konusunda gerçekçi olduğum için, bu güven yok bende. Bu yüzden, hikâyemin bu sayfalarında okuyucuyu kendi anılarıyla başbaşa bırakabilmek isterdim. Bunun için de yapılacak en iyi şey, dizgiciye bu sayfaları kara bir mürekkeple boyamasını önermek olacaktır. Hakkıyla yazamayacağım şeyleri siz hayâl gücünüzle kurun diye." (s. 419)

²²⁸ Alun Munslow, *Tarihin Yapısökümü*, (çeviren: Abdullah Yılmaz), Ankara, Ayrıntı yayınları, 2000, s.217

Galip, bu satırlarda “sonradan görme köşe yazarı, meslek erbabı, hüner sahibi yazarın” metinlerini okuru etkileyecek tarzda oluşturduklarını; bu sebeple de anlatıların gerçekliği yansıtmada başarısız olduğunu düşünür. ‘Rüya ile Galip’ adlı eserinde gerçeklik algısını zedelememek, okuru kendi anılarıyla baş başa bırakmak için hikâyenin geri kalanını okur hayal edebilsin diye sayfaların kara mürekkeple boyanmasını ister. Pamuk, bu şekilde gerçekliği birebir yansıtabildiğini düşünerek okuru hikâyesine inandırabilme kaygısı güden yazarları ironik bir biçimde eleştirir. Yazarın, gerçekliğe yaklaşım tarzındaki bu tutum tarih algısı ile de örtüşür.

Orhan Pamuk, resmi tarihi “geçmişte gerçekten olup bitenleri anlatan bir tarih değil, kurulu düzene inanmamız, olup biten her şeyi onaylamamız için uydurulmuş tarih”²²⁹ olarak değerlendirir.

3.3.2.2.Kara Kitap’ta Kurmaca Kişilerin Tarihselleştirilmesi

Orhan Pamuk romanlarını oluştururken tarihsel gerçekliği romanlarını zenginleştirecek bir unsur olarak görür. Yazar, diğer romanlarında olduğu Kara Kitap’ta da bu tarih algısını benimser. Romanın son hikâyesi olan “Şehzadenin Hikâyesi” adlı bölümde Osman Celaleddin Efendi adlı bir şehzadenin hikâyesinden bahsedilir. Osman Celaleddin Efendi, şu cümlelerle okura tanıtılır:

“Annem Nurucihan Kadın Efendi, en sevdiği karısı ve gözdesi olduğu için, babam Sultan Abdülmecit Han, otuz çocuğu içinde en çok beni severdi, diye açıklamıştı yıllar önce bir seferinde Şehzade ve: "Otuz çocuğu içinde babam Sultan Abdülmecit Han en çok beni sevdiği için, ikinci karısı annem Nurucihan Kadın Efendi, haremının gözdesiydi," demişti bir başka seferinde gene yıllar önce bu mutluluk sahnelerini yazdırırken.” (s. 397)

Romanda Osman Celaleddin Efendi’nin babası, Abdülmecit; annesi, Nurucihan Kadın Efendi olarak verilmiştir. 1839-1861yılları arasında tahta çıkmış olan Osmanlı padişahı Abdülmecit (1823-1861), tarihsel gerçeklik ile örtüşür. Ancak resmi tarih kayıtlarında Abdülmecit’in Osman Celaleddin Efendi adında bir oğlu olduğuna dair hiçbir bilgi yoktur. Sultan Abdülmecit’in “Osman Seyfettin” adında bir oğlu vardır.²³⁰

²²⁹ Röp: Ayşegül Yıldız, “Tarihi Roman İçin Ne Dediler?”, Yağmur Dergisi, Nisan 2000, s.10.

²³⁰ <http://www.ttk.org.tr/index.php?Page=Sayfa&No=218> 262

Fakat Sultan Abdülmecit'in romanda Osman Celaleddin Efendi'nin annesi olduğu iddia edilen Sultan Nurucihan Kadın Efendi adında bir eşi olduğuna dair herhangi bir bilgiye hiçbir kaynakta rastlanılmamıştır.

Romanda, Osman Celaleddin Efendi, şu cümlelerle tanıtılmaya devam edilir:

“Dolmabahçe Sarayının harem dairesinin kapılarını açma kapama, merdivenlerinden ikişer ikişer atlaya atlaya kendisini kovalayan ağabeyi Reşad'tan kaçarken küçük Şehzadenin kapıyı suratına kapadığı zenci harem ağasının bayıldığını yazmıştı Kâtip. On dört yaşındaki ablası Münire Sultanın, kırk beş yaşındaki dangalak bir paşaya verildiği günün gecesinde, sevimli küçük kardeşini kucağına alıp ağlayarak, yalnızca ondan, ondan uzak düşeceği için üzüldüğünü söylediğini ve Şehzadenin beyaz yakasının ablanın gözyaşlarıyla sıvıslam olduğunu yazmıştı Kâtip. Kırım Harbi yüzünden İstanbul'a gelen İngiliz ve Fransızlar şerefine verilen bir eğlencede annesinin izniyle on bir yaşındaki bir İngiliz kıızıyla dansetmekten başka içinde şimendiferlerin, penguenlerin ve korsanların resmedildiği bir kitabın sayfalarına Şehzadenin gene aynı kızla birlikte uzun uzun baktığını yazmıştı Kâtip.” (s. 397–398)

Romanda Osman Celaleddin Efendi'nin ağabeyi olarak Reşad'ın ve ablası olarak Münire Sultan'ın adı verilir. Bu bilgiler tarihsel gerçekliklerle örtüşmektedir. Ancak resmi tarihi kaynaklarında yer alamayacak ayrıntıların okura sunulması, yazarın tarihsel gerçekliği kendi hayal potasında eriterek yeniden şekillendirmesinin bir neticesidir.

Osman Celaleddin Efendi'nin babaannesi olarak Bezmiâlem Sultan'ın adı zikredilir. Abdülmecit'in annesi Bezmiâlem Valide Sultan olduğu için bu bilginin tarihsel gerçeklik boyutu vardır. Ancak yazar, yine olayların ve kişilerin anlatımında resmi tarih yazımında yer alamayacak ayrıntılara başvurmuştur.

“Babaannesi Bezmiâlem Sultanın adının bir gemiye verilmesi yüzünden yapılan törende, Şehzadenin tam iki okka güllü ve fıstıklı lokumu yiyerek kazandığı iddiadan sonra, aptal ağabeyinin ensesine şaplak vurduğunu yazmıştı Kâtip. Ağabeyleri ve ablalarıyla hep birlikte saray arabasıyla git tikleri bir Beyoğlu mağazasında onca mendil, kolonya şişesi, yelpaze, eldiven, şemsiye ve şapka dururken, tiyatro oyunlarında kullanırsınız, diye ala ala, tezgâhtar çocuğun üzerindeki önlüğü çıkartıp satın aldıkları sarayda işitilince cezalandırıldıklarını yazmıştı Kâtip. Şehzadenin çocukluk ve ilk

gençliğinde, her şeyi, doktorları, İngiliz Sefirini, pencerenin önünden geçen gemileri, sadrazamları, gıcırdayan kapıların ve harem ağalarının cırlak seslerini, babasını, at arabalarını, yağmurun pencerelere vuruşunu, kitaplarda okuduklarını, babasının cenazesi arkasından ağlayanları, dalgaları ve piyano hocası İtalyan Guateli Paşayı taklit ettiğini yazmıştı Kâtip ve Şehzade daha sonraki yıllarda her anlatışında aynı ayrıntılarla, ama öfke ve nefret sözleriyle hatırlayacağı bu anıların hep, pastalar, şekerler, aynalar, müzik kutuları ve bol bol oyuncak ve bol bol kitap ve yediden yetmişe düzinelerle kadın ve kız tarafından kendisine verilen öpücüklerle, öpücüklerle birlikte düşünülmesi gerektiğini söylemişti.” (s. 397–398)

Pamuk, Osmanlı şehzadelerinin yaşadıkları sürece tahta çıkabilme arzusu taşımalarını ve yaşanan taht kavgaları neticesinde ruh sağlıklarının bozulmasının parodisini şehzadenin tahta çıkmayı bekleyişinde yapar:

“bütün hayatı boyunca bir imparatorluğun tahtına oturmayı bekleyerek yaşayan herhangi biri delirmeye mahkûmdu” (s. 399)

Yazar, Kara Kitap'ta tarihsel gerçekliğe uygun düşmeyen şehzade Osman Celaledin Efendi'nin yanı sıra tarihsel gerçekliği olmayan Bottfolio ve İbn Zerhani gibi yazarları romana dâhil ederek tarihte var olmayan kurmaca kişileri bu şekilde tarihselleştirmiştir. Orhan Koçak, gerçekte Bottfolio adında bir yazarın var olmadığını, tamamen Pamuk'un hayal ürünü olduğunu açıklar:

“...Bottfolio adı, büsbütün yabancı geldiği halde yine de Cağaloğlu'nda bulunmuş kimseler için fazlasıyla tanıdık bir ses değil midir? Bott ama folio: Matbaaya giren kâğıdın bir kez katlanmasıyla elde edilen iki yaprak ya da dört sayfa; daha genel olarak da, üzerine baskı ve harflerle dolu olan kâğıt...”²³¹

Pamuk'un tarihsel değer atfedilen bir diğer kurmaca yazar, İbn Zerhani'dir. Yazar, romanda İbn Zerhani'nin doğumunu 199046 tarihi olarak verir. Ancak verilen tarih, “199046. Kara Kitap'ın ilk baskısının tarihi”²³²dir.

Orhan Pamuk, tarihsel gerçekliği olmayan şehzade Osman Celaledin Efendi, gözde Nurucihan Kadın Efendi, yazar Bottfolio ve İbn Zerhani, Biron Paşa gibi

²³¹ Orhan Koçak, Aynadaki Kitap / Kitaptaki Ayna, Kara Kitap Üzerine Yazılar içinde, Yay. Haz. Nüket Esen, İstanbul, İletişim Yayınları, 1996 s.150

²³² Orhan Koçak, Aynadaki Kitap / Kitaptaki Ayna, Kara Kitap Üzerine Yazılar içinde, Yay. Haz. Nüket Esen, İstanbul, İletişim Yayınları, 1996 s.154

kurmaca kahramanlara tarihsel bir kimlik kazandırarak bu kurmaca kahramanları tarihselleştirmiş; Abdülmecit, Bezmiâlem Valide Sultan, Reşad, Münire Sultan, Abdülhamit ve daha birçok tarihi şahsiyeti de romanına dâhil ederek kurmacalaştırmıştır.

3.3.2.3.Kara Kitap Romanının Olay, Zaman ve Mekân Açısından Yeni Tarihselci Anlayış Bağlamında Değerlendirilmesi

Kara Kitap'ta Celal'in ve daha sonra da Galip'in yazıları aracılığıyla farklı tarihsel olay ve mekâna yer verilerek romanın kurmaca dünyasında yeniden üretilmiştir.

3.3.2.3.1. Tarihsel Olayların Romandaki İşlevi

Orhan Pamuk, Kara Kitap romanında, hem geriye dönüş tekniği ile sık sık geçmişe dair olaylara yer vererek hem de Celal'in ve Galip'in (Celal'in yerine geçtikten sonra) yazdığı yazıların kolaj tekniği ile romana eklenmesiyle birçok tarihsel olaya farklı yöntemlerle göndermede bulunur. Bu bağlamda Kara Kitap'ta postmodern roman niteliğine uygun olarak tarihsel olarak birbirinden ayrı dönemlerde meydana gelen, birbirinden bağımsız olayları metinlerarası (kolaj/parodi) tekniğini kullanarak bir bütün şeklinde bir araya getirilmiştir.

Galip'in gittiği genelevinde Türkan Şoray'a benzeyen hayat kadını ile arasında geçen şu diyalogda Türkiye'nin kurucusu Gazi Mustafa Kemal Atatürk'ün Samsun'dan yola çıkışına ve çıktığı araca göndermede bulunulur:

"Ama önemli değil. Önemli olan Devlet Demir Yolları. Sence bu yıl hangi takım şampiyon olacak? Sence bu gidişat nereye? Sence askerler ne zaman bu anarşiye dur diyecek? Biliyor musun, saçlarını kestirsen daha iyi olur." "Kişiliğimle ilgili şeyler söyleme," dedi Galip. "Ayıptır." "Ama ne dedim şimdi ben?" dedi kadın yapmacık bir şaşkınlıkla, gözlerini kocaman kocaman açıp Türkân Şoray gibi kırıştırtarak. "Benimle evlenirsen arabamı kurtarır mısın, dedim. Hayır, arabamı kurtarırsan benimle evlenir misin, dedim. Plakasını vereyim: 34 CG 19 Mayıs 1919. Samsun'dan yola çıktı bütün Anadolu'yu kurtardı. 56 Chevrolet."

"Bana Chevrolet'yi anlat!" dedi Galip.

"İyi ama, birazdan kapıya vururlar. Vizita bitiyor."

"Türkçesi ziyaret." "Efendim?" (s. 142–143)

Galip'in çözümlenmeye çalıştığı insan fotoğraflarında 1928'de gerçekleşen alfabe değişikliğine göndermede bulunulur:

“Bir başka sayfada, Kanuni Süleyman'ın sürgün emrine boyun eğmediği için yakılan Hurufiler de aynı çocuksu çizgilerle ve aynı dehşet ifadesiyle resmedilmişlerdi. Dalgalanarak gövdeleri saran alevlerin içinde aynı 'Allah' kelimesinin aynı elif'leri ve lam'ları gözüküyor, daha da tuhaftı, Arap harfleriyle cayır cayır yanan gövdelerin gözlerinden Latin alfabesinin O'lar, U'lar ve C'ler bezenmiş gözyaşları fışkırıyordu.” (s.279)

Atatürk'ün vefat saatine telmihte bulunulur:

“Cumhuriyetimizin kurucusunun öldüğü oda bile o kadar sıcak ve boğucuydu ki, altı hafta önce o ağustos gecesinde, yalnız Atatürk'ün öldüğü dokuzu beş geçeyi gösteren ve rahmetli annemi şaşırttığı için sizleri hep güldüren ayaklı altın saatin değil, Dolmabahçe Sarayındaki bütün saatlerin, İstanbul'daki bütün saatlerin durduğunu, korkunç sıcaktan hareketin, düşüncenin, zamanın kaskatı kesildiğini sanıyordu insan.” (s. 294)

“Uzun Süren Satranç” oyunundaki kurmaca kahraman Paşa üzerinden Cumhurbaşkanlığı sırasında resmini banknotları üzerine bastıran İsmet İnönü'ye gönderimde bulunulur:

“Üzerine benim resimlerimi bastıkları için düşmanlarımın ne dedikodular çıkardıklarını çok iyi bildiğim o pembe banknotlardan bir deste çıkarıp karanlıkta uzattım. "Sandalınla açılırsak bana bu Başkan Paşa'nın motorunu gösterir misin?" (s. 295)

Celal'in fotoğraf koleksiyonu arasında yer alan bir fotoğrafta 22 Mayıs 1950- 27 Mayıs 1960 yılları arasında Türkiye başbakanı olarak görev yapan Adnan Menders'e göndermede bulunulur:

“(b)eyaz idam gömleklerinin ve boyunlarına asılı hüküm zabıtlarının üzerinden ayaklarının ulaşamadığı toprağa bakan asılmış haydutların ve başbakanların dalgın ifadesini” (s.274)

Celal'in koleksiyonunda yer alan fotoğrafın betimlemesini yapan bu cümleler, Adnan Menderes'in idam edildiği anda çekilen fotoğrafın tasvirine uyar. Pamuk, romanda bu şekilde 27 Mayıs darbesine bir göndermede bulunmuştur.

1 Şubat 1979'da öldürülen gazeteci Abdi İpekçi suikastına benzer bir şekilde öldürülen gazeteciye Kara Kitap'ta yer vererek Abdi İpekçi suikastına göndermede bulunur. Orhan Pamuk, bir söyleşinde olaya atıfta bulunduğunu dile getirir ve gerekçesini şöyle açıklar:

“ *Abdi İpekçi vurulduğunda silah sesini karım duymuştu. Vurulmasının ardından 10 dakika sonra ben de oradan geçtim. Kara Kitap adlı romanımda Abdi İpekçi'ye benzeyen ve onun gibi öldürülen bir köşe yazarını anlattım.* ”²³³

Darbeler, Kemalizm, sosyalizm, kapitalizm gibi temalar bağlamında. Ayrıca *Kara Kitap*'ın çok katmanlı yapısına uygun olarak bu temalar yüzeysel anlam katmanında yer almazlar.

1980 askeri darbesinin hemen öncesini anlatan Kara Kitap, 1970-1990 yılları arası yaşanan birçok siyasi olaya göndermede bulunarak Türkiye'nin siyasi panoraması çizilir.

Rüya'nın eski bir solcu olması ve Saim ile Rüya'nın eski kocasının sol ve gelenek üzerine tartışmaları 1970-1990 yıllarındaki siyasi ortamın yansıtılması adına önem arz eder. O dönemin atmosferini oluşturan ortalığa atılan darbe çıkacak söylentileri, sokağa çıkma yasağı gibi hususlar romanda işlenmiştir.

3.3.2.3.2.Zaman

Kara Kitap'ta olayların geçtiği sekiz günlük bir süre, romanın reel zamanını oluşturur. Ancak geriye dönüş tekniği ile sık sık geçmişe dair olaylara yer verilmesi ve hem Celal'in hem de Galip'in (Celal'in yerine geçtikten sonra) yazdığı yazıların kolaj tekniği ile romana eklenmesi zamanın algısının genişlemesine sebep olur.

Mevlana, Şeyh Galip, Attar'a yapılan metinlerarası göndermelerle tarihi süreç 1200'lü yıllara kadar uzanır. Osmanlı ve Cumhuriyet dönemine ait ve özellikle 1960-1980 yılları arasındaki olayların çeşitli yöntemlerle romanda yer almasıyla Türkiye'nin siyasi, sosyal, kültürel ve edebi tarihinin zamansal panoraması sunulur.

Bu açıdan Kara Kitap, postmodern romanlarda rastladığımız çok katmanlı ve parçalı bir zaman boyutuna sahiptir. Yazar, tarihsel olarak birbirinden farklı dönemlerde meydana gelen, birbirinden bağımsız olayları metinlerarası (kolaj/parodi) tekniğini kullanarak bir bütün şeklinde bir araya getirmiştir. Böylece hem romanın zamansal

²³³ Röp: Hayrullah Mahmud, “Nişantaşı'nda Geçen Bir Ömür”, *Sabah Ek*, 25.05.2002, s.7.

yapısını genişletilmiş hem de farklı zamana ait olay parçalarının bir araya gelmesiyle bir mozaiği andıran bütünsel zaman inşa edilmiştir.

3.3.2.3.3.Mekân

Kara Kitap'ta gerçek ve kurmaca mekânlar birbiri ile iç içe geçirilerek bu boyutta da romanın postmodern havasına uygun bir yapı oluşturulmuştur. Romanda yazarın bir söyleşisinde de belirttiği üzere mekânsal düzlemde genelde İstanbul, daha özelde ise Nişantaşı ağırlıklı olarak yer alır.

*“Bütün hayatım Nişantaşı'nda geçtiği için Kara Kitap ve Cevdet Bey ve Oğulları romanlarında Nişantaşı ile ilgili birçok olaya yer verdim.”*²³⁴

Romanda ele alınan mekânların birçoğu, yazarın biyografisinden izler taşır:

*“Kara Kitap'ın asıl yaptığı şey İstanbul'da yaşamının, sokaklarda yürümenin, çocukluğumun ve 1970'lerin Nişantaşı'nda yaşamının nasıl bir şey olduğunu ortaya koymak. Kara Kitap hem benim kendi hayatımın, sevdiğim dükkânların, şeylerin, hala açık olan Alaaddin'in dükkânının, Nişantaşı Karakolu'nun, Taksim Meydanı ve Beyoğlu'nun ve buralardaki pek çok kişisel anının bir tarihidir.”*²³⁵

Galip'in Cihangir, Taksim, Laleli, Kurtuluş, Taksim, Beyoğlu Nişantaşı, Şişli, gibi İstanbul semtlerinde Rüya'yı arayışının anlatıldığı bölümlerde bu semtlere dair ayrıntılı tasvirler yer verilmiştir. Romanda birçok semt ve mekân kendine has tarihi ve kültürel özellikleriyle ön plana çıkarılmıştır. Galip'in, Rüya'yla Boğaz gezintilerine çıkmayı, Emirgan'da kâğıt helva yemeyi, Tarabya'da denize bakmayı, Büyükdere'de yemek yemeyi hayal ettiği sayfalarda bu semtlerin belirgin özellikleri yansıtılmıştır.

Celal'in “Boğazın Suları Çekildiği Zaman” adlı ilk yazısında, Kelt, Lidya ve Bizans uygarlıklarına ait tarihi kalıntıları; Boğaz'ın suları çekildikten sonra yapılacak olan “(g)ecekondulardan, salaş bar, pavyon ve eğlence yerlerinden, atlıkarıncalı lunaparklardan, kumarhanelerden, camilerden, derviş tekkeleri ve Marksist fraksiyon yuvalarından ve kapkaççı plastik atölyelere” (s.21) değinerek geçmiş-gelecek arasında medeniyet beşiği olan İstanbul'u postmodern bir kalıp içerisinde mekânsal boyutta okura sunar.

²³⁴ Röp: Hayrullah Mahmud, “Nişantaşı'nda Geçen Bir Ömür”, *Sabah Ek*, 25.05.2002, s.7.

²³⁵ Pamuk, *Öteki Renkler*, İletişim Yayınları, 1. Baskı, İstanbul 1999, s.139

Kara Kitap'ta, Alaaddin'in dükkânı, Konak sineması, Teşvikiye karakolu Sütüş muhallebicesi gibi gerçek mekânlar kurmaca düzleme taşınmıştır.

Gerçekte Nişantaşı'ndaki Teşvikiye Caddesi'nde yer alan Alaaddin'in dükkânı, 65-70 yıllık bir geçmişe sahiptir ve Kara Kitap tasvir edilen kurmaca Alaaddin'in dükkânı ile benzer özellikler taşır. Alaaddin'in dükkânı, roman boyunca arayışın öznesi konumunda olan Rüya'nın ölü bulunduğu mekân olmasının yanı sıra; tarihsel gerçekliğe sahip mekânın kurmaca düzlemde gerçekliğine uygun olarak yeniden işlenmesi yönüyle de romanda önemli bir yer arz eder.

3.3.3. Kara Kitap Romanında Metinlerarasılık

Orhan Pamuk, "hikâyelerin romanı"²³⁶ olarak anlandırılan Kara Kitap'ta birçok eserle metinlerarası ilişki kurar. Metinlerarasılığın romanı hem muhteva hem de biçim açısından değerlendirdiğimizde romanda kullanılan en önemli postmodern anlatım tekniği olduğunu görürüz. Yazar Kara Kitap'ta postmodern edebiyatın anlatım tekniklerinden yaralandığını, metinlerarasılığa da başvurduğunu dile getirir:

*"Şimdi postmodernizm çeşitli kategorilerle anlaşılabilir: Bir eylemi anlatan insanla, anlatılan insan arasındaki ironiyle sağlanmış bir uzaklık, daha önce yazılmış edebiyat metinlerini başka amaçlarla kullanma, ki ben bunu bizim geleneksel edebiyatımızdaki kimi metinleri kullanarak yaptım, asıl olanla, taklit olan arasındaki benzerlik ve eklektik yapı, birbirlerine aykırı olan parçacıkların açık olmayan bağlarla birbirine bağlanması ve bağları okurun bulması... Bu tür eserin anahtarı bu bağların kuvvetli ya da zayıf olmasındandır. Tüm bunlar Kara Kitap için geçerlidir."*²³⁷

Kara Kitap'ta metinlerarasılık bağlamında üzerinde durulması gereken bir diğer nokta da intihal iddialarıdır. Kara Kitap'ın başka metinlerle taşıdığı benzerlikleri, kimi eleştirmenler metinlerarası ilişki olarak değerlendirirken, kimi eleştirmenler ise intihal olarak yorumlar. Özellikle eski edebiyatı ve geleneği metinlerarası bağlamda kullandığı için değer kaybına uğrattığı yönünde birçok iddia mevcuttur.

Pamuk, Kara Kitap'ta metinlerarasılığı sorunlaştırarak işler ve taklidin kaçınılmaz olduğunu vurgulayarak aslında her yazının geçmişteki yazıların bir birikimi

²³⁶ Hülya Adak, "Pamuk'un 'Ansiklopedik Romanı'", *Kara Kitap Üzerine Yazılar* (Der. Nüket Esen), s.282.

²³⁷ Röp: Mete Çubukçu, "Hamama Giren Terler", *Nokta Dergisi*, 02.12.1990, s.85.

olduğunu, her yazının bir öncekinin tortusunu taşıdığını savunur. Metinlerarasılığın intihal olarak değerlendirilmesinin yerine bir anlatım zenginliği olarak yorumlanması gerektiğini düşünür. Böylece yazarın “başkalarının hırıltılarıyla boğuşa boğuşa, ancak kendi sesini yakalayabileceğini” (s. 396) ileri sürer. Orhan Pamuk, bu düşüncelerini Kara Kitap’taki “Kahramanı Benmişim” bölümünde şu epigrafta işler: “ *‘Üslupda şahsiyet: Yazı yazmak, mutlaka yazılmış yazıları taklid etmekle başlar. Bu tabii bir haldir. Çocuklar da başkalarının taklid ile söze başlamazlar mı?’ Tahir-ül Mevlevi*” (s. 318)

Kara Kitap’ın kurgusal kahramanı Celâl’in taklid konusundaki görüşleri Orhan Pamuk’un bu konuda kendisine yöneltilen eleştirilere bir bakıma cevap olarak algılanılabılır.

“Çünkü bütün cinayetler, demişti aynı gece Celâl, "bütün kitaplar gibi birer taklittir. Bu yüzden kendi adımla kitap yayımlamam." Ertesi gece, gene ölü evinde toplandıklarında, geç bir saatte, ikisi başbaşaayken, "Ama gene de en kötü cinayetlerde bile, en kötü kitaplarda bulunmayan özgün bir yan vardır!" diye devam etmişti Celâl. Galip'in daha sonraki yıllarda tanık oldukça bir yolculuk tadı alacağı bir akıl yürütmeyle Celâl düşüncelerini derinleştiren basamakları tek tek iniyordu. "Bütünüyle taklit olan, demek ki, cinayetler değil kitaplardır. En bayıldığımız şey olan taklidin taklidiyle ilgili oldukları için kitapları anlatan cinayetlerle, cinayetleri anlatan kitaplar hepimizdeki ortak bir noktaya seslenir; çünkü insan, lobutu, kurbanının kafasına ancak kendisini bir başkasının yerine koyabilirse indirebilir. (Kimse kendini katil olarak görmeye dayanamaz çünkü.) Yaratıcılık, çoğunlukla öfkenin, her şeyi unutturan o öfkenin içindedir, ama öfke bizi ancak daha önce başkalarından öğrendiğimiz yöntemler aracılığıyla harekete geçirebilir: Bıçaklar, tabancalar, zehirler, edebiyat teknikleri, roman biçimleri, şiir vezinleri vs. 'Kendimde değildim hâkim bey!' diyen 'Halk katili', bilinen şu gerçeği ifade eder: Cinayet bütün ayrıntıları ve törenleriyle, başkalarından, yani efsanelerden, hikâyelerden, anılardan, gazetelerden, kısaca, edebiyattan öğrenilen bir iştir. En saf cinayet bile, meselâ kıskançlık yüzünden yanlışlıkla işlenmiş bir cinayet bile, farkına varılmadan yapılmış bir taklittir, edebiyatı taklit. Bu konuda bir yazı yazayım mı, ne dersin?" Yazmamıştı.” (s. 236)

Kara Kitap, yazarın taklid, intihal, metinlerarasılık, anıştırma, parodi gibi unsurları ele aldığı daha birçok örnek barındırır. Birkaçına yer verecek olursak:

“62.B: İntihalden de korkma; çünkü bizim kıt kanaat okumamızın ve yazmamızın bütün sırrı, bütün sırrımız tasavvufî aynamızda gizlidir. Mevlana'nın Ressamlar Yarışması hikâyesini bilir misin? O da hikâyeyi başkalarından almıştır, ama kendisi... (Bilirim, efendim, demiştim.) (s. 89)

“Hayatının tek tutkusu (Hz) Muhammed'in yedi kat gökte yaptığı gezintiyi yazmak olan, ama yıllar sonra, Dante'nin bunun benzerini yaptığını öğrenince kederlenen bahtsız köşe yazarının gülünç ve acıklı hikâyesi...” (s. 90)

“O'nu bütün gerçekliğiyle tasvir eden bu tek eseri, 'Le Grand Pacha'yı Fransızca yazıldığı için Türk edebiyatının bir parçası olarak görmemek ne kadar yanlışsa, 'Şadırvan' ya da 'Büyük Doğu' gibi Doğucu dergilerde, bazılarının bir eziklik duygusuyla, Rus romancısı Dostoyevski'nin 'Karamazov Kardeşler'indeki Büyük Engizitör parçacığının bu küçük risaleden yürütüldüğünü ileri sürmeleri de o kadar acıklıdır. Doğu'dan Batı'ya, ya da Batı'dan Doğu'ya yürütülmüş eserler efsanesi, bana hep şu düşüncemi hatırlatır: Dünya dediğimiz rüyalar âlemi, bir uykudagezerin şaşkınlığı içinde kapısından giriverdiğimiz bir evse eğer, edebiyatlar da, alışmak istediğimiz bu evin odalarına asılmış duvar saatlerine benzerler. Şimdi:

1.Bu düşler evinin odalarındaki tıkırtılı saatlerin birinin doğru ya da yanlış olduğunu söylemek saçmadır.

2.Odalardaki saatlerden birinin öbüründen beş saat ileri olduğunu söylemek de saçmadır, çünkü aynı saatin yedi saat geri olduğu sonucu da aynı mantıkla çıkarılabilir.

3.Saatlerden biri dokuzu otuz beş geceyi gösterdikten her hangi bir süre sonra, evdeki başka bir saatin dokuzu otuz beş geceyi göstermesinden, ikinci saatin birincisini taklit ettiğini sonucunu çıkarmak da saçmadır.

(...) Şimdi, İbn Arabi'nin rehberi eşliğinde göğün yedi katını nasıl dolaştığını, oralarda gördüklerini, rastladığı Peygamberlerle neler söyleştiklerini anlatışına ya da bu kitabı tam 35 yaşında (1198) yazışına bakıp, Nizam adlı bu rüyalardan çıkma kızın doğru, Beatrice'in yanlış; ya da İbn Arabi'ni doğru, Dante'nin yanlış; ya da 'Kitab al İsra ile Makam al Asra'nın doğru, 'Divina Commedia'nın yanlış olduğuna hükmetmek, demin sözünü ettiğim birinci cins saçmalığa örnektir.

Endülüslü filozof İbn Tufeyl'in ıssız adaya düşen bir çocuğun doğayı, nesnelere kendisine emziren bir geyiği, denizi, ölümü, gökleri ve 'ilahi gerçekleri' tanıyarak,

orada tek başına yıllarca yaşayışını ta on birinci yüzyılda kaleme almasına bakıp, Hayy İbn Yakzan'ın Robinson Cruzo'e'dan altı yüz yıl ileri olduğuna karar vermek; ya da ikincisinin eşyaları ve araçları daha ayrıntıyla anlatmasına bakıp İbn Tufeyl'in Daniel Defoe'dan altı yüzyıl geri olduğunu söylemek de ikinci cins saçmalığa örnektir.

(...) Bu eserde, iki kapaklı, dört gözlü ve on iki çekmeceli Ermeni işi o şahane dolapta olduğu gibi, aklımızın içinde de, saatleri, mekânı, sayıları, kâğıtları ve bugün 'nedensellik', 'varlık', 'zorunluluk' dediğimiz nice ıvır zıvırı saklayan on iki göz olduğunu Alman Filozof Kant'ın saf aklın on iki kategorisini sıraladığı o ünlü eserini yayımlayışından yirmi yıl önce göstermesine bakıp, Almanın onu taklit ettiği sonucunu çıkarmak da üçüncü cins saçmalığa örnektir." (s. 147–149)

"Mürekkap ve pislik içindeki bu sayfalarda anlatılan hikâyeleri aceleyle okuduktan sonra, çocukluğunda, gençliğinde özgün köşe yazısı diye okuduğu birçok hikâyeyi Celâl'in 'Mesnevi'den alarak çağımız İstanbul'una uyarladığını anladı. Galip, Celâl'in nazire sanatı üzerine, tek gerçek hünerin bu olduğunu söyleyerek saatlerce konuştuğu geceleri hatırladı: Rüya, yolda aldıkları pastaları atıştırdıkları, Celâl birçok köşe yazısını, belki de hepsini başkalarının yardımıyla yazdığını söyler, önemli olanın yeni bir şey 'yaratmak' değil, daha önceden, binlerce zekâ tarafından binlerce yılda yaratılmış olan harikaları bir köşesinden, bir ucundan değiştirecek yepyeni bir şey söyleyebilmek olduğunu ekler, bütün köşe yazılarını başkalarından aldığını ileri sürerdi." (s. 249)

"Yedi yüzyıl boyunca, hakkında on binlerce cilt şerh yazılan Mevlâna ve ölümünden sonra yayılan tarikati, Celâl'i, bir köşe yazarının kullanıp yararlanması gereken bir ilgi odağı olarak heyecanlandırmıştı yalnızca. Mevlâna'da Celâl'i en çok ilgilendiren şey, hayatının bazı dönemlerinde bazı erkeklerle kurduğu 'cinsel ve mistik' yakınlıklarla bunların hikâyelerine de yansıyan esrarı ve sonuçlarıydı." (s. 244–245)

"İnsanın kendisi olabilmesi için, içinde yalnızca kendi sesini, kendi hikâyelerini, kendi düşüncesini bulabilmesi gerekir!" derdi Şehzade ve Kâtip yazardı. (...) ...insanın, içinde duyduğu bu seslere karşı sesler çıkararak, hikâyelere karşı başka hikâyeler uydurarak, Şehzadenin deyişiyle, "başkalarının hırıltılarıyla boğuşa boğuşa," ancak kendi sesini yakalayabileceğini de bilirdi. Yazdırmanın, bu kavganın kendi lehine sonuçlanacağı bir savaş alanı olduğunu düşünürdü." (s. 395–396)

“Şehzade Osman Celâlettin Efendi, on yıl kitaplarla, kitapların içinde duyurduğu seslerle boğuştuktan sonra, ancak kendi hikâyelerini, kendi sesini o kitapların sesine karşı yükselterek kendisi olabileceğini anlamış ve kendine bir kâtip tutmuştu.” (s. 403–403)

Kara Kitap'ta çeşitli yazarların da başka metinlerden faydalandığı ve metinlerarasılığın kaçınılmaz olduğunu ortaya koyma çabası güden birçok pasaj mevcuttur:

“Konu Binbir Gece Masallarından açıldığı için, adını taşıyan hikâyenin, aslında binbir gecenin hiçbirinde anlatılmadığını ama Antoine Galland tarafından kitap iki yüz elli yıl önce Batıda ilk yayımlanırken, sayfaların arasına el çabukluğu marifet sıkıştırılıverdiğini anlattım. Aslında, hikâyeyi Galland'a Şehrazat'ın değil, ama onun Harina dediği bir Hristiyanın anlattığını anlattım. Ama aslında, Hanna'nın Yohanna Diyab adlı Halepli bir âlim olduğunu ve hikâyesinin bir Türk hikâyesi olduğunu, büyük bir ihtimalle İstanbul'da geçtiğini ve bunun da içindeki kahve ayrıntısından anlaşıldığını anlattım.” (s. 47)

“Andre Gide gerçekten bir homoseksüel miydi, yoksa bu konunun ilgi çekeceğini bildiği için tıpkı Arap şairi Ebu Novvaz gibi kadınlara düşkün olduğu halde kendini öteki türlü mü gösteriyordu? Jules Verne. 'İnatçı Kahraman' adlı romanının açılış paragrafında, Tophane Meydanı ve I.Mahmut (Çeşmesini anlatırken Melling'in bir gravüründen yararlandığı için mi yanlış yapmıştı, yoksa tasviri Lamartine'in 'Voyage en Orient'ından olduğu gibi yürüttüğü için mi? Eşekle sevişirken ölen kadının hikâyesini Mevlana "Mesnevi'sinin beşinci cildine kıssası için mi almıştı, hissesi için mi?" (s. 85)

“Yayımlanmamış bir köşe yazısı ise şu cümleyle başlıyordu: "Mevlâna'nın en büyük eseri denen Mesnevi baştan sona bir çalıntıdır!" Bu cümlenin arkasından akademik yorumcuların saygısızlık korkusu ve gerçek kaygısı arasında gidip gelen bir üslupla gösterdikleri benzerliklere abartılarak işaret edilmişti. Mesnevi'deki falanca hikâye 'Kelile ve Dimne'den alınmış, filanca hikâye Attar'ın 'Mantık–ut Tayr'ından yürütülmüş, beriki anekdot olduğu gibi 'Leyla ve Mecnun'dan kaldırılmış, ötekisi 'Menâkıb–ı Evliya'dan aşırılmıştı. Galip hikâyeleri yürütülen bu kaynakların uzayan listesi içinde 'Kıssas–ı Enbiya'yı, 'Binbir Gece Masalları'nı ve İbn Zerhani'yi de gördü. Bu listenin sonuna Celâl başkalarından hikâye yürütmek üzerine Mevlâna'nın düşüncelerini eklemişti. Galip hava kararırken içinde daha da koyulaşan karamsarlıkla

birlikte bu düşünceleri yalnızca Mevlâna'nın düşünceleri gibi değil, aynı zamanda kendisini Mevlâna'nın yerine koyan Celâl'in düşünceleri gibi okudu.” (s. 248–249)

Yazar, Kara Kitap'ta metinlerarasılığı sadece sorunsallaştırmakla yetinmemiş aynı zamanda romanda çok geniş bir yelpazede metinlerarasılığın kullanıma yer vermiştir. Doğu medeniyetinin geleneksel metinlerinden Attar'ın Mantık ut-Tayr'ı Şeyh Galip'in Hüsn-ü Aşk'ı, Mevlana'nın Mesnevi'si ve Binbir Gece Masalları başta olmak üzere Andre Gide, Antoine Galland, Beyaz Kale, Cevdet Bey ve Oğulları, Calvino, Dante'nin İlahi Komedyası, Dostoyevski'nin Karamazov Kardeşler'i, Edgar Allen Poe, James Joyce'un Ulysses'i, Jules Verne, Kemal Tahir, Lamartine'in 'Voyage en Orient'i, Oğuz Atay'ın Tutunamayanlar'ı, Paul de Kock, Proust, Pynchon'ın V'si, Umberto Eco, gibi eser ve yazarlara metinlerarası göndermelerde bulunmuştur. Romanda bu çerçevede mesneviden romana, tasavvuftan politikaya, sinemadan gazetecilik tarihine, çocuk dergilerinden şiire, kadar sayılamayacak derecede zengin bir kültür birikimiyle farklı bağlamlarda ilişkiler kurulur.

Orhan Pamuk, Kara Kitap romanında adını zikretmiş olduğumuz metinlerle bir arayışın, bir yolculuğunun hikâyesini anlatır veya çerçeve bir hikâye içinde çeşitli, parçalı hikâyelerden oluşur.

Kara Kitap'ta Hüsn-ü Aşk'a birçok açıdan metinlerarası göndermeler yapılır. Vereceğimiz örneklerden de anlaşılacağı üzere romanda Hüsn-ü Aşk'la net bir biçimde metinlerarası ilişki kurulmuştur.

Tıpkı Hüsn-ü Aşk'ta olduğu gibi Galip ile Rüya'nın aynı sınıfta ve aynı sırada oturması ve Rüya'nın edebiyat defterinde Hüsn-ü Aşk'ın imtihanında sorulabileceğine dair notun düşülmesi de bu göndermelere örnek olarak verilebilir.

“...yakışıklı yerli sporcuların, pop şarkıcılarının adlarının yazıldığı bir edebiyat defteri (Hüsn-ü Aşk imtihanında gelebilir).” (s. 52)

Ayrıca Galip'in Rüya'dan haber almak için telefon ettiği Macide'den Gül isimli arkadaşlarının Güzelbahçe Hastanesi'nde doğum yaptığını ve doğan ikiz çocuklara Hüsün ve Aşk adının verildiğini öğrenir.

Romanda Hüsn-ü Aşk ile kurulan metinlerarası ilişki sadece kahraman adlarının zikredilmesi ile değil aynı zamanda kurgu, mekân ve olaylar düzleminde de kurulmuştur. Aşk'ın Hüsnü yani sevgiliyi arayışına dayanan Şeyh Galip'in *Hüsn-ü Aşk*

mesnevisi ile *Kara Kitap*'ta Galip'in aradığı kayıp eşi Rüya arasında kurgu bakımından bir benzerlik söz konusudur. Ayrıca bu arayışta Galip de İstanbul sokaklarında Rüya'yı ararken yaşadığı zorluklar ile Aşk'ın Diyar-ı Kalp'e ulaşmak için güzel kadınların, kuyuların ve cadıların oluşturduğu zorlukları aşma çabası arasında bir bağlantı kurulabilir.

Celal'in kaldığı ve kitabın ilk bölümünün sonunda Galip'in yerleşeceği apartmana “Şehrikalp” adının verilmesi *Hüsn-ü Aşk*'taki Diyar-ı Kalp'e yapılan mekânsal boyutta bir gönderme olduğu açıktır. “*Celâl Salik, Hüsn-ü Aşk'taki Sühan'ı hatırlatan bir kahramandır. Sühan'ın “söz” anlamına geldiği düşünülürse, romandaki köşe yazarı Celâl'in, yazıları/ sözleriyle Galip'i yönlendirmesi iki hikâye arasında simetrik bir ilişki oluşturur. Hüsn ü Aşk'ta, sevgililere yardım eden önce Hüsn'e sonra Aşk'a kılavuzluk eden, tehlikelerle dolu yolculuğunda Aşk'ı asla yalnız bırakmayan kahraman Sühan/sözdür. (...) Huşrûba/ Belkıs: Hüsn-ü Aşk'ta aldatıcı görüntüsüyle Hüsn'ün yerine geçen ve Aşk'ı arayış yolculuğundan bir süreliğine uzaklaştıran kişidir. (...)Aşk önceleri onunla konuştuğu zannına kapılır. Bu da bir aldanıştır (...) Kara Kitap'ta Belkıs, Huşrûba'nın rolünü üstlenir. Peri kızının aksine Belkıs sürekli konuşmakta, dış görünüşüyle değil, sözleriyle Galip'i oyalamaktadır.*”²³⁸

Ayrıca yazar, Şeyh Galip'in “Esrarını mesneviden aldım çaldım veli miri malı çaldım” sözünden yola çıkarak metinlerarası ilişkinin bir parodisini yapar.

Kara Kitap'tın arayış eksenli kurgusunda Hüsn-ü Aşk'ın yanı sıra Mantık–ut Tayr'da gönderme yapılmıştır. Galip'in yolculuğu öncelikle Rüya'yı arayışla başlar. Fakat yolcuğunun sonunda Galip Rüya'yı değil bir yazar olarak kendisini bulur ki bu durumda “Mantık–ut Tayr'daki gibi yolculuğun sonuna yaklaşıldıkça asıl aranan şeyin farklı bir yerde olduğu açığa çıkar.”²³⁹

Kara Kitap'ın Binbir Gece Masalları'yla kurduğu metinlerarası ilişkiler de kayda değerdir. Binbir Gece Masalları'nın çerçeve bir hikâyenin içerisine yerleştirilen yan hikâyelerden oluşması özelliği ile Kara Kitap'ın kurgulanışı benzerdir. Binbir Gece Masalları'nın kahramanı Şehrazat ölümden kurtulmak için her gece birbirinden farklı hikâyeler anlatması gibi Kara Kitap'ta da Galip'in Rüya'yı arayışı sırasında birbirinden

²³⁸ Ü. Eliuz –M.G. Türkdöğün (2012) “Eski Bir Hikâyenin Yeniden Doğuşu: Kara Kitap'taki İzlek Ve İmgelemin Metinlerarasılık Bağlamında İncelenmesi”, *Turkish Studies Volume 7/1*, s.1013–1025.

²³⁹ F. Demir, “Orhan Pamuk'un Postmodern Bir Labirentte Yazıyı Arayan Kahramanları”, *Turkish Studies, Volume 6/3*, s.1811–1822

bağımsız hikâyelere yer verilir. Kara Kitap ve Binbir Gece Masalları arasındaki metinlerarası ilişki kurgu alanında sınırlı kalmaz. Ayrıca Galip, Celal'in yerine geçtikten sonra *Binbir Gece Masalları*'ndaki polisiye hikâyelere ilişkin bir köşe yazısı yayımlar.

“Hava karardıktan çok sonra Galip, Binbir Gece Masalları'ndaki polisiye hikâyelere ('Civa Ali', 'Akıllı Hırsız' vs.) ilişkin bir köşe yazısını yayımladığı tarihlerde...” (s. 252)

Roman kişilerinden Celal yazdığı yazılarda bir çok eser ve yazardan faydalanmıştır. Celal'in de başka metinlerden faydalanarak yazılar yazdığını örnekleyecek olursak:

“Celâl'in sonraları esen bir rüzgârla düşüncelerini bu sefer de sola doğru değiştirdiği yıllarda acımasızca kullandığı bu raporların üslubu da Attar'dan, Ebu Horasani'den, İbn Arabi'den, Bottfolio çevirilerinden doğrudan alınmış teşbihler ve kinayelerle dokunmuştu. Sonraları, Celâl'in teşbihlerinde –hep aynı beylik buluşlara dayanır ya onlar– bizi geçmiş kültürümüze bağlayan yenilik köprüleri bulanlar, bu pastiche'lerin mucidinin bir başkası olduğunu nereden bilecekler?” (s.95)

“Gene de ama Ahi Çelebi Camii anlaşılabilir bir hikâyenin işareti, bir teselli oldu: Yıllar önce Celâl, bir rüyada kendisini bu küçük camide (Hz.) Muhammet ve bazı evliyalarla birlikte gördüğünü yazmıştı. Rüyasını yordurmak için gittiği Kasımpaşa'daki bir yorumcu, ona, hayatının sonuna kadar yazı yazacağını söylemişti. O kadar çok yazıp hayâl kuracaktı ki, hiç evinden çıkmasa bile ömrünün sonunda bütün hayatını uzun bir yolculuk olarak hatırlayacaktı. Galip, bu yazının ünlü bir Evliya Çelebi parçasının uyarlaması olduğunu çok sonra anlamıştı.” (s. 209)

“Şems pusuya düşürülüp bıçaklanarak öldürülecek, aynı gece pis ve soğuk bir yağmur yağarken cesedi Mevlâna'nın evinin bitişiğindeki bir kuyuya atılacaktı. Yazının Şems'in cesedinin atıldığı bu kuyuyu anlatan bundan sonraki satırlarında Galip kendisine hiç de yabancı gelmeyen bir şeyler buldu. Celâl'in kuyu, kuyuya atılan ceset, cesetin yalnızlığı ve hüznü üzerine yazdıkları Galip'e yalnızca korkutucu ve tuhaf gelmekle kalmadı, cesedin atıldığı yedi yüzyıllık kuyuyu bizzat kendi gözüyle gördüğü, taşları, Horasanî sıvayı seçtiği duygusuna kapıldı. Yazıyı birkaç kere okuduktan sonra, bir içgüdüyle seçtiği başka yazılara göz gezdirirken, aynı tarihlerde Celâl'in bir apartman aralığını anlattığı köşe yazısında kuyuyu tasvir ederken kullandığı bazı

cümleleri olduğu gibi kullandığını ve iki yazıda da aynı üslubu başarıyla koruduğunu keşfetti.” (s. 247)

“Böylece Şam, Kahire ve İstanbul haritalarını yıllar önce Celâl'in Edgar Allen Poe'dan esinlenerek yazdığı bir köşe yazısında öngördüğü gibi yan yana getirdi.” (s. 253)

Orhan Pamuk, roman kişisi Celal'e yazılarında metinlerarasılığı kullandırmanın yanı sıra bu tekniği roman kişileri arasında tartışırma yoluna da gitmiştir. Örneğin Celal'le aynı gazetede çalışan ve klasik yazı anlayışını savunan İhtiyar Yazar, Celal'i bu konuda eleştiri ve onu çeşitli yazar ve eserlerden *“birşeyler yürütme”*kle suçlar.

“Celâl Bey'in taklidi olduğu asıllarından sözetmiş miydiniz size? Az önce saydıklarımın başka, Dante'den, Dostoyevski'den, Mevlâna'dan, Şeyh Galip'ten de hep birşeyler yürütmüştür.” “Her hayat benzersizdir!” dedi magazin yazarı. “Her hikâyeye başka bir eşi olmadığı için hikâyedir. Her yazar, tek başına fakir bir yazardır.” “Katılmıyorum!” dedi ihtiyar köşe yazarı. “Pek sevildiği söylenen o 'Boğaz'ın Suları Çekildiği Zaman' yazısını ele alalım. Kıyamet alâmetlerinin, Mehdi'nin zuhurundan önceki yıkım günlerinin anlatıldığı binlerce yıllık kitaplardan, Kuran'dan, kıyamet surelerinden, İbni Haldun'dan, Ebu Horasani'den yürütme değil mi o?” (s. 101–102)

Celal'in metinlerarası ilişkiye bakışını romanın içerisinde ifade eden Orhan Pamuk, bir bakıma bu konu hakkında kendi bakış açısını da yansıtmıştır diyebiliriz.

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

Yazarın romanda örneklerini sunduğumuz şekilde metinlerarasılığı ele alması, postmodern romanı yeterince bilmeyen ya da metinlerarası ilişkiyi onaylamayan anlayışın parodisi olarak yorumlanabilir. Orhan Pamuk da çeşitli yazar ve eleştirmenler hatta okuyucular tarafından da bir çok kez *intihal* yaptığı yönünde suçlamalara maruz kalmıştır. Kara Kitap'ta bu meselenin işlenmiş olması Orhan Pamuk'un romanları ekseninde sürdürülen metinlerarasılık/intihal tartışmalarının bir parodisidi olarak yorumlanabilir.

Kara Kitap'ta geleneksel metinlerin yanı sıra modern metinlere de gönderme yapılmıştır. Romanda metinlerarası ilişki kurulan Türk romanlarının başında Oğuz Atay'ın Tutunamayanlar adlı romanı gelir. Kara Kitap kurgusundaki arayış açısından Tutunamayanlar ile örtüşür. Berna Moran'nın da ifade ettiği üzere Tutunamayanlar'ın kahramanı Turgut'un bir yazıyla arayışa başlaması ve aradığı kişiyle özdeşleşerek yazmaya başlaması gibi Galip de arayışına bir yazıyla başlar ve aradığı kişiyle özdeşleşerek yazmaya başlar. Ayrıca her iki roman da çerçeve öykü içine yerleştirilmiş öyküler biçiminde kurgulanmıştır.²⁴⁰

Kara Kitap'ta sadece Doğu edebiyat geleneğinin has eserler ve Türk romanı arasında değil, aynı zamanda Batı edebiyatının ürünleri arasında da metinlerarası ilişki kurulmuştur. Romanda Batı edebiyatına ait birçok eser ile pastiş-parodi özelliği gösteren bazı kullanımlara yer verilmiştir.

Dante'nin İlahi Komedyası'nda Dante, Vergilius'un rehberliğinde "Inferno" (Cehennem) ve "Purgatoria"yı (Araf'ı) gezer. Ancak Vergilius'un rehberlik edemediği "Paradiso"da (Cennet'e) Dante, Beatrice ile yolculuğuna devam eder. Kara Kitap'ın "Beni Tanıdınız mı?" (s.171-189) adlı bölümde Galip Bedii Usta'nın torunları tarafından işletilen Merih Manken Atölyesi'nde "Mankenler Cehennemi"nin dehlizlerini ve sonrasında Belkıs ile birlikte bir mimar eşliğinde Süleymaniye Camii'ni gezer. Fakat minare kısmına gelindiğinde Mimar minareye çıkamayacağını söyler. Dante'nin İlahi Komedyası'nda Vergilius'un yerini Beatrice'in alması gibi, Kara Kitap'ta da mimarın yerini Belkıs alır.²⁴¹

Kara Kitap'ta "Gece Kulübü"nde birbirlerine sırayla hikâyeler anlatan insanlar ile Bocacio'nun Dekameron adlı yapıtında bir villada birbirlerine hikâyeler anlatan insanlar kurgu bakımında benzerlik gösterir.

Kara Kitap'ta metinlerarası gönderme yapılan birçok eserden biri de James Joyce'un Ulysses'dir. Bernt Brendemoen, Kara Kitap'ı bir tür epik düz yazı oluşu bakımından ve gerek İstanbul gerekse Dublin'in anlatımında en küçük ayrıntıya bile yer verilmesi açısından Ulysses'e benzertir.²⁴² Berna Moran ise Kara Kitap'ın Galip'i ile

²⁴⁰ Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-3*, İletişim Yay. s103.

²⁴¹ Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-3*, s.100.

²⁴² Bernt Brendemoen, "Bir Sufi Romanı Olarak Kara Kitap", *Orhan Pamuk'u Anlamak* (Der. Engin Kılıç), s.222.

Ulysses romanının kahramanı Stephen'in Dublin'de dolaşırken hem gazeteye hem de kerhaneye uğraması bakımından Kara Kitap ile Ulysses arasında bağlantı kurar.²⁴³

Enis Batur ise “ iki romancının ‘arayış’ı somutlamaksızın, tam tersine onu paramparça, neredeyse mantık ötesi kılan bir odaksızlıkta tutarak kitaplarının ana kahramanları olarak öne çıkarmaları”²⁴⁴ bakımından Kara Kitap'ın Thomas Pynchon'ın V'sini anıştırdığını söyler.

Orhan Koçak'a göre de “Galip'in Rüya'ya aşkı, Proust'un romanının Albertine Kayboluyor bölümünde Marcell'in kaçak sevgilisi Albertine'e duyduğu aşkı da yansıtmaktadır ve Marcell'in de Galip'in de duyduğu aşk tek taraflıdır.²⁴⁵

Kara Kitap'ta birçok yazar ve eser adı anılması yoluyla yapılan göndermeler romanın metinlerarası ilişkiler ağının gün yüzüne çıkartılmasına yardımcı olur. Gönderme yapılan yazar ve eser adlarına örnek sunalım:

“O anda ise, köşe yazarınızın annesiyle oturduğu evine gidip, zavallı Rastignac'ı Türkçe çevirisinden anlatan Balzac'tan başka hiçbir tesellisi yoktu.” (s. 132)

“Olaysız geçen hayatında tek sarsıntı, Marcel Proust'un geçmiş zamanın peşine düştüğü o okumakla bitmeyecek kitabını ömrünün sonuna doğru okumaya başlamasıymış.” (s. 167)

“Avrupa edebiyatı zevki Paul de Kock ve Pitigrilli'den öte geçmeyen genç ve güzel köşe yazarı, ihtiyar gazetecinin sırlarının ve aşkının hikâyesini dinleyince, önce kahkahalarla gülmüş, sonra da bu ilginç hikâyeyi bir köşe yazısında yazacağını söylemiş.” (s. 169)

“Şeyh Galip'in Hüsn-ü Aşk'ında anlattığı ve Mevlâna'nın Mesnevi'sinde hikâyeye ettiği kuyunun orası olduğunu bilirdim.” (s. 199)

“Gazetelere 'sandık cinayeti' diye geçen politik cinayetle, Galip, olaylara karışanların bazılarını lise yıllarından tanıdığı için ilgilenmişti. Celâl ise, her şeyin bir başka şeyin taklidi olduğunu söylediği ülkemizde, aynı fraksiyon çevresinde toplanmış

²⁴³ Berna Moran, “Üstkurmaca Olarak Kara Kitap”, *Orhan Pamuk'u Anlamak* (Der. Engin Kılıç), s.171.

²⁴⁴ Enis Batur, “Fame City ya da Perşembe Pazarı”, *Güneş Gazetesi*, 07.05.1990.

²⁴⁵ Orhan Koçak, *Aynadaki Kitap / Kitaptaki Ayna, Kara Kitap Üzerine Yazılar içinde*, Yay. Haz. Nüket Esen, İstanbul, İletişim Yayınları, 1996, s.144

yaratıcı gençlerin farkına varmadan bir Dostoyevski romanına (Ecinniler) bütün ayrıntılarına titizlikle bağlı kalarak taklit ettikleri için.” (s. 235)

“Yüz dediğimiz ve tanıdığımızı sandığımız haritada hiç tanımadığımız bir ülkeye rastgelmenin şaşkınlığını ve dehşetini hepimiz biliriz. Bu konuda, Naima'nın 'Tarih'inin VI. cildinde ve Mehmet Halife'nin 'Tarihi Gilmani'sinde anlatılan bir hikâyeye, Edirneli Kadri'nin 'Cellâtlar Tarihi'nde de rastgeldim.” (s. 273) 238

“F.M.Üçüncü, daha sonra Edgar Allen Poe'nun 'Gizli Yazılar Üzerine Bir İki Söz' adlı makalesinde önerilen şifre formüllerini tartışarak gözden geçirmiş...” (s. 304)

“İhtiyar köşe yazarı gözünden kara gözlüklerini çıkarmadan üç yazıyı okurken Galip masanın üzerinde açık duran cildin Chateaubriant'ın 'Mezar Ötesinden Anılar'ının eski yazı bir çevirisi olduğunu gördü.” (s. 316)

“Şehzadenin, kasrındaki bütün Voltaire ciltlerini yaktığını (...). Schopenhauer ciltlerinin kasırdan uzaklaştırıldıklarını... (...) Her biri ne masraflar edilerek getirtilen Rousseau ciltleri de... (...) parçalanarak kasırdan uzaklaştırılmıştı. "Bütün o Fransız düşünürlerini, Deltour'u, De Passet'yi, dünyanın akılla anlaşılabilir bir yer olduğunu hikâye eden Morelli'yi ve bunun tam tersini yazan Brichot'yu da yaktırdım, (...) Binbir Gece Masallarını yaktırmıştı (...) 'Macbeth'i yaktırmıştı (...) Mevlâna'nın 'Mesnevi'sini kasırdan uzaklaştırmıştı (...) "Şeyh Galip'i, onu okudukça kendimi hüznü bir âşık olarak gördüğüm için yaktım," diye açıklardı Şehzade. "Bottfolio'yu ise onu okudukça kendimi Doğulu olmak isteyen bir Batılı olarak gördüğüm için ve İbn Zerhani'yi ise, onu okudukça kendimi Batılı olmak isteyen bir Doğulu olarak gördüğüm için yaktırdım...” (s. 402–403)

“...kenar mahalle falcıları gibi kurum kurum kurumlanarak olayların Şeyh Galip'in, 'Hüsn-ü Aşk'ına da pek zorlanmadan pekâlâ oturtulabileceğini bile söylemişti.” (s. 430–431)

Kara Kitap'ın diğer metinlerle kurduğu ilişki sadece başka yazarların eserleriyle sınırlı değildir. Kara Kitap'ta Orhan Pamuk'un diğer romanlarıyla da metinlerarası ilişki kurulur.

Yazarın Cevdet Bey Oğulları romanının kahramanı Cevdet Bey, Kara Kitap romanında Bedii Usta'nın mankenleri arasında yer alır ve Celal Salik kendini kimi zaman ünlü zengin Cevdet Bey olarak düşündüğünü yazar.

“Mutfak kapısının karşısında asılı duran ve bir eşinin eski zenginlerden Cevdet Beyin evinde tıkrdayıp saat başlarını aynı neşeli gonguyla duyurduğunu Hale Halanın sık sık gururla tekrarladığı gösterişli duvar saati de...” (s. 234)

“Yarı kalmış anı benzeri hikâyecikleri yazdığı bir defterde Celâl'in kendini sıradan ve sade bir yaz günü içinde sırasıyla Leibniz, ünlü zengin Cevdet Bey, (Hz.) Muhammed, gazete patronu, Anatole France, başarılı bir ahçı, vaaz veren ünlü bir imam, Robinson Crusoe, Balzac ve üzerleri utançla çizilmiş altı kişi daha olarak gördüğünü okudu Galip.” (s. 248)

Sessiz Ev romanından Ansiklopedist Selahattin Bey Kara Kitap roman kahramanı arasında yer alır.

“Birçoğu kurşuni bir tozla kaplı bu vatandaş mankenleri (aralarında Beyoğlu gangsterleri de vardı, dikiş diken kızlar da, ünlü zengin Cevdet Bey de vardı, ansiklopedist Selahattin Bey de, itfaiyeciler de vardı, benzersiz cüceler de, ihtiyar dilenciler de, gebe kadınlar da) soluk lambaların abarttığı korkunç gölgeleriyle birlikte...” (s. 67)

Kara Kitap romanında yazarın Beyaz Kale romanıyla da metinlerarası ilişki kurulur. F.M. Üçüncü, “Esrar-ı Huruf ve Esrarın Kaybı” adını verdiği kitabında Osmanlıların Doppio (Beyaz Kale) önündeki yenilgisini değerlendirmesi bakımından Beyaz Kale’ye gönderme yapılır.

“...Osmanlılar'ın önce Doppio (Beyaz Kale), sonra Venedik önünde yenilgiye uğramasına' kadar...” (s. 292)

Kara Kitap’ın Karlı Gecenin Aşk Hikâyeleri adlı bölümde Orhan Pamuk’un Beyaz Kale romanını yazdığı döneme denk düşen biyografisine gönderme yapılmaktadır.

“Karısı kendisini terk etmeden önce, birbirlerinin yerine geçen, birbirlerinin benzeri iki adam üzerine, sonraları okuyucularının 'tarihi' dediği bir kitap yazmışmış.” (s. 159)

3.3.3.1.Kara Kitap Romanında Kolaj

Kara Kitap’ta Celal Salik’in yazıları da kolaj yöntemiyle romana eklenmiş metinlerdir. Romanın her bölümünün başına alınan epigraflar da metinlerarası ilişki

bağlamında değerlendirilebilir. Orhan Pamuk da Kara Kitap'ın kolaj özelliği gösterdiğini kabul eder ve bu tekniği kullanma gerekçesini şu şekilde açıklar : *“Kara Kitap için kolaj kitap da derler. Doğru yanı vardır. Çünkü bazen yapıştırma gibidir. Bu tecrübe de bana şunu öğretmiştir. Edebiyatta yaratıcılık hatta bütün sanatlarda yaratıcılık şimdiye kadar kimsenin yan yana getirmediği bir şeyi yan yana getir kardeşim. Ondan sonra bunların arasında bir elektriklenme olmasını zorla. Sendeki elektriklenme yaratıcıysa elektriklenme alırsın.”*²⁴⁶

Kara Kitap'ta “epigraf” ve kullanımı romanın kurmaca gazetecilerinden Adli'nin ve Bahti'nin epigraf ile ilgili görüşleri aracılığıyla sorunsallaştırılır.

“53.A: Epigraf kullanmayın çünkü yazının içindeki esrarı öldürür. 54.B: Böyle ölecekse, öldür o zaman sen de esrarı, esrar satan yalancı peygamberi öldür.” (s. 89)

Ayrıca yazar, aynı cümleleri romanın birinci bölümünde “Galip Rüya'yı İlk Gördüğünde” adlı bölümün alt pasajı olarak verir.

“Epigraf kullanmayın, çünkü yazının içindeki esrarı öldürür!” Adli

“Böyle ölecekse, öldür o zaman sen de esrarı, esrar satan yalancı peygamberi öldür!” Bahti (s. 11)

Yazar, romanda ansiklopedik bilgi özelliği taşıyan birçok pasaja yer vermiştir. Galip'in Hurufülük ve Fazlallah hakkında okuduğu yazıların metnin içine dâhil edilmesi ve uzun uzadıya bu konular hakkında bilgi verilmesi bu bağlamda örnek olarak verilebilir:

“Taşbaskısı kitaplardan, imlâ hatalarıyla dolu risalelerden Hurufiliğin kurucusu ve peygamberi Fazlallah'ın hayatını okudu. Horasan'da, Hazer Denizi yakınlarındaki Esterabad'da 1339'da doğmuştu. On sekiz yaşındayken kendini tasavvufa vermiş, hacca gitmiş, Şeyh Hasan adlı birinin müridi olmuştu. Azerbaycan'da, İran'da şehir şehir gezerek görgüsünü nasıl artırdığını, Tebriz'deki, Şirvan'daki, Bakü'deki şeyhlerle neler konuştuklarını okurken Galip...” (s. 284)

“Allaha değil, harflere, insanlara ve putlara tapıyor, kendini Mehdi ilan ediyor ve Kuran'ın gerçek ve görünen anlamına değil gizli ve görünmez anlamı dediği kendi hayâllerine iman ediyor diye zındıklıkla suçlanmış, yakalanmış, yargılanmış ve

²⁴⁶ F.Aral, Orhan Pamuk Edebiyatı, Sabancı Üniversitesi Sempozyum Tutanakları (Sabancı Üniversitesi Tuzla Yerleşkesi 19–20 Aralık 2006), İstanbul, Agora Kitaplığı, 2007, s. 174–175

asılmıştı. Fazlallah'ın ve yakınlarının öldürülmesinden sonra İran'da tutunmakta zorlanan Hurufilerin Anadolu'ya geçişi, Fazlallah'ın halifelerinden şair Nesimi sayesinde olmuştu. Fazlallah'ın kitaplarıyla Hurufiliğe ilişkin elyazmalarını sonraları Hurufiler arasında efsanevi bir nitelik kazanacak yeşil bir sandığa yükleyen şair, Anadolu'yu şehir şehir gezerek, örümceklerin uyukladığı ücra medreselerde, kertenkelelerin kaynaştığı miskin tekkelerinde yeni yandaşlar bulmuş, yetiştirdiği halifelerine yalnız Kuran'ın değil, dünyanın da sırlarla kaynaştığını göstermek için, çok sevdiği satranç oyunundan çıkarılmış kelime ve harf oyunlarına başvurmuştu. İki mısırda, sevgilisinin yüzündeki hattı ve beni harfle noktaya, bu harfle noktasını deniz dibindeki süngerle inciye, kendisini bu inci peşinde ölen dalgıca, ölüme istekle dalan bu dalgıcı Tanrıya koşan âşığa ve böylece, daireyi tamamlayarak, Tanrıyı da sevgilisine benzeten şair Nesimi, Halep'te tutuklanmış, uzun uzun yargılanmış, derisi yüzülerek öldürülmüş, ölüsü asılarak şehirde teşhir edildikten sonra, yedi parçaya ayrılan cesedi ibret olsun diye kendine taraftar bulduğu ve şiirlerinin ezberlendiği yedi ayrı şehire gömülmüştü. Nesimi'nin etkisiyle Bektaşiler arasında Osmanoğlu ülkesinde hızla yayılan Hurufilik, İstanbul'un fethinden on beş yıl sonra, Fatih Sultan Mehmet'i de heyecanlandırmıştı. Padişahın elinde Fazlallah'ın risaleleri, dünyanın esrarından, harflerin sorduğu sorulardan ve yeni yerleştiği sarayından seyrettiği Bizans'ın sırlarından sözettğini, elleriyle bir bir işaret ettiği her bacanın, her kubbenin, her ağacın yer altındaki başka bir âlemin esrarına nasıl anahtar olabileceğini araştırdığını çevresindeki ulema öğrenince, bir kumpas düzenleyip Sultana yakınlaşabilen Hurufileri diri diri yaktırmışlardı.” (s. 286–287)

Kolâj yöntemiyle metine eklenen bu epigrafların listesinin romanın sonuna yazar tarafından eklenmesi, Orhan Pamuk'un romanını oluşturan “alt metinlere” ulaşılmasında kolaylık sağlar.

EPIGRAFLAR

Sayfa 5: Muhyiddin Arabi maddesi. İslâm Ansiklopedisi, Ahmet Ateş.

Birinci Kısım

1. Bölüm: Genç Gazeteciye Nasihatlar, M.Balamir.

2. Bölüm: *Kitap–al Zulmet, Obscuri Libri'den (Bottfolio) Arapçaya çeviren: İbn Zerhani.*

3. Bölüm: *Malte Laurids Brigge'nin Notları, R.M.Rilke, çeviren: Behçet Necatigil.*

4. Bölüm: *Mazaret ve İstihza, Biron Paşa.*

5. Bölüm: *Albertine Disparue, Marcel Proust. Kara Kitap için çev. Hür Yumer.*

6. Bölüm: *Divina Commedia, Dante.*

7. Bölüm: *Through the Looking–Glass, Lewis Carroll.*

8. Bölüm: *Yahya Kemal'le Sohbetler, Sermet Sami Uysal.*

9. Bölüm: *Hüsn–ü Aşk, Şeyh Galip.*

10. Bölüm: *Ahmet Mithat Efendi maddesi, İstanbul Ansiklopedisi. Vakanüvis Abdurrahman Şeref.*

11. Bölüm: *Milliyet Gazetesi, 1 Haziran 1952, R.C.Ulunay.*

12. Bölüm: *Biographia Literaria, S.T.Coleridge.*

13. Bölüm: *Vesikalı Yarım, Lütfi Akad.*

14. Bölüm: *Mektuplar, Dostoyevski.*

15. Bölüm: *Mesnevi, Mevlâna.*

16. Bölüm: *Talented Mr. Ripley, Patricia Highsmith.*

17. Bölüm: *Muharrir, Şair, Edip, Ahmet Rasim.*

18. Bölüm: *The House of the Seven Gables, Nathaniel Hawthorne.*

19. Bölüm: *Alice in Wonderland, Lewis Carroll.*

İkinci Kısım

1. Bölüm: *Madame Bovary G. Flaubert.*

2. Bölüm: *Aurélia, Gérard de Nerval.*

3. Bölüm: *Divan–ı Şemsi Tebrizi, Mevlâna.*

4. Bölüm: *Essays On His Own Times, S.T.Coleridge.*

5. Bölüm: *Through the Looking–Glass, Lewis Carroll.*

6. Bölüm: *Nemide, Halit Ziya Uşaklıgil.*

7. Bölüm: *Mantık-ut Tayr, Feridüddin Attar.*
8. Bölüm: *Binbir Gece Masalları.*
9. Bölüm: *Divan, Niyazi-i Mısri.*
10. Bölüm: *Üslub maddesi, Edebiyat Lügati, Tahir-ül Mevlevi.*
11. Bölüm: *The Deluge At Norderney, Isak Dinesen.*
12. Bölüm: *Hüsn-ü Aşk, Şeyh Galip.*
13. Bölüm: *Vesiletün Necat, Süleyman Çelebi.*
14. Bölüm: *Hüsn-ü Aşk, Şeyh Galip.*
15. Bölüm: *Confessions of an English Opium-Eater, De Quincey.*
16. Bölüm: *Eşkâli Zaman, Ahmet Rasim.*
17. Bölüm: *Shadow-A Parable E.A.Poe.*

Sonuç olarak Orhan Pamuk'un Kara Kitap'ta yukarıda adını verdiğimiz metinlere göndermelerde bulunması tarihin kurgusallığına ve metinselliğine vurgu yapması adına önem arz etmektedir. Kara Kitap romanı bu açıdan da "Yeni Tarihselci" yaklaşımın örnekleri arasında değerlendirilmelidir.

3.3.4.Kara Kitap Romanında Üstkurmaca

Postmodern romanlarda üst kurmaca tekniği sıkça kullanılır. "Bu romanlar kendilerinden bahsederler. Yer yer kendi yazılma süreçlerine bakarlar ve romanın sonunda bu süreci değerlendirirler. Yani bu romanların çoğu ele aldıkları konular dışında, aynı zamanda, yazma eylemi hakkındadırlar da. Yazma eyleminin bilincinde olarak hikâyeler anlatmanın zevkini, edebiyat keyfini yaşatır bu romanlar."²⁴⁷

Orhan Pamuk'un birçok romanında da üstkurmaca tekniğinden faydalanılmıştır. Özellikle Kara Kitap, "hikâyenin kendisinden çok hikâye anlatma üzerinde duran bir romandır. Başka bir deyişle bir üstkurmaca (metafiction)'dır."²⁴⁸

Üstkurmaca romanın kurgusunun oluşumunda önemli bir kavram olarak karşımıza çıkar. Çünkü "(...)kendisi bir kurmaca yapıt olan Kara Kitap, anlatımın dokusuna ikinci bir kurmacayı, köşe yazılarını yerleştirerek bu ilişkiyi daha karmaşık

²⁴⁷ Nüket Esen, *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*, s. 187.

²⁴⁸ Berna Moran, 2009, s. 98

bir hale getirir; buradaki karmaşıklık bir öykünün anlatılmasından kaynaklanmaktadır. Karmaşıklık Kara Kitap'ta kurmaca metinler olarak sunulan köşe yazılarından, gerçek yaşam olarak sunulan Galip'in yaşamına yapılan göndermeler, Galip'in yaşamından bu yazılara aktarılan yansımalarıdır, kısacası köşe yazıları ile Galip'in yaşadığı deneyimlerin bir noktadan sonra bir kâğıdın iki yüzü gibi, birbirinden ayrılması olanaksız iki gerçekliğe dönüşmesidir.²⁴⁹

Kara Kitap'ta yararlanılan üstkurmaca tekniğini genel hatları ile dört madde halinde verebiliriz:

1. Metnin yazılış sürecinin metin içerisinde verilmesi
2. Kahramanların kurmaca bir dünyanın ürünü olduklarının bilincinde olması
3. Okurun anlatıya dâhil edilmesi
4. Anlatının edebiyata dair sorunları tartışarak kendi yazımına yönelmesi

3.3.4.1. Metnin Yazılış Sürecinin Metin İçerisinde Verilmesi

Üstkurmacanın bu boyutunda yazar, metnin yazılış aşamalarını çeşitli yollarla metne dahil eder.

Orhan Pamuk, Galip'in Rüya'ya seslendiği köşe yazısında, Galip'in "karısı kaçan adam" hikayesini Neşati'ye anlattığı, kocasını Celal (aslında Galip'e söyler) için terk ettiğini söyleyen kadının anlatıldığı pasajlarda ve romanın şerh bölümünde Kara Kitap'ın içeriğini, kurgusunu, üslubunu ve yazılma sürecini anlatır.

Galip'in Rüya'ya seslendiği köşe yazısı bir bakıma Kara Kitap'ta konu edilen hikâyenin çerçevesi niteliğindedir:

"(...)şu anlatacağım masalın başını biliyorduk ikimiz, ama sonunu değil.

Kızla oğlan akrabaymışlar. Aynı apartmanda büyümüşler, aynı merdivenleri çıkarlar, aynı aslan şekerleriyle lokumları atıştırırlarmış. (...) Bir gün, hikâyelerine bayıldıkları yetişkin amcaoğlunun apartmana yaptığı ziyaretlerin birinde, elinde gördükleri bir kitabı kapıp okumaya başlamışlar.

Kızla oğlanın eski kelimelerine, tumturaklı deyişlerine, Farsça deyişlerine önce alayla güldükleri, sıkılıp kenara atıp sonra belki içinde bir işkence sahnesi, çıplak bir

²⁴⁹ Kemal Atakay, "Kara Kitap'ın Sırrı", *Adam Sanat Dergisi*, Ekim 1990, s.66.

vücut ya da bir denizaltı resmi vardır diye merakla sayfalarını çevirip en sonunda okumaya başladıkları kitap pek de uzunmuş. (...) ...oğlan birer ucundan tutarak kitabın sayfalarına birlikte baktıkları o sihirli anda kıza âşık olduğunu anlamış.

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

Birlikte okudukları o kitapta ise Hürrem Şah adlı bir padişah ile âşık olduğu Cavid adlı güzel bir delikanlının hikâyesi anlatılıyormuş, ama zavallı şaşkın padişahın önce tabii ki, sen anladın o hikâyede de âşıkların birbirlerine başka bir aşk hikâyesini, üçüncü aşk hikâyesini okurlarken âşık olacağım. O aşk hikâyesindeki âşıklar da bir kitabın içinde bir aşk hikâyesini okuduklarında birbirlerine âşık oluyorlar, o kitaptaki âşıklar da başka bir aşk hikâyesi okurlarken birbirlerine vuruluyorlarmış.

Belleklerimizin bahçeleri gibi bu aşk hikâyelerinin birbirlerine nasıl açıldığını ve bütün kapıları birbirine açılarak bağlanan sonsuz bir hikâyeler dizisi oluşturduğunu, ben elbiseci dükkânına gitmemizden, Çocuk Haftası okumamızdan ve zeytin ezmesi kavanozuna bakmamızdan yıllar sonra keşfettiğimde, sen evimizden kaçmış, ben de kendimi hikâyelere ve kendi hikâyeme vermiştim.” (s. 347–349)

Galip’in“karısı kaçan adam” hikâyesini Neşati’ye anlattığı bölümde, Kara Kitap’ta konu edilen Rüya’nın kocası Galip’i terk etmesi sonucu Galip’in Rüya’yı arayış öyküsünün izlerine rastlamaktayız.

“ *"Çok sevdiği güzel karısı kaçmış birgün bir adamın," dedi Galip. "O da onu aramaya başlamış. Şehrin neresine gitse karısının izine rastlıyormuş, ama kendisine değil..."*

"Evet?"

"Bu kadar."

"Hayır, hayır, daha devamı olmalı!" dedi ihtiyar köşe yazarı. "Şehirde bulunduğu izlerde ne okuyor bu adam? Karısı gerçekten güzel mi? Kime kaçmış?"

"Şehirde bulunduğu izlerde kendi geçmişini okuyormuş bu adam. Güzel karısıyla kendi geçmişinin izlerini. Kime kaçtığını da bilmiyormuş ya da bilmek istemiyormuş,

çünkü gittiği her yerde karısıyla kendi geçmişinin izlerine rastladıkça, karısının kaçtığı adamın ya da yerin, kendi geçmişinde bir yerde olması gerektiğini düşünüyormuş."

(...) Ama bir hikâyeci daha kararlı olmalı. Kararsızlıklarını gösteren yazara okuyucu güvenmez çünkü. Celâl'in hileleriyle biz bitirelim hikâyeyi... Hatıralar: Şehir adamın tatlı anlarıyla kaynaşsın. Üslup: Süslü sözlerin içine gömülen bu anlardaki ipuçları boşluğa işaret etsin. Tecahül-ü arif: Adam karısının kaçtığı kişiyi bilemiyormuş gibi yapsın. Paradoks: Böylece, adamın karısının kaçtığı kişi adamın kendisiymiş. Nasıl? Görüyorsunuz ya, siz de yazabilirsiniz o yazıları. Herkes yazabilir."

"Ama yalnızca Celâl yazıyor," dedi Galip. "Tamam! Bundan böyle siz de yazarsınız!" dedi ihtiyar yazar, konuyu kapatan bir havayla." (s. 99)

Kocasını Celal (aslında Galip'e söyler) için terk ettiğini söyleyen kadının anlatıldığı bölüm ile Kara Kitap'ta konu edilen öykünün çekirdeğini oluşturan olay olan Rüya'nın, Celal için Galip'i terk ediş hadisesi örtüşmektedir.

"Mehmet eve dönmeden kaçtım. Canım, Celâlcığım, söyle şimdi seni nasıl bulacağımı. Yedi gündür yollarda, otel odalarında, utancımı gizleyemediğim uzak akrabaların evlerinde sığıntı gibi kalıyorum. Kaç kere gazeteye telefon ettim, "Bilmiyoruz," dediler. Akrabalarını aradım, onlar da öyle. Bu telefona ettim, cevap veren yok. Birkaç küçük eşyadan başka hiçbir şey almadım yanıma, almak da istemiyorum. Mehmet deli gibi beni arıyormuş. Ona hiçbir şeyi açıklamadığım kısa bir mektup bıraktım. Evi neden terkettiğimi bilmiyor. Kimse bilmiyor, kimseye söylemedim; hayatımın tek gururu olan sırrımı, aşkıma, aşkıma kimseye açmadım canım benim. Şimdi ne olacak? Korkuyorum. Artık yalnızım!" (s. 356)

Romanın şerh bölümünde yazar, Kara Kitap'ın yazılış aşamalarını bir bakıma özetlemiş olur.

" 'Rüya ile Galip' adlı eserimin akıllı ve duyarlı okuyucularına yıllarca eşlik edecek o sayfalarından birinde olduğumuzu güvenle düşünürdüm. Ama yeteneklerim ve yazdıklarım konusunda gerçekçi olduğum için, bu güven yok bende. Bu yüzden, hikâyemin bu sayfalarında okuyucuyu kendi anlarıyla başbaşa bırakabilmek isterdim. Bunun için de yapılacak en iyi şey, dizgiciye bu sayfaları kara bir mürekkeple boyamasını önermek olacaktır. Hakkıyla yazamayacağım şeyleri siz hayâl gücünüzle kurun diye. Hikâyemin kaldığım yerinde içine girdiğim kara düşün rengini vermek, ondan sonraki günlerde bir uykudagezer gibi olayların içinde gezinirken aklımın

içindeki sessizliği size hep hatırlatmak için. Bundan sonraki sayfaları, kara sayfaları, bir uykudagezerin hatırladıkları olarak görün artık.” (s. 418–419)

“kara bir kitapta yan yana getirmek istediğim bu hikâyeler de bana, tıpkı bizim birbirine açılan aşk hikâyelerimiz ve belleklerimiz gibi, bir üçüncü, bir dördüncü masalı, İstanbul’un sokaklarında kaybolunca başka biri olan aşığın hikâyesiyle, yüzündeki kayıp anlamı ve esrarı arayan adamın hikâyesini heyecanla hatırlatıyor ve böylece eski, çok eski, çok çok eski hikâyeleri yeniden kaleme almaktan ibaret yeni işime daha bir şevkle sarılıp kara kitabımın sonuna geliyorum” (s.426)

3.3.4.2.Kahramanların Kurmaca Bir Dünyanın Ürünü Olduklarının Bilincinde Olması

Galip, romanın anlatıcı konumunda olmasına karşın bir kurmaca dünyanın ürünü olduğunun bilincindedir ve bu farkındalığını şu sözleriyle okuyucuya da yansıtmaktan çekinmez:

“Nasıl sonuçlanacağını hâlâ çıkaramadığım bizim hikâyemizi de bir gün birisi, belki de ben, kaleme alırsam, benim o aşk hikâyelerini okurken yaptığım gibi, okuyucu kendini hemen kahramanlardan birinin yerine koyabilir mi, ya da hikâyemiz akıllarda kalabilir mi, bilmiyorum, ama böyle kitaplarda kahramanları ve hikâyeleri birbirinden ayıran ve benzersiz kılan şu türden parçalar hep olduğu için ben de bir hazırlık yapmış olayım dedim...” (s. 350)

3.3.4.3.Okurun Anlatıya Dâhil Edilmesi

Postmodern romanların en öne çıkan özelliklerinden biri de yazarın metin üzerindeki otoritesini sarsmak ve okuru metin karşısındaki edilgen konumundan kurtararak anlatıya dâhil etme amacı gütmesidir. Postmodern roman kategorisi içerisinde değerlendirebileceğimiz *Kara Kitap*’ta da okuyucuyu romana dahil etme çabası görülür. Romanda anlatıcı, okurun edilgen tutumunu ortadan kaldırmak için doğrudan okura seslenerek onu metne dâhil etmeye çalışır.

“Okuyucu, ey okuyucu, aynı damın ve bacanın altındaki akraba kızdan bahsettiğimi anlayan okuyucu: Bunu okurken kendini benim yerime koy da işaretlerime dikkat et; çünkü kendimden bahsettiğimde biliyorum senden sözettigimi ve senin hikâyeni anlattığımda sen de biliyorsun kendi anılarımı dile getirdiğimi. ” (s. 318)

Rüya'nın cesedinin Alaaddin'in dükkânındaki oyuncak bebekler arasında bulunmasından sonra yazar devreye girer ve anlatıcıyı aradan çıkararak okurla doğrudan konuşur. Yazarın metinde aktif rol oynamak için okuyucudan izin istemesi, okurun da hikâyenin içerisine girmesini sağlar.

“ey okuyucu baştan beri anlatıcıyla kahramanları, köşe yazılarıyla olayların anlatıldığı sayfaları pek de başarılı olamadan da olsa, titizlikle birbirinden ayırmaya çalıştığım kitabımın bu noktasında, yani senin de belki fark ettiğin onca iyi niyetli çabadan sonra, izin ver de şu satırları dizgiciye yollamadan önce bir kere olsun araya gireyim” (s.409)

Aynı zamanda anlatıcı, şu sözleriyle okurun metni okuyuş biçimine de müdahale de bulur:

“Gözyaşları. Sessizlik. Yabancı bir evin iç sesleri. Galip, Melih Amcaya, bir an önce köşedeki bakkaldan rakısını alıp eve dönmesini söylemek istedi. Onun yerine, bir daha düşünmeyeceği ve soruları kendileri sormak isteyen okurların atarlarsa (bir paragraf) iyi edecekleri şu soruyu sordu kendine...” (s. 424)

3.3.4.4. Anlatının Edebiyata Dair Sorunları Tartışarak Kendi Yazımına Yönelmesi

Kara Kitap'ta yazım tekniğine dair sorunlar tartışılmak suretiyle metin bir bakıma kendi yazım sürecine yönelir. Roman boyunca romanın yazılma süreci çeşitli biçimlerde ele alındığı için üstkurmacanın bu boyutundan da yararlandığını söyleyebiliriz.

Orhan Pamuk gerek Kara Kitap'ta gerekse diğer romanlarında metinlerarasılığı sıkça kullanması yönünden eleştirilmiş ve eserlerinde başka metinlerden “intiha” dercesine varan birçok alıntı ve gönderme bulunduğu ileri sürülmüştür. Roman boyunca özgünlük-taklit, metinlerarası ilişkiler, iyi yazımın nitelikleri, yazı-hayat ilişkisi, gibi meselelerden söz açılmasını üstkurmaca unsuru olarak değerlendirebiliriz. Metinlerarasılığı konu edinen şu satırlar hem yazarın bu konu hakkındaki görüşünü ele verir hem de metinlerarasılık tekniğinden geniş ölçüde yararlandığı Kara Kitap romanının bu bağlamdaki üstkurmacası olarak verilebilir.

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

"Her hayat benzersizdir!" dedi magazin yazarı. "Her hikâye başka bir eşi olmadığı için hikâyedir. Her yazar, tek başına fakir bir yazardır." (s. 101–102)

Kara Kitap, Berna Moran tarafından “hikâyenin kendisinden çok hikâye anlatma üzerinde duran bir romandır.” şeklinde tanımlanır. Romanda geçen şu cümleler de bir bakıma romanın tekniği hakkında ip ucu verir.

“Aşktan çok yalnızlıktan, hikâyenin kendisinden çok hikâye anlatmanın üzerinde durduğu için, yazarın hikâyesi sessizlikle karşılandı.” (s. 159)

Galip’in “okuya okuya Celal’in hafızasını edinirse Celal’in nerede olduğunu bulabileceğini” (s.204) düşündüğü için Celal’in yerine geçerek yazılar yazması üstkurmaca bağlamında değerlendirilebilir. Çünkü Celal ile kendini özdeşleştirmeye başlayan Galip, “Celal’in köşesinde yayımlanan kendi cümlelerini bir başkasının cümleleriymiş gibi” (s.372) okur. Ve roman, Galip’in Celal Salik’e dönüşmesiyle son bulur.

Sonuç olarak, Kara Kitap romanında üstkurmaca tekniğinin çeşitli yöntemleri kullanılmış böylelikle okurun metne olan güveni sarsılmış ve tarihi gerçeklikten kuşku duyması sağlanmıştır.

3.4.Benim Adım Kırmızı

3.4.1.Benim Adım Kırmızı Romanın Özeti

Orhan Pamuk’un altıncı romanı olan Benim Adım Kırmızı, 1998 yılının Aralık ayında İletişim Yayınları tarafından basılmıştır. Roman 59 bölümden oluşur. Orhan Pamuk, bu romanıyla Impac Dublin En İyi Roman Ödülü’nü almıştır.

Romanda hikâye edilen olaylar padişah III. Murat’ın saltanatı döneminde, 1591 senesinde İstanbul’da geçer.

Padişah, hicri takvimin 1000. yılında Venedik Doçu’na hediye etmek için Frenk etkisi taşıyan resimlerin süsleyeceği bir kitabın hazırlanması için Enişte Efendi’ye ve onun yönetimindeki Zarif Efendi, Kelebek, Zeytin ve Leylek adlı 4 nakkaşa emir verir. Bu kitap gizli olarak Enişte Efendi’nin evinde hazırlanmaktadır. Kitabın hazırlanması aşamasında Nakkaş Zarif Efendi öldürülüp bir kuyuya atılır. Zarif Efendi, Padişah için hazırlanan bu kitapta Frenk usulü kullanarak resimler yapıldığından dolayı günaha girildiğini, bu günahı Erzurumlu Hoca taraftarlarına ilan edeceğini söylediği için öldürülmüştür.

Bunun üzerine Enişte Efendi kitabın tamamlanmasında kendisine yardım etmesi için yeğeni Kara'yı İstanbul'a çağırır. Kara, vaktiyle Enişte Efendi'nin kızı Şeküre'yi sevmiş, aşkını ona söylediğinde Şeküre'nin olanları babasına anlatır. Kara bunun sonucunda eve giremez olur ve İstanbul'dan ayrılarak şehir şehir dolaşır; fakat gene de Şeküre'yi unutamaz. Enişte Efendinin bu çağrısı üzerine on iki yıl sonra döner.

Bu sürede Şeküre evlenmiş ve iki çocuğu olmuştur. Kocasını Safevi seferinde gitmiş ama dört yıldır dönmemiştir. Kocasının kardeşi Hasan'ın Şeküre'ye âşık olması ve onu elde etmeye çalışması üzerine Şeküre baba ocağına geri dönmüştür.

Kara İstanbul'a dönünce Şeküre'nin başından geçenlerden haberdar olur. Kocasının dört yıldır dönmemiş olması Kara'ya umut verir ve yarım kalan aşk hikayesini tamamlamak için Ester adlı bir bohçacı kadın aracılığıyla Şeküre ile tekrar iletişime geçer. Ester aracılığıyla mektuplaşmaya başlarlar.

Bu sırada katil hala bulunamamıştır ve tüm nakkaşlar öldürülme sırasının kendilerine geleceğini düşündüğü için korkmaktadır. Çocukların Hayriye ile çarşıya gittiği, Şeküre'nin de Kara ile buluştuğu, evde Enişte Efendi'den başka kimsenin olmadığı bir günde katil eve gelir. Enişte Efendi'ye Zarif Efendinin son resmi gördüğünü ve bu yüzden öldürüldüğünü ve katilin kendisi olduğunu itiraf eder ve Enişte Efendiyi de öldürür.

Eve geldiğinde gerçekleri öğrenen Şeküre sahipsiz kaldığı için Kara'ya başvurur. Kadıyı ayarlayıp onu kocasından boşamasını ve kendisiyle evlenmesini, babasının başladığı kitabı bitirmesi karşılığında karısı olacağını söyler.

Şeküre ile Kara evlenir. Eniştenin cesedini saklarlar. Düğün sabahı Enişte Efendinin öldüğü ilan edilir. Padişah katilin bulunmasını, bulunmadığı takdirde bütün nakkaşlara işkence yapılacağını ilan eder. Bunun üzerine Kara ile Başnakkaş Osman, nakkaşların ve resimlerin üslubunu karşılaştırarak katili tespitte çalışırlar. Şeküre ile Kara'nın evlendiğini öğrenen Hasan bu evliliğin geçerli olmayacağını, abisinin savaştan döneceğini söyler.

Kara, Şeküre'yle yaptığı anlaşmaya göre katil bulunmadıkça Şeküre ile birlikte olamayacaktır. Kara katilin tespit edilme çalışmaları dolayısıyla geceyi sarayda geçirdiğinde; Şeküre de çocukları alıp Hasan'ın evine gider. Eve geldiğinde durumu öğrenen Kara Şeküre'yi geri eve getirir.

Kara, yapılan son resmin ortada olmamasından ve bu resimden sadece Enişte Efendi'nin çalıştığı nakkaşların haberdar olmasından dolayı katilin bu nakkaşlardan biri olduğu kanısına varır. Öncelikle Kelebek'in evine baskın yapar, onun suçsuz olduğunu anlar. Kelebek'le Kara, Leylek'in evini basarlar ve katilin çaldığı son resmi onun evinde ararlar, fakat bulamazlar. Böylece üçü bir olup Zeytin'in evini basarlar ve evi ararlar, fakat Zeytin evde değildir. Onun her zaman gittiği Kalenderi Tekkesine giderler ve onu orada bulurlar. Konuşmalar sonucunda Zeytin'in üslubunun da açık vermesi sonucunda katilin Zeytin olduğu anlaşılır. Zeytin'in gözlerine iğne batırarak kör ederler. Zeytin, Kara'yı yaralayarak ellerinden kaçır. Elinde ise Kara'nın üvey oğlundan aldığı ve Hasan'ın olan hançer vardır. Nakkaşhaneyi son kez görmek isteyen Zeytin'i Hasan yakalar ve Kara'nın arkadaşı olduğunu ve Şeküre'yi birlikte kaçırdıklarını iddia ederek Zeytin'in kafasını keser; Hasan da bu olaydan sonra bir daha ortalarda gözükmeyiz.

Hasan'nın aradan çekilmesi, Enişte Efendi'nin de katilinin bulunmasıyla Kara ve Şeküre'nin arasındaki engeller ortadan kalkar. Şeküre artık çocuklarına sahip çıkacak bir baba bulmuş; Kara ise yıllardır özlediği tek sevgilisine kavuşmuş olur ve Kara ile Şeküre yıllarca evli kalır. Kara, Zeytin kendisini omzundan yaraladığı için eski gösterişini kaybeder. Şeküre, romanın sonunda bize anlatması için bu hikâyeyi Orhan'a anlattığını söyler.

3.4.2. Benim Adım Kırmızı Romanında Yeni Tarihselci Unsurlar

Orhan Pamuk'un Benim Adım Kırmızı adlı romanında, padişah III. Murat'ın saltanatı döneminde 1591 senesinde İstanbul'da geçen olaylar, dönemin tarihi dokusunu yansıtabilecek şekilde anlatılır.

Orhan Pamuk, Benim Adım Kırmızı romanı ile ilgili bir söyleşisinde tarihi gerçekliklerden yararlandığını ama asıl gayesinin tarih öğreticiliği olmadığını, tarihin romanını zenginleştirecek bir unsur olduğunu ve tarihin bu amaca hizmet ettiğini savunur.

“Bu kitabın sonunda İstanbul'da ya da Osmanlı sarayında bir dönemden sonra, 16. yy.'ın sonunda 17. yy.'ın başında resme olan ilginin çok yoğun bir şekilde düştüğünü söylüyorum neredeyse bitti gibi. Aslında ilgi düşüyor, azalıyor, ama tamamen bitmiyor. Ama ben abartarak tamamen bitmiş gibi gösterdim. Neden? Çünkü dediğimde bir gerçek payı vardı. Anlatmak istediğim gerçeğin ancak böyle bir abartmayla okuyucuya işleyeceğini düşündüm. Bir noktadan sonra böyle bir roman

yazınca, bunun çatısını kurunca, bunun kendi kuralları tarihin kurallarının üzerinden çatır çatır geçer ve benim için tarihten daha önemli olur. Bir noktadan sonra tarih artık arşivlerde kalan, saygı duyulması gereken bir şey değil, benim romanım için gerekli bir şey olur. En iyi şekilde yazıyorsam romanımı, ben tarihin hizmetinde değilimdir, tarih benim hizmetimde olur”²⁵⁰

‘bugün artık tarihçiler, kendilerinin de birer metin üreticisi olduklarını biliyorlar. Tarihin yazımı, en nicel en yapısal olan bile, anlatı türüne bağlıdır ve onun temel kategorilerini paylaşır. Kurgusal anlatı ya da tarihsel anlatısı, ‘kişilerin’ olayın içine oturtulmasından yönlendirilmesine, anlatıda zamansallığından neden-sonuç ilişkilerinin kurulmasına kadar pek çok konuda aynı yöntemi kullanır.’²⁵¹

Geleneksel tarih anlayışı, tarih kavramını kendine has ayrı bir bilgi kuramı olarak görür. Fakat Yeni Tarihselciler, açıklama biçimi göz önüne alındığında tarihin ayrı bir bilgi kuramı olmasından ziyade ‘akla yatkın bir edebiyat’ olduğu görüşündedir.²⁵² Geleneksel tarih kuramcıları, Yeni Tarihselcilerin bu savını tarih bilgisini yok ettiği gerekçesiyle eleştirir. Bu eleştirilere Yeni Tarihselcilik Kuramının önde gelen düşünürlerinden Hayden White , “tarihi, edebiyatla aynı yöntemleri ve stratejileri paylaşan bir kurgu olarak görmek, tarihin bir bilgi değeri olmadığı anlamına gelmez, sadece tarihin bir hakikat düzeni olmadığı anlamına gelir”²⁵³ sözleriyle cevap verir. Yeni Tarihselcilere göre tarih, anlatı yapısının doğası gereği bir kurgudan ibarettir. Yeni Tarihselciler, edebiyat ve tarih arasındaki farkı yok ederek tarihi anlatıların edebi bir eser gibi okunabilmesinin yanı sıra edebi eserlerin de tarihi belgeler olarak görülebileceğini ileri sürerler.

Yeni Tarihselciler, yazıyı etkili bir iktidar aracı olarak gördükleri için yazının asla yansız bir tutum içerisinde olamayacağını savunur. Çünkü metnin yazıya geçme anında anlatılmak istenilen gerek dilsel açıdan gerekse tarihyazarının tutumu gibi çeşitli nedenlerden dolayı deformasyona uğrar. Bu yüzden de sözlü tarih, yazılı tarihe

²⁵⁰ A. Hakan Orhan Pamuk: Kırmızı ve Kar, (Orhan Pamuk’la Söyleşiler), İstanbul, Birey Yayıncılık, 2002.

²⁵¹ Roger Chartier, Yeniden Geçmiş (1. Basım), çev. Lale Aslan, Ankara, Dost Kitabevi, 1997, s.16.

²⁵² “Bugün artık tarihçiler, kendilerinin de birer metin üreticisi olduklarını biliyorlar. Tarihin yazımı, en nicel en yapısal olan bile, anlatı türüne bağlıdır ve onun temel kategorilerini paylaşır. Kurgusal anlatı ya da tarihsel anlatısı, ‘kişilerin’ olayın içine oturtulmasından yönlendirilmesine, anlatıda zamansallığından neden-sonuç ilişkilerinin kurulmasına kadar pek çok konuda aynı yöntemi kullanır.” Charter Roger, *Yeniden Geçmiş (1. Basım)*, çev. Lale Aslan, Ankara: Dost Kitabevi, 1997, s.16

²⁵³ White Hayden, Metatarih, Ankara: Dost Kitabevi, 2008, s.529

göre daha güvenilir bir alan olarak algılanır. Günümüzde yazılı metinlerin güvenilirlik ölçütü tarihçiler tarafından da kuşkuyla sorgulanır. Orhan Pamuk, Benim Adım Kırmızı romanında Yeni Tarihselcilerin bu savlarını destekler nitelikte bir kurgu oluşturur. Romanın sonunda Şeküre'nin okuduklarımızın bize ne şekilde aktarıldığının hikâyesini anlattığı satırlarda romanı kaleme alacak olan Orhan'ın "*hikâyesi güzel olsun da inanalım diye kıvırmayacağı yalan*" olmadığı için gerçekleri yazıya geçirirken yanlı bir tutum izleyerek saptırabileceğini şu sözlerle ifade eder:

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

3.4.2.1. Benim Adım Kırmızı'da Tarihi Gerçekliklerin Çoğulcu Bir Bakış Açısıyla Ele Alınması

Çoğulculuk, "Gerçekliğin açıklanmasında birden çok ilkenin temelde bulunduğunu kabul eden öğretisi"²⁵⁴ olarak tanımlanmaktadır.

Yeni Tarihselciler, tek bir tarihi gerçeklikten söz edilemeyeceğini, olaylara ve olgulara farklı açılardan yaklaşılması gerektiğini savunur. 'Lentricchia'nın vurguladığı gibi tarih 'heterojenliğin, çelişkinin, parçalanmanın ve farklılığın güçleri'nin çatıştığı bir alan olarak alınmalıydı. Artık tarihten değil tarihlerden söz etmeliydik.' (Mehmet Fatih Uslu, 2011: 30)

Postmodern tarihi roman yazarlarının birçoğu da eserlerini bu ilke üzerine oturturmuştur. Nitekim Benim Adım Kırmızı'da da hem katilin hem de maktulün kendi bakış açıları çerçevesinde haklılık payı vardır. Okur, cinayet olaylarını değerlendirdiğinde bir tek doğru yerine her iki kahramanı da haklı çıkaracak sebepler karşısında bulur kendini. Pamuk, olay karşısında çoğulcu bir yaklaşımı tercih edişini "tarihin dayanılmazlığının ve acımasızlığının acısını bize duyurur. Roman yazmak da

²⁵⁴ Bedia Akarsu, Felsefe Terimleri Sözlüğü, TDK, 1975, s.41

olaylara şöyle bir yukarıdan, en azından bir balkondan bakmanın zevkini taşır.”²⁵⁵ sözleriyle açıklar.

Yeni Tarihselciler saf, katışıksız tarihin varlığından söz edilemeyeceğine vurgu yapar. Çünkü ele alınan her olgunun değerlendirmesinde onu daha önce yorumlamış başka bir tarihinin izine rastlamak mümkündür. Yeni Tarihselciler tek bir tarihi gerçeklik yerine birçok tarihi gerçeklik olduğunu ileri sürerek tarihe çoğulcu bir bakış açısı ile bakarlar. Postmodern tarihi romanların birçoğu çeşitli yollarla bu düşüncüyü romanlarında yansıtmıştır. Zira “Postmodern sayı tablosunda bir sayısı yer almaz, tablo ikiyle başlar. Postmodern sanat da, çeşitli tarih kesitlerinden birden fazla sanat akımının, birden fazla biçimin birlikteliğinden oluşur; geleneksel akımlarda olduğu gibi, şemsiyesi altına aldığı yazarların her birinde yinelenen sanatsal ilkelere sahip bütüncül bir akım olmayıp, farklılıkların yan yana geldiği eklektik/çoğulcu bir yapının adıdır.”²⁵⁶

Benim Adım Kırmızı romanında da Batılı sanat anlayışını bilen ve savunan yenilikçi bir nakkaş olan Enişte Efendi, nakışta Doğulu değerlerin savunucusu konumunda olan Üstat Osman’a Acem resmini zirveye taşıyan unsurun farklılıkların birlikteliği olduğunu söyler:

“‘Saf hiçbir şey yoktur,’ dedi Enişte Efendi. ‘Nakışta, resimde ne zaman harikalar yaratılsa, ne zaman bir nakkaşhanede gözlerimi sulandıracak, tüylerimi ürpertecek bir güzellik ortaya çıksa, bilirim ki orada daha önceden yan yana gelmemiş iki ayrı şey birleşip bir yeni harikayı ortaya çıkarmıştır. Behzat’ı ve bütün Acem resminin güzelliğini, Arap resminin Moğol-Çin resminin karışmasına borçluyuz. Şah Tahmasp’ın en güzel resimleri Acem tarzıyla Türkmen hassasiyetini birleştirdi. Bugün herkes Hindistan’daki Ekber Han’ın nakkaşhanelerini anlata anlata bitiremiyorsa, nakkaşlarını Frenk üstatlarının usullerini almaya teşvik ettiği içindir bu. Doğu da Allah’ındır Batı da. Allah bizi saf ve karışmamış olanların isteklerinden korusun.”
(s.186)

²⁵⁵ Röp: Fatma Oran, “Orhan Pamuk’la Benim Adım Kırmızı Üzerine”, *Cumhuriyet Kitap*,14.01.1999,s.13.

²⁵⁶ Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İstanbul, İletişim yayınları, 2001, s. 68.

3.4.2.2. Benim Adım Kırmızı Romanında Yerel Tarih Unsurları ve Ötekilerin Tarihi

Yeni Tarihselciler, tarihin kültürel yönüne odaklanarak, toplumsal yaşamın incelenmesinin tarihin daha iyi anlaşılabilmesine olanak sağlayacağına inanır. Tarihte öne çıkan unsurları değil de tam tersine geri planda kalmış gündelik yaşantının konu edinilmesinin gerekli olduğu savunur. ‘Mikro tarih’çilik olarak adlandırılabileceğimiz bu yaklaşım sayesinde kültürel tarih romana taşınır ve tarihin oluşumuna büyük katkıları bulunmayan, yüksek bir statünün sahibi olmayan kişilere yer verilerek bu kişinin yaşamı bir tarih anlatısına dönüştürülür. “ microstoria’nın temel araçlarından biri, ‘ tarihi, öteki yöntemlerle dışarıda bırakılmış olan kişilere açmak’” ve ‘yaşamın büyük bölümünün gerçekleştirdiği küçük gruplar düzeyinde tarihsel nedenselliği aydınlatmaktır.’²⁵⁷ (,)

Süregelen tarihyazımında incelenmeye değer bulunmayarak göz ardı edilen tarihsel ayrıntılar Yeni Tarihselcilerin öncelik verebileceği konular haline gelir. Alışlagelen savaş ve hükümdarlarla ilgili anlatıların, kahramanlık öykülerinin yerini evlilikler, dinsel inanışlar, törenler, gelenekler gibi kavramlar almış ve bu özelliğiyle de Yeni Tarihselcilik, farklı bir tarih anlatımının ortaya çıkmasını sağlar. Yeni Tarihselcilik, sınırlı bir kesimi anlatan üst kültürden çok, geneli ifade eden popüler kültüre daha yakındır.

Orhan Pamuk, resmi tarihyazımında yer alan büyük T’li tarihten ziyade gerçekliği daha çok yansıttığı için sıradan insanın günlük yaşamını konu edinen tarihin ön plana alınması gerektiğini düşünür:

“Tarih büyük adlarla söylenir. Büyük adamlar, büyük ordular belki büyük milletler tarihi yapar ama bunlar günlük hayatı, kültürü, genel anlamda düşlerimizi, gelecek ile ilgili tasarılarımızı, cinselliği, maneviyatı, örgütlenmiş dini, dinin şiirini görmez. Hâlbuki ben bunları görmek isterim. Bunların resmi törenlerden, savaşlardan; tarihi, daha çekici, inandırıcı kıldığını düşünürüm. (...) tarih anlayışında insanlar, cemaatler, kültür ve günlük hayat var. Kadınların öne çıkmasını isterim. İnsanların rüyaları, tutkuları özlemleri... Bunlar tarihte yer almalıdır.”²⁵⁸

²⁵⁷ Georg G. Iggers, Bilimsel Nesnellikten Postmodernizme, Yirminci Yüzyılda Tarih Yazımı, çeviren: Gül Çağalı Güven) ,İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2011, s. 111.

²⁵⁸ Röp: Ayşegül Yıldız, “Tarihi Roman İçin Ne Dediler?”, Yağmur Dergisi, Nisan 2000, s.10.

Benim Adım Kırmızı romanındaki tarih algısı, yazarın bu düşüncesi doğrultusunda varlık kazanır. Romanın tarihi alt yapısını oluşturan kavram, nesne, mekân, olay, ekonomik ve kültürel durum hakkında yoğun ön çalışmalar yapılmıştır. Benim Adım Kırmızı romanı, Meddah anlattığı hikâyede - sırasıyla- Köpek, Ağaç, Para, Ölüm, At, Şeytan, İki Abdal ve Kadın ve Şekure'nin anlattığı hikâyede Padişah, hizmetçi, nakkaşlar, sipahi, bohçacı kadın Ester, Şekure, Hasan, Kara, gibi toplumun farklı kesimini temsil eden kavram ve kahramanlarıyla adeta bir karnavalı andırır niteliktedir. Yazar, anlatıcı olarak öne çıkardığı bu kavram ve kahramanlarla hem romanın renkli bir yapıya sahip olmasını sağlamış hem de tarih sayfalarında pek yer verilmeyen göz ardı edilmiş meseleleri kâh eleştirel kâh açıklayıcı bir üslupla ele almıştır. Pamuk, tekilliklerin ve 'ayrım'ın vurgulandığı yerde zenginlik var olduğunu²⁵⁹ savunan Foucault gibi Yeni Tarihselci düşünürlerin tarihi toplumun dışlanmış, ötekileştirilmiş kesiminin ve meselelerin kaynaklarda göz önünde bulundurulması istediğine uygun olarak romanda hem günlük hayata dair birçok ayrıntıya yer vermiş hem de *ötekilerin tarihini* de romanında arka plan olarak kullanmıştır.

Yeni Tarihselciler mikro-tarihsel araştırmaları destekler. "Mikro-tarihsel araştırmaların merkezinde, geleneksel kaynaklarda ihmal edilmiş kadınlar ve erkekler yer alır."²⁶⁰ Bu metodun kullanılmasını öngören Yeni Tarihselciler, geleneksel tarih yazımının sadece savaşlar, anlaşmalar, soylu insanlar ve devlet adamlar gibi toplumun üst düzey kesimini konu edinip öne çıkarıp halkı ve onların yaşantısını göz ardı eden büyük T'li tarih olgusuna karşı çıkar. Yeni Tarihselciler, gündelik yaşamın ön plana çıkarılarak sıradan yaşamlar sürmekte olan insanların öykülerinin de anlatmasını gerekli görür. Geleneksel tarih anlatılarında ötekileştirilen ve kendisini ifade etmesine izin verilmeyen kişiler veya topluluklar, Yeni Tarihselci tarihyazımında konu edilir. Pamuk da Benim Adım Kırmızı'da çöpçatan bohçacı kadın Ester'e Şekure-Kara, Şekure-Hasan arasında mektup taşıma görevi verdirerek aşk hikâyesi odaklı kurgunun ilerleyişinde rol biçer. Kocası Nesim'le birlikte Haliç civarındaki Yahudi mahallesinde yaşayan Ester, anlatıcı olduğu kısımda şu sözler kendi tanıtır:

²⁵⁹ Michel Foucault, Kelimeler ve Şeyler, Ankara İmge Kitabevi, 2006, s.76.

²⁶⁰ Georg G. Iggers, Bilimsel Nesnellikten Postmodernizme, Yirminci Yüzyılda Tarih Yazımı, çeviren: Gül Çağalı Güven) ,İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2011: 116-117

“takarım bohçamı kohuma İstanbul kazan Ester kepçe, girmedğim sokak kalmaz. Kapıdan kapıya taşımadığım mektup, dedikodu yoktur ve İstanbul’un kızlarının yarısını ben evlendirdim.” (s.46)

Yazarın toplum tarafından ötekileştirilen bir tip olan Ester’e anlatıcı olarak romanda işlev vermesi ve onun ait olduğu dünyanın özellikleriyle romanını renklendirmesi Yeni Tarihselecilerin *ötekilerin tarihinin* anlatılması gerekliliği prensibi ile örtüşür.

Tarih sayfalarında kadınlar, daha ziyade iktidarın gücünü elinde bulunduran ve toplumun önde gelenlerinin oluşturduğu erkek dünyasında anne, eş, kız kardeş, kız evlat gibi nitelendirmeleriyle silik bir biçimde yer alır. Bu açıdan süregelen tarihyazımının ataerkil bir özelliğe sahip olduğunu söyleyebiliriz. Yeni Tarihseleciler, kadını ötekileştiren bu tutumu eleştirerek tarihyazımında kadının da yer alması gerektiğini savunurlar. Pamuk, Benim Adım Kırmızı da hem Şekure adlı kahramana anlatıcı görevi vermiş ve olayların değerlendirmesinde Şekure’nin duygu ve düşünce dünyasına da değinmiş hem de Meddah’ın anlatıcı görevi üstlendiği bölümde “Ben, Kadın”²⁶¹ başlığı altında kadınla ilgili meselelere değinmiş ve erkek egemen anlayışın kadına bakış açısını eleştirmiştir.

Pamuk, Osmanlı tarihi üzerine saray gezileri yapmış ve o döneme ilişkin okumalarının bir ürünü olarak romandaki birçok ayrıntıyı oluşturmuştur. Bu ayrıntıların gerçeğe ilişkisi olmasının yanı sıra yazarın muhayyilesinden süzülerek romanda yer bulduğu açıktır.

Yavuz Selim Karakışla romanda yer alan döneme ilişkin ayrıntıların gerçeğe ne derece bağdaştığıyla ilgili şüphelerini “1591 yılında berberlerin müşterilerini tıraş etmek için ustura kullandıklarından pek emin değilim”²⁶² sözleriyle ifade eder.

Ancak özverili bir tarihi araştırmanın ürünü olan Benim Adım Kırmızı romanındaki bu bahisle ilgili olarak Orhan Pamuk, “16. yüzyılda da ustura kullanıldığını, 1582’de yapılmış bir sünnet düğününü anlatan Surname-i Humayun’dan anlıyoruz.”²⁶³ diyerek “ustura”nın romandaki kullanımının doğruluğunu savunur.

İngiliz Kralı’nın Padişaha hediye ettiği saati şu cümlelerle anlatır:

²⁶¹ (s.401)

²⁶² Yavuz Selim Karakışla, “Gülün Adı Kırmızı”, s.41.

²⁶³ Orhan Pamuk, Manzaradan Parçalar Hayat, Sokaklar, Edebiyat, İletişim Yayınları, İstanbul 2010, s.41.

“Tahta çıkışının üçüncü yılında, İngiliz Kralı Padişahımıza içinde körüklü bir musiki aleti olan bir mucizevi saat yolladı. Bu koskocaman saat ve beraberindeki heyet için İngiltere'den gelen gemiden çıkartılan parçalar, çarklar, tasvirler, heykeller, Has Bahçe'nin Haliç'e bakan bir yamacına haftalarca uğraşılarak takıldı.” (s. 467)

Yazar, döneme ait vakıf olamayacağımız ayrıntıları tarihi şahıs ve olayların gerçekliğinden yararlanarak zihninde tamamlayarak kurmaca bir düzlemde okuyucuya yansıtır:

“Venedik Doçu, Padişahımız Hazretleri'nin kızları Nurhayat Sultan'a hediye olarak Çin ipeğinden top top kumaşlardan, üzeri mavi çiçekli Çin çömleklerinden başka ne yollamış biliyor musunuz?” (s. 21)

Yazar, tarihsel olay ve kişileri kendi hayal dünyasında yeniden şekillendirerek kurgusuna dâhil eder. Tarihi konu edinen Benim Adım Kırmızı'nın, yazarın kişisel yorumlarını da metne katmasından dolayı da tarihi bire bir yansıttığı söylenemez ki Pamuk'un da böyle bir iddiası ve amacı yoktur.

“Önüme konan ilk resimde, Cihanpenah Padişahımız merhum İbrahim Paşa'nın sarayının şehnişinine kurulmuş, aşağıda At Meydanı'nda yapılan şenlikleri hoşgörülü bir bakışla seyrediyorlardı.” (s. 70)

“Kaptanıderya Kılıç Ali Paşa denizlerde yakalayıp esir ettiği kâfirlere çamurdan bir kefere dağı yaptırmış, hepsini arabaya bindirmiş ve Padişah'ın tam önündeyken dağın içindeki barutu patlatarak kâfirin memleketini toplarıyla nasıl inim inim inlettğini göstermişti, resimde aynen gördüm.” (s. 71)

“Kendine baş düşman ilan ettiği Akkoyunlu hükümdarı genç Uzun Hasan'ın korkusu ve ona duyduğu kıskançlıkla yaşayan Karakoyunlu Cihan Şah'ın hemen aklına, harika kitap bittikten sonra kazanacağı itibar kadar, bu kitabın daha da iyisinin Akkoyunlu Uzun Hasan için resmedilebileceği gelmiş.” (s. 92)

“Bundan yirmi beş yıl önce, Kanuni Sultan Süleyman ölünce, Şah Tahmasp, Tebriz'i üç kere işgal eden bu padişahın kurtuldum diye öyle sevinmişti ki, yerine geçen Sultan Selim'e develer yüklü hediyeyle birlikte, harika bir Kuran-ı Kerim ile hazinesindeki bu en güzel kitabı yollamıştı.” (s. 365)

Orhan Pamuk'un tarihsel malzemeyi kullanırken tarihi boşlukların içini bu şekilde doldurması birçok eleştirmenden ve okuyucudan tepki toplar. Dick Davis, yazarın bu tutumunu romanın tarihi alt yapısının nitelikli olmamasından dolayı romanda tarihi gerçekliklerle ilgili bazı hatalar yapıldığını, bu durumun roman için kusur oluşturduğunu ifade eder. Rüstem'in öldürdüğü kişinin İskender değil İsfendiyar olması, Şehname'deki Siyavuş'un kardeşinin varmış gibi gösterilmesi²⁶⁴ gibi ayrıntıları örnek olarak verir. Ancak romanda yer alan bu ve benzeri ifadeleri yazarın tarihi bilgisizliğinin ürünü olarak yorumlamak eseri tek bir açıdan değerlendirmeye sebebiyet verir. Romandaki bu tarz cümleler süregelen tarihi roman algısına ters düşebilir. Ancak Yeni Tarihselci görüş, tarihçilerin belirsiz bıraktıkları ayrıntılardan hareket ederek resmî tarihi bir metin olarak ele alıp değiştirerek tarihi yeniden kurmaya çalışma yönündedir. Tarihin tutarlı bir süreklilikte ilerlemediğini savunan, hadiseler arasındaki boşluk, kopuş ve kırılmaları tarihçilerin uydurduğuna vurgu yapan bu düşünce biçimi, tarihî belgelerin doğruluk ve bilimsellik iddialarına şüpheyle yaklaşılmasının ürünüdür. Orhan Pamuk'un ve diğer postmodern tarihi roman yazarlarının da romanlarını kurgularken tutumu benimsemesi ve bu tarz resmî tarihte yakaladığı boşluk ve belirsizlikleri hayal gücüyle doldurup tarih ve kurmacayı aynı düzlemde birleştirmesi bu çerçevede düşünülebilir.

Romanda günlük hayata dair ayrıntılar, dönemin ekonomik şartlarına dair bilgileri de içerir. Enişte Efendi'nin hem o dönemin ekonomik koşullarını hem de daha sonraki dönemlere ilişkin ekonomi yorumlarını yaşadığı evle ilgili şu sözlerinden çıkarabiliriz:

“İkinci kat, derken tuhaf bir utanç duyuyordum, ama şunu bilmenizi de isterim: Benden çok az serveti olanlar, küçük bir tımarı olan basit sipahiler bile yakında iki katlı ev yaptırabiliyor olacaklar.” (s. 34)

1591 yılının İstanbul'unda, yirmi iki ayar Osmanlı Sultanı altının neye karşılık geldiğinin anlatımı da bize o dönemin ekonomik koşulları hakkında ayrıntılı bilgi sunar:

“Bir genç ve güzel cariyenin ellide biri olacak tek ayağı; kenarı kemikli, ceviz ağacından iyi bir berber aynası; doksan akçe gümüş varaklı, şemse nakışlı, içi çekmeli iyi boyanmış bir sandık; yüz yirmi taze ekmek; üç kişilik mezar toprağı ve tabut; gümüş

²⁶⁴ Dick Davis, “Cinayet ve Sevinç”, s.28.

bir pazibend; bir atın onda biri; yaşlı ve şişmen bir cariyenin bacakları; bir manda yavrusu; iki iyi Çin tabağı; Padişahımızın nakkaşhanesindeki Acem nakkaşlardan Tebrizli Derviş Mehmet'in ve benzeri büyük çoğunluğun bir aylık yevmiyesi; kafesiyle birlikte iyi bir av doğanı; Panayot'un şarabından on testi; dünyaca ünlü oğlanlardan Mahmut ile cennetlik bir saat ve saymakla bitmeyecek başka pek çok ayrı imkân.” (s.121)

Kara, “pek çok şehirde olduğu gibi İstanbul'da da paranın hiç mi hiç değeri kalmamıştı” (s.15) diyerek yaşam koşullarının zorluğundan yakınır.

Ayrıca “Ben, Para” bölümünde 16yy. dönemi para basım yeri ve sahte para imali ile ilgili bilgiler verilir:

“Kendi aramızdayız, biz bizyiz, kimseye söylemeyecekseniz ve Leylek Efendim de alınmayacaksa size bir sır vereceğim. Yemin ediyor musunuz? Peki. İtiraf ediyorum. Ben Çemberlitaş Darphanesinden çıkma yirmi iki ayar hakiki Osmanlı Sultani altını değilim. Ben kalp parayım. Beni Venedik'te düşük altınla yaptılar da buraya getirip Osmanlı altını diye sürdüler. Anlayış gösterdiğiniz için teşekkür ederim.” (s. 121)

“Ben Para” bölümünde, ekonomik anlamda sıkıntılar yaşayan insanların birbirlerini nasıl dolandırdıkları ve çıkar ilişkilerinin toplumu yozlaştırması gibi konular işlenerek dönemin ekonomik durumu gözler önüne serilmiştir.

3.4.2.3. Benim Adım Kırmızı'da İdeolojinin ve İktidar Gücün Tarih Yazımına Etkisi Üzerine Düşünceler

White'in “her tarihsel gerçeklik anlatımında ideolojik bir parça” görüşünden hareketle Yeni Tarihselciler yazılı tarihi, iktidar ilişkileriyle bağlantılı bir olgu olarak düşünür.

Yazılı metinlerin belli bir iktidar gücünün gölgesinde olduğunu düşündüklerinden dolayı yazılı metinlerin gerçekliği ne ölçüde doğru yansıttığına kuşkuyla bakarlar. Resmi tarihyazımının ideolojinin ürünü olduğunu savunurlar. Bu sebeple resmi tarihyazımının nesnelliğini sorgularlar.

Romanda geçen Timur'un torunu Uluğ Bey'in oğlu Abdülatif'in babası adına kitap yaptırma isteğindeki aceleci tavırları nakkaş, hattat ve ciltçilerin kitap

oluşturulurken hata yapmasına neden olduğunun anlatıldığı tarihsel gerçekliğinin sorgulanabileceği şu anekdot, yazarın yazılı metne olan şüphelerini göz önüne serer.

“Timur'un torunu Uluğ Bey'in oğlu Abdüllatif, Herat'ı ele geçirince babası adına hemen bir kitap yapılıns diye nakkaşlarını, hattatlarını ve ciltçilerini öyle bir hızla seferber edip, öyle bir acele ettirmiş ki onları, parçalanan ciltlerden çıkan resimler, yazılı sayfalar yırtılıp yakılırken birbirine karışmış.” (s.94)

Yazarın yazılı kaynaklara olan güvensizliğini şu pasajda da görmekteyiz:

“Şah Abbas'ın, Tebriz'de barış antlaşması sırasında Padişahımıza hediye verdiği kitabın şimdiden parçalanıp sayfalarının başka bir kitap için kullanılmaya başlandığını işitmiş.” (s. 32–33)

Benim Adım Kırmızı romanında geçen resmi tarihyazımının sahnelenişinde Yeni Tarihselcilerin tarihin iktidar gücün ürünü olduğu görüşüne uygun bir atmosfer çizilmiştir.

“İstanbul halkının ayak takımı ve alıklar kalabalığıyla birlikte kayıtsız bir hayranlık duyduğu saatin Padişahımız ve dinine düşkün yobaz takımı için keferenin gücünü gösterir haklı bir huzursuzluk kaynağı olduğunu Kara ve Ester bana ayrı ayrı yetiştirdiler. Bu çeşit dedikoduların arttığı bir devirde, ondan sonraki Padişah Sultan Ahmet'in bir gece yarısı Allah'ın bir ilhamıyla uykusundan uyanıp, gürzünü kapıp Harem'den Has Bahçe'ye inip saati ve heykellerini tuzla buz ettiğini işittik. Haberi ve söylentileri yetiştirenler, Padişahımızın uykusunda Peygamberimiz Hazretleri'nin mübarek yüzünü nur içinde gördüklerini, Resulullah'ın ona resimlere, hele insan misali olup Allah'ın yarattığıyla yarışanına kavminin hayran olmasına izin verirse, Allah'ın buyruğundan ayrılacağını söyleyip uyardığını, Padişahımızın da gürzünü daha rüyayı görmekteyken kaptıklarını ekliyorlardı. Padişahımız da olayı sadık tarihçisine aşağı yukarı böyle yazdırdı.” (s. 468)

Romanda geçen *“Padişahımız da olayı sadık tarihçisine aşağı yukarı böyle yazdırdı” (s. 468)* cümlesinde geçen *“sadık tarihçisine”* ifadesinin altında yatan anlam tarihçinin padişahın buyruğu ve emri altında olduğudur. Yazılan metnin gerçekliği yansıtma derecesi *“aşağı yukarı böyle yazdırdı”* söylemi ile sorgulanmaktadır. Bu ifadeler, resmi tarihi belgelerin gerçekleri ne ölçüde yansıttığıyla ilgili kuşku duyulduğunun ve tarihi belgelerin nesnelliğinin sorgulandığının apaçık göstergesidir.

3.4.2.4.Zaman

Benim Adım Kırmızı'yı yazarken yoğun bir tarihsel ön etüt çalışması yapan Orhan Pamuk'un ele aldığı 16.yüzyılın tarihsel gerçekliği ile anlatının gerçekliği büyük oranda örtüşmektedir.

Benim Adım Kırmızı, 1591 yılında İstanbul'da geçen olaylar zinciri konu edinir. Romanda olaylar, kitabın arka kapağında dokuz diye yazılmış olmasına rağmen aslında on günlük bir zaman zarfında geçer. Yazar, kitabın kapağında neden on gün yerine dokuz gün yazdığı şu şekilde açıklar:

*"Aslında kitabım on günde geçer. Arka kapakta dokuz yazıyor çünkü on sevmediğim bir rakam. Şunu dokuz yapayım dedim. Bir de tuzaktır bu. Her kitabımın arka kapağında bir yanlış vardır. Orada eleştirmenleri yakalarım. (...) eleştirmenler onu oradan kopya ediyorlarsa kitabımı anlamadan ve doğru dürüst okumadan yazmışlardır."*²⁶⁵

Yazar, romanın reel zamanını 1591 yılı olarak belirlemesinde II. Mehmet, III. Murat dönemlerinde yani Kanuni'den itibaren 1550 ile 1600 başları arasında Osmanlı resminin iyi ürünler vermiş olmasının ve Batı etkisi altına girmemiş sanatçıların yetişmesinin²⁶⁶ etkisinin olduğunu söyler.

Tülay Artan, *"Pamuk'un da içinde dolaştığı ve resmettiği karanlık ortamın anlamlandırılması açısından olduğu gibi, Osmanlı sanat tarihçiliğinin anlamlandırılması açısından da son derece cazip bir fırsat"*²⁶⁷ olduğunu düşünür.

Zira yazar, her ne kadar da kurgusunda muhayyilesine sınır koymasa da ele aldığı dönemin nakş üslubu ve nakkaşların tarihsel gerçekliğine riayet etmiştir. Orhan Pamuk, romanda, 16.yy'da yaşamış Nakkaş Osman, Velican gibi kişilere yer vermesinin yanı sıra daha sonraki yüzyılda yaşamış kişilere ve eserlerine gönderme de bulunmuş; dahası romana kurmaca kişileri de dâhil ederek tarihsel gerçeklik ile kurmacanın iç içe geçtiği postmodern bir tarihi roman ortaya koymuştur.

²⁶⁵ Röp: Nuriye Akman, "Benim Adım Orhan", *Sabah Gazetesi*, 08.02.1999.

²⁶⁶ Röp: Buket Aşçı, "Ona Kırmızı Diyecekler", *Milliyet Sanat Dergisi*, Ocak 1999, s.32

²⁶⁷ Ed. Fahri Aral, *Orhan Pamuk Edebiyatı* (Sabancı Üniversitesi Sempozyum Tutanakları), s.97-98.

Orhan Pamuk, Osmanlı'da 16.yüzyılda zirveye çıkan minyatür sanatının etkisini daha sonraki yüzyıllarda kaybettiğini fakat tamamen bitmediğini bilmesine rağmen romanını tamamen geçerliliğini yitirmiş bir sanat dalı olarak kurgulamıştır.

“Kara'nın nakış ve resim hevesi Padişahımız dört yıl sonra ölünce tahta geçen Sultan Mehmet'in bu işlere sırtını dönmesiyle birlikte, gösterişle kutlanan bir zevkten, kapalı kapılar arasında tek başına yaşanan bir sırra dönüştü.” (s. 467)

Yazar, romanını Osmanlı da minyatür sanatının 17.yüzyılda tamamen bitmiş gibi kurgulamasının tarihsel gerçeklikle örtüşmediğinin bilincindedir. Ancak, 17. yüzyılda nakışın geri planda olduğu gerçeğini okurun daha iyi idrak edebilmesi için bu şekilde abartılı bir tutum izlediğini ifade eder.

“Bu kitabın sonunda İstanbul'da ya da Osmanlı sarayında bir dönemden sonra, 16. yy.'ın sonunda 17. yy.'ın başında resme olan ilginin çok yoğun bir şekilde düştüğünü söylüyorum neredeyse bitti gibi. Aslında ilgi düşüyor, azalıyor, ama tamamen bitmiyor. Ama ben abartarak tamamen bitmiş gibi gösterdim. Neden? Çünkü dediğimde bir gerçek payı vardı. Anlatmak istediğim gerçeğin ancak böyle bir abartmayla okuyucuya işleyeceğini düşündüm.”²⁶⁸

Orhan Pamuk'un Benim Adım Kırmızı, romanı gerek şahıs kadrosu gerekse olay örgüsü bakımından biyografisinden izler taşır:

“Benim Adım Kırmızı'daki ailenin yaşadıkları, sınırlı olarak benim yaşadıklarım üzerine kurulmuştur. Benim de annemin adı Şeküre, Şevket diye bir ağabeyim var. Kitapta bir de Orhan göreceksiniz. Bir dönem de babamız uzaktaydı (romandaki baba da gidip gelmiyor). Ben, annem ve ağabeyim birlikteydik. Kitapta anlatıldığı gibi ağabeyimle çekişirdik. Uzaktaki babamızın, Benim Adım Kırmızı'da olduğu gibi, dönmesi söz konusuydu. Annem bize söz geçirmekte zorlanırdı. Benim Adım Kırmızı'da, kimi zaman gösterildiği gibi, bize öfkelenerek bağırırdı. Ama bütün benzerlikler bu kadar.”²⁶⁹

²⁶⁸ A. Hakan, Orhan Pamuk: Kırmızı ve Kar, (Orhan Pamuk'la Söyleşiler), İstanbul, Birey Yayıncılık, 2002.

²⁶⁹ Pamuk, Öteki Renkler, İstanbul, İletişim Yayınları, 1. Baskı, 1999, s 161–162.

Pamuk, Benim Adım Kırmızı'da, romanı yaşantısından ayrıntılarla zenginleştirerek ailesinin 1950'lerde İstanbul'da yaşadığı şeyleri ve 1590'ların İstanbul'unu harmanlayıp vermiştir.

*“Benim Adım Kırmızı'nın bazı ev içi aile ayrıntıları, üçümüzün 1950'lerde İstanbul'da yaşadığı şeyleri, 1590'ların İstanbul'unu oyunculukla taşıma çabasıdır.”*²⁷⁰

Yazar, kendi ailesi ile romanda anlatılan aile arasında bu şekilde bir benzerlik kurarak; 16.yüzyıla ait tarihsel gerçekliği ve 20.yüzyıla ait tarihsel gerçekliği bu şekilde iç içe geçirmiş olur. Böylece farklı zaman düzleminde yer alan şahıs ve olayları birbirine yedirerek tek bir zaman düzleminde bir bütün halinde yeniden üretir.

3.4.2.5.Mekân

Benim Adım Kırmızı romanında İstanbul ana mekân olarak yer alır. Olaylar, Atmeydanı, Bayezid, Boğaz, Edirnekapı, Cibali, Haliç, Unkapanı, Üsküdar gibi mekânlarda cereyan eder. Yazar, romanda İstanbul'un içinde bulunduğu dönemin siyasi, sosyal, ekonomik ve kültürel durumuna dair birçok ayrıntıyı kendi İstanbul algısının süzgecinden geçirerek yer vermiştir. İskender Pala, Pamuk'un etkileyici bir İstanbul anlatımı olduğunu düşünür: *“eski İstanbul'u anlatırken onu ne kadar derinlerde bir yerde yaşadığını, dolayısıyla şehrin hafızasını romanın satır aralarına ustalıkla aktardığını görüyorsunuz. Şehirde yaşamak yerine şehrin geçmişini yaşamak gibi bir şey bu. Pamuk'un kahramanları İstanbul'da gezmiyorlar, İstanbul'u kendi tarihinde gezindiriyorlar”*²⁷¹

Romanda bir yandan İstanbul'un genel bir çerçevede ele alınırken diğer yandan da “farklı sınıflardan insanların yaşadığı evlerin içleri, nakkaşhanelerdeki alet ve malzemeler, bir şehzadenin görkemli sünnet düğünü, sultanın hazinesinin içi ve içerdikleri son derece özenli ve canlı bir anlatımla en küçük ayrıntısına kadar betimlenir.”²⁷²

Orhan Pamuk, yoğun bir etüt çalışmasının ürünü olan romanda İstanbul'un mekân olarak kullanıldığını şu sözleriyle belirtir : *“romanımda İstanbul iki ya da üç*

²⁷⁰ Pamuk, Manzaradan Parçalar, İstanbul, İletişim Yayınları, 1. Baskı, 2010, s. 375.

²⁷¹ İskender Pala, “Aşkın Adı Kırmızı İstanbul 1591”, s.28.

²⁷² Sidney Wade, “İngilizcesinden Benim Adım Kırmızı”, *Kitap-luk Dergisi*, Kasım 2001, s.252. (Çev. Kemal Atakay)

*kere bir genel manzara olarak görülür. Bir Batılı pitoresk meraklısı gibi sokakları dışarıdan görmek, İstanbul'daki evlerin içini yazmak istedim. Gerçekten bir şehrin içinde yaşıyorsak onun genel manzarasını çok görmeyiz. Hayatlarımız evin içindedir. Evdeki yastıklar, fincanlar, satranç takımları ve bu gibi şeyleri narh defterlerinden yazdım*²⁷³

Acem ülkesinde on iki yıl kaldıktan sonra İstanbul'a dönen Kara, 1591 yılının İstanbul'una dair izlenimleri şu şekildedir:

“Gençliğimde yürüdüğüm kimi mahalleler, kimi sokaklar, on iki yılda yanıp, kül ve duman olup uçmuştu da yerlerinde köpeklerin yol kestiği, meczupların çocukları korkuttuğu yangın yerleri açılmış, kimine de benim gibi uzaklardan geleni şaşkırtan zengin konakları yapılmıştı. Bunların bazılarının pencerelerine en pahalısından, renkli Venedik camları takmışlardı. Yüksek duvarların üzerinden sarkan cumbalardan, yokluğumda İstanbul'da iki katlı pek çok zengin evi yapıldığını gördüm.” (s.15)

Romanda döneme ayna tutabilecek iç mekân tasvirlerine nakkaş Kelebek'in odasının betimlenişini örnek olarak verebiliriz:

“Kara gördüğü her şeyi aklında tutarak nakış odamı seyrediyor; uzun kâğıt makaslarım, zırnık dolu çanaklara, boya kâselerine, çalışırken ara ara dişlediğim elmaya, arkadaki ocağın kenarında duran cezveme, kahve fincanlarım, minderlere, pencerenin yarı aralığında sızan ışığa, sayfanın endamını denetlemek için kullandığım aynaya, mintanlarım ve orada kapı vurulduktan sonra alelacele odadan çıkarken düşürdüğü için kenarda bir günah gibi duran karımın kırmızı kuşağına dikkatle bakıyor.” (s.83)

Topkapı Sarayı Hazine Odası'na dair ayrıntıları Kara şu şekilde aktarır:

“Dizilmiş ağaların arasından içeri girdik. Buz gibiydi. Kapı kapanınca bir an, her yer kapkaranlık oldu ve genzime kadar işleyen bir küf, toz ve nem kokusu hissettim. Her yer tikiş tikişti; eşyalar, sandıklar, miğferler, her şey iç içe geçmiş bir kalabalık olmuştu.” (s.343)

Sonuç olarak, *Benim Adım Kırmızı*'da genel olarak 1591 yılının İstanbul'una uygun mekânlarla kurmaca mekânlarının iç içe geçtiğini, mekan düzleminde de romanın postmodern tarihi romanlarda görülen tarzda inşa edildiğini söylemek mümkündür.

²⁷³ Röp: Nihal Bengisu, “Romancı Tarihe Haksızlık Edebilir”, s.28.

3.4.2.6.Dil

Orhan Pamuk, Benim Adım Kırmızı'da dönemin tarihsel diline uygun bir anlatımı değil de, günümüzün Türkçesine uygun bir dil kullanmıştır. Pamuk'un bu şekilde bir tercih yapmasının sebeplerinden biri de 16. yüzyılda insanların günlük yaşam içerisinde nasıl konuştuklarına dair yeterince bilgisinin olmamasıdır.²⁷⁴

Ayrıca yazar, o dönemi gerçekçi bir romancı gibi takip etme hevesinde olmadan tarih aracılığıyla kendi âlemini yaratmaya çalıştığı için de bu durumun dikkatlice ayarlanmış bir yapaylık olduğunu söyler.²⁷⁵

Ancak Padişah'ın, şu sözlerinde 16. Yüzyıl diline uygun bir anlatım tercih edilmiştir:

“Amma hazırlattığı bu levhaların birer harika olduğunu görmek bir tesellidir. Venedikli gâvuru bunları görünce şaşırarak, benim aklımdan korkacak. Artık şu atın burnundan melun nakkaş hangisidir çıkarırsınız. Yoksa bütün usta nakkaşlara işkence etmek zulüm olacak, ama gereklidir.” (s.312)

Orhan Pamuk, Benim Adım Kırmızı'da argo ifadelerin sadece cinselliğin anlatıldığı yerlerde değil romanın genelinde rahatlıkla kullandığını; çünkü bu tür sözcüklerin hayatın içinde yer aldığını söyler.²⁷⁶ Romanda günümüze ait kullanımlar arasında yer alan *“beş para etmez herifin tekiyim”, “birbirlerini becerir”, “otuz bir çekmekten”, “piç kuruları”, “postu çoktan deldirmiştir” “sikiş resimlerini”* vb. argo ifadeler yer verilmiştir. Romanda 16. yüzyıla ait değil de günümüze uygun argo ifadeler yer verilmesi hakkında Nuriye Akman, Pamuk'un o dönemin argo sözlerinin günümüzde çok basit ve adi olarak algılanacağını düşündüğü için, güncel argo sözlere yöneldiğini iddia eder.²⁷⁷

3.4.3.Benim Adım Kırmızı Romanında Metinlerarasılık

İster edebi ister teknik hiçbir metnin dışı kapalı olmadığı görüşünden hareketle, edebi metnin dokusuna hem edebiyat alanından hem de başka alanlardan

²⁷⁴ Röp: Buket Aşçı, “Ona Kırmızı Deyecekler”, *Milliyet Sanat Dergisi*, Ocak 1999, s.33.

²⁷⁵ Röp: Buket Aşçı, “Bu Kırmızıda Şenlik Var”, *Milliyet Gazetesi*, 19.12.1998.

²⁷⁶ Ahmet Hakan, Orhan Pamuk: Kırmızı ve Kar, (Orhan Pamuk'la Söyleşiler), İstanbul, Birey Yayıncılık, 2002, s.90.

²⁷⁷ Röp: Nuriye Akman, “Benim Adım Orhan”, *Sabah Gazetesi*, 06.02.1999.

metin parçaları katılabileceği ilkesine dayanan metinlerarasılık kavramı Benim Adım Kırmızı romanında geniş ölçüde kullanılır.

Pamuk'un Benim Adım Kırmızı'da metinlerarası tekniğini uygulaması roman hakkında sert eleştiriler yapılmasına sebep olmuştur. Yavuz Selim Karakışla'ya göre "Gülün Adı'ndaki manastırın yerini Benim Adım Kırmızı'da Nakkaşhane almış ve geri planda İstanbul şehri almış. Rahiplerin yerini de nakkaşlar. Aristo'nun "kayıp kitap"ı, Eniste'nin "gizli kitap"ı almış. Manastırda birbiriyle çekişen Hristiyan tarikatların yerini köktendinci Erzurumi'ler almış. (...) Uzaklardan cinayetleri çözmek için gelen William'ın yerini İran'dan yeni dönmüş olan "teyzeoğlu" Kara almış"²⁷⁸ diyerek romanın özgünlüğünü sorgular. Sinan Er'e göre ise *Benim Adım Kırmızı*, *Gülün Adı*'nın "biraz Osmanlı ve İslam sosuna katılmış bir versiyonu, taklidi."²⁷⁹ olmaktan öteye gidemez.

Benim Adım Kırmızı romanı üzerine söylenmiş intihal tartışmalarını bir kenara bırakarak, romanın içeriğine bakıldığında romanın başından itibaren metinlerarası ilişkilerin yazar tarafından bilinçli bir biçimde oluşturulduğu söylenebilir. Hayri K. Yetik'e göre " 'Tarihsel roman' veya 'polisiye roman' ya da 'ask romanı' sıfatlarıyla anılabilecek olan bu roman, sıradan bir ask dolayımında sıradan okuyucunun beklentilerini de karşılayacak biçimde kurgulanmakla kalmamış; önde görünen öyküye alt katmanların nitelik kazandıracığı, daha doğrusu gönderge metinlerin anlamı üzerine yapılandırılmış(tır)."²⁸⁰ "Gerçek dünyada benzeri bulunsun bulunmasın, yeniden örülmüş çoksesli bir kültür parçaları mozaığı"²⁸¹ olan Benim Adım Kırmızı'nın ana ekseninde minyatürlerle kurulan ilişki yer alır. Bunun yanı sıra Orhan Pamuk, romanın muhtevasına uygun olarak Arap, İran, Çin ve Hint başta olmak üzere Doğu medeniyetine ait birçok eserin ve yazarın ismine atıfta bulunur. "*Acaip-ül Mahlûkat, Ferhat ile Şirin, Gazali'nin Dürretü'l-Fahire'si, Gülistan, Hafız, Kör'ün Atları- Heratlı Kemalettin Rıza, Hamse (Nizami), Heft Evreng (Cami), Hünername, Hüsrev ile Şirin (Nizami), İbn-i Arabi, İbn-i Zerhani, İhya-ı Ulum (Gazali), Kelile ve Dimne, Kitab-ur Ruh-El-Cevziyye, Kitabü'l Ahval-ül Kıyamet,*

²⁷⁸ Yavuz Selim Karakışla, "Gülün Adı Kırmızı", s.40.

²⁷⁹ Sinan Er, "Benim Adım 'Gülün Adı' Değil Kırmızı", *Kültür Sanatta Tavır Dergisi*, Nisan 1999, s.44.

²⁸⁰ Hayri K. Yetik, "Benim Adım Kırmızı'da Doğu-Batı Sorunsalı", *Hürriyet Gösteri Dergisi*, Nisan 2007, s.12.

²⁸¹ Mehmet Rifat, "Benim Adım Kırmızı'yı Kim Anlatıyor, Kim Okuyor", *Orhan Pamuk'u Anlamak* (Der. Engin Kılıç), s.389.

*Kuran-ı Kerim, Leyla ile Mecnun, Mahzen-i Esrar, Mesnevi- Mevlana, Mirza Muhammet Haydar Duglat'ın tarihi (Tarih-i Raşidi), Nefahat'ül Üns (Cami'nin Lami Çelebi çevirisi), Raşidiüddin -i Kazvini tarihi, Semerkantlı Salim'in tarihi, Suyuti, Şehname*²⁸² gibi eserleri bu kategoride zikredebiliriz.

Romanda eser ve yazar adlarının anılarak göndermelerde bulunulmasının yanı sıra metinlerarası ilişki kurulan temel kaynakların başında Kuran-ı Kerim gelir. Benim Adım Kırmızı, “(b)ir adamı öldürdüler ve aralarında tartıştılar. (Bakara 72)”, “Körle gören bir olmaz. (Fatır 19)” ve “Doğu da Batı da Allah'ındır. (Bakara 115)” (BAK, s.5) ayetleriyle başlar. Romanda Kur'an-ı Kerim ile kurulan metinlerarası ilişkiyi şu alıntılarla örnekleyebiliriz:

“Sizlere Kuran-ı Kerim'in en güzel surelerinden Kehf suresini hatırlatmak isterim. Bu güzel kahvede, aramızda Kuran-ı Kerim okumaz kitapsızlar bulunduğundan değil, şöyle hafızaları tazeleyelim diye: Bu surede putperestler arasında yaşamaktan bıkmış yedi genç hikâye edilir. Bunlar bir mağaraya sığınurlar ve uyurlar. Allah bunların kulaklarına birer mühür vurur ve onları tam üç yüz dokuz sene uyutur. Uyandıklarında aradan şu kadar sene geçtiğini bu yedi gençten birisi insanlar arasına karıştığında, elindeki geçer olmayan sikkeden anlar; çok şaşırırlar. İnsanoğlunun Allah'a bağlılığını, onun mucizelerini, zamanın geçiciliğini, derin bir uykunun tatlılığını anlatan surenin haddim olmayarak sizlere hatırlatacağım on sekizinci ayetinde bu yedi gencin uyuduğu Eshabı Kehf nam mağaranın girişinde yatan köpekten bahis vardır. Tabii ki, herkes Kuran-ı Kerim'de kendi adının geçmesiyle gururlanabilir.” (s. 20)

“İsra suresi ne diyor otuz üçüncü ayette? Haklı bir neden olmadan, Allah'ın katlini yasakladığı cana kıymayın, demiyor mu?” (s. 143)

“Unutmayalım; musavvir Kuran-ı Kerim'de Allah'ın sıfatıdır.” (s. 185)

“Körle gören bir olmaz, 'Ve mâ yestevil'âmâ ve'l basîru'nun mealidir," dedi Kelebek ve devam etti:

" 'Karanlık ile aydınlık da bir olmaz.

Gölge ile sıcak yer de bir olmaz

²⁸² Eserlerin ve yazarların sıralanmasında alfabetik sıra gözetilmiştir.

Ve dirilerle ölüler de bir olmaz.” (s. 433)

Kuran-ı Kerim’in haricinde romanda metinlerarası ilişki kurulan bir diğer önemli kaynak da Nizami’nin eseridir. Romanda Şeküre ile Kara arasındaki aşka Nizami’nin Hüsrev ile Şirin adlı karakterleri esin kaynağı olmuştur.

Hüsrev'in Şirin'i görme sahnesinin resmedildiği an ile Kara'nın Şeküre'yi yıllar sonra ilk defa görme sahnesi bağdaştırılır:

“Benim atımın üzerinde, onun da pencerede duruşumuzun Hüsrev'in Şirin'in penceresinin altına geldiği o binlerce kere resmedilmiş meclise –aramızda ama biraz arkada kederli bir ağaç da vardı– ne kadar da çok benzediğini çok sonra, bana verdiği mektubu açtıktan, içindeki resmi gördükten sonra anladığımda sevdiğimiz bayıldığımız o kitaplarda resmedildiği gibi aşktan cayır cayır yanmaktaydım.” (s. 45)

Kendi aşkını Hüsrev ile Şirin’in aşkı ile özdeşleştiren Kara, Şeküre'ye olan aşkının sembolü olarak Hüsrev'in ve Şirin'in resmini çizer ve altına kendinin ve Şeküre'nin adını yazar:

“Herkesin bildiği Hüsrev ile Şirin'in hikâyesinde bir an vardır, Kara ile ben çok konuşmuştuk bunu. Hüsrev ile Şirin'i birbirlerine âşık etmeye niyetlidir Şapur. Bir gün, Şirin nedimeleriyle birlikte kır gezintisine çıktığında, altlarında oturup dinlendikleri ağaçlardan birinin dalma Şapur gizlice Hüsrev'in resmini asar. Şirin yakışıklı Hüsrev'in o güzel bahçenin bir ağacına asılı resmim görünce âşık olur ona. Bu ânı, nakkaşların dediği gibi bu meclisi, Şirin'in Hüsrev'in dala asılı resmine hayranlık ve şaşkınlıkla bakışını gösterir çok resim yapılmıştır. Kara babamla çalışırken pek çok kere görüp bir iki kere de baka baka istinsah etmişti bu resmi tam aynısı gibi. Sonra bana âşık olunca bir kere de kendi için yeniden yapmış. Ama resimdeki Hüsrev ile Şirin'in yerine kendisiyle beni, Kara ile Şeküre'yi resmetmiş. Resimdeki kız ile erkeğin bizler olduğunu altındaki yazı olmasaydı bir tek ben anlayabilirdim, çünkü bazen şakalaşırken beni ve kendini aynı hatlarla, renklerle resmederdi: Ben maviler içinde; kendisi de kırmızı olurdu. Bu yetmiyormuş gibi, bir de Hüsrev'in ve Şirin'in resimlerinin altına adlarımızı yazmıştı. Resmi bir suç gibi, benim görebileceğim bir yere bırakmış kaçmıştı. Resme bakışımı, ondan sonra ne yapacağımı seyrettiğini hatırlıyorum.” (s. 51)

Sadece Kara değil aynı zamanda Şeküre de kendisinin Kara'ya olan meyli ve bu yakınlıktan dolayı kendi çekinceli ruh hali ile Şirin'in ruh hali arasında bağlantı kurar:

"Bendeki akıl karışıklığı Hüsrev ile Şirin'de, Nizami'nin anlattığı o ruh haline benziyordu: Tıpkı Şirin gibi, "Dudağımı öpüp hırpalama, yapma," derken, kelimelerimin arkasında "yap" da dediğimi Nizami'yi o kadar okumuş Kara hissediyor muydu?" (s. 243)

Kara, Şeküre'den ayrı kaldığı yıllarda aşkından dolayı çektiği acıları ve duyduğu hasreti Şeküre'ye anlatırken yine Hüsrev ile Şirin aşkına göndermede bulunur:

"Nasıl hatırlıyordun beni?"

"Acıyla. Çünkü hatırladığım zaman, hatırladığım şeyin sen değil, senin hayalin olduğunu düşünüyordum. Çocukluğumuzda, birbirlerine resimlerini görüp âşık olan Hüsrev ile Şirin'den konuştuğumuzu hatırlıyorsun değil mi? Şirin, yakışıklı Hüsrev'in resmini ağacın dalında ilk gördüğünde neden âşık olmuyordu da, âşık olmak için o resmi üç kere görmesi gerekiyordu? Sen, masallarda her şeyin üç kerede olduğunu söyledin. Ben, aşkın ilk resimde alevlenmesi gerektiğini söyledim. Ama Hüsrev'in resmini ona âşık olabilecek kadar gerçek, onu tanıyabilecek kadar doğru kim çizebilirdi? Bunu hiç konuşmazdık. Bu on iki yıl boyunca, yanımda eşsiz yüzünün öyle gerçek bir resmi olsaydı belki de o kadar acı çekmezdim." (s. 170)

Kara ve Şeküre aşkı ile Hüsrev ile Şirin, Mecnun ile Leyla aşkları arasında benzetme yapılır:

"Böylece, Şirin'in pencereden Hüsrev'i gururla seyretmesi, Hüsrev'in de ay ışığında yıkanan Şirin'i ne güzel seyretmesi ve bütün âşıkların karşılıklı zarafet ve incelikle göz süzmeleri; Rüstem'in beyaz Şeytan'ı kuyunun dibinde boğuşarak öldürmesi; aşktan aklını kaçırmış Mecnun'un çölde beyaz kaplan ve dağ keçisiyle arkadaşlık ederkenki kederli hah her gece çiftleştiği dişi kurda bekçilik ettiği sürüden bir koyunu armağan eden hain çoban köpeğinin yakalanıp ağaca asılması; çiçeklerle, meleklerle, yapraklı dallarla, kuşlarla ve gözyaşlarıyla yapılmış bütün o kenar süsleri; Hafız'ın esrarlı şiirlerini süslemek için çizilmiş ud çalanların hepsi..." (s. 198)

“Onunla evleneli üç gün oldu. On iki yıl onu özlemle düşündüm. Şirin'in, resmine bakarak Hüsrev'e âşık olduğu meclis, bana hep onu hatırlatır.” (s. 373)

Kara ile Şekure'nin aşkı ile Hüsrev ile Şirin'in aşkı arasında, Hasan'ın Şekure'ye beslediği aşk ile Şiruye'in Şekure'ye duyduğu karşılıksız aşk arasında metinlerarası ilişki kurulmuştur:

“Hüsrev ile Şirin'in sonunu bilirsiniz; Firdevsi'nin değil de Nizami'nin anlattığını diyorum: İki âşık ne maceralar ve fırtınalardan sonra evlenirler, ama Hüsrev'in önceki karısından olan çocuğu genç Şiruye Şeytan gibidir, onları rahat bırakmaz. Babasının tahtında ve genç karısı Şirin'de gözü vardır bu şehzadenin. Nizami'nin "Ağzı aslanlar gibi pis kokardı," dediği Şiruye, bir yolunu bulup babasını esir alır ve tahtına oturur. Bir gece, babasının Şirinle yattığı odaya girer, karanlıkta dokuna dokuna onları yatakta bulur ve hançeriyle babasını ciğerinden bıçaklar. Babanın kanı sabaha kadar akacak ve yanında huzurla uyuyan güzel Şirin ile paylaştıkları yatakta ölecektir.” (s. 26)

“İmzaladığı ilk resim ise Hüsrev ile Şirin'den bir meclismiştir. Hani bilirsiniz: Hüsrev, Şirinle evlendikten sonra ilk evliliğinden olan oğlu Şiruye, Şirin'e âşık olur ve bir gece camdan girip hançerini Şirin'in yanında yatan babasının ciğerine daldırır.” (s. 78)

Kara Şekure'ye olan aşkını ve ondan uzakta iken hissettiği duyguları İbn-i Arabi'nin sözleri ile ifade eder:

“İbni Arabi'nin aşktan görülmeyeni görülür kılma yeteneği, gözükmeyeni sürekli yanında hissetme isteği olarak söz etmesini böylece daha iyi anlamış oldum.” (s. 135)

Kelebek ve Kara'nın karşılaşması ve Kelebek'in Kara'nın canına kastederek boğazına kılıç dayadığı sahnede Heft Peyker'le metinlerarası ilişki kurulmuştur:

“Arkasına geçtim, kılıcımı çektim, bir hamlede üzerine yüklenip yıktım onu. Hançeri düştü. Saçlarından tutup başını yere bastırırken kılıcımı alttan gırtlığına dayadım. Ağır gövdemle yüzükoyun uzattığım Kara'nın narin vücudunu eziyor, çenem ve elimle başım kılıcın keskin ucuna değecek kadar bastırıyordum. Bir elim kirli saçlarıyla doluydu, diğer elim kılıcı gırtlığının narin tenine dayamıştı. Akıllılık

edip hiç kıpırdamadı, çünkü kanını hemen akıtabilirdim. Kıvrır kıvrır saçlarına, başka zaman olsa küstahça şaplak vurmak isteyeceğim davetkâr ensesine, çirkin kulaklarına bu kadar yakın olmak sinirimi daha da bozmuştu. "Seni şuracıkta öldürmemek için kendimi zor tutuyorum," diye sır verir gibi fısıldadım kulağına.

Uslu çocuklar gibi hiç sesini çıkarmadan beni dinlemesi hoşuma gitti: "Efsaneyi Şehname'den bilirsin," diye fısıldadım. "Babaları Feridun Şah yanlış bir iş yapar ve ülkesini üçe bölerken en kötü ülkeleri iki büyük oğluna, en iyisi İran'ı da küçük İreç'e bırakır, intikama kararlı Tur, kıskandığı küçük kardeşi İreç'i aldatır ve gurtlağını kesmeden önce saçlarını tıpkı benim şimdi yaptığım gibi tutar ve tıpkı benim şimdi yaptığım gibi bütün vücuduyla abanır kardeşinin üzerine. Gövdemin ağırlığım üzerinde hissediyor musun?" (s. 411)

Benim Adım Kırmızı romanındaki nakkaşlar arasındaki çekişme ve sanatkârane resim yapma tutkusu ile Raşidüddini Kazvini tarihinde nakkaşlık ve hattatlık konularının işlendiği bölümler arasında ilişki kurulmuştur:

"Bundan iki yüz elli yıl önce Kazvin'de kitap süslemenin, hattın ve nakşın en itibarlı, en sevilen sanatlar olduğunu Raşidüddini Kazvini tarihinde keyifle yazar. Kazvin'de o sırada tahtında oturan, Bizans'tan Çin'e kırk memlekete hükmeden (nakış sevgisi bu büyük gücün sırrı olabilir) zamanın şahının, ne yazık ki, erkek evladı yokmuş. Ölümünden sonra fethettiği memleketler bölünmesin diye şah, güzel kızına akıllı bir nakkaş koca bulmaya karar verince, nakkaşhanesindeki üçü de bekâr üç büyük genç üstat arasında bir yarışma açmış. Raşidüddin'in tarihine göre, yarışmanın çok basit bir konusu varmış: Kim en güzel resmi yapacak!" (s. 79)

Romanda yenilik arayışında olan nakkaşların katledilmeleri başta Firdevsi'nin Şehname adlı eserinde Hürmüz karakterinin hattatları zehirlemesi birbiri ile ilişkilendirilebilir:

"Firdevsi'nin Şehname'sinden Hürmüz'ün hattatları zehirleyerek tek tek öldürmesi," demiş yine göğe bakarak. "Mevlana'nın Mesnevi'sinden, karısını ve karısının aşığını armut ağacının tepesinde yakalayan kocanın kötü hikâyesi ve ucuz resmi," demiş ve böyle böyle göremediği bütün resimleri çocuğun tarifinden tanıyıp, kitapların ciltlenmesini sağlamış." (s. 94–95)

“Dehhak'ın Şeytan tarafından kandırılıp babasını öldürüşü hatırlandı hemen. Şehname'nin başında anlatılan o efsanenin zamanında âlem daha yeni yaratıldığı için, her şey o kadar basitti ki hiçbir şeyi açıklamak gerekmezdi. Süt isterdin, keçiyi sağar içerdin; at derdin, üstüne biner giderdin; kötülük, derdin, Şeytan gelir seni babanı öldürmenin güzelliklerine ikna ederdi. Dehhak'ın, Arap soylusu babası Merdas'ı öldürmesi, hem böylesine nedensiz olduğu için güzeldi, hem de cinayet gece yarısı harika bir saray bahçesinde altından yıldızlar, servilerle renk renk bahar çiçeklerini belli belirsiz aydınlatırken işlendiği için.

Efsane Rüstem'in, düşman ordularını komuta eden oğlu Suhrab ile üç gün boğuşuktan sonra, oğlu olduğunu bilmeden öldürmesini hatırladık sonra. Kılıç darbeleriyle göğsünü paramparça ettiği Suhrab'ın kendi öz oğlu olduğunu yıllar önce annesine verdiği kolluktan çıkararak Rüstem'in gözyaşları içinde dövünmesinde, hepimizin içine işleyen bir şey vardı.

Neydi o şey?

Yağmur tekkenin damında hâlâ kederle tıyırdarken, bir aşağı bir yukarı yürüyordum ki şöyle deyivermişim:

"Ya babamız, üstadımız Osman bize ihanetle bizleri öldürtecek, ya da biz ihanetle onu."

Dediğim yanlış olduğu için değil, doğru olduğu için dehşete kapıldık ve sustuk. Aşağı yukarı yürürken, her şeyi eski haline sokmak telaşıyla şöyle diyordum kendime: Efrasiyab'ın Siyavuş'u öldürmesini anlatayım, konu değişir. Ama o öyle bir ihanet ki korkmuyorum ondan. Hüsrev'in öldürülüşünü anlat. Peki, ama Firdevsi'nin Şehname'de anlattığı gibi mi, yoksa Nizami'nin Hüsrev ile Şirin'de anlattığı gibi mi? Şehname'de keder verici şey, katil odaya girdiğinde Hüsrev'in gelenin kim olduğunu gözyaşlarıyla anlamasıdır! Son bir çare olarak yanındaki oğlanı, ben bir namaz kılayım, git bana su, sabun teli, temiz elbise ve seccademi getir, deyip yollar, ama saf oğlan efendisinin kendisini yardım çağırсын diye yolladığını anlamaz da istenenleri gerçekten getirmeye gider. Hüsrev ile odada yalnız kalınca, katilin ilk işi kapıyı içerden kilitlemek olur. Şehname'nin sonundaki bu mecliste, kumpasçılarının bulunduğu katili, Firdevsi tiksintiyle tarif eder: Pis kokuludur, kıllı, göbektir." (s. 441–442)

Romanda katilin hangi nakkaş olduğu sorusunun cevabı nakşedilen at tasvirindeki üslup farkı ile verilmeye çalışılmıştır. Romandaki bu sahne ile aşağıdaki satırlar arasında metinlerarası bağlantı kurulabilir:

“Dönemin Heratlı nakkaşları ve menkıbeleri üzerine de yazmış tarihçi Mirza Muhammet Haydar Duglat'a göre, üstat Seyyit Mirek, bu nakış anlayışına, bir at resmi çizmek isteyen nakkaştan misal de vermiş.” (s. 96)

“Pamuk'un da bir söyleşide dile getirdiği gibi romanın ölümden sonraki yaşama dair bölümleri El Cevziye'nin Kitab-ur Ruh'undan ve eskatoloji kitaplarından yararlanılarak yazılmıştır²⁸³”

Zarif Efendi'nin ve Zarif Efendi'nin ölüm sahnesinin anlatıldığı satırlar ile Kitabü'l Ahval-ül Kıyamet'te ve Kitab-ur Ruh'ta geçen ölüm bahsi arasında metinlerarası gönderimde bulunulur:

“Okumaya çalıştığım cildin, Kitabü'l Ahval-ül Kıyamet'in bir sayfasında, ölümden üç gün sonra ruhun Allah'tan izin alıp, eskiden içinde yaşamakta olduğu gövdesini ziyarete gittiği yazıyordu. Ruh, kendi eski gövdesinin mezarda kanlar ve çürümüş sular içindeki acıklı halini görünce kederlenip, "Zavallı gövde, zavallı sevgili eski vücudum," diye ağlamaklı olur, yas tutarmış. Böylece, bir süre Zarif Efendi'nin acı sonunu, kuyunun dibindeki halini, ruhunun belki de onu mezarda değil de kuyuda ziyarete geldiğini ve tabii çok üzüldüğünü düşündüm.” (s. 108)

“Ama aklımın isyancı bir başka yanı, Kitab-ül Ahval-ül Kıyamet'te Azrail'in bin kanatlı, Doğu'dan Batı'ya uzanan ve ellerinde bütün dünyayı tutan bir melek olduğunun yazıldığını hatırlatıyordu bana.” (s. 203)

“...yüzleri güneş gibi parlak iki güzel ve gülümseyen melek, tıpkı Kitab-ur Ruh'ta defalarca okuduğum gibi bana ağır ağır yaklaştılar ve sanki ben artık yalnızca bir ruh değil de, hâlâ bir gövdeymişim gibi, kollarımdan tutup beni yukarılara çıkardılar.” (s. 265)

Ayrıca ölüm ve sonrası ile ilgili hususlar bu göndermelerle sınırlı kalmamış Gazzali'nin Dürret-ül Fahire'si, Câmi'nin bir şiiri, Gazzali ve El Cevziyye gibi âlimlerin bu konudaki görüşlerine de göndermeler yapılmıştır:

²⁸³ Oral Çalışlar, "Nakkaşın Mürekkebi Kırmızı", Cumhuriyet Dergi, 20(12), 1998 s. 5.

“Gazzali'nin Dürret-ül Fahire'de söylediği gibi tatlılıkla dedi ki:

“Ağzını aç, ruhun oradan çıkıversin.” (s. 203)

“Çünkü her şey bazı ufak tefek değişikliklerle ölüm üzerine yazılmış sayfalarda Gazzali'nin, El Cevziyye'nin ve diğer âlimlerin anlattığı gibi oluyordu.” (s. 265)

“Câmi'nin şiirinde "ruhun karanlık gecesi" dediği o inançsızlık anı yoktur onda.” (s. 298)

“Benim hesabıma bu mantığı sonuna kadar götüren Hallacı Mansur, veya meşhur İmam Gazzali'nin kardeşi Ahmet Gazzali gibiler, demek ki, Allah'ın izni ve isteğiyle yapıldığına göre, aslında benim işlettiğim günahların da, Allah'ın istediği şeyler olduğunu, iyi ile kötü olmadığını, çünkü her şeyin Allah'tan geldiğini, hatta benim de Allah'ın bir parçası olduğumu yazıp söylemeye kadar vardırırmışlardır işi.” (s. 331)

Nakkaşların sanatlarını icra ederken gözlerini çok fazla yormaları sonucunda görme yetilerinin zayıflamasına rağmen eşsiz minyatürler çizebilmelerinin anlatıldığı satırlarda İskender'e, Rüstem'e, Şirazlı Şeyh Ali Rıza'ya, Hüsrev ile Şirin'e göndermelerde bulunulur:

“Çevirdiğim sayfalarda körlük efsane ve meselleri, Allah'ın bir hikmeti, çok sık karşıma çıkıyordu. Şirin'in bir kır gezintisinde Hüsrev'in çınar ağacının dalma asılı resmine bakıp ona âşık olduğunu anlatır ünlü meclisi, çınar ağacının bütün yapraklarını göğü kaplayacak şekilde tek tek göstererek çizen Şirazlı Şeyh Ali Rıza, bu resme bakıp asıl konunun çınar ağacı olmadığını söyleyen bir budalaya cevap olarak, nakışta asıl konunun güzel genç kızın tutkusu değil, nakkaşın tutkusu olduğunu mağrurca kanıtlamak için, aynı çınar ağacını bir pirinç tanesi üzerine, yine bütün yapraklarıyla çizmeye girişmişti. İşe başladıktan yedi yıl üç ay sonra kör olunca büyük üstadın ancak yarısını bitirebildiği pirinç üzerindeki bu ağacı değil, Şirin'inin sevimli nedimelerinin güzel ayakları dibine mağrurca atılmış imza beni yanıltmıyorsa eğer, kör olan üstadın kâğıt üzerindeki şahane ağacını gördüm elbette. Bir başka sayfada ise İskender'in, Rüstem'in çatal uçlu okuyla kör edilişi Diyarı Hind'in usullerini görmüş nakkaşların yapacağı gibi, cıvıl cıvıl ve rengârenk öyle bir

resmedilmişti ki, has nakkaşın ezeli derdi ve gizli isteği körlük, bakana bir mutlu şenliğin başlangıcı gibi gözüküyordu.” (s. 358)

Orhan Pamuk sadece başka yazar ve eserlere değil aynı zamanda kendi eserlerine de göndermelerde bulunmuştur.

Yazar, 1985’te kaleme aldığı Beyaz Kale romanında geçen kurmaca mekân “Doppio kalesi”ne bu romanında da yer vermiştir:

“Ordularımızın Doppio kalesini Ordularımızın Doppio kalesini kuşatması, Macar elçisinin Padişahımızın ayağını öpüşü, Peygamberimizin atıyla yedi kat göğe çıkışı: Bunlar elbette kendi başlarına da mutlu olaylardır, ama Kelebek'in elinde sayfadan kanat çırparak çıkan hakiki birer şenliğe dönüşürler.” (s. 298)

Kara Kitap’ın kurmaca karakterlerinden olan İbn-i Zerhani adındaki sanatçı Benim Adım Kırmızı romanında şu şekilde yer alır:

“Maşallah, iyi yazmış,” dedim. “Şair olmuş bu.”

“Melek misin ki sen yanına yaklaşmak korkunç olsun,” dedi. “İbni Zerhani'den çalmış o sözü. Ben daha iyi yazarım.” Cebinden kendi mektubunu da çıkardı. “Al götür bunu Şeküre'ye.” (s. 100)

Benim Adım Kırmızı romanında Kara Kitap’a yapılan gönderme bununla sınırlı kalmaz. Ayrıca Kara Kitap romanında geçen ayna hikâyesine atıfta bulunulur:

“Padişahımız, “duydun mu,” diyen bakışlarla Bostancıbaşı'na baktı. “Şair Nizami'de en çok sevdiğim yarışma hikâyesi hangisi bilir misiniz?”

Bir kısmımız, “Biliriz,” dedi, bir kısmımız “Hangisidir?” dedi, bir kısmımız da benim gibi sustu. “Yarışan şairlerin hikâyesini sevmem; yarışan Çinli ve Rumî ressamların aynalı hikâyesi de değil,” dedi güzel Padişahım. “Ben ölümüne yarışan hekimlerin hikâyelerini severim en çok.” (s. 312)

Sonuç olarak Orhan Pamuk’un Benim Adım Kırmızı’da yukarıda adını verdiğimiz metinlere göndermelerde bulunması tarihin kurgusallığına ve metinselliğine vurgu yapması adına önem arz etmektedir. Benim Adım Kırmızı romanı bu açıdan da “Yeni Tarihselci” yaklaşımın örnekleri arasında değerlendirilmelidir.

3.4.4. Benim Adım Kırmızı Romanında Üst Kurmaca

Metnin nasıl yazıldığını metin içinde çeşitli yollarla anlatan üstkurmaca, postmodernist yazarların sıkça başvurduğu ana kurgu öğeleri arasında yer alır. Temel olarak romanın yazılma sürecinin konu edilmesi olarak tanımlayabileceğimiz üstkurmaca, yazarın kurmacanın dünyasında okura oynadığı bir çeşit oyundur. Benim Adım Kırmızı romanında da üstkurmaca tekniği esas alınarak okuyucuya çeşitli tuzaklar kurulmuştur. Romanda Padişah'ın nakkaşlara resimletmek istediği kitaptaki kahramanların hepsinin aynı zamanda elimizdeki kitapta da yer alması, romanın aslında Padişah'ın resimletmek istediği kitap da olabileceği sorusunu akıllara getirir. Yıldız Ecevit, bu konuya şu şekilde açıklık getirir:

“...Enişte, roman kişisi Kara'ya, resimlere öykü bulma görevi verir. Romanın, Enişte'nin minyatürlerindeki figürlerle örtüşen roman kişileri –atlar/ köpekler/ ağaçlar– ve metnin minyatür bir tabloyu andıran yapısı, bu görevi yazar Orhan Pamuk'un üstlendiğini ve ‘Benim Adım Minyatür’ anlamını çağrıştıran ‘Benim Adım Kırmızı’ başlıklı bir roman yazdığı düşüncesini akla getiriyor. Bu açıdan bakıldığında roman, Enişte'nin gizli minyatürlerinin öykülendirilmiş biçimidir, resmin yazıya dönüştürülmesiyle oluşmuştur.”²⁸⁴

Romanında üstkurmaca anlatım tekniği romanın yapı taşlarından biridir ve romanda çeşitli yöntemlerle üstkurmaca tekniğinden faydalanılmıştır. Ancak romana en genel çerçeveden bakıldığında Şeküre'nin anlattığı hikâye ve kahvehanedeki Meddah'ın anlattığı hikâyeler olmak üzere iki şemadan oluşur.

Romanın sonunda Şeküre, okuduklarımızın bize ne şekilde aktarıldığının hikâyesini anlatır:

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

²⁸⁴ Yıldız Ecevit, Türk Romanında Postmodernist Açılımlar, İstanbul, İletişim Yayınları, 2001, s.145.

Şekure'nin yukarıdaki cümlelerine kadar okuyucu hikâyeyi Şekure'nin kaleme aldığını düşünür. Oysa hikâyenin anlatıcısının Şekure değil, Orhan olduğu anlaşılır ve Şekure bu "hikâyeyi" anlatan oğlu Orhan'ın sevdiklerini çok iyi, sevmediklerini çok kötü lanse edebileceğini söyleyerek okuyucuları bir nevi uyarır. Böylece anlatılan hikâyenin nesneliliğinin sorgulanmasını sağlar. Ayrıca Şeküre, okura metnin bir kurmaca olduğunu hatırlatmak için okuduklarımızla ilgili olarak "hikâye" kelimesini kullanır. Bu şekilde hem metnin yazılış sürecini yine metinden bir kurmaca karakterin okuyucuya anlattığı hem de anlatıların bir "hikâye" olduğunu okuyucuya hatırlatan üstkurmaca yöntemi, okuyucunun okuduklarının bir kurmaca olduğunun fark etmesini sağlar.

Romanın ikincil üstkurmaca katmanını oluşturan üstanlatıcı konumunda olan Meddah'ın anlattığı 9 hikâyenin üstkurmaca katmanı ise Kara'nın şu cümleleriyle başlar:

"İçerisi kalabalık ve sıcaktı. Tebriz'de, Acem şehirlerinde pek çok benzerlerini gördüğüm ve orada meddah değil de perdedar denen hikâyeci arkada ocağın yanında bir yükseltiye yerleşmiş, tek bir resim, kaba kâğıda aceleyle, ama hünerle yapılmış bir köpek resmi açıp asmış, arada bir resimdeki köpeği işaret ede ede hikâyesini o köpeğin ağzından anlatıyordu." (s. 17)

Meddah, kendi kimliğini bizatihi şu sözlerle aşikâr kılar:

"Meddah efendi, sen her şeyin taklidini yapabilirsin, ama kadın olamazsın! diyorlarmış. Bunun tam tersini iddia ediyorum. Evet, şehir şehir gezip gece yarılarna kadar düğünlerde, eğlencelerde, kahvehanelerde sesimiz kısılana kadar her şeyi taklit edip hikâye anlattığımız için evlenmek hiç nasip olmadı. Ama bu kadın milletini tanımayız anlamına hiç gelmez." (s. 401)

Bu cümlelerden sonra romanda okuyucu ile direk bağlantı kurmaz. Romanda görüntüsünden ziyade sesiyle varlık kazanan Meddah, sırasıyla Köpek, Ağaç, Para, Ölüm, At, Şeytan, İki Abdal ve Kadın'ın hikâyesini -at, köpek, kadın, ağaç resimlerini işaret ederek- onların ağzından anlatır. "seçtiği imgeler aracılığıyla konuşan Meddah, doğrudan kendisi olarak seslendiremeyeceği düşünceleri, resmini sürekli arkasına astığı imgelerle seslendirir; tıpkı sözcüklerin arkasına saklanan yazar gibidir."²⁸⁵ Bu açıdan

²⁸⁵Betül Parlak, "Benim Adım Kırmızı", *Varlık Dergisi*, Nisan 1999, s.4.

bakıldığında Meddah'ı romanın bütününe yön veren esas üstanlatıcı konumundaki yazarın yansıması olarak da düşünebiliriz. Eleştirel ve alaycı bir tutumla değindiği meselelerden dolayı tepki toplayan ve Erzurumlu Nusret Hoca'nın adamları tarafından öldürülen Meddah gibi Orhan Pamuk da kendini baskı altında hissettiğini, sansür, baskı gibi dayatmaların kendisini de rahatsız ettiğini söyler.²⁸⁶ Pamuk'un bu sözleri de tezimizi doğrular niteliktedir.

Şekure'nin ve Meddah'ın anlattığı hikayelerde genel hatlarıyla değindiğimiz üstkurmaca katmanlarını oluşturan daha spesifik üstkurmaların kuruluşunu şu alt başlıklar etrafında toplayabiliriz:

- 1- Metnin yazılış sürecinin metin içerisinde verilmesi
- 2- Okurun anlatıya dâhil edilmesi
- 3- Kahramanların kurmaca bir dünyanın ürünü olduklarının bilincinde olması
- 4- Kurmaca metin içinde yeni bir kurmaca metnin tahkiye edilmesi

3.4.4.1. Metnin Yazılış Sürecinin Metin İçerisinde Verilmesi

Metnin yazılış aşamalarının da yine metin içerisinde okuyucuya sunulması, yazarın okuyucunun okuduklarının bir kurmaca dünyanın ürünü olduğunun bilincinde olarak okuması isteğinin bir ürünüdür.

Benim Adım Kırmızı romanında da Şekure'nin anlattığı hikayede Şekure, okuyucunun okuduklarının bir kurmaca olduğunun farkına varması ve gerçekle ilintili olamayacağını anlayabilmesi için hikayenin aktarım sürecini şu sözleriyle açığa kavuşturur:

“Resmedilemeyecek bu hikâyeyi, belki yazar diye, bu yüzden anlattım oğlum Orhan'a. Hasan'ın ve Kara'nın bana yolladığı mektupları, zavallı Zarif Efendi'nin üzerinden çıkan mürekkebi dağılmış at resimlerini çekinmeden verdim. Her zaman asabi, huysuz ve mutsuzdur ve sevmediklerine haksızlık etmekten hiç korkmaz. Bu yüzden Kara'yı olduğundan şaşkın, hayatlarımızı olduğundan zor, Şevket'i kötü ve beni

²⁸⁶Röp: Fatma Oran, “Orhan Pamuk'la Benim Adım Kırmızı Üzerine”, *Cumhuriyet Kitap*, 14.01.1999,s.13.

olduğundan güzel ve edepsiz anlatmışsa sakın inanmayın Orhan'a. Çünkü hikâyesi güzel olsun da inanalım diye kıvrımayacağı yalan yoktur.” (s. 470)

3.4.4.2.Okurun Anlatıya Dâhil Edilmesi

Bu üstkurmaca yönteminde okuyucu metne dâhil edilerek okur ve metin arasındaki mesafe kaldırılmış olur. Benim Adım Kırmızı romanında da sık sık kahramanlar okura seslenir. Romanda kimi yerde direk “okuyucu”, “siz”, “hepiniz” diye, kimi yerde de şahıs eklerinden yardım alarak bu işlev gerçekleştirilir. Böylece bir yandan okur romana dâhil edilirken bir yandan da metnin kurmaca dünyanın bir ürünü olan roman olduğu, okuyucuya “okuduğunuz roman” sözleriyle hatırlatılır.

Şeküre, okuyucuyla neden iletişim kurduğunu açıklama ihtiyacı hisseder:

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

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

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

Şekure, okuru yaşadıklarının en büyük tanığı olarak görür ve başından geçenleri paylaşarak okuyucudan bir şey saklamaz:

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

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

Yaşadıklarının tanığı olan okuyucunun tüm gerçeklerini bildiğini ve babasının ölümünde suçsuz olduğunu vurgulamak için cinayet esnasında Kara ile birlikte olduğunu hatırlatır:

“(s)iz biliyorsunuz babam katledilirken nerede olduğumu” (s.211)

Kara, okuyucuya “siz” diye hitap ederek okuyucuyla irtibat kurar:

“Ahalisi şımarttığı için küstah olur bu İstanbul'un kedisi, bilirsiniz.” (s. 225)

“Şimdi anlıyorum ki, Şevket ile beraber sizler de, Eniştemin ölümü (Şevket başka şeylerden şüpheleniyor tabii) yüzünden benden kuşkulaniyorsunuz. Yazık!” (s. 232)

“Ama hayır, inanın değildi böyle; gerçekten üzölmek istiyor da üzülemiyordum. (...) Bu yüzden ağlayamam kötüye yorulacak diye üzölmek istiyordum; taş kalpli bulunmak korkusu, en içten duygu budur, bilirsiniz.” (s. 283)

“Dilimdeki şen şakrak alaycılığa bakıp hiç de işkenceye çekilmek üzere olan biri gibi konuşmadığımı düşüneniniz vardır mutlaka. Allah'ın talihli bir kulu olduğuma inandığımı söylememiş miydim size.” (s. 285)

Katil de okuyucuya “siz” diye seslenir ve okuyucunun kendisini anlamasını ister:

“Bunu size övünmek için değil beni anlayın diye söylüyorum.” (s. 25)

“Neden bunu umutla söylediğimi anlıyorsunuz, değil mi? Enişte'nin beni anlayacağını ve bağışlayacağını umut ediyordum. Benden korkacağını da ve bana yardım edeceğini de.” (s. 190)

Katil, cinayetin okuyucu üzerindeki etkisini derinleştirmek için okuyucunun bu tarz bir olayı yaşıyormuşçasına düşünmesi isteyerek onu hikâyenin içine çekmeye çalışır:

“Gece yarısı karanlıkta uyanıp, göz gözü görmez odada tıkırtılar çıkaran başka birisi olduğunu farketmenin dehşeti! O başka birisinin bir elinde bir hançer olduğunu, öbür eliyle de sizin boğazınıza sarıldığını düşünün.” (s. 26)

Katil, Enişte'nin yerine okuyucunun kendisini koymasını ve olaylar karşısında ne şekilde bir tutum izleyeceğini sorgulamasını isteyerek okuru anlatıya dâhil olmasını sağlar:

“Onun yerinde siz olsaydınız iki haftada bir geceleri evinize bir katili nakış yapmaya çağırır mıydınız? Yoksa gerçek katil kim, en iyi nakkaş hangisi ona mı karar verirdiniz önce?” (s. 118)

Enişte Efendi'yi öldürmeden önce okuru tekrar anlatıya dâhil eder ve aslında Enişte Efendi'yi öldürme amacı gütmeyeceğini vurgular:

“(ş)imdi ölümden söz ettim diye, buraya böyle bir şey yapmak niyetiyle geldiğimi sananız varsa, okuduğu kitabı yanlış anlıyor” (s.180-181)

Şekure- Hasan, Şekure- Kara Arasında mektup taşıyan Yahudi bohçacı kadın Ester, okuyucu seslenir ve okuyucular arasında sınıflandırma yapar:

“Şöyle izah edeyim ki en kalın kafalınız da anlasın.” (s. 47)

“O yeri öğrenebilseydim size şimdi, Hasan'a da ertesi sabah söylerdim. Kötülüğümden değil, Şeküre'nin Hasan'ın ilgisini yeniden isteyeceğinden emindim de ondan.” (s. 399)

Leylek, okuyucudan kendisine kulak vermesini isteyerek okuyucuya seslenir:

“...has nakkaşı ötekilerden ayıracak şey, demiş Üstat Osman, zamandır: Nakşın zamanı. Ne mi düşünüyorum? Dinleyin.” (s. 84)

Enişte, okuyucuya ölümünü anlatır:

“Şimdi sizlere ölümümü anlatacağım. Şunu belki artık çoktan anladınız: Ölüm her şeyin sonu değil; bu kesin.” (s. 200)

Zarif Efendi, kafalarda soru işareti bırakan kendi ölümü hakkında okuyucunun meraklanmasını ve kendi ölümünden okuyucuların ders çıkarmasını ister:

“Onca öfke duyduğum katilim kim, hiç beklenmedik bir şekilde beni niye öldürdü? Merak edin bunları. Âlem beş para etmez alçak katillerle dolu, ha biri, ha diğeri mi diyorsunuz? O zaman sizi şimdiden uyarıyorum: Ölümümün arkasında dinimize, geleneklerimize, âlemi görüş şeklimize karşı iğrenç bir kumpas var. Açın gözlerinizi, inandığınız ve yaşadığınız hayatın, İslam'ın düşmanları beni neden öldürdü, bir gün sizi neden öldürebilir öğrenin. (s.12)

Zarif Efendi, kendi başına gelenlerin okuyucunun da başına gelebileceğini belirterek okurları dikkatli olmaları hususunda uyarır:

“Bakın, ben de çıraklığında derinlerdeki gerçekten, ötelerden gelen seslen korkar da dikkatimi vermez, alay ederdim böyle şeylerle. Sonum bu rezil kuyunun dibi oldu! Sizin de başınıza gelebilir bu; gözünüzü dört açın.” (s. 12)

Kelebek, sözlerinin okurların zihninde oluşturacağı tepki hakkında yorumda bulunur:

“Biliyorum, hepinizi şaşırtacak bu gurur, ama en çok parayı kazanan ve demek ki en iyi olan nakkaş benim!” (s. 83)

Zeytin, okuyucuların kendisine inanıp inanmadığını sorgular:

“Bu son cümleyi söylemem yanlıştı, ama yine de rahatladıklarını, tekkenin karanlık bir köşesinde onları gırtlaklarım diye artık benden korkmayacaklarım seziyordum. Sizler de inandınız mı bana?” (s. 432)

“Ben, Köpek” adlı bölümde anlatıcı işlevi verilen köpek okura “siz” diye seslenir ve okuyucuların bir köpeğin konuşabilmesiyle ilgili verebileceği tepkilere şu sözleriyle cevap verir:

“Bir köpeğim ben ve sizler benim kadar makul yaratıklar olmadığınız için hiç köpek konuşur mu diyorsunuz. Ama öte yandan da ölülerin konuştuğu, kahramanların bilmedikleri kelimeleri kullandığı bir hikâyeye inanır gözüküyorsunuz. Köpekler konuşur, ama dinlemesini bilene.” (s. 18)

Yine anlatıcı konumunda olan ağaç okura “siz” diye seslenerek sözlerinin kulak arkası edilmemesini ister ve anlatacaklarının bir sır olarak okur ile kendi arasında kalması yönünde talepte bulunur:

“Allah rızası için kulak verin şu anlatacaklarıma. Kahvelerinizi için, uykunuz kaçsın, gözleriniz açılsın, bana cin gibi bakın da size niye bu kadar yalnız olduğumu anlatayım.” (s. 59)

“Size anlatayım, ama kimseye söylemeyeceğinize yemin edin...” (s. 62)

Şeytan, “Elbette, ben söyledim diye tam tersine inanmaya hazır olduğunuzu biliyorum.” (s. 330) cümlesiyle okurun kendisine karşı önyargılı bir tutum izlemesini önlemek ister:

Okuyucuya “kardeşlerim” diye hitap eder:

“İNSANA SECDE ET demesi sizce yerinde mi? Vicdanınızla söyleyin kardeşlerim? Peki, biliyorum, burada hiçbir şeyin aramızda kalmayacağını, O'nun her şeyi işiteceğini ve bir gün de sizden hesabını soracağını düşünüp korkuyorsunuz.” (s. 323)

Sonuç olarak anlatıcı görevini üstlenen roman kahramanları bazen yüceltikleri bazen de alaya alıp yerdikleri okura seslenir. Anlatıcılar kimi zaman okurun dikkatini çekmek için okura seslenirken kimi zaman da okura kendini daha iyi anlatabilmek için onlarla direk iletişim kurar. Anlatılan hikâyenin dinamiğini arttırmak ve okuyucunun dikkati cezp etmek için de okuyucuya seslenirler. Bu seslenişler her ne şekilde ve her ne amaçla olursa olsun metnin kurmaca olduğunun vurgulanması yönüyle üstkurmaca başlığı altında verebileceğimiz uygulamalardır.

3.4.4.3.Kahramanların Kurmaca Bir Dünyanın Ürünü Olduklarının Bilincinde Olması

Benim Adım Kırmızı romanında kahramanlar birer roman kahramanı olduklarının farkındadır ve bu farkındalığı okuyucuya da hissettirir. Okuyucunun da elindeki metnin hikâyesinde yer alan kahramanların tamamen birer kurgu ürünü olduğunu bilmeleri istenir. Konuyla ilgili romanda birçok örnek mevcuttur. Öne çıkan birkaç örneğe yer vermenin yerinde bir tutum olacağı aşikârdır.

Zarif Efendi, bir roman kahramanı olduğunun farkındadır ve başına gelenlerin ne yazarlar tarafından hikâye edilebileceğini ne de usta nakkaşlar tarafından resimlenebileceğini düşünür:

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

Kara'nın kendisi ile ilgili ayrıntıları roman boyunca hatırlanması için okuyuculara seslenişi bir roman kahramanı olarak varlık kazandığının ayırtında oluşunun göstergesidir:

“Mutluluk ve resim. Bunları hikâyeme ve kederime dikkat gösterecek sevgili okurlarımın benim âlemimin başlangıç noktası olarak hep akıllarında tutmalarını isterim.” (s. 42)

Roman boyunca okuyucunun büyük bir merakla kimliğini öğrenmek için ilerlediği satırlarda Katil, kendi kimliğiyle ilgili okuyucuya sorular yöneltir:

“Atı çizişimden kim olduğumu anlayabildiniz mi?” (s. 321)

“Biri, hangisi bu rezilliği yaptı bilmenizi istemiyorum...” (s. 443)

“Çoktan anlamışsınızdır sözümona saklamaya çalıştığım kimliğimi. Yine de, Heratlı eski üstatlar gibi davranmama şaşmayın hiç...” (s. 452)

Ester, okuyucuya kendisi hakkında bilgi verir:

“Bir de şu uğursuzlar vardır, sakın benzemeyin onlara: Kız mektubunu eline alıp ona yeniden dokunmak, nerede hangi sözün dendiğini anlamadan bakmak istediğinde ona, "Ne yapacaksın, okuman yok, daha neye bakacaksın," diyen bu hayvanların, kimisi sanki kendisininmiş gibi kızın mektubunu geri bile vermezler de onlarla kavga edip mektubu geri almak bazen bana, Ester'e düşer. Böyle iyi bir kariyumdur işte ben Ester, seversem sizi, size de yardım ederim” (s. 49)

Ester, bir roman kahramanı olduğunun bilincindedir ve geriye dönüş tekniğini ile birkaç sayfa geriye dönme arasında paralellik kurarak okuyucuya da elindeki metnin bir roman olduğunun farkına varmasına uğraşır:

“Kara'ya verdiğim mektupta neler yazdığım hepinizin merak ettiğini biliyorum. Bu bende de bir merak olduğu için hepsini öğrendim. İstiyorsanız hikâyenizin sayfalarını geri geri çeviriyormuş gibi yapın da bakın ben ona o mektubu vermeden daha önce neler oldu, bir anlatayım.” (s. 46)

Ester, asıl otoritenin yazarın olduğunun ve yazarın kendisini hikâyeye dahil ettiği kadar var olduğunun bilincindedir:

“Aklım Kara'daydı, ama hareketin dışında kalırsa bu Ester size hikâyenin devamını anlatamaz ki.” (s. 400)

Üstat Osman'nın okuyucunun kendisi hakkında bilgilere vakıf olduğunun bilincinde olması, kendisinin bir roman kahramanı olduğunun bilincinde olduğunu gösterir:

“Enişte Efendi'nin kitabı için yapılmış ve Kara'nın kendini temize çıkarmak için Hazinedarbaşı Hazım Ağa'ya getirip teslim ettiği resimleri ilk gördüğümde ne kadar tiksindiğimi biliyorsunuz.” (s. 288)

Ölüm okuyucuya alaylı bir şekilde seslenir ve kendisinin reel dünyada değil kurmaca âlemde okuyucu ile yüz yüze geldiğini belirtir:

“Gördüğünüz gibi Ölüm'üm ben, ama korkmanız gerekmez, çünkü resimim de. Yine de benden korktuğunuzu gözlerinizden okuyorum. Oynadıkları oyuna kendilerini kaptıran çocuklar gibi, benim gerçek olmadığımı bile bile, ölümün kendisiyle karşılaşmış gibi dehşete kapılmanız hoşuma gidiyor. Bana baktıkça, o kaçınılmaz son vakit gelip çatınca korkudan nasıl altınıza dolduracağınızı seziyorsunuz.” (s. 147)

“Burada bana alışıp gülümsemeye başlayan bazı avanakların da kafasına dank etmesi gerektiği gibi: Ölümle şaka olmaz.” (s. 150)

3.4.4.4.Kurmaca Metin İçinde Yeni Bir Kurmaca Metnin Tahkiye Edilmesi

Üstkurmacanın başka bir dayanak noktasını da kurmaca metin içerisinde çeşitli yöntemlerle başka bir kurmaca metnin tahkiye edilmesi oluşturur. Benim Adım Kırmızı romanında Kara, Şekure ile evlenebilmek için göze aldığı risklerin ve evliliğe nasıl adım attıklarının nakşedilmesini istediğini meclisler halinde aktarması ana hikâyenin

içinde bir iç hikâye özelliği gösterir. Kara Şekure ile evlenebilmek için aldığı izinleri konu edinen hikâyesini 4 meclis şeklinde aktarır:

“Ben ise gün boyunca maceramızı aklımın sayfalarına dört meclis ile toparlayıp, nakşedip, resimledim.” (s.226)

Kara, kurguladığı hikâyesinin okuyucularının tutumunu da göz önünde bulundurarak oluşturduğu hikâyenin nasıl aktarılması gerektiğiyle ilgili unsurlardan bahseder:

“BİRİNCİ MECLİSTE Unkapanı'ndan binip Üsküdar'a gittiğimiz dört kürekli kırmızı sandalın içinde, Boğaz'ın sularının ortasında palabıyıklı, iri pazılı kürekçiler arasında resmetmeli bizleri nakkaş. İmam ile karanlık suratlı sıska kardeşi, hiç hesapta olmayan gezintiden memnun, kürekçilerle yarenlik ederken, ben fakir, sandalın burnunda gözlerimin önünde bitip tükenmeyen mutlu evlilik hayalleri, güneşli kış sabahında her zamankinden daha berrak gözükken Boğaz'ın akıntılı sularının dibinde bir uğursuzluk işareti, mesela bir korsan gemisinin leşini görürüm diye korkuyla dibe bakıyordum. Demek ki nakkaş denizi ve bulutları ne kadar neşeli renklerle çizerse çizsin, benim mutluluk hayallerim kadar şiddetli korkularıma denk olacak kadar karanlık bir şey, mesela dehşetengiz bir balık çizip koymalı Boğaz'ın dibine ki, maceramızın okuru, o anda her şeyi pespembe aydınlık sanmasın.” (s. 226)

Benim Adım Kırmızı romanında sadece Kara değil aynı zamanda Şekure de kendi hikâyesinin nasıl anlatılabileceğine dair düşüncelerini dile getirir:

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

Sonuç olarak, Benim Adım Kırmızı romanında üstkurmaca tekniğinin çeşitli yöntemleri kullanılmış böylelikle okurun metne olan güveni sarsılmış ve tarihi gerçekliğe şüphe ile yaklaşması sağlanmıştır.

IV. BÖLÜM

SONUÇ

Çalışmamızda Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Orhan Pamuk'un Beyaz Kale (1985), Kara Kitap (1990), Benim Adım Kırmızı (1998) adlı romanlarındaki Yeni Tarihselci unsurlar ve bu anlayışın romana etkisi konu edilir.

1980'lerden bu yana varlığını sürdüren bir akım olan Yeni Tarihselcilik, ortaya koyduğu savlar ile tarih kavramının alışlagelen anlamını temelden sarsar ve tarihe farklı bir boyut kazandırır. Tarih algısında görülen bu değişim edebiyat alanında da kendisini gösterir. Süregelen tarihi roman yazımında; tarihin olay, kişi, zaman, mekân, anlatım tekniği gibi bağlamlarda ele alınış şekli değişmiş ve tarihi roman farklı bir ivme kazanmıştır. Postmodern tarihi roman özelliği taşıyan pek çok eserin tarihe bakış tarzı Yeni Tarihselci anlayışa uygun düşer.

Orhan Pamuk'un Beyaz Kale (1985), Kara Kitap (1990), Benim Adım Kırmızı (1998) adlı romanlarındaki tarih kavramının, geleneksel tarihi roman çizgisinden ayrı yönde ilerlediğini gözlemleriz. Yazarın diğer romanları ile kıyaslama yapıldığında bu üç romanın tarih algısı farklı noktada yer alır. Postmodern anlatım teknikleriyle inşa edilen bu romanlarda gerek içerik gerekse biçim bakımından tarihsel gerçekliliğin sorunsallaştırılması, Yeni Tarihselcilerin tarihsel gerçekliği değerlendirilme biçimiyle benzerdir.

Pamuk, Beyaz Kale, Kara Kitap ve Benim Adım Kırmızı'da gerçekçi anlayışla yazılan tarihi romanlarda olduğu gibi sadece ele aldığı dönemin tarihsel panoramasını vermez. Gerek güncel gerek değişik dönemlere ait tarihsel süreçleri harmanlayarak farklı bir zamansal düzlemde, Yeni Tarihselci görüşe uygun olarak verir.

Yeni Tarihselciler, "tarihin metinselliği" ve "metinlerin tarihselliği"ni kuramın merkezine alır ve tarihin metinlerle biçimlendiğini bu yüzden de tarihin edebi bir eser gibi düşünülebileceği öne sürer. Ayrıca tarihinin kurguladığı metnin yapısıyla ilişkili olduğunu iddia eder ve her metnin diğer metinlerden izler taşımasından yola çıkarak saf, tarihsel gerçekliği birebir yansıtan tarihi belgelerin var olamayacağını savunur. Tarih, kendi alanıyla ve başka alanlarla metinlerarası bir etkileşim içerisindedir. Buna bağlı olarak da postmodern eserler tarihin kurgusallığına ve öznelliğine vurgu yapar.

Pamuk'un Beyaz Kale, Kara Kitap, Benim Adım Kırmızı adlı romanlarında metinlerarası anlatım tekniğinden geniş ölçüde faydalanılmıştır. Yazar, üç romanında da anlatım tekniği olarak metinlerarası kavramından yararlanmanın yanı sıra bu unsuru çeşitli yollarla roman kahramanlarının “*taklit, yürütme, intilal, iyi yazının nitelikleri, metinlerarası ilişkiler*” hakkındaki görüşleri üzerinden değerlendirmiştir. Yazar, böylelikle hem metinlerarası ilişkinin varlığının kaçınılmaz olduğunu vurgulamış hem de bu romanlarında işlenen tarihsel bilgilerin gerçekliğini, nesnellliğini ve özgünlüğünü sorgulamıştır. Yazarın romanlarında sergilediği bu tavır, geleneksel tarih anlayışının benimsediği tarihin nesnel bir olgu olduğu görüşünü reddeden Yeni Tarihselcilerin tarih yazımının nesnel olmaktan ziyade öznel bir tutumun ürünü olduğu düşüncesi ile örtüşür.

Tarih metinlerinin aktarımının dil vasıtasıyla gerçekleşmesinden ötürü, tarihi sözsel kurgu olarak gören Yeni Tarihselciler, tarihçinin geçmiş belgeleri okurken gerçeği kendi zaman birimi içinde geçerli olan dil aracılığıyla yeniden kurduğunu ileri sürer ve dilsel açıdan da nesnel bir anlatımdan söz edilemeyeceği sonucunu elde eder. Tarihin nesnellliğini ortadan kaldıran bu anlayış, tarihten ders çıkarılmasının gerekliliğini öngören düşünceyi de sindirir. Yazarın incelemiş olduğumuz üç romanında da tarih, ders alınacak bir olgu olmaktan ziyade romanları zenginleştirmek için kullanılan unsur olarak karşımıza çıkar. Ayrıca Pamuk, - gerek deneme /anı kitaplarında gerekse çeşitli röportajlarında- tarihi kurgusunu renklendirmek için kullandığı bir fon görevi gördüğünü dile getirir.

Beyaz Kale, Kara Kitap, Benim Adım Kırmızı romanlarında tarihsel gerçeklik, ele alınan döneme has özellikler ve günümüze özgü değerler bağlamında zamansal, mekânsal, şahıs kadrosu ve dilsel açıdan iç içe geçirilerek, yazarın zihninde kırılıp yeniden üretilerek romana yansır.

Yeni tarihselciler, tarihi metinleri, ideolojinin ürünü olarak değerlendirir. Tarih yazarının -bilinçli veya bilinçsiz olarak- yazdığı metinlerde belirli bir ideolojiye hizmet ettiğini iddia eder. Pamuk, Beyaz Kale'de Faruk Darvınoğlu'nun tarih yazımı hakkındaki düşüncelerinde, Kara Kitap'ta Celal ve Celal'in yerine geçen Galip'in yazılarında tartışılan yansız yazımın nitelikleri ile ilgili görüşlerinde, Benim Adım Kırmızı'da padişahın “*sadık tarihçisine*” olayları yazdırma biçiminin anlatıldığı pasajda tarih-ideoloji ilişkisi üzerinde durmuştur. Bu romanlarda, Yeni Tarihselcilerin

savunduğu tarihi metinlerin ideolojinin ürünü olduğu anlayışının izleri görülür ve tarihsel gerçekliğe kuşku ile yaklaşılır.

Yeni Tarihselcilere göre tarihi metinler, sabit birer nesne değildir; zaman içerisinde ele alındığı bağlamlara bağlı olarak değişebilir, yeniden anlamlandırılabilirler. Orhan Pamuk'un çalışmamıza dâhil ettiğimiz üç romanında da tarihsel gerçeklik yazarın hayal süzgecinden geçip kurmaca bir düzlemde yeniden varlık kazanır.

Orhan Pamuk, Yeni Tarihselcilik Kuramın düşünceleriyle paralel olarak tarihin bir üst-anlatı olduğu görüşünü reddeder ve ortaya koyduğu eserlerle bu kuramın eleştiri yöntemine uygulama alanı oluşturur. Yazar, Yeni Tarihselcilerin ele alınmasını istedikleri sıradan insanların öyküsünü, büyük anlatıların yerine, gündelik yaşamı ön plana çıkardığı Beyaz Kale, Kara Kitap, Benim Adım Kırmızı romanlarında yer veririr. Yazarın bu üç romanında da toplumun ötekileştirilen kesimi, kulak arkası edilen meseleleri işlenir.

Beyaz Kale, Kara Kitap, Benim Adım Kırmızı romanlarında tarihin kendi içerisindeki kopukluklarından ve çelişkilerinden yararlanan yazar, hem tarihi bilgilerin, hem kurgunun iç içe olduğu bu üç romanında tarihin nesnelliğini irdeler. Tarihi kişileri kurmaca bir düzleme taşırken kurmaca kişilere de romanında yer vererek; tarihi kişileri kurmacalaştırır, kurmaca kişileri de tarihselleştirir.

Orhan Pamuk, süregelen tarihi roman anlayışında olduğu gibi tarihi gerçekçi bir algıya göre yansıtma gayesi güdmez. Romanlarında çoğulculuk, üst kurmaca ve metinlerarasılık gibi anlatım tekniklerini kullanan yazar, bu yöntemler aracılığıyla okurun metne olan güvenini sarsarak tarihi gerçeklikten kuşku duymasına sebep olur.

Sonuç olarak; Orhan Pamuk'un Beyaz Kale, Kara Kitap ve Benim Adım Kırmızı romanları, Yeni Tarihselcilik Kuramının tarih kavramı hakkındaki düşünceleriyle paralel özellikler barındırdığı için; bu romanlara Yeni Tarihselci bir perspektiften bakılmış ve romanlar bu anlayış doğrultusunda irdelenmiştir.

KAYNAKÇA:

Adak H. Pamuk'un "*Ansiklopedik Romanı*", Kara Kitap Üzerine Yazılar içinde, Yay. Haz. Nüket Esen, s. 275– 294, İletişim Yayınları, İstanbul, 1996.

Aktulum, Kubilây, **Metinlerarası İlişkiler**, Öteki Yayınevi, Ankara, 2000.

Andaç Feridun, "*Orhan Pamuk'un Dünyasına Bakmak*", Varlık Dergisi, Mart, 2002.

Andaç Feridun, "*Orhan Pamuk'un Romanla Süren Yolculuğu*", Hürriyet Gösteri Dergisi, Kasım 2006, s.9-10.

Aral F. (Ed.), **Orhan Pamuk Edebiyatı, Sabancı Üniversitesi Sempozyum Tutanakları** (Sabancı Üniversitesi Tuzla Yerleşkesi 19–20 Aralık 2006), Agora Kitaplığı, İstanbul, 2007.

Argunşah, Hülya "*Tarihi romanda post-modern arayışlar* ", İlmî Araştırmalar Dergisi, Güz Sayısı, 2002,s.14.

Atakay Kemal, "*Kara Kitap'ın Sırrı*", Adam Sanat Dergisi, Ekim 1990.

Aysevener Kubilay- Barutça Müge, **Tarih Felsefesi**, Cem Yayınevi, İstanbul,2003.

Aytaç, Gürsel, **Genel Edebiyat Bilimi**, Say, İstanbul, 2003.

Bardakçı Murat, "*Reşad Ekrem Koçu 'Cemal Aşığı' İdi Ama İntihalci Değildi!*", Hürriyet Gazetesi, 26.05.2002.

Barışta Pakize, "*Orhan Pamuk ve İntihal*", Radikal Eki, 02.06.2002, s.10.

Batur Enis, "*Fame City ya da Perşembe Pazarı*", Güneş Gazetesi, 07.05.1990.

Bedia Akarsu, **Felsefe Terimleri Sözlüğü**, TDK, 1975.

Berman Marshall, **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor** (13. Basım), çev. Ümit Altuğ-Bülent Peker, İletişim Yayınları, İstanbul 2010.

Berna Moran, “*Üstkurmaca Olarak Kara Kitap*”, Orhan Pamuk’u Anlamak (Der. Engin Kılıç),

Berna Moran, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-3**, İletişim Yay, İstanbul, 2006.

Bernt Brendemoen, “*Bir Sufi Romanı Olarak Kara Kitap*”, Orhan Pamuk’u Anlamak (Der. Engin Kılıç), İletişim Yayınları, İstanbul, 2000.

Betül Parlak, “*Benim Adım Kırmızı*”, Varlık Dergisi, Nisan 1999, s.4.

Birsen Talay, Bahriye Çeri, “*Tarih ve Roman İlişkisi Üzerine*”, Tarih ve Toplum, 2000, C.33, S.198, s.248- 359.

Boynukara, Hasan, **Modern Eleştiri Terimleri**, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Yayınları, Van 1993.

Carr Edward **Tarih Nedir**, İletişim Yayınları, İstanbul 2002

Charter Roger, **Yeniden Geçmiş**, çev. Lale Aslan, Dost Kitabevi, Ankara 1997.

Collingwood R.G, **Tarih Tasarımı**, çeviren: Kurtuluş Dinçer, Ara Yayıncılık İstanbul 1990.

Çalışlar Oral, “*Nakkaşın Mürekkebi Kırmızı*”, Cumhuriyet Dergi, 20(12), 1998 s. 5.

Çavuş Rümeyşa, “*Edebiyat incelemelerinde tarihe yeni bir dönüş*” Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi, 2002, S.42. s. 122- 133.

Demir F., “*Orhan Pamuk’un Postmodern Bir Labirentte Yazıyı Arayan Kahramanları*”, Turkish Studies, Volume 6/3, s.1811–1822

Dick Davis, “*Cinayet ve Sevinç*”, Virgül Dergisi, Sayı 54, s.26

Doğan Mehmet Can, “*Tarihî Romanın Dinamikleri ve Son On Beş Yılın Tarihi Romanları*”, Türk Yurdu, Sayı 153– 154, Mayıs Haziran 2000, s.140–157.

Doğan Özlem, **Tarih Felsefesi**, İnkilap Yayınevi, İstanbul, 2004.

Doltaş Dilek, **Postmodernizm ve Eleştirisi – Tartışmalar/ Uygulamalar**, İnkılâp Kitabevi Yayınları. İstanbul 2003.

Dünyası, (hazırlayan Nükhet Esen, Engin Kılıç), İstanbul.

Eagleton Terry, **Edebiyat Kuramı: Giriş**, (Çev. Tuncay Birkan), Ayrıntı Yayınları. İstanbul, 2003.

Ecevit Yıldız, **Orhan Pamuk’u Okumak**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008.

Ecevit Yıldız, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, İletişim Yayınları, İstanbul 2001.

Edebiyatta, Sanatta Modernizmden Postmodernizme (Hece Özel Sayısı), Ankara

Eliuz Ü. Türkdoğan –M.G., “*Eski Bir Hikâyenin Yeniden Doğuşu: Kara Kitap’taki İzlek Ve İmgelemin Metinlerarasılık Bağlamında İncelenmesi*”, Turkish Studies, 2012 Volume 7/1, s.1013–1025.

Emre İ. **Postmodernizm ve Edebiyat**, Anı Yayınları, 2. Baskı, Ankara, 2006.

Er Sinan, “*Benim Adım ‘Gülün Adı’ Değil Kırmızı*”, Kültür Sanatta Tavır Dergisi, Nisan 1999, s.44.

Erol S., *Orhan Pamuk’un Kar Romanında Metinlerarası Dolaşım*, Orhan Pamuk’un Edebi Dünyası içinde, Hazırlayan: Nüket Esen–Engin Kılıç, s. 245–263, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008.

Esen Nüket, “*Orhan Pamuk’un Romanlarında Anlatım Çeşitliliği*”, Varlık Dergisi, Nisan 2001.

Eşitgin Dinçer, “*Bir Kurtuluş Savaşı Kurmacası Olarak Küçük Ağa*”, Dergâh, Ocak 1998, C.8 S.95, s.14- 17

Forster, E. M., **Roman Sanatı**, (çev.: Ünal Aytür), Adam Yayınları, İstanbul 2001.

Foucault Michel, **Kelimeler ve Şeyler**, İmge Kitabevi, Ankara 2006.

Fukuyama, Francis, **Tarihin Sonu ve Son İnsan**, çeviren: Zülfü Dicleli, Gün Yayıncılık, İstanbul, 1999.

Geçikli, Kubilay “ *Raymond Williams’n People of The Black Mountains adlı romanın yeni tarihselci incelemesi* ”, Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum, 2010.

Gögebakan Turgut, **Tarihsel Roman Üzerine**, Akçağ Yayınları, Ankara 2004.

Gökberk, Macit, **Kant ile Herder’in Tarih Anlayışları**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997.

Gümüş, Semih, **Roman Kitabı**, Adam Yayınları, İstanbul 1991.

Hakan A., **Orhan Pamuk: Kırmızı ve Kar, (Orhan Pamuk’la Söyleşiler)**, Birey Yayıncılık, İstanbul, 2002.

Hakan Sazyek, *Türk Romanında Postmodernist Yöntemler Yönelimler*, Hece, S.65/66/67, Mayıs/ Haziran/ Temmuz, 2002 s. 494-497

Harvey, David, **Postmodernliğin Durumu**, (Çev.: Sungur Savran), Metis Yayınları, İstanbul, 1999.

<http://www.ttk.org.tr/index.php?Page=Sayfa&No=218> 262

Iggers, Georg G. **Bilimsel Nesnellikten Postmodernizme, Yirminci Yüzyılda Tarih Yazımı**, çeviren: Gül Çagalı Güven) , Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 2011.

Işıkaslan N. (2007). “Postmodern Öğreti ve Bir Postmodern Roman Çözümlemesi: Kara Kitap / Orhan Pamuk” , Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi (Anadolu University Journal of Social Sciences) , Cilt/Vol.:7– Sayı/No: 2 s. 419–466.

İskender Pala, “*Aşkın Adı Kırmızı İstanbul 1591*”, İstanbul Dergisi, Sayı 30.

Jenkins, Keith, **Tarihi Yeniden Düşünmek**, (çeviren: Bahadır Sina Şener), Dost Kitabevi, Ankara 1997.

Karakışla Yavuz Selim, “*Gülün Adı Kırmızı*”, Virgül, Ocak 1995, S.15.

Karlıdağ, Esra, “*İhsan Oktay Anar’ın romanlarının çözümlenmesi*”, Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2010.

Kiras İbrahim, “*Edebiyatta Taklit, Yararlanma ve Postmodern Kurgu Teknikleri Üzerine*”, Gerçek Hayat Dergisi, 28.06.2002, s.34.

Koçak Orhan, “*Aynadaki Kitap, Kitaptaki Ayna*”, Kara Kitap Üzerine Yazılar, Hazırlayan, Nüket Esen, İletişim Yayınları, İstanbul, 1996, s.142- 183

Koçakoğlu Bedia, “*Postmodernin geleneğe bakan yüzünde bir anlatı: Beyaz Kale*”, Türkiyat Araştırmaları Dergisi, s.185-202.

Kolcu A. İ. **Edebiyat Kuramları Tanım Tenkit Tahlil**, Salkımsöğüt Yayınları, 1. Basım, Ankara 2008.

Korat Gürsel, “*Tarih Romancılığı Üzerine*”, Virgül Dergisi, Kasım 1999, S.24.

Kritik Dergisi, *Yeni Tarihselcilik Özel sayısı*, 2008, Mart/ sayı 1

Kutlu Mustafa, “*Kara Kitap*”, Kara Kitap Üzerine Yazılar (Derleyen Nüket Esen), İletişim Yayınları, İstanbul, 1996.

Lucy Niall, **Postmodern Edebiyat Kuramı**, çeviren: Aslıhan Aksoy), Ayrıntı, İstanbul, 2003,

Mehmet Rifat, “*Benim Adım Kırmızı’yı Kim Anlatıyor, Kim Okuyor*”, Orhan Pamuk’u Anlamak (Derleyen Engin Kılıç), İletişim Yayınları, İstanbul, 2000.

Moran Berna, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri** (18. Basım), İletişim Yayınları. İstanbul, 2008.

Moran, **Berna Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III.** (11. Basım), İletişim Yayınları, İstanbul 2005.

Munslow Alun, **Tarihin Yapısökümü**, (çeviren: Abdullah Yılmaz), Ayrıntı yayınları Ankara, 2000.

Narlı M., **Roman Ne Anlatır Cumhuriyet Dönemi (1920–2000) Türk Romanı Üzerine Tematik Bir Tasnif ve Değerlendirme**, Akçağ Yayınları, 1. Baskı, Ankara, 2007.

Narlı Mehmet, “*Postmodern Romanda Modern Gerçekliğin Yitimi*”, *Düşüncede*,

Nüket Esen, **Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar**, İletişim Yayınları, İstanbul.

Oppermann Serpil, **Postmodern Tarih Kuramı –Tarihyazımı, Yeni Tarihselcilik ve Roman**, Phoenix yayınları, Ankara, 2006.

Orhanoğlu Hayrettin, “*Geleneksel Hikâyecilik ya da Tarihselciliğin Kavşağında Anlatmak*”, *Dergâh Dergisi*, S. 94, Aralık 1997, s.11–22.

Özbaran Salih, **Tarih, Tarihçi ve Toplum**, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul,1997.

Özcan M., *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Postmodernizmin Yeri*, Mersin Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Mersin, 2005.

Pamuk Orhan, **Beyaz Kale**, İletişim Yayınları, 25. Baskı, İstanbul, 2002.

Pamuk Orhan, **Manzaradan Parçalar Hayat, Sokaklar, Edebiyat**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010.

Pamuk Orhan, **Öteki Renkler**, İletişim Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 1999.

Pamuk Orhan, **Saf ve Düşünceli Romancı**, İletişim Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 2011

Parla Jale, “*Orhan Pamuk’un Romanlarında Renklerin Dili*”, Orhan Pamuk’un Edebi

Rosenau Pauline Marie, **Postmodernizm ve Toplum Bilimleri**, çeviren: Tuncay Birkan, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2004.

Röportaj: Akman Nuriye, “*Benim Adım Orhan*”, Sabah Gazetesi, 08.02.1999.

Röportaj: Aşçı Buket, “*Bu Kırmızıda Şenlik Var*”, Milliyet Gazetesi, 19.12.1998.

Röportaj: Aşçı Buket, “*Ona Kırmızı Diyecekler*”, Milliyet Sanat Dergisi, Ocak 1999.

Röportaj: Bengisu Nihal, “*Romancı Tarihe Haksızlık Edebilir*”, Aksiyon, 20 Şubat, 1999.

Röportaj: Hayrullah Mahmud, “*Nişantaşı’nda Geçen Bir Ömür*”, Sabah Ek, 25.05.2002.

Röportaj: Mete Çubukçu, “*Hamama Giren Terler*”, *Nokta Dergisi*, 02.12.1990.

Röportaj: Oran Fatma, “*Orhan Pamuk’la Benim Adım Kırmızı Üzerine*”, Cumhuriyet Kitap, 14.01.1999.

Röportaj: Üçok Ayşe, “*Orhan Pamuk*”, *Skylife Dergisi*, Ekim 1991, s.77.

Röportaj: Yanık Figen, “*Pamuk: Bir Kurgu Ustası*”, Sabah Gazetesi, 15.10.2006.

Röportaj: Yıldız Ayşegül, “*Tarihi Roman İçin Ne Dediler?*” *Yağmur Dergisi*, Nisan 2000.

Sarup, Madan, **Postyapısalcılık ve Postmodernizm**, (Çev.: A. Baki Güçlü), Ark

Sayın Ş., *Beyaz Kale Bir Düş mü?*, Orhan Pamuk’u Anlamak içinde, Yay. Haz. Engin Kılıç, s. 99–109, İletişim Yayınları, İstanbul(1999)..

Selahattin Yusuf, “*Kara Kitap 10 Yaşında Ya Orhan Pamuk*”, *Gerçek Hayat Dergisi*, 01.12.2000, s.32.

Sidney Wade, “*İngilizcesinden Benim Adım Kırmızı*”, *Kitap-lık Dergisi*, Kasım 2001, s.252. (Çev. Kemal Atakay)

Skinner Quantin, **Çağdaş Temel Kuramlar**, çeviren: Ahmet Demirhan, Vadi Yayınları, Ankara, 1997.

Tilbe, Ali- Civelek, Kamil, **Nedim Gürsel'in "Resimli Dünyasına tarihsel bir yaklaşım, Nedim Gürsel'e Armağan Edebiyatta 40 yıl**, İstanbul, Galatasaray Üniversitesi Yayınları, 2006.

Tural Sadık, **"Tarihi Roman ve Atsız'ın Tarihi Romanları Üzerine Düşünceler" Zamanın Elinden Tutmak**, Yeni Avrasya Yayınları, Ankara 2003.

Türkeş A. Ömer, *"Tarihi Roman, Roman Gibi Tarih"*, Virgül, 1998, S.9, s.16- 19.

Uğurcan Sema, *"Ahmet Mithat Efendi'nin Romanlarında Tarih ve Medeniyet"*, Türk Dili, Mayıs 1995, S. 521, s.554- 564.

Uysal Zeynep, **Edebiyatın Omzundaki Melek**, İletişim yayınları, İstanbul, 2011.

White Hayden, **Metatarih**, Dost Kitabevi, Ankara, 2008.

Yalçın- Çelik, S. Dilek, **Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları**, Akçağ Yayınları, Ankara 2005,

Yavuz Hilmi, "Edebi Ajan'lar, 'Davet'ler, 'İntihal'ler: Pamuk, Said ve Eco Çeşitlemeleri", *Zaman Gazetesi*, 19.06.2002.

Yeşilyurt, Şamil (2007), *"Tanıtımlar: Serpil Oppermann. Postmodern Tarih Kuramı – Tarihyazımı, Yeni Tarihselcilik ve Roman"*, Ankara Üniversitesi, Modern Türklük Araştırmaları Dergisi, c.4. S.2. s.199-2003.

Yeşilyurt, Şamil (2009), *"Nedim Gürsel'in romanlarının yeni tarihselci bakımdan okunması"*, Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume, s.189-209.

Yetik Hayri K., *"Benim Adım Kırmızı'da Doğu-Batı Sorunsalı"*, Hürriyet Gösteri Dergisi, Nisan 2007, s.12.

Yılmaz Ayfer, *"Tarihi Roman Üzerine"*, Bilge, S.24, Bahar 2000, s. 42-49.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı :	Zehra ERGEÇ
Doğum Yeri ve Tarihi :	Düziçi / 16.08.1988
Eğitim Durumu	
Lise Öğrenimi :	Düziçi ÇEAŞ Anadolu Lisesi (2002-2006)
Lisans Öğrenimi :	Fatih Üniversitesi- Türk Dili ve Edebiyatı (2012-2010)
Bildiği Yabancı Diller :	İngilizce
Bilimsel Etkinlikleri :	<p>1- Zehra ERGEÇ, <i>Buket Uzuner'in "Gelibolu" Adlı Romanına Yeni Tarihselci Bir Yaklaşım</i>, I. Uluslar arası Niğde Dil, Kültür ve Tarih Sempozyumu, 3-6 Mayıs 2012, Niğde Üniversitesi</p> <p>2- Zehra ERGEÇ, <i>Sezai Karakoç'un "Masal" Adlı Şiirine Göstergibilimsel Bir Yaklaşım</i>, Dede Korkut Dergisi, Cilt 1, Sayı 2, sayfa 54-75</p>
İş Deneyimi	
Çalıştığı Kurumlar:	Ordu Üniversitesi (2012- ...)
İletişim	
E-Posta Adresi :	ergec_zehra@hotmail.com