



T.C.  
KARAMANOĞLU MEHMETBEY ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TAYFUN PİRSELİMOĞLU'NUN ROMANLARINDA  
POSTMODERN ÖGELER

HAZIRLAYAN  
Hilal DEMİR

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

KARAMAN – 2015





T.C.

KARAMANOĞLU MEHMETBEY ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

TAYFUN PİRSELİMOĞLU'NUN ROMANLARINDA  
POSTMODERN ÖGELER

HAZIRLAYAN  
Hilal DEMİR

Yüksek Lisans Tezi

Danışman  
Prof. Dr. Turan KARATAŞ

KARAMAN – 2015

## TAYFUN PİRSELİMOĞLU'NUN ROMANLARINDA POSTMODERN ÖGELER

Tezin Kabul Ediliş Tarihi:24.12.2015

Jüri Üyeleri (Unvanı, Adı Soyadı)

Başkan: Prof. Dr. Turan KARATAŞ

Üye: Yrd. Doç. Dr. Mert ÖKSÜZ

Üye: Yrd. Doç. Dr. Ertan ENGİN

İmzası



Bu tez, Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun 10.12.2015 tarihli ve 2015/38-204 sayılı oturumunda belirlenen jüri tarafından kabul edilmiştir.

Enstitü Müdürü :Doç. Dr. İdris Nebi UYSAL

Mühür  
İmza



## ÖNSÖZ

Bu çalışma, Tayfun Pirselimoglu'nun romanlarını postmodern bağlamda incelemeyi ve yazarı, edebiyat çevrelerine tanıtmayı amaçlamaktadır. Çalışmada özellikle Yıldız Ecevit'in Türk Romanında Postmodernist Açılımlar adlı çalışmasından, Hakan Sazyek'in çeşitli dergilerde yer alan makalelerinden, Tzvetan Todorov'un *Fantastik-Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım* adlı çalışmasından, Kubilay Aktulum'un *Metinlerarası İlişkiler* adlı kapsamlı çalışmasından, Bran Nicol'un *The Cambridge Introduction To Postmodern Fiction* adlı giriş kitabından yararlanılmıştır. Bunun dışında postmodernizm hakkındaki kuramsal tartışmalar, yapısökümcü incelemeler, postmodern anlatı hakkındaki kaynaklar, tezin yazılmasında aydınlatıcı çalışmalar olmuştur. Postmodern anlatının doğası gereği metinlerarası ilişkilerle diğer metinlere bağlanması nedeniyle filmlere, sinema hakkındaki incelemelere, biyografilere, kutsal kitaplara, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*'ndeki birçok maddeye başvurulmuştur. Ayrıca Türkçe kaynakların yeterli olmadığı yerlerde İngilizce internet kaynaklarına da sıkça yer verilmiştir.

Bu çalışmayla ilgili sorularıma sabırla karşılık veren danışmanım Prof. Dr. Turan KARATAŞ'a, benden öğrenim hayatım boyunca maddi ve manevi desteklerini esirgemeyen aileme, bu çalışma üzerine görüşlerini bildirip yardımlarını esirgemeyen Yrd. Doç. Dr. Mert ÖKSÜZ'e ve Yrd. Doç. Dr. Ertan ENGİN'e, dikkatli okumalarıyla eksiklerimi görmemi sağlayan Arş. Gör. Sertaç BAYRAKTAR'a teşekkürü bir borç bilirim.

## ÖZET

Postmodernizm, ülkemizde 1990'lı yıllardan beri aydın çevreler tarafından üzerinde en çok tartışılan konulardan biri olmuştur. Bu yolda yazılan ve 'postmodern anlatı' olarak adlandırılan romanlar, özellikle toplumcu-gerçekçi çevrelerce eleştirilmiştir. Bazı yazarlar, postmodernizmi 'eğlenceli bir heves' olarak görmüş, bu tarzın bir iki örneğini vererek edebiyat sahasından silinmiştir. Ancak 'postmodern roman'ı bir heves olarak görmeyen ve bu türün başarılı örneklerini veren yazarlarımız da vardır.

Tayfun Pirseliimoğlu 1990'lı yıllardan beri roman ve hikâye yazan, aynı zamanda sinema yönetmeni ve senarist olan bir edebiyatçıdır. 1990'lı yıllarda Türkiye'de etkili olan postmodern roman türünde örnekler vermiş, ancak bugüne kadar onun edebiyat eserleri üzerine ciddi bir çalışma yapılmamıştır. Onun romanları, Doğu ve Batı geleneğinden anlatılara ve hayatın birçok alanına göndermelerle dolu, birçok kültürden yararlanan eklektik romanlardır. Ayrıca üstkurmaca tekniğini her romanında başarılı bir biçimde kullanmıştır. Bu yüzden Pirseliimoğlu, postmodern romanın ülkemizdeki kayda değer isimlerindedir. Bu çalışmada öncelikle postmodernizm ve postmodern romanın Türkiye'deki gelişimiyle ilgili özet bilgiler verilecek ve Tayfun Pirseliioğlu'nun romanlarında postmodern öğeler açığa çıkarılacaktır.

**Anahtar kelimeler:** Tayfun Pirseliimoğlu, Türk edebiyatı, postmodernizm, postmodern anlatılar.

## ABSTRACT

Postmodernism has been one of the most discussing issue in our country by intellectuals in 90's. The novels that written in this way and named as 'postmodern narrative' have criticized by social realist circles. Some authors have regard the postmodernism as 'entertaining enthusiasm' and then have exemplified one or two samples and they have erased from the literary field. But there are also authors not regard the 'postmodern novel' as entertaining enthusiasm and exemplifying succesful samples of this kind of novel.

Tayfun Pirselimoglu is an author who has been writing story and novel since 1990's and also he is a movie director and scriptwriter. He has exemplified samples of postmodern novel, but not has been studied a serious work on his literary works. His novels are eclectic novels that are fullled of references to East and West narratives and a lot of field of the life. Also he has used metafiction technique in a successful way in his all of the novels. Therefore Tayfun Pirselimoglu is one of the significant name in the field of the postmodern novel in our country. In this work it will given summary info about the postmodernism and the development of the postmodern novel in our country and disclosed postmodern elements in novels of the Tayfun Pirselimoglu.

**Key words:** Tayfun Pirselimoglu, Turkish Literature, postmodernism, postmodern narratives.

## İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
ÖZET .....	ii
ABSTRACT .....	iii
İÇİNDEKİLER.....	iv
KISALTMALAR .....	vii
GİRİŞ.....	1
I. POSTMODERN ROMANIN TEKNİK ÖZELLİKLERİ .....	8
I.1. Metinlerarasılık.....	8
I.1.1. Parodi (Yansıtma) .....	10
I.1.2. Pastiş (Öykünme).....	11
I.1.3. Alaycı (Gülünç) Dönüştürüm .....	12
I.1.4. Kolaj.....	12
I.1.5. Gönderge.....	13
I.1.6. Anıştırma.....	14
I.2. Üstkurmaca.....	14
I. POSTMODERN ROMANIN İÇERİK ÖZELLİKLERİ.....	17
II.1. Fantastik .....	18
II.2. İroni .....	20
II.3. Oyunsuluk .....	22
II.4. Çoğulculuk .....	23
II.5. Zıtlıkların Biraradalığı .....	23
II.6. Polisiye-gerilim ve Türevleri .....	24
II.7. Geleneğe yöneliş .....	25
II.8. Popüler unsurlar .....	25
II.9. Anti-kahraman.....	26
I. TÜRK ROMANINDA POSTMODERNİZM.....	28
I. TAYFUN PİRSELİMOĞLU'NUN HAYATI, SANATI VE ESERLERİ .....	36
I. ROMANLARIN İNCELENMESİ .....	40
V.1. Çöl Masalları.....	40
V.1.1. Romanın Kısa Özeti .....	40
V.1.2. Parodi/Pastiş .....	41
V.1.3. Kolaj.....	56



V.1.4. Gönderge/Anıştırma .....	57
V.1.5. Üştkurmaca.....	61
V.1.6. İroni .....	67
V.1.7. Fantastik .....	71
V.1.8. Oyun .....	76
V.1.9. Polisiye/Gerilim.....	76
V.1.10. Zıtlıkların Biraradalığı.....	77
V.1.11. Geleneğe yöneliş .....	78
V.2. Malihulya .....	81
V.2.1. Romanın Kısa Özeti .....	81
V.2.2. Parodi/Pastiş .....	82
V.2.3. Kolaj .....	86
V.2.4. Üştkurmaca.....	87
V.2.5. Fantastik .....	93
V.2.6. Oyun .....	96
V.2.7. Çoğulculuk .....	97
V.2.8. Zıtlıkların Biraradalığı.....	98
V.2.9. Geleneğe yöneliş .....	99
V.3. şehrin Kuleleri .....	106
V.3.1. Romanın Kısa Özeti .....	106
V.3.2. Parodi.....	107
V.3.4. Gönderge .....	115
V.3.5. Üştkurmaca.....	115
V.3.6. İroni .....	119
V.3.7. Polisiye/Kara Film.....	122
V.3.8. Anti-kahraman.....	127
V.4. Kayıp şahışlar Albümü.....	130
V.4.1. Romanın Kısa Özeti .....	130
V.4.2. Parodi/Pastiş .....	131
V.4.3. Anıştırma .....	132
V.4.4. Gönderge .....	134
V.4.5. Kolaj .....	135
V.4.6. Üştkurmaca.....	136
V.4.7. Fantastik .....	140
V.4.8. Oyun .....	144

V.4.9. Çoğulculuk .....	147
V.4.10. Zıtlıkların Biraradallığı.....	147
V.4.12. Popüler unsurlar .....	149
V.4.13. Geleneğe yöneliş .....	153
V.4.14. Anti-kahraman.....	155
V.5. Kerr .....	158
V.5.1. Romanın Kısa Özeti .....	158
V.5.2. Yeniden-yazmak.....	160
V.5.3. Anırtırma .....	163
V.5.4. Gönderge .....	165
V.5.5. Kolaj .....	165
V.5.5. Üstkurmaca.....	166
V.5.6. Zıtlıkların Biraradallığı.....	168
V.5.7. Popüler Unsurlar.....	169
V.5.8. Geleneğe Yöneliş .....	170
V.5.9. Anti-kahraman.....	172
SONUÇ.....	174
KAYNAKÇA .....	177

**KISALTMALAR**

**abç:** altını ben çizdim

**bkz:** bakınız

**çev.:** çeviren

**DİB:** Diyanet İşleri Başkanlığı

**haz.:** hazırlayan

**s.:** sayfa

**S.:** sayı

**TDVİA:** Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi

**yay. haz.:** yayına hazırlayan

**YKY:** Yapı Kredi Yayınları

## GİRİŞ

Postmodernizm, yaklaşık elli yıldır hakkında yazılan, konuşulan bir konudur. Kavramın neye karşılık geldiği bile belirsizliklerle doludur. Postmodernizm, sanatta özellikle edebiyatta bir duyuş tarzı, bir akım mıdır; yoksa İkinci Dünya Savaşı sonrası Batı toplumlarında medya ve iletişim ağının yaygınlaşmasıyla içine girilen bir dönem midir? Bir söylem midir yoksa sınırları belli olan bir kuram mıdır? Postmodernizm hakkındaki soruların cevabı da onun sınırları kadar muğlaktır.

Moderniteden sonra gelen dönem genelde 'postmodernite' olarak adlandırılır. Yıldız Ecevit 'postmodern çağ'ı şöyle tanımlar:

Akıl almaz teknolojik olanakların yarattığı bilişim ortamında yaşanan gezegensel bir kültür kargaşasının, kültürel/ulusal sınırların birbiri içinde eridiği bir dönemin adıdır postmodern; geç kapitalizmin/emperyalizmin ulusal sınırları aşarak, dünya genelinde uluslarüstü monopoller aracılığıyla, tüm dünya insanlığını yalnızca bir tüketici kütesine dönüştürdüğü, tinselliğin maddeselliğe indirgenmek istendiği bir tarihsel kesittir. (Ecevit, 2012: 58)

Postmodern çağın en önemli özelliği kanımızca onun, insanların özellikle aydın kesimin modernitenin getirdiği 'doğru' değerler dizgesine, bilimsel gelişmelere inancının kalmadığı bir dönem olmasıdır. Bunda da üst üste gelen Dünya Savaşları'nın etkisi büyüktür. Hiroşima'ya atılan atom bombası, Nazilerin gelişmiş silahlarıyla yaptığı soykırımlar, artık bilimsel/teknolojik gelişmelerin insanlığın iyiliği için kullanılmadığının bir kanıtı olmuştur. Bunun dışında Heisenberg'in *kuantum teorisi* ve Einstein'ın *izafiyet teorisi*, bilimin değerler dizgesini değiştirmiş, nedensellik ilkesinin sarsılmasına yol açmıştır. Kapitalizmin had safhaya ulaşması ve sömürgelerin içinde var olduğu durum, 'iyi'nin bütün insanlık için değil sadece zenginler ve beyaz Avrupalılar için olduğu görüşünü doğurmuştur.

Baudrillard'ın deyişiyile artık 'gerçek diye bir şey kalmamıştır'. Gerçekliğin yittiği, bilimin bile nesnel, herkes tarafından kabul edilir evrensel bir gerçekliğe ulaşamadığı bir dünyada sanatın nesnel gerçekliği anlatması artık mümkün değildir. Bu yüzden postmodern romanlar gerçekle kurgunun iç içe geçtiği ve bu sayede gerçeğin de parçalanıp değerini yitirdiği metinlerdir:

Gerçek yitiminin ana sorunsallarından birini oluşturduğu 20. yüzyıl felsefesinde, Baudrillard'ın *simulasyon* diye adlandırdığı yeni bir gerçeklik anlayışı özellikle iletişim teknolojisinin doruğa ulaştığı yüzyıl sonu medya toplumunda bir tür sanal gerçekliğin altını çizer. Özde varolmayan, sanal olarak üretilen bir gerçekliktir bu; bir tür *hipergerçektir*; ranta/paraya kilitlenmiş medyanın *sunı gündem* yaratarak, onu topluma benimsetmesidir. Üretilen gerçek, bir süre sonra yaşanan gerçeğe dönüşür. Egemen güçlerin/medya patronlarının/paranın ürettiği yönlendirilmiş gerçek, içinde yaşadığımız çağın en ürkütücü olgularından biridir. (Ecevit, 2012: 65)

Mark Poster'a göre modernist görüşe ve onun insanlığa getirebileceği mutluluğa olan inanç, yirminci yüzyılın ikinci yarısında sorgulanmaya başlanır. Poster bu değişimi üç ana nedene bağlar:

1) Kolonilerin, bağımsızlıklarını kazanmalarıyla birlikte, buralarda yaşayan insanların insan-merkezli Batı düşüncesini temelden sorgulamaya başlamaları; bu düşüncenin, insanlığın mutluluğuna değil, belli toplumların ve grupların çıkarlarına hizmet ettiğini öne sürerek, insan merkezli düşüncenin nasıl ve ne ölçüde mevcut politik güce destek verdiğini kanıtlamaya çalışmaları;

2) Feminist hareketin güç kazanması; feministlerin Batı toplumlarının yapı ve düşünce sistemlerini şiddetle eleştirmeleri; bu sistemlerin kadın erkek eşitliğine ve ortak mutluluğa değil, genelde ataerkil bir yaklaşımı sürdüren düzene, özelde ise beyaz, orta sınıf erkeğin çıkarlarına ve mutluluğuna hizmet ettiğini örneklerle göstermeleri;

3)Elektronik iletişim sistemlerinin (televizyon, telefon, faks makineleri, bilgisayarlar gibi) olağanüstü yaygınlaşması sonucu bilgi edinme ve aktarma yöntemlerinin ve sosyal yapının değişmesi. (Doltaş, 2003: 22)

Ancak “postmodernizm diye yeni bir döneme girilmiş midir, yoksa postmodernizm modernizmin devamı mıdır?’ sorusu günümüzde sorulmaya devam etmektedir. Steven Connor’a göre “postmodernizm hakkındaki eleştirel tartışma, kısmen, onun varlığının kanıtı olarak görülebilir. Postmodernizm hakkındaki eleştirel tartışmalar postmodernizmin kendisini oluşturur.” (Connor, 2005: 34) Postmodernizmin bu bağlamda belirleyici değil tanımlayıcı olduğunu kabul etmek gerekir.

Postmodernizmin en tartışılan özelliği yıktığı değerlerin yerine yenilerini koymamasıdır. “Postmodern amaç, alternatif bir varsayımlar kümesi formüle etmek değil, bilgi için bu tür herhangi bir temel kurmanın imkânsızlığını kaydetmek, ‘bütün anakodları gayri meşrulaştırmaktır.’” (Rosenau 2004: 23) Bütün bu malumatlar, postmodernizmin her şeyi reddettiği ve inançsızca bir tavır sergilediği fikrini doğrular ki bu kısmen doğru bir çıkarımdır. Nitekim postmodernizmi hazırlayan en önemli düşünür olarak Alman filozof Nietzsche görülür.

Postmodernizmin en önemli özelliklerinden biri çoğulcu olmasıdır. Postmodernizm, mikro ölçekli anlatılara önem verir ve her türlü kültüre kapıyı açar. Değerler arasında hiyerarşi gözetmez. Irklar hakkındaki genellemelerden hatta tüm insanlık için yapılan genellemelerden nefret eder. “Linda Hutcheon’a göre postmodernizm ‘ya o... ya da bu’ gibi tercihler yapmak yerine her zaman ‘hem o... hem de bu’ söylemini benimsemiştir. Dolayısıyla postmodernizm, modernizmin yerine geçen, onun karşıtı bir söylem değildir; ama yanında da yer almaz.” (Antakyalıoğlu, 2013: 213)

Postmodernizm, Lyotard’ın büyük/üst anlatılar dediği kapsayıcı ve evrensellik

iddiası olan Hıristiyanlık, Liberalizm, Marksizm, İslam, feminizm, hümanizm gibi dünya görüşlerine, duyuş tarzlarına karşıdır. Onlardan görüldüğü gibi ‘anlatı’ olarak bahseder ve hepsini genelleştirici ve sınırlayıcı bulur.

Postmodernist olarak nitelendirebileceğimiz düşünürler sosyal bilimlerin farklı farklı konularına eğilmişlerdir: “1960’larda dil, politik tarih, felsefe ve okuma edimi konularına, Jacques Derrida, Michel Foucault ve Roland Barthes postmodern bir yaklaşımla eğilirler. 1970 sonlarında Jean-François Lyotard toplum tarihini, Jean Baudrillard sosyoloji, sosyal psikoloji ve iletişim dallarını bu açıdan irdelerler.” (Doltaş, 2003: 23)

Dilek Doltaş postmodernizmin Türk aydın ve sanat çevrelerinde güncellik kazanmasını 1990’lara bağlar. Kasım 1990’da *Gösteri* dergisi, postmodernizm konusunda özel bir sayı çıkarır. Mart-mayıs 1991’de Plastik Sanatlar Derneği, genelde çağdaş düşünce ve sanat, özel olarak ise postmodernizm üzerine bir konferans dizisi hazırlar ve bir kitap yayımlar. Bahar 1992’de hem İstanbul Belediyesi hem de Galatasaray Lisesi tarafından iki ayrı konferans dizisi düzenlenir ve bu konferanslarda en çok tartışılan konu postmodernizm olur. 1992 Eylül’de *Evrensel Kültür* dergisi bir postmodernizm dosyası yayımlar. *Varlık* dergisi Ekim, Kasım, Aralık sayılarında postmodernizm konusunu farklı yönlerden ve ayrıntılı biçimde tartışan yazılarla çıkar. (Doltaş, 2003: 75)

Postmodern edebiyata gelince; öncelikle postmodern metinler için genelde roman değil ‘anlatı’ sözcüğünün tercih edildiğini söylemekte fayda vardır. Ancak postmodern romanların, roman formundan çok da uzaklaşmadığını düşündüğümüz için bu tezde iki sözcüğü de farklı farklı yerlerde değişimli olarak kullandık. Özellikle postmodernistler tarafından postmodern romanlara ‘anlatı’ denmesi, postmodern romanın, birçok farklı tür metinden –tarih, tiyatro metinleri, haberler, resim-çizim, şiir vs– yararlanıp roman formundan çıkmasından dolayıdır. Ancak bu özellik her postmodern romanda görülmez.

Postmodern teknikler konusunda ileriye gitmiş, daha çok denemeci-avangardist metinler için ‘anlatı’ terimi kullanılabilir.

Pauline-Marie Rosenau ‘anlatı’ terimini *Post-modernizm ve Toplum Bilimleri* adlı çalışmasının girişinde yer alan postmodernizm sözlüğünde şöyle açıklar:

**anlatı** (*narrative*): bu kavram hakkındaki post-modern görüşler ele alınan anlatının ne türden bir anlatı olduğuna göre değişir. Post-modernistler üst-anlatıları, küresel dünya görüşlerini, anakodları sert bir biçimde eleştirirler. Üst-anlatılar moderndir ve kendi hakikat iddialarının geçerli olduğunu varsayarlar; oysa mini anlatılar, mikro anlatılar, yerel anlatılar, hiçbir hakikat iddiasından bulunmayan ve bu yüzden de post-modernistlerin daha kabul edilebilir buldukları hikayelerden ibarettirler. (2004: 13)

Postmodern metinler, kendisinden önce yazılan metinlere göndermeler yaparak sanatın özgünlüğünü reddeder. Ayrıca kendi yazılış sürecini bize bildirerek, okuduğumuz metnin kurmaca olduğunu söyler. Bundan dolayı okuyucu, elinde tuttuğu metnin kurgu olduğunu her fırsatta hatırlar. Ayrıca postmodern metinlerde okuyucu da yazar kadar önemlidir. Postmodern metinlerde anlam boşlukları vardır ve bunu yorumlamak okura düşer. Postmodern metni okuduktan sonra “Şimdi bu roman ne anlattı?” sorusu çoğu okuyucunun dilinde yankılanır ancak postmodern roman bir şey anlatmaz ya da belki çok şey anlatır. Bu soru geleneksel/öğretici/yansıtmacı roman okurunun sorusudur çoğu zaman. Metin, hiçbir şey anlatmıyorsa, okuyucu yazarın oyununa katılmamış, onunla oyun arkadaşlığı yapmamış demektir. Postmodern metinler, okurken yazılabilir metinlerdir. Umberto Eco’nun deyişiyle anlam boşlukları olan ve okur tarafından bu boşlukların doldurulması beklenen ‘açık yapıtlar’dır.

Postmodernist romancılar tarihe ilgi duyarlar ancak onu gerçekçi biçimde aktararak okuru aydınlatmak ya da bir ideoloji aşılacak için değil, olsa olsa onu deforme etmek içindir bu ilgi.



Postmodern metinler elitist değil aksine popülisttir. Onlar modernist sanatın seçkinci duruşuna karşı çıkarlar. Susan Sontag, Leslie Fiedler, Ihab Hassan gibi kuramcı ve düşünürler 1960'lı yılların sonlarında yeni bir edebiyat estetiği hakkında konuşurlar. Eski yerleşik sanatsal değerlere karşı çıkmaktadırlar. Seçkinci sanat ve popülist sanat arasındaki ayrımın ortadan kalkması gerekliliğini dile getirirler. Geleneksel/yansıtmacı sanat anlayışına, modernizmin büyük anlatılarına başkaldıran bir sanatı savunurlar. (Ecevit, 2012: 67) Herkes tarafından anlaşılabilir, eğlendirici bir eser ortaya koymak hemen hemen tüm postmodernist yazarların ana gayelerindedir.

Ancak günümüzde yazılan postmodern metinlere baktığımızda bu türdeki bütün romanların geniş bir kesime hitap ettiğini söylemek, zorlama bir yargı olur. Örneğin Orhan Pamuk'un *Kara Kitap*'ını anlamak için geniş bir imge bilgisine, Umberto Eco'nun *Gülün Adı* romanını hakkıyla özümsemek için din felsefesi konusunda biraz da olsa malumata sahip olmak gerekir. Yeni romanı, elitist olmakla suçlarken sadece belirli bir kesim tarafından okunup anlaşılabilen romanlar yazmak postmodernistlerin içine düştüğü bir handikaptır.

Romanları üzerinde çalıştığımız Tayfun Pirselimioğlu, Türk romancılığında görmezden gelinmiş yazarlarımızdandır denebilir. Prof. Dr. Alaattin Karaca'nın *Dergâh Dergisi*'nin 168. Sayısında (Şubat 2004) yayımladığı "Tayfun Pirselimioğlu'nun Malihulya Romanında Yolculuk Kurgusu, Çerçeve Öykü Yöntemi ve Fantastik Öğeler" adlı makalesi haricinde yazar hakkında çalışma yoktur.

1990'larda postmodern tarzda yazan Orhan Pamuk, Hilmi Yavuz, Elif Şafak, Pınar Kür, Süreyya Evren, İhsan Oktay Anar, İnci Aral, Metin Kaçan, Nedim Gürsel, Buket Uzuner gibi yazarlar birçok teze, makaleye, bildiriye konu olurken Pirselimioğlu'nun adı

postmodernist romancılar içinde anılmamıştır. Taradığımız kaynaklar içerisinde sadece Prof. Dr. Mustafa Apaydın'ın bir bildirisinde, Pirselimoğlu'ndan bir cümleyle bahsettiği görülür: “İhsan Oktay Anar'ın ve Tayfun Pirselimoğlu'nun romanlarını, rahatlıkla fantastik tür içinde değerlendirmek mümkündür (Apaydın, 2008: 33). Oysa onun ilk romanı *Çöl Masalları*, 1996'da yayımlanmıştır. Bu dönem Türk araştırmacılarının ve akademisyenlerinin postmodern edebiyatı hararetle tartıştığı, hemen her örneği çözümlediği bir dönem olmuştur. Ancak, “Türkiye'de postmodern roman” konusunun incelendiği her tezde sadece yukarıda bahsedilen romancıların eserleri incelenmeye değer görülmüştür. Postmodern edebiyat üzerine müstakil incelemeleri bulunan Yıldız Ecevit, İsmet Emre gibi akademisyenlerin eserlerinde bile Pirselimoğlu anılmamıştır.

Bu çalışmanın amacı Tayfun Pirselimoğlu'nun romanlarını postmodern bir incelemeye tabi tutmak, bu romanlarda geçen postmodern öğeleri, özetle bu romanları, neden 'postmodern roman' olarak değerlendirdiğimizi göstermektir.

Bu çalışma; postmodernizm ve postmodern anlatı, Türk romanında postmodernizm hakkında kısa değerlendirmeleri; Tayfun Pirselimoğlu'nun hayatıyla ve diğer eserleriyle ilgili özet sayılabilecek bilgileri, yazarın beş romanının 'postmodern roman' çerçevesinde incelenmesini kapsamaktadır.

## I. POSTMODERN ROMANIN TEKNİK ÖZELLİKLERİ

Postmodern romanlar, farklı türlerin ve birçok göndergenin bir araya gelmesinden oluşmuş eklektik metinlerdir. Postmodernist yazarlar, özgün bir metin yaratma derdinde değildir. Çünkü onlara göre her metin bir ‘alıntılar mozaigi’dir. Birçok farklı metnin kopyalanıp yapıştırılarak bir araya geldiği, birbirine eklemlendiği ‘çoksesli’ bir metindir. Postmodern yazarların bu tavrı, onları, romanda ‘metinlerarasılık’ ve ‘üstkurmaca’ olarak iki üst başlık altında toplayabileceğimiz teknikleri kullanmaya iter. Bu tekniklerden ‘üstkurmaca’ metnin kurgusallığını vurgularken, ‘metinlerarasılık’ ise her metnin birer gönderme ve alıntı çeşitlemesi olduğunu işaret eder.

### I.1. Metinlerarasılık

Metinlerarasılık kavramı, 1960’lı yıllarda Julia Kristeva ve Roland Barthes başta olmak üzere kimi eleştirmenlerin, metnin özerk olduğu düşüncesinden ortaya çıkar. Artık metin tarihe, yazarın hayatına, psikolojisine vs. dayandırılmıyordur. Bundan böyle her metnin, kendinden önceki metinlerle karışarak çoksesli özellikler kazandığı, metnin anlamının kendinden önceki metinlere bağlı olduğu anlayışı hâkimdir. Bu eleştirmenlere göre önceki metinlere veya söylemlere göndermeyen metin yoktur neredeyse (Aktulum, 2007: 8-9).

Metinlerarasılık, her postmodern metnin olmazsa olmazıdır. Bu yöntem ya da teknik Kristeva’ya göre sadece postmodern metinlere özgü değildir. Postmodern olsun ya da olmasın her metin toplamda bir metinlerarasıdır. Kristeva ve Barthes gibi eleştirmenler ise bu yöntemi/tekniki sistemleştirmeye çalışırlar. Bu yöntemin postmodern metinlerde bilinçli olarak uygulanmasının sebebi ise söylenecek bir şeyin kalmadığı, her şeyin daha önce söylendiği düşüncesidir. “Bütün metinler çok derin bir anlamda diğer metinlerin

tekrarıdır. [...] son kertede hiçbir şey özgün değildir.” (Roseanu, 2004: 64)

Metinlerarasılık yöntemini sistemleştiren en önemli düşünürlerden biri Julia Kristeva’dır. Kristeva söz konusu yöntemi, bir metnin başka metinlerle aralarındaki her tür ilişki, olarak tanımlar. Kristeva’nın metinlerarası kavramı özünü, Bakhtin’in ‘söyleşimcilik’ kuramından almaktadır (Aktulum, 2007: 11). İsmet Emre de Kristeva’nın tutumunu şu sözlerle özetler.

Kristeva’nın yaptığı metinlerarası tanımını izlersek, yalnızca bir anıştırma, parodi (yansıtma), pastiş (öykünme), alıntı metinlerarasını devinime geçirmez, her tür anımsama ve yeniden-yazma biçimi, bir metinle aynı dönemde yazılmış bir başka metin arasındaki her tür alışveriş biçimi metinlerarasını devinime geçirir. Kısacası tüm ‘yazın’ temel olarak metinlerarasıdır. (Emre, 2000: 12)

Metinlerarasılık yöntemi, postmodern eleştirmenler bu yönetime dikkat çekmeden önce de vardır. Özellikle modern Türk edebiyatının ardılı olduğu klasik edebiyat ve halk edebiyatı geleneğinde, daha önceden yazılmış metinlere nazireler yoluyla olsun, telmih yoluyla olsun metinlerarasının farklı görünümlerine rastlarız. Ancak postmodern eleştirmenlerin yeniliği bu yöntemin farklı kullanımlarını saptamak ve sistemleştirmektir. Postmodern gelenekten önceki modernist metinlerde ve 19. yüzyılın modern metinlerinde de metinlerarasılığa rastlarız. Ancak postmodern romanlardan önce yazılan romanlarda metinlerarasılığın kullanılma nedeni daha farklıdır.

Modernist metinlerde metinlerarasılık kullanımı estetik bir düzlemde gerçekleşirken 19. yüzyılın yansıtmacı metinlerinde bu yöntem daha çok öğretme ve adeta bir ‘bilgi gösterisi’ amacıyla kullanılmıştır. Ancak postmodern döneme geldiğimizde metinlerarası yöntemlerin kullanımı farklılaşır. Postmodernist yazar artık kendi metninin bir alıntılar mozaiği olduğunu, okumakta olduğumuz metnin tek yazarı olmadığını anlatmaya çalışır. Çünkü daha önce de belirttiğimiz gibi binlerce yıllık yazın geleneğinde artık söylenmemiş

bir şey yoktur ve her metin –metinlerarasılık yöntemi bilinçli kullanılsa da kullanılmasa da– kendinden önce yazılmış metinlere göndermeler yapacaktır. Metinlerarasılık, edebiliğin bir gereğidir artık:

Metinlerarası başka metinlere ait unsurları taklit etmek ya da onları olduğu gibi yeni bir metne sokmak işlemi değil bir “*yer(ya da bağlam) değiştirme*” transposition işlemidir. [...] Metni hep bir metinlerarası görüngüde tanımlayan Kristeva’ya göre metnin metinlerarası olmasının nedeni, onun alıntılanan ya da taklit edilen başka unsurları kapsamı değil, onu üreten yazının önceki metinleri bozup bir yeniden dağılım işleminden geçirmesindedir. (Aktulum, 2007: 43-44)

Yazar metinlerarası ilişki kurarken sadece kendinden önceki gelenekte yazılmış metinlere göndermeler, o metinlerden alıntılar yapmaz. Hatta metinlerarasılığın bir başka türü de bir yazarın kendisinin önceden yazdığı metinlere göndermeler yapmasıdır.

Metinlerarasılık iki şekilde olur: İlki alıntılanan metnin yani gönderge metnin anlaşılması için iyi bir edebi kültüre ihtiyaç duyulan metinlerarasılık ki bu tür metinlerarası ilişki yazınsal, biçimsel göstergeler olmadığından, malumatı zayıf okuyucunun gözünden kolaylıkla kaçabilir. İkincisi ise bir dilbilgisel aykırılıktan kaynaklanan metinlerarasıdır. Riffaterre’in ‘zorunlu metinlerarası’ dediği bu tip metinlerarasılık, gönderge metnin içerisine sokulduğu bağlamda uyumsuzluk yaratmasıyla fark edilir ve saptanması kolaydır (Aktulum, 2007: 63-64).

### **1.1.1. Parodi (Yansıtma)**

Parodi, metinlerarasılığın en çok kullanılan yöntemlerinden biridir. Kubilay Aktulum *Metinlerarası İlişkiler* adlı incelemesinde ‘parodi’yi şöyle tanımlar:

Kökensel anlamıyla “parodia”, “bir şarkıyı başka bir tonda söylemek, yani bir melodiyi başka bir ses perdesine geçirmek” demektir. Yazın alanına uygulandığında, yansılama(parody) bir metni başka bir amaçla kullanmak, ona yeni bir anlam yüklemektir. Bir yapıtı değiştirip yeni bir yapıt oluştururken aranan şey daha çok destan türüyle (aynı biçimde soylu ya da yalın bir biçimde, ciddi olarak kabul edilen bir tür ile) alay etmektir. (Aktulum, 2007: 117)

Parodide amaç, çoğu zaman eğlendirmek ve/veya referans metinle alay etmektir. Bazı araştırmacılara göre ise parodi her zaman yergisellik ya da alay içermek zorunda değildir. Postmodern yazın alanında üne kavuşmuş araştırmacı Linda Hutcheon parodinin sadece alay amaçlı bir tür olarak görülmesine karşı çıkar. Parodi metninin her zaman yergi veya alay amaçlı olup olmadığı konusu tartışmalıdır.

Parodi kimi zaman da yergisellikten uzaktır. Parodi yazarı, parodiyi yaparken hem kendisi eğlenir hem de okurunu eğlendirir. Parodi, bir metinde konu düzleminde gerçekleşir. Parodist metin, parodisini yaptığı bir gönderge-metni yeniden yazar, dönüştürür ve alaya alır. Yahut parodi yazarının amacı sadece önceki bir metni hatırlatmaktır. Ana-metindeki parodilerin gönderdiği metinleri anlamak okura çoğu zaman entelektüel bir haz verir. Bazen bir sözcükle bazen de bir cümleyle yapılan ve genelde kısa bir biçimde işlenen parodinin anlaşılması her zaman kolay değildir ve okuyucunun kişisel birikimine ihtiyaç duyulur. Parodide metnin konusu değişirken biçemi sabit kalır. Metnin biçiminin de değiştiği takdirde ‘pastiş’ devreye girer.

Tayfun Pirselimoglu, ‘postmodern’ tanımına uyan her yazar gibi parodiye sıkça başvurur. Onun romanları masallara, mitolojiye, tasavvufa, polisiye anlatılara ve genelinde edebi kültüre ait göndermelerle, bu metinlerin parodileriyle doludur. Onun romanlarında parodi çoğu zaman bir gülmece unsuru olarak metinden ayrışık, metni parçalayan bir öge olarak kullanılır. Parodinin kimi zaman metne ‘yabancılaştırıcı’ işlevi de karşımıza çıkar.

### **I.1.2 Pastiş (Öykünme)**

Pastiş, bir yazarın ya da bir yazın türünün yahut bir akımın dil ve anlatım özelliklerini taklit ederek oluşur. Öykünmede, parodide olduğu gibi yeni bir metin oluşturulmaz; yalnızca metnin biçemi taklit edilir. Ancak öykünmede sadece metnin biçemi değil izleği de taklit edilebilir. Örneğin destan türünü pastiş düzleminde taklit eden bir

yazar, destanın savaş, kavgalar ve olağanüstü olaylar gibi izleklerini de taklit edebilir. (Aktulum, 2007: 133-134)

Pastiş, Türkiye’de 1990’dan sonra postmodern olarak anılan birçok romanda çokça kullanılan bir metinlerarasılık tekniği olmuştur. Örneğin günümüz yazarlardan İhsan Oktay Anar’ın romanlarının neredeyse tümü çok belirgin bir pastiş diliyle yazılmıştır. Edebiyatımızda pastişin başarılı bir şekilde kullanıldığı ilk roman olarak Oğuz Atay’ın 1973’te yayımlanan *Tutunamayanlar*’ı gösterilmektedir. Her ne kadar postmodern romanın birçok özelliğini bünyesinde barındırsa da Tayfun Pirselimoglu’nun eserlerinde pastiş örneğine sık ve belirgin bir şekilde rastlanmaz.

### **I.1.3. Alaycı (Gülünç) Dönüştürüm**

Alaycı (gülünç) dönüştürüm, Metinlerarası İlişkiler’de Aktulum tarafından şöyle tanımlanır:

Bir yapıtın konusunu ve/ya içeriğini değiştirerek daha çok, ciddi bir yapıttan gülünç, eğlendirici bir yapıt türetmek, bir ölçüde, bir başka yazarın yapıtına ait tümceleri ya da dizeleri eğlendirmek amacıyla dönüştürmek olan yansıtma’dan ayrı olarak, ondan türeyen alaycı (gülünç) dönüştürüm, yine soylu bir metnin –örneğin, destan- eylemini ya da konusunu olduğu gibi sürdürerek, yani yapıtın temel içeriğini ve anlatsal devinimini değiştirmeden, onu bildik, sıradan, yeni bir biçimde yeniden yazmak olarak tanımlanır. (Aktulum, 2007: 126)

Alaycı (gülünç) dönüştürümde yazar, kahraman isimlerini ve konuyu aynı şekilde alır. Ciddi hatta soylu denilebilecek bir metni, gülünç bazen de bayağı bir bağlamda yeniden işler. Örneğin Leyla ve Mecnun’un tasavvufi aşka giden aşk hikâyesini, yazar, kozmopolit bir şehir olan İstanbul’da geçen ve Mecnun’un Leyla’ya kavuşmak için bir yakadan diğer yakaya 3 saat yolculuk yaptığı, hatta metrobüste bir kadını taciz ettiği bayağı bir hikâyeye dönüştürebilir. ‘Yeniden-yazma’ya benzeyen alaycı (gülünç) dönüştürüm metinlerarasılığın sık kullanılan yöntemlerinden biri değildir.

### **I.1.4. Kolaj**

Metinlerarasılığın bir başka yöntemi olan ve Kubilay Aktulum'un 'metinlerarası imge' olarak bahsettiği (2007: 223) kolaj, "metnin/eserin bünyesine farklı metinlerden, ortamlardan alınan parçaların yerleştirilmesi[dir]. Kolaj ilk olarak plastik sanatlarda, resimde kullanılmıştır. Kübistler, Picasso ve çağdaşı bazı ressamlar resimlerine farklı ortamlardan alınmış materyaller (düğme, bez, gazete sayfaları vs...) eklemek suretiyle kolaj tekniğini kullanmaya başla[mışlardır]." (Karataş, 2011: 348) Bu tekniğin romandaki uygulaması ise daha farklı olmuştur:

Romanda kolaj, yaygın olarak malzeme bakımından [harfler, sözcükler, grameri türdeş; bu malzemelerin yarattığı formlar [sözlük, ansiklopedi, makale, çalışma notları/ müsvedde, dipnot], bu formların ait olduğu kurmaca ve kurmaca olmayan edebî türler [tiyatro, şiir, destan ve mektup, günce], buna bağlı olarak yararlanılan söylem tarzları [estetik, iletişim, bilim] ve nihayetinde yönelinen izleyici kitle [öğrenci, gazete/ makale okuyucusu, haber alıcısı] gibi temel ölçütler bakımındansa türdeş olmayan, çok farklı alanlara/hedeflere hitap eden, bu bağlamlar içerisinde işlevsellik kazanmış "metin"lerin bir ana metin fonu üzerine serpiştirilerek yapıştirilmesi tarzında uygulanmıştır. (Sazyek, 2006: 94)

Kolaj, postmodern metinlerle gündeme gelmiş bir teknik değildir. Daha önce insanın iç dünyasını ve bu iç dünyanın parçalanmışlığını metin düzleminde yansıtmak için modernist yazarlar da kolaj tekniğine başvurmuştur. "Yansıtmacı sanat anlayışının özenle saklamaya çalıştığı yapıntı olma durumu kolaj tekniği ile -tam tersine- vurgulanarak pekiştiril[miştir]." (Sazyek, 2006: 94)

### **I.1.5. Gönderge**

Gönderge, yazarın bir yapıntın başlığını ya da bir yazarın adını anmakla yetindiği bir metinlerarasılık yöntemidir:

Geniş anlamıyla bir metinde bir çağın, bir türün (yazınsal olsun ya da olmasın), bir geleneğin vb yan-metinsel göstergelerden biriyle olduğu kadar yalnızca yapınt başlıklarının, yazar adlarının ya da bir roman, trajedi, şiir kişinin, tarihi bir kahramanın, kutsal kitaplardan birinin adının açıkça anılması alıntısız göndergeleri işin içine sokar. (Aktulum, 2007: 102)



### **I.1.6. Anıştırma**

Metinlerarası ilişkilerden biri olan anıştırmada, doğrudan bir anma yoktur. Bir şeyi doğrudan anmadan belirtme anlamı taşır. Göndergeyi belirtecek bir dış bildiri olmadığı için anıştırmayı bulmak zordur ve okurun kişisel birikimi ve çabasıyla bulunabilir. İster bir tümceyi kapsasın ister bir sözcüğü, anıştırma bütünüyle sözceleme ya da söyleme bağlı değildir; alıntıdan ayrı olarak ‘bir düşünceyi’ alıntılar. Metinde sadece yazınsal eserlere değil dine, siyasete, resme, sinemaya veya bir müzik parçasına da anıştırma yapılabilir. Bir isim veya bir başlık anıştırmanın konusu olabilir. Yine anıştırma, alıntı gibi, daha önce söylenmiş olan bir şeyi açığa çıkartmaz, söylenmemiş bir şey gizler içerisinde, bundan da geriye Riffaterre’nin deyişiyle bir ‘iz’ kalmıştır. (Aktulum, 2007: 109-114)

### **I.2. Üstkurmaca**

En genel anlamıyla üstkurmaca, metnin kurgulanışını ve kurgusallığını metin içinde gösterme işidir. Yansıtmacı ve yeni romanın<sup>i</sup> metnin kurgusallığını gizlemesine karşılık postmodern romanda yazar, bilerek ve isteyerek metnin bir kurgu olduğunu çeşitli yöntemlerle vurgular.

“Postmodernist teoriyi konu alan kurguların birçoğu, kurgunun dünyalar yaratma ve sürdürme kapasitesini vurgulamıştır.” (Connor, 2005: 175) Özellikle 1970’lerden sonra yazılan kurmaca metinlerde oldukça sık görülen bir uygulama olan üstkurmaca tekniği bir terim olarak ilk kez 1960 sonlarına doğru, romanın kendisi hakkında yazılan son dönem romanları kastederek William Gass tarafından kullanılmıştır (Demir, 2002: 16).

---

<sup>i</sup> 20. yüzyıl başında özellikle James Joyce, Franz Kafka, Virginia Woolf, William Faulkner, James Joyce gibi isimler tarafından yetkin örnekleri verilen roman türü için çalışma boyunca ‘yeni roman’ terimi kullanılacaktır. ‘Modernist roman’ kavramsallaştırmasında bir anlam bulanıklığı olduğu düşünülmektedir.

Bilindiği gibi realist roman bize dış gerçekliği yansıtma iddiası taşır. Oysa postmodern roman, gerçek dünyanın iç yüzünü sunmaktansa kendini yansıtır ve kendisine atıfta bulunur (Nicol, 2012: 35).

Üstkurmaca ile ilgili *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* adlı müstakil bir çalışması olan Patricia Waugh çağdaş üstkurmacyı üç ana türe ayırır:

- 1) Romanın önceden belirlenmiş (kabul edilmiş) iç düzenini bozmak,
- 2) Önceki belirli bir metnin ya da fark edilebilir bir kurmaca biçiminin parodisini yapmak,
- 3) Okuyucusunun ilgisini, bilgisini geleneksel edebiyat eğilimlerine yönlendirmeyi deneyerek dikkatini alternatif dilbilimsel yapılar oluşturmak ya da sabit formları yeniden anımsatmaya çekmek (Nicol, 2012: 36-37)

Görüldüğü gibi Waugh, ikinci maddede bir metinlerarasılık biçimi olan parodiyi ve pastişi bir üstkurmaca türü sayıyor.

Üstkurmacyı irdelemek, romana kimliğini kazandıran hususların farkına varmaktır. Bunu yapmaktaki temel amaç ise; kurmaca ve gerçeklik arasındaki ilişkiye dair sorular üretebilmektir. Yazılan roman sistematik olarak dikkati bu noktaya çeker; okur kurmacanın içerisinden geçerek, oluşturulan kurgu metindeki yapıyı anlamaya çalışır. Böylece üstkurmaca metin, kendi yapısallaşma/yapılaşma metodu ile ilgili eleştiriler hazırlamakla, sadece kurmaca anlatıların temel/esas yapıları konusunda tartışmalar oluşturmakla kalmaz, aynı zamanda, edebi kurmaca metinlerin dışındaki dünyanın olabilir kurmacalığına da açıklamalar/göndermeler yapar. (Demir, 2002: 16-17)

Postmodern romancı, romanın içindeki gerçekliğin roman dışı gerçeklikten ‘daha az’ gerçek olmadığını vurgular. Yani dış gerçeklik ve metin içi gerçeklik arasında hiyerarşik bir üstünlük yoktur. Yaşadığımız hayat da aslında bir metin değil midir zaten?

Üstkurmaca metinlerde görülen en önemli özelliklerden biri de romanın içinde kurgu, yazma, edebiyat sorunlarını tartışan kahramanların olmasıdır. Yazar bu yöntemle

hem kendi roman teorisini oluşturur hem de kurgusal metnini gerçeklik düzlemine yaklaştırır. Yazar yer yer de “ey okuyucu” türünden bir tavırla, kitabın okuruna seslenir. Okuyucuya elinde tuttuğu metnin bir kurmaca olduğunu hatırlatır. Bu yüzden postmodern romanı okumak hep bir ‘metne yabancılaşma’ hissini de beraberinde getirir. Okuyucu, kurgunun içine gireceği anda yazar onu uyandırır, elinde tuttuğu kitabın kurmaca bir metin olduğunu hatırlatır.

Postmodern romanın okuyucusu, hiçbir zaman kendisini olaylarla ve kahramanlarla tam olarak özdeşleştiremez. Yansıtmacı veya modernist bir romanı okurken yaşadığı hisleri deneyimleyemez. Özellikle yansıtmacı romanın bütünlüklü yapısına alışmış okuyucu, postmodern metnin parçalılığı karşısında sarsılır. Ya da 20. yüzyıl yeni romanındaki gibi karamsarlıklar ve çıkmazlar içinde hayattan bunalan ve ‘bize’ benzeyen karakterler yoktur artık.

## I. POSTMODERN ROMANIN İÇERİK ÖZELLİKLERİ

Postmodernizm bilindiği gibi aydınlanmanın ve modernitenin kabul ettiği yüksek değerleri dışlamıştır. Rönesans’la başlayan, dinin ve genel anlamda spiritüalizmin yaşamın her alanından bertaraf edilmeye başlandığı modernite dönemindeki ‘doğru’ paradigmaları postmodernizmle yerle bir edilmiştir. Buna koşut olarak 18. ve 19. yüzyıl edebiyat kanonlarının ‘doğru ve tek gerçek’ olarak saydığı değerler, postmodern edebiyatta alaya alınmış, yine 18. ve 19. yüzyıl -özellikle realist ve natüralist- romanlarının edebi olarak görmediği konular ise postmodern edebiyatta yerini almıştır.

Postmodern dönemde “duygular, coşkular, sezgiler, tefekkür, spekülasyon, kişisel deneyim, adet, şiddet, metafizik, gelenek, kozmoloji, büyü, mit, dini hisler ve mistik deneyim dahil modernliğin bir kenara attığı her şey yeni bir önem kazanır.” (Rosenau, 2004: 24) Postmodern edebiyatın en önemli özelliklerinden biri de ‘meta-anlatı’ karşıtlığıdır:

Post-modernizm ister siyasi, ister dinsel, iste toplumsal nitelikli olsun bütün küresel, her şeyi kapsayıcı dünya görüşlerine meydan okur. Marksizmi, Hıristiyanlığı, Faşizmi, Stalinizmi, liberal demokrasiyi, laik hümanizmi, feminizmi, İslam’ı ve modern bilimi aynı derekeye indirir ve bunların bütün soruları önceden tahmin edip önceden belirlenmiş cevaplar veren sözmerkezci, aşkın ve totalize edici üst-anlatılar olduklarını söyleyerek hepsini elinin tersiyle iter. (Rosenau, 2004: 23)

Postmodern edebiyatın başat özelliklerinden biri de ‘çoğulculuktur’. Çoğulculuk, aynı zamanda modernizmin, ‘tek kültürü temel alan’ anlayışına karşı gelen bir tavrın ifadesidir. Modernizm, yüksek kültür öğelerini, ‘tek doğru’ ve ‘tek gerçeklik’ olarak ortaya çıkarmaktadır. Ancak, postmodern bir metinde çoğulculuğun bir izi olarak farklı kültürlerle dair birçok unsur buluruz. Yunan mitolojisi ile İslam tasavvufu, halk masalları ve Batı geleneğine ait birçok unsur postmodern romanda bir arada var olabilir. Modernitede dünyadaki tüm toplumların ve kültürlerin, tek kültürü temel alan bu ‘yüksek kültür’e uyum

sağlamaları amaçlanmıştır. Oysa postmodernler, yüksek kültür-popüler kültür ayırımı yapmadan, çoğulcu ve karmaşık bir tutumdan yana olmuşlardır. Alt kültürler, önem kazanmaya başlamıştır (Yalçın-Çelik: 2005: 51). Postmodern roman, eğlencelik tür ve ciddi tür ayırımı yapmaz. Bütün türler aynı metin içinde mutlu bir beraberlikle bir araya gelmişlerdir.

Leslie Fiedler'in 1969'da yayımlanan "Cross the Border, Close the Gap"<sup>i</sup> başlıklı yazısı yüksek kültürle kitle kültürü arasındaki ayrımın kalkması gerektiğini vurgular ilk kez. Western, romans, polisiye gibi türleri kullanmayan yüksek edebiyatın bütünlüğünü sorgular bu yazı. (Connor, 2005: 158) Yeni edebiyatçılar artık fantastik, polisiye, macera, gerilim gibi türlere yakınlaşmaya başlamışlardır; onlar, popülist türleri dışlamazlar. Neden-sonuç ilişkisinin ötelendiği, akılcı ve elitist olmayan postmodern edebiyatın, bu türleri kullanmasının en büyük sebebi ise modernitenin, aydınlanmanın bunları dışlamış olmasıdır.

Postmodern olarak anılan edebiyatçılar, modern metinlerin okuyucuya 'gerçekmiş gibi' bir dünya sunmalarına karşıdırlar. Fantastik, olağanüstü gibi gerçek dışı türlerin ayrıca polisiye, macera gibi, yine, gerçekliği bir süreliğine erteleyip metinde daha çok haz verme işleviyle ortaya çıkan türlerin, postmodernistler tarafından tercih edilmesi de bu yüzdendir. Artık yazar, yarattığı kurmaca evrenin 'kurmacalığı'nı bilinçli olarak vurguluyordur. Her türlü anlamın içinin boşaltıldığı ve anlam aramanın anlamsızlaştığı bir dünyada artık eğlenmek ve dalga geçmek postmodern yazarlar için en 'anamlı' olan şeydir.

## **II.1. Fantastik**

*Fantastik-Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım* adlı ünlü çalışmasında Tzvetan Todorov

---

<sup>i</sup> Sınırı Geç, Boşluğu Kapa

fantastik türünü şöyle tanımlıyor:

Fantastik temelde, tekinsiz bir olay karşısında okuyucuda uyanan kararsızlık duygusuna dayanır, başkişiyle özdeşleşen bir okuyucudur bu. Bu kararsızlık iki yoldan çözülebilir, ya olayın gerçekliğe ait olduğu kabul edilir, ya da hayal ürünü veya bir yanılsamadan kaynaklandığı sonucuna varılır; bir başka deyişle, olayın gerçekte varolup olmadığına karar verilir. Öte yandan fantastik belli bir okuma türü gerektirir: Böyle bir okuma olmaksızın alegori ya da şiirselliğe kayma tehlikesi vardır. (Todorov, 2012: 152)

Akıl dışı olması sebebiyle fantastik türü ya da fantastik öğeler, 18. ve 19. yüzyıl doğalcı ve gerçekçi romanları tarafından saf dışı bırakılmıştır. Modernitenin akli her şeyin üzerinde gören değer yargısı içinde bu gibi eğlencelik sayılan ‘ciddiyetsiz’ türler de eriyip gitmiştir.

Fantastiğin, postmodernist edebiyatçılar tarafından kullanılması bütüncül bir şekilde olmaz. Yani, bir postmodern roman bize tam olarak Tolkien’in *Yüzüklerin Efendisi* yahut Borges’in anlatıları gibi fantastik bir dünya sunmaz. Postmodern romanda bu türün kullanımı, fantastik öğelerin kullanılması şeklinde olur. Postmodern romanda fantastik ve gerçeklik bir aradadır. Bu da, postmodernizmin çoğulculuğu öncesininin, metinde zıt unsurları bir arada bulundurmasının göstergelerinden biridir.

“Duyumsattığı kararsızlık duygusuyla fantastik edebiyat tam da gerçekle gerçekdışı arasındaki kesin karşıtlığı sorgular.” (Todorov: 2012: 161) Bundan dolayı postmodern romanda fantastiğin kullanımının üstkurmacaya hizmet eden bir yönü de vardır. Gerçek ve gerçekdışı birbirine tam anlamıyla zıt mıdır? Ya da metin dışı gerçeklik metin için gerçeklikten daha mı gerçektir? Postmodern roman bunları her an sorgular ve gerçekliği her an farklı okumalarla –evet postmodern romanda her okuma yeni bir yazmadır– yeniden inşa eder. Tüm bu nedenlerden dolayı fantastik türü postmodern edebiyatın içeriğine ve postmodernizmin felsefesine –eğer bir felsefesi varsa– çok yakıştır.

## II.2. İroni

İroni, postmodern romanın vazgeçilmez unsurlarından birisidir. İroninin kendine has kapalı dokusu ve çok anlamlılığı, postmodern romanda ironiye yer verilmesinin en büyük nedenidir. Turan Karataş, ironiyi şöyle tanımlar:

Alaysama, ince alay, özel alay. İroni “ciddî bir tavırla söylendiği halde alay olduğu belli olan/sezilen acımasız söz”dür. Daha kapsayıcı ve açıklayıcı bir ifadeyle şöyle tanımlanabilir: “Yaşanan saçmalıkların, karıştıklıkların daha etkili ve vurucu bir şekilde anlaşılmasını sağlamak amacıyla, asıl anlamın gizlenerek bütün bunların doğal bir olaymış gibi anlatılmasıdır.” (Karataş, 2014: 290)

Değerlerin değersizleştiği postmodern çağda ironi, çağa uygun bir tavidir. (Taşdelen, 2007: 64) İroninin özü Antik Yunan düşünürü Sokrates’in ‘dışı’ ve ‘içi’ arasındaki karşıtlıktan, uyumsuzluktan gelir:

Diyaloglardan öğrendiğimiz kadarıyla, Sokrates, çirkin, şişman ve gülünç görünümlü bir insandı. Buna karşılık, eşi bulunmaz bir zekâya ve kişiliğe sahipti. İşte, Sokrates’in “dış”ı ile “iç”i arasındaki bu farklılık, ironi tarihçileri için kavramın simgesel özünü oluşturur diyebiliriz. .... Sokrates’in “gerçek”e ulaşma yöntemi, “cehalet” taslayarak karşındaki kişiyi, neticede kendi kendisiyle çelişkiye düşecek biçimde konuşturmaya dayanıyordu. .... Özetle söylersek, Sokrates, diyaloglarda bir yandan çirkin görünümlü ancak içi güzel, bir yandan da cahillik taslayan ancak aslında bilge bir kişilik olarak belirir; bu da ironinin “yüzeyle iç arasındaki ayırma ve gerilime bağlı olma özelliği”ni örneklendiren bir durumdur. (Cebeci, 2008: 277-278)

İroni eski zamanlarda toplumsal-sosyal bir işlev görmüş, sansür tarafından yasaklanan düşüncelerin üstü kapalı bir şekilde anlatılması için kullanılmıştır. İronik iletiler okuyanla ironist arasında gizli bir sözleşme görevi görmüş, söylenenle kastedilen yani görünenle gösterilen şeyler ayrı olduğu için ironist kendisini güvenli bir alanda konuşturmuştur. Ancak postmodern romanda ironi kullanımını sansür mekanizmasından kaçmak amacıyla değildir. Burada durum, ironinin çift-anlamlı hatta çok-anlamlılığının postmodernist düşünceye uygun olmasından kaynaklanır:

[...] postmodern yaklaşım baskın bir şekilde ironiktir. İroni sadece söylenenin kastedilene ters düştüğü düz anlamlı olmayan bir kullanım (kasıtlı ya da kasıtsız olarak) ya da söylenenin belirli bir bağlam içinde yıkıldığı bir kullanım değildir. Bizler, dildeki anlamların henüz tamamlanmamış ve her zaman diğer mümkün olan anlamları da kapsayacağını bilmeden farkında olduğumuz için de ironi işler. Bütün sözcükler önceki ve geleceği potansiyel anlamları da üstlenir ve onların anlamları telaffuzun tonlamasına bağlı olarak ya da telaffuz edilen belirli bir bağlam içinde çeşitlenir. Bu yüzden ironi sadece alaycı (kinik) değildir, sadece dünyayla eğlenmenin bir yolu değildir. O aynı zamanda gerçekliğin ideolojik olarak nasıl inşa edildiğini de ispat eder. (Nicol, 2013: 13)

Postmodernist yazar zıtlıkları kabullenmiş, bu kabullenişle dengesini yitirmiş kişidir. Artık zorlukların üstesinden gelmek için doğruyu savunmak gereği duymamakta, gerçeğin ateşli bir savunucusu olmamakta, büyük amaçlar uğrunda kendini ‘harap’ etmemektedir. O, artık çift düşünceli bir tutumu, ironiyi benimsemiştir. Burada, “dünyanın insana karşı ironik tutumu”, yani insanın içinde bulunduğu evren karşısındaki çaresizliği, bir yandan da “insanın dünyaya yönelik ironisi”, yani dünyanın irrasyonel ve saçma varoluş koşullarına karşı, ironi aracılığıyla ifade edilen “aldırışsız bir tavır” takınılması söz konusudur (Cebeci, 2008: 288).

Schlegel’in öncüsü olduğu romantik ironi, romantik sanatçının, dünyanın çelişkilerini kabulleniş tarzıdır. Romantik ironide sanatçı, dünyanın çelişkilerle dolu olduğunu kabul eder. İronist, bu çelişkileri bir yandan ironinin bünyesinde barındırırken bir yandan da aşmaya çalışmaktadır. Bu yaklaşım dünyayla ilgili çift duygulu bir tutumu gerektirir. Romantik ironi, genel ironi durumlarının sanat aracılığıyla ifade edilmesidir. Bu yönüyle romantik ironi, postmodern düşünceyi çağırıştırır. (Cebeci, 2008: 288-289)

Postmodernist sanatçılar, romantiklerden ödünç aldığı romantik ironi biçimini yaygın bir şekilde kullanır. “Sanatçının, eserinin gerçek olmadığını, bir kurgu olduğunu gösteren açık ya da imalı sözleri romantik ironiye giden yolun başlangıcını oluşturur.” (Cebeci,



2008: 289) Bu, postmodern düşüncenin, modernite döneminde ayrı bir sayfa olan romantizm akımıyla ortaklığının sadece bir yanıdır:

Post-modernistler romantizmin de nesnel olana, kalıcı olduğu varsayılan her şeye ve zamanla mekanın birliğine karşı takındığı eleştirel tavrı miras almışlardır. Romantikler güzellik, iyilik ve hakikate dair gerçekten evrensel denebilecek hiçbir ölçüt bulunmadığını ileri sürerek egemen estetik değerleri sorgularlar. Romantiklere çok benzeyen bir biçimde post-modernistler de “tatmin edicilikten uzak bir bugünle kullanışsız bir geçmiş arasındaki alacakaranlık bir geçiş dünyasında... bilinen toplumsal haritaların artık işe yaramadığı bir dünyada”, yeni haritaların da henüz yapılmadığı bir dönemde yaşadıklarını hissederler. (Rosenau, 2004: 34)

### II.3. Oyunsuluk

Postmodernizmin ‘her şey gider’ ve ‘anı yaşa’ tarzındaki hayat yaklaşımı, edebiyat düzleminde de ‘meselesi olmayan’ ya da böyle algılanan oyunsu bir sanat anlayışına yol açmıştır. Edebiyatı bir ülkü olarak görenler tarafından bu tutum çokça eleştirilmiştir ve eleştirilmektedir. Postmodern döneme gelindiğinde roman artık ‘gerçeği anlatma’ ülküsünden sıyrılmış, edebiyatın kendisini, yazma işini anlatmaya başlayarak epistemolojik düzlemden ontolojik düzleme geçiş yapmıştır.

Postmodern romanın kurgu düzlemindeki en belirgin özelliklerinin başında geldiğini düşündüğümüz yaklaşım olan *oyunsuluk* da kaynağını yine modernizmden alır. Ancak, postmodernist anlatıda yaygınlık kazanan bu kurgu eğilimi, söz konusu edebiyatta sanatın özüne yönelir, içerdiği ontolojik renk vurgu kazanır; metin, oynanan bu sanatsal oyunda ana renk durumuna gelir. (Ecevit, 2012: 71)

Postmodernist sanatçı oyununu sadece kendisi için değil aynı zaman da okuyucu için de hatta onunla beraber oynar. Postmodern sanatın oyunsu niteliği, geleneksel roman okuyucusu tarafından bazen tuhaf karşılanırsa da, birçok okuyucunun postmodern romanı okuma sebebi oyun. “*Oyun* bu edebiyatta yalnızca estetik düzlemdeki sonsuz özgürlüğün aracı ve göstergesi değildir; aynı zaman da pragmatik bir işlevi de vardır: *eğlendirir.*” (Ecevit, 2012: 73)

## II.4. Çoğulculuk

Postmodern romanlar çok katmanlı yapılar sergileyen, her disiplinden her görüşten unsurlar barındıran karnavalesk romanlardır. Postmodern felsefenin özünde çoğulculuk yatar. Çeşitli olasılıkların, disiplinlerin, ontolojik katmanların *eşzamanlı bir birliktelik* içinde varolduğu metinlerdir postmodern romanlar. (Ecevit, 2012: 177)

Postmodern romanlarda sadece farklı görüşlerin değil farklı edebi türlerin de bir araya geldiğini görürüz. Postmodern roman hem bir aşk romanı hem tasavvufi bir anlatı, hem bir polisiye hem de bir tarihi roman olabilir. Hem bunların hepsidir hem de bunlardan hiçbiri değildir aslında.

Postmodern bir romanda resmi tarih ile kurmaca, hayal ürünü bir tarih bir araya gelebilir. Örneğin postmodern romancı İstanbul'un fethini konu alan bir romanda aslında İstanbul'u Fatih Sultan Mehmet'in değil onun komutanlarından birinin fethettiğini, II. Mehmet'in o sırada sarayda derin bir uykuda olduğunu söyleyebilir. Ya da Marx'ın aslında iflah olmaz bir alışveriş bağımlısı olduğu, bir ayakkabıya binlerce dolar verdiği bir roman kurgulayabilir. Postmodernistler için tarih de tarih-bilimcisi olarak addedilen kişilerin yazmış olduğu kurgusal bir disiplindir.

Postmodernizm, modernizmin tekçi, ötekileştirici yaklaşımının karşısına çoğulculuğu koymuştur. Bunu yapmak için de, modernizm için önemli olan bazı kavramları sorunsallaştırmıştır. Tarihi bir anlatı olarak kabul edip, tarihsel ilerleme ve değişim fikrini reddetmek ve işlevsizleştirmek, bu bağlamda ilk akla gelen yaklaşımlardan biridir. (Apaydın, 2009: 29)

## II.5. Zıtlıkların Biraradalığı

Postmodernizm, değerlerin aynı kakofoni içinde aynı derekede yer aldığı bir sistem, bir görme biçimidir. Bunun için postmodern romanlarda aslında bir araya gelmez gibi görünen değerlerin aynı düzgülü içinde karşılıklı söyleştiklerini görürüz. Postmodern

dönemde türbanlı bir kadınla bir eşcinselin kendi tercihlerine göre yaşama hakkını elde etmek için kol kola yürüdüğünü görebiliriz.

Postmodern romanlarda sık sık karşılaşılan zıtlık özelliklerinden biri de cinsellikle hatta pornografik olanın kutsal olanla (genellikle İslam dininin kutsallarıyla) bir arada bulunmasıdır. İslamiyette kutsal bir varlık olan melek pornografik bir figür olarak karşımıza çıkabilir postmodern romanlarda. Kurgusal olanla resmi tarih, gerçek aşk ile bayağı aşk, yaşam ve ölüm, tanrı ve şeytan postmodern metinlerde aynı düzlemde yer alabilir. Postmodern yazarlar, postmodern düşünürler biraz da insanların kutsala karşı olan ‘tabularını’ yıkmak için böyle bir yöntem kullanarak bunları değersizleştirir daha doğru bir deyişle kendisine atfedilen değerlerden arındırır.

## **II.6. Polisiye-gerilim ve Türevleri**

Polisiye, suç edebiyatı, gerilim, macera ve türevleri uzun yıllar modern edebiyatın dışladığı anlatı türleri olmuştur. Almanlar polisiyeyi ‘Trivialliteratur’ (ucuz edebiyat) dedikleri edebi ürünler içerisinde saymıştır (Mandel, 1996: 16). Özellikle ABD’de 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başında doğan yeni bir polis romanı türü birçokları tarafından eleştirilmiştir. Bu kitaplar çok ucuza satılıp kötü kâğıtlara basılmaktadır. Ucuzluklarından ve kötü hamur kâğıtlarından dolayı bu öykülere *On Paralık Öyküler (Dime Novels)* veya *Hamur/Pulp* denmiştir (Üyepazarcı, 1997: 9). Yani, genel olarak polisiye roman ucuz edebiyattan, eğlencelik türlerden sayılmış ve ‘ciddi’ yazarlar tarafından rağbet görmemiştir. Postmodernistlerin, polisiye öğelerini kullanmalarının en büyük nedeni de budur. Çünkü onlar ‘ciddi’ değillerdir. Gerçekçi, ciddi yazarların edebi eserlerine almadığı, genel olarak popüler kültür ürünü sayılan polisiye unsurlar, postmodern yazarlar tarafından iyi bir kaynak olarak görülmüştür.

## II.7. Geleneğe yöneliş

Postmodern anlatıların moderniteyle zıt olduğu noktalardan birisi de tarihe ve geleneğe yönelmelerinde kendisini gösterir. Gelenek, ‘eski’nin bir göstergesidir ve eski olana karşı mesafeli bir tutumla yaklaşan yansıtmacı ve 20. yüzyıl başı yeni romanının tavrına bir tepkidir postmodernizmin gelenekle olan ilişkisi. Latince ‘hemen, şimdi’ anlamına gelen ‘modernus’ sözcüğünden türetilen ‘modern’in eski olanı, geçmiş olanı, geleneksel olanı reddetmesi bir tesadüf değildir. Ancak postmodern romanlarda geleneğe ait unsurların –arkaik dil, tarih, geleneksel edebiyat, Doğu anlatı geleneğine ait imgeler– kullanımı daha çok bir özlemden değil, estetik bir kaygıdan dolaydır.

Tayfun Pirseliimoğlu’nun romanlarında, postmodernizmin karakteristik bir yönü olan ‘tarihe yönelme’ye rastlanmadığı için, bu alt başlıkta, incelediğimiz romanlar gelenekle ilişkilendirilecektir.

## II.8. Popüler unsurlar

Postmodern sanat ve postmodern roman, popüler olana karşı her zaman ilgi duymuştur. Andy Warhol’un farklı renkler uyguladığı Marilyn Monroe’nun bir resminin renklendirilmiş çalışması ‘Marilyn Diptych’, 1960’lı yıllarda bir anda ünlü olmuş ve en zengininden en fakirine kadar birçok insanın duvarında asılı sanatsal bir çalışma olarak yerini almıştır. Postmodern sanatın, popüler olana ilgi duymasının nedeni, modernist sanatın sadece belirli bir kitleye hitap eden ‘seçmeci’ tavrından kaynaklanır:

Postmodernizmin sanattaki karşı çıkıcılığı ise modernist sanatın özgünlük, seçkincilik, misyonerlik gibi temel değerlerine yönelmiştir. Elitist tavrın yerine sanatı popülerleştirmek (pop-art); kolaj tekniği aracılığıyla eklektik bir özellik kazandırmak; öneriler, tezler çözümler getirme ve yargılama gibi kendisine toplumsal bir rol biçme yerine misyoner kimlikten uzaklaşıp salt sunmayı amaçlayan betimleyici bir tutuma sokmak postmodernist sanatın genel seçenekleri olarak gösterilebilir. (Sazyek, 2002: 511)

Reklam sloganları, markalar, hâlihazırda popüler olan nesnelere, argo ve halk dilindeki sözcüklerin kullanımı, toplumdaki günlük olaylara ve moda akımlarına göndermeler birer pop-art unsurudur. Aynı zamanda pornografi de pop-art unsuru sayılabilir. Çünkü bu unsurların hepsi, popüler olanı yansıtır ve halka yöneliktir. Ne de olsa postmodern romancının kısıtlı bir kitleye seslenme hedefi olan seçkin bir kaygısı yoktur.

Orhan Pamuk, gelişen teknolojinin bir getirisi olan tüketim çılgınlığını körükleyen reklamı edebi eser içerisinde kullanır. Reklam sloganlarının ve markaların eser içerisinde kullanılması da edebi değerini düşürür. Bir edebi eseri, reklamı yapılarak satış göstergelerinin yükseltilmesi hedeflenen ticari metayla eşdeğer hale getirmektedir. (Özcan, 2005: 183-184)

Postmodernizmin popülizm vurgusunda elitist, entelektüel bir eğilimle dalga geçme amacı da vardır. “Post-modernizm popülizmle de, kendiliğindenlik vurgusunu ve belli bir anti-entelektüalist eğilimi, kitleleri ve kitlelerin gösterdiği kişisel, özel direnişi idealize etme eğilimini paylaşır.” (Rosenau, 2004: 33)

## II.9. Anti-kahraman

Postmodern roman önceki roman geleneğinde (modern roman ve yeni roman) olay örgüsü bir başkahraman etrafında şekillenir. Ancak postmodern romana geldiğimizde bütün çevrelere girip çıkıp varlığın mekâna hâkim kılan, dirayetli kahramanlar yoktur artık. Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar* adlı çalışmasında postmodernizmin özne anlayışını şöyle tanımlar:

20. yüzyılın ikinci yarısından sonra postmodern tanımı altında topladığımız eğilimde insan, modernistlerde olduğu gibi davranmıyordur artık; o yaşamakta olan kaosun çatlaklarından sızacak bir ışık, her şeye karşın var olduğunu düşündüğü bir anlam aramaktan vazgeçmiştir yaşamda; karşıtlıkları/çelişkileri kabullenmiş, geleneksel görüşün hiçbir biçimde bir ortak paydaya alamayacağı değerleri/ölçütleri yan yana getirmeyi öğrenmiştir. (Ecevit, 2012: 65-66)

Anti-kahraman olgusu postmodern dönemin özne anlayışına paraleldir. Artık roman kahramanları psikolojik derinlikleriyle öne çıkan, romanın merkez konumunda yer alan

başkahramanlar değil, iç derinliklerine dair yazarın herhangi bir çözümlemede bulunmadığı, sevimsiz hatta itici, okuyucunun özdeşleşim kurmaktan çok uzak olduğu tiplerdir.

*Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*'de (Edebiyat Terimleri ve Edebiyat Teorisi Sözlüğü) anti-kahraman maddesinin tanımı şöyledir:

Eski moda tarzda, kahramanlık işlerine yetenekli olan gösterişli, cesur ve becerikli kahramanın anti-tezidir; kahraman-olmayandır. Böyle kahramanların bazı romantiklerin romanları ve de daha bayağı olan romantik kısa romanların dışında var olup olmadığı da bir miktar şüphelidir. Buna rağmen soylu özellikler ve erdemli nitelikler sergileyen kurgusal kahramanların birçok örneği vardır. Anti-kahraman, başarısızlık uğraşını edinmiş kişidir.

Bir tür beceriksiz, talihsiz, nezaketsiz, sakar, ahmak ve şaşal olan anti-kahramanın antik kökenleri yeni Yunan komedyasına dayanır. Avrupa edebiyatında erken ve dikkat çekici bir örnek ise *Don Kişot* romanına adını veren sevimli şövalyedir. ... Diğer bir dikkat çekici örnek Laurence Sterne'in *Tristram Shandy* romanının aynı adlı kahramanıdır. 18. yüzyıldan sonra Avrupa Edebiyatında örneğin Hasek'in *Aslan Asker Şvayk*'indeki Şvayk gibi örneklerle rastlanabilir. Joyce'un *Ulysses*'indeki Leopold Bloom'un anti-kahraman olup olmadığı tartışılabilir. Camus'nun *Yabancı*'sındaki Meursault da bir örnektir. John Wain'in *Hurry on Down*'ındaki Charles Lumley bir başka örnektir. (Cuddon, 2013: 41)

Yusuf Atılgan'ın *Anayurt Oteli*'ndeki Zebercet, silik ve primitif duygulara indirgenmiş kişiliğiyle, zayıf karakteri ve itici görünüşüyle edebiyatımızdaki başarılı bir anti-kahraman örneğidir.

## I. TÜRK ROMANINDA POSTMODERNİZM

Sanatta, nereden bakılırsa 20. yüzyıla kadar, yansıtmacı bir anlayış hâkim olmuştur. On dokuzuncu yüzyılın realist ve natüralist romanları gerçekliği yansıtma gayesinde o kadar ileri gitmişler ki edebiyata, pozitif bilimlerin yöntemleriyle yaklaşılabilirliğini iddia etmişlerdir. Ancak 20. yüzyıla gelindiğinde romanda gerçeklik anlayışı değişmiş, klasik romanın bütünlüklü yapısı 20. yüzyıl yeni romanının parçalı yapısına bırakmıştır yerini. Bunu derken bir yanlış anlaşılmanın da önüne geçmek gerekir. 20. yüzyıldan sonra roman yazmaya başlayan romancıların hepsi, elbette yeni roman tarzında metinler kaleme almamıştır. Bu yüzyılın başlarında yeni bir tür, yeni bir duyuşun sonucu olan yeni roman doğmuştur ancak geleneksel, yansıtmacı romanlar da günümüzde olduğu gibi kimi yazarların tercihi olmaya devam etmiştir.

20. yüzyılın yeni roman anlayışı içinde Virginia Woolf, William Faulkner, Marcel Proust, Franz Kafka, Robert Musil, James Joyce gibi isimler anılır. Bu tarz romanın en önemli özelliği zamanın çizgisel değil parçalı bir şekilde anlatımıdır. Bu yeniliğin ardında 20. yüzyılın başlarında gerçekleşen bilimsel paradigmlar önemli rol oynar.

Yeni estetik, bütünlüğünü ve güvenilirliğini yitirmiş bu yeni dünyayı parçalara bölerek anlatmaktadır artık. Avangardist-modernist edebiyatta yeni metinler, montaj/kolaj teknikleriyle bir *patch-work*'e dönüşür. Göreceleşmiş zaman ise çizgisel akmamaktadır yeni metinlerde; dün-bugün-yarın alışılmadık bir biçimde birbirine karışır. James Joyce, Marcel Proust, Franz Kafka ve diğer öncüler, tümüyle tersyüz olan verilerle iyice anlaşılma duruma gelen *yeni gerçekliği*, edebiyatın biçim/kurgu/yapı düzlemine taşırlar. Neden-sonuç ilişkisinin dışında grotesk/soyut bir düzlemde soluk alan, konusal bir bütünlük içermeyen bellek/bilinç yolculukları kurguluyordur yazar artık. Dış dünyayı teketek yansıtan ve konturları belirgin bir gerçeği sarsılmaz bir güvenle sunan geleneksel *mimesis-katharsis* estetiğinin de bir sonudur bu. (Ecevit, 2012: 29)

Yeni romanın en önemli meselelerinden biri 'yabancılaşma'dır. Yabancılaşma, bilim-teknolojideki hızlı, baş döndüren gelişmelerin birer sonucudur. İnsan, "tükettiği

yiyecekleri ancak şık ambalajlar içinde marketlerde görebiliyor, kullandığı aygıtlarla ilişkisinde son derece yetersiz kalıyor; televizyonu/bilgisayarı/arabası bozulduğunda bir uzmanın yardımını olmaksızın işin içinden çıkamıyordur artık.” (Ecevit, 2012: 35)

Modernist estetikte önemli olan biçimdir artık. Bunun için yazarlar şimdiye kadar denenmemiş, insan psikolojisini yansıtan ‘iç monolog’ ve ‘bilinç akışı’ tekniklerini kullanırlar romanlarda. Bu roman tekniklerinin kullanılmasında Sigmund Freud’un rüyalar ve bilinçaltı üzerine yaptığı çalışmaların etkisi büyüktür.

Yeni roman, insanoğlunun modern paradigmalara karşı sarsılan inancının bir sonucudur. Bu roman türü, moderniteyi yüceltmez, aksine onu, birçok yönden eleştirir. Rönesans’ın ve Aydınlanma’nın da içinde olduğu modern dünya anlayışında bilime ve insan aklına olan inanç hâkimken modernist sanatçılar, insan aklına ve ilerleme fikrine olan inançlarını kaybetmişlerdir. I. Dünya Savaşı’nın yarattığı kaos ortamının da Batılı modernistler üzerinde etkisi büyük olmuştur. Bunun için yeni romanın kahramanları yabancılaşmış ve kimlik bunalımı yaşayan kimselerdir.

Bizde roman, ilk doğduğu zamanlarda ahlakçı nitelikler taşımaktadır. Asıl mesleği üst düzey memurluk, gazetecilik olan ilk roman yazarlarımızın romanları toplumu eğitme amacı taşımıştır. Romanla tanışmamız ise Batıya göre epeyce geçtir. 19. Yüzyılın ikinci yarısında yaklaşık 250 yıl sonra olmuştur. Yükselen orta sınıfla beraber Batıda ortaya çıkan roman, Osmanlı’da orta sınıfın devletin de müdahalesi ile oluş(a)maması nedeniyle doğal bir ortamda doğmamıştır. Türkçe’de romanın doğuşu, doğal bir gelişimin değil, Osmanlı aydınlarının eliyle olmuştur. Bu yüzden ilk Türk romanları birer ahlak kitabı niteliği taşırlar. İlk Türk yazarları, romanı genel olarak, toplumu eğitmek için bir araç olarak görürler. “20. yüzyılın başlarında Batı romanı köktenci bir değişim sürecine



girerken, Türk edebiyatının romanla tanışması ise henüz birkaç onyıllık geçmişe sahiptir(r). Batıda roman Hümanizma/Rönesans döneminde yeni uyanmaya başlayan birey-insanın kendini dile getirmek için oluşturduğu bir edebiyat türü olarak ortaya çıkmıştır.” (Ecevit, 2012: 83) Ancak bizde bireyleşme süreci tam olarak gerçekleşmemiştir.

Türk romanı genelde gerçekçi bir çizgi izlemiştir. Bu gerçekçi romanlarda önce Doğu-Batı karşıtlığı sonra da ezen/ezilen çatışması anlatılmıştır. Birey-insanın iç dünyasına Türk romancısı uzun yıllar rağbet etmez. Gerçekçi roman gerçekliği yansıttığı ölçüde övülmüştür. (Ecevit, 2012: 84)

Yeni roman, özgünlük iddiası taşır. Bunun için yeni romancılar avangardist biçim denemelerine girişerek romanın öz yapısını değiştirir ve geleneksel romandan uzaklaşır. Postmodern roman bu anlamda eklektik bir yapıya sahiptir. O, özgün olmak derdinde değildir. Çünkü postmodernist romancıya göre insanlar binyıllardır bir şeyler yazmakta, üretmektedir. Bunun için özgün bir şeyler söyleme çabası artık boş bir çabadır. Postmodern romanda önceki yazın geleneklerinden sıklıkla yararlanır ve bu metinlere sık sık göndermeler yapılır.

Halit Ziya Uşaklıgil, Ahmet Hamdi Tanpınar, Abdülhak Şinasi Hisar gibi Türk romancılarında modernist eğilimler olsa da gerçek anlamda yeni roman Türkiye’de 1970’li yıllarda ortaya konulmuştur. Türk roman tarihi içerisinde eski gelenekten tamamen kopup avangardist biçim denemeleriyle bir dönüm noktası olan roman, Oğuz Atay’ın 1973’te yayımlanan *Tutunamayanlar*’dır. “İlk avangardist Türk romanları, modern ve postmodern özellikleri aynı metinde bir arada taşırlar edebiyatımıza.”(Ecevit, 2012: 85) *Tutunamayanlar* da bu tarz romanların ölçüsüdür. Ayrıca Oğuz Atay edebiyatımızda,

üstkurmacayı bir teknik olarak kullanan ilk yazar, *Tutunamayanlar* da bu tekniğin bilinçli bir şekilde kullanıldığı ilk romandır.<sup>1</sup>

*Tutunamayanlar*'da baştan sona kadar bir parçalanmışlık hissi hâkimdir. "Roman, bu anlatımıyla, yerleşik anlatı biçimlerine bir başkaldırı niteliğindedir. Atay'ın metni içerik bakımından da bu biçimsel başkaldırıya uygun düşer. Türk aydınının bilincinin derinliklerini ve söyleminin çeşitli yüzlerini açığa çıkarır." (Aksoy, 2008: 23)

Modernist Türk romanı (yeni roman) deyince akla gelen diğer önemli isim Yusuf Atılgan'dır. Yusuf Atılgan'ın romanları yalnızlaşma, yabancılaşma ve iletişim kopukluğu yaşayan karakterlerin romanıdır. *Anayurt Oteli* (1973) Kafkaesk bir romandır ve Oğuz Atay çizgisinden daha farklı, yenilikçi bir metindir. (Ecevit, 2012: 88)

Modernist edebiyat 70'li yıllarda genellikle Oğuz Atay, Yusuf Atılgan, Ferit Edgü üçlüsü tarafından temsil edilmiştir. (Ecevit, 2012: 89)

1980'li yıllar Türk edebiyatı için farklı yola girilen bir dönemdir. Özellikle 1970'lerde 12 Mart muhtırasından sonra yükselen politik sesler bu dönemde sinmiştir. Bu dönemde Erdal Öz, Sevgi Soysal, Füruzan gibi yazarlar siyasi romanın örneklerini vermiş, romanlarda siyasi ortamı keskin bir gerçekçilikle işlemişlerdir.

---

<sup>1</sup> Ahmet Mithat'ın 1891 yılında yayımlanan eseri *Müşahedat*, kimi araştırmacılar tarafından edebiyatımızda ilk üstkurmaca roman olarak kabul görmektedir. Gerçekten de Ahmet Mithat eserini yazma sürecini, kurgu içinde konumlandırarak, üstkurmaca bir eser yazmıştır. Ancak bir 'natüralist' roman yazma iddiasıyla yola çıkan Ahmet Mithat'ın bu eserde, natüralist romanın bir gerekliliği olan eserin kurgusallığını gizlemek yerine eserin kurgu olduğunu belirginleştirme gibi bir niyet okuması ne kadar doğrudur? Üstkurmacanın yöntemlerinden biri de metnin kurgusallığını eserin içinde belirtmek ve metnin yazılış sürecini de metnin konusu haline getirmek hatta anlatıcıyı olgu içinde konumlandırmaktır. Ancak üstkurmaca yazarının tüm bunları yaparken amacı, natüralist ve realist romanın, kurgusallığını metin içinde gizlemesine ve 'gerçekmiş gibi yapma' tavrına bir karşı çıkıştır. Ahmet Mithat'ın bu amaçları güdüp gütmeyeceğini anlamak için onun entelektüel tavrına bakmak yeterlidir. Natüralist ve realist romanı dahi hakkıyla kavrayamayan Mithat Efendi'nin üstkurmacayla ilgili böyle bir tavır olduğunu hiç sanmıyoruz. Ayrıntılı bilgi için bkz: Yavuz Demir: *Zaman Zaman İçinde Roman Roman İçinde: Müşahedat (Bir Üstkurmaca Olarak Müşahedat)*, Dergah Yayınları, 2002.

Seksenli yıllarda toplumsal/politik konulardan uzaklaşma yazarlarda birey sorununun anlatılması gibi bir eğilime neden olmuştur. Bu dönemde romanlarımız çoğunlukla apolitik özellikler gösterir. Bu tür romanlardan ilk akla gelenlerden biri Latife Tekin'in *Sevgili Arsız Ölüm* (1983) adlı romanıdır. Roman, Latin Amerikalı yazar Gabriel Garcia Marquez'in romanlarına benzer ve büyü-gerçekçi romanın edebiyatımızdaki ilk örneği olarak anılır. Ancak kişisel hayatında politik görüş olarak sol kutupta yer alan Tekin, bireysel ve toplum sorunlarını anlatmayan bir eser yazdığı için toplumcu gerçekçi çevrelerden döneminde çokça tepki toplamıştır. Yine de *Sevgili Arsız Ölüm*, edebiyatımızda bu tarzda yazılan romanların halen en başarılılarından sayılır.

1970'lerde *Ölmeye Yatmak ve Bir Düğün Gecesi* adlı *Dar Zamanlar Üçlemesi*'nin ilk iki kitabıyla üne kavuşan Adalet Ağaoğlu 80'li yıllarda da kadın konusunu ve sorununu işlemeye devam eder. Bu dönemdeki romanlarında modernist öğelere de ağırlık verdiği görülür (Ecevit, 2012: 92).

Pınar Kür'ün *Bir Cinayet Romanı* adlı romanı (1989) üstkurmaca bir polisiye olması ve başka polisiye metinlere göndermeler yapması açısından önemli bir romandır. “Yazar *Bir Cinayet Romanı*'nda üstkurmacyı, iki kurmaca metni iç içe geçirmek suretiyle örneklendirmiştir.” (Sazyek, 2002: 512) Bilge Karasu'nun “seksen sonrasında yayımlanan romanları çağcıl edebiyatın *fantastik/üstkurmaca/grotesk öğeleriyle* oluşturulmuştur. Kullandığı dil ve titiz kurgusuyla Karasu'nun romanları, modern Türk edebiyatının en yetkin örneklerindedir.” (Ecevit, 2012: 90)

Nobel ödüllü yazarımız Orhan Pamuk ise ilk romanlarını 80'li yıllarda yayımlar. İlk romanı *Cevdet Bey ve Oğulları* (1982) natüralist sayılabilecek, aşına bir gerçekçiliğin ürünüdür. 1983'te yayımlanan *Sessiz Ev*'de yazar görüş-açısı tekniğine kaymıştır. *Beyaz*

*Kale*'de yazar postmodern bir çizgiye kaymaktadır ve geçmiş çağda yaşamış insanların düşünce biçimlerini yeniden kurmaya çalışır. *Kara Kitap*(1990) ve *Yeni Hayat* (1994) postmodern roman akımının içinde yer alan eserlerdir. Bu romanların Fredric Jameson'ın deyişiyle üçüncü dünya edebiyatına özgü "ulusal politik alegoriler" olduğu söylenebilir. Çünkü bu romanlar Orhan Pamuk'un içinde yaşadığı toplum hakkındaki genel ve tarihi görüşünü yansıtır hem de postmodern romanın Batılı örneklerinden kullanılan biçim özelliklerinin hepsini ustaca kullanır. (Belge, 2009: 481)

90'lı yıllarda Türkiye'de postmodern roman denince ilk akla gelen isimlerden birisi Hilmi Yavuz'dur. *Taormina* (1990), *Fehmi K. 'nın Acayip Serüvenleri* (1991), *Kuyu* (1994) adlı üç anlatısı daha sonra *Üç Anlatı* (1995) adıyla aynı kitapta basılmıştır. Hilmi Yavuz'un 'anlatı' demeyi tercih ettiği bu romanlar postmodern romanın bütün özelliklerinin görüldüğü metinlerdir.

Orhan Pamuk, bu dönemde roman yazmaya devam eder *Kara Kitap*'ı 1990'da yayımlar. Bu roman, üzerine yüzü aşkın yazının kaleme alındığı *Kara Kitap*'tır. Doğu'nun geleneksel metinlerinden yararlanan eser, tam bir metinlerarası özellik gösterir. Yazarın *Yeni Hayat* (1994) romanı ise tam anlamıyla bir arayışın yolculuğudur ve üskurmaca bir metindir. *Benim Adım Kırmızı* (1998) başta, cinayete kurban gitmiş bir nakkaşın ağzından anlatılır. Çoğul anlatıcının kullanıldığı bu metin de tarihi roman, aşk romanı, cinayet romanı olma özelliğiyle çoğulcu bir anlayışla yazılmıştır. Orhan Pamuk'un romanları genelde çoğul anlatıcılarıyla dikkat çeker. Onun anlatılarında okuyucu pasif bir alıcı değil, aktif bir yaratıcıdır. Doğu ve Batı edebiyatı geleneğini iyi bilen yazar eski anlatıların parodisini yapar. Eserleri genelde üstkurmacadır. Kendi yazılma süreçlerine eğilir (Esen, 2009: 117-119).

Pamuk'un 2002 yılında yayımlanan eseri *Kar*, politik bir romandır. Bu romanıyla yazar, postmodern roman tarzından uzaklaşmıştır. 2008'de yayımlanan *Masumiyet Müzesi*'yle Pamuk, postmodern anlatılara kaldığı yerden devam etmiş gözükmektedir.

Son romanı *Kafamda Bir Tuhaflık* (2014), İstanbul'da boza satıcısı olan Mevlüt'ün hayatını anlatır. Yazarın son romanı da postmodern özellikler göstermekte ancak postmodern roman çizgisinden biraz uzaklaşmış görünmektedir. Bütün bu özellikleriyle Pamuk'un romanları 1990'lardan beri Türkiye'de postmodern roman denilince akla gelen ilk isim olmuştur. (Zariç, 2014: 49)

1990'lı yıllarda postmodern romanın avangardist temsilcilerinden biri de Hasan Ali Toptaş olmuştur. “ ‘Gölgesizler’ ve ‘Kayıp Hayaller Kitabı’ romanlarında, çağdaş insanın kimlik sorunsalını kırsal kesime taşımış ve bunu modernist/postmodernist tekniklerle bütünleştirerek Türk edebiyatında bir çığır açmıştır. .... ‘Bin Hüzünlü Haz’, postmodernist Türk edebiyatının romantik ucunda varılan noktayı belgeler.” (Ecevit, 2012: 93)

Doksanlı yıllardan itibaren yazdığı yeni-tarihselci romanlarla dikkati çeken diğer bir isim İhsan Oktay Anar'dır. İlk romanı *Puslu Kıtalar Atlası*'yla (1995) edebiyat çevrelerinin dikkatini çeken Anar'ın romanları postmodern romanın birçok özelliğini bünyesinde barındırır. *Kitab-ül Hiyel* (1996), *Efrasiyab'ın Hikâyeleri* (1998), *Amat* (2005), *Suskunlar* (2007), *Yedinci Gün* (2012) ve *Galiz Kahraman* (2014), mikro tarihe önem veren, parodilerle dolu, üstkurmacayla yazılmış ve pastiş dilinin çok iyi kullanıldığı romanlardır.

Doksanlı yıllarda postmodern roman çizgisinde başka bir çizgide değerlendirilebilecek başka bir roman ise Erendiz Atasü'nün *Dağın Öteki Yüzü* (1996) romanıdır. Postmodern-feminist bağlamda ele alınan eser iki cumhuriyet kızı Vicdan ile

Nefise'nin hikayelerini anlatarak Cumhuriyet öncesinden doksanlı yıllara kadar kadının tarihçesini verir (Aksoy, 2008: 30).

Elif Şafak, doksanlarda *Pinhan*'la (1997) başladığı yazarlık kariyerini hala sürdürmektedir. Onun romanlarında göze çarpan olgulardan biri iç çatışmadır (Boynukara, 2009: 67). Romanlarında cinsiyet ve kimlik sorunlarını anlatırken kimi zaman postmodern romanın teknik ve içerik özelliklerinden yararlanır.

Tanınmasında medyanın da etkisi olan bir başka isim, gazeteci yazarlardan Ahmet Altan'dır. Cinselliği cüretkâr bir şekilde işlediği romanı *Aldatmak*'la (2002) birçok çevre tarafından -romancılığıyla da- tanınır hale gelmiştir.

Batıda 60'lı ve 70'li yıllarda Kurt Vonnegut, John Barth, Italo Calvino gibi isimler tarafından ilk örnekleri verilen postmodern romanın ülkemize bu kadar hızlı bir şekilde sıçraması ilgi çekicidir. Bunda postmodernizmin, Batı merkezli insanlık ve gerçeklik söylemine karşı çıkıp küçük toplumların ve Doğu toplumlarının da söylemlerine yer vermesinin önemli bir payı vardır. Yüzyıllardır dünya üzerinde etkili olmaya başlayan Batı hegemonyasına sırt çeviren ve Batılıyı ölçüt alarak Doğuluyu 'öteki' yapan modernist gerçekliğe karşı çıkan bu duyuş/düşünce tarzı, yazarlarımıza da geniş imkânlar tanımıştır. Bu anlayışı sınırsız bir 'özgürlük' görerek kıymetsiz örneklerini veren romancılar zamanla unutulup gitmiştir; sadece örnek olsun diye birkaç bilimsel çalışmada adları anılmaktadır. Ancak Orhan Pamuk, Hasan Ali Toptaş, İhsan Oktay Anar gibi postmodern romanın yetkin örneklerini vermiş isimler günümüzde önemini halen korumakta, metinleri hâlâ incelenmektedir.

## I. TAYFUN PİRSELİMOĞLU'NUN HAYATI, SANATI VE ESERLERİ

Tayfun Pirselimoglu, 1959 yılında Trabzon'da doğmuştur. ODTÜ'yü bitirdikten sonra Viyana'ya gitmiş ve Viyana Uygulamalı Güzel Sanatlar Akademisi'nde resim ve gravür okumuştur. Viyana, İstanbul, Ankara, Budapeşte, Tallinn gibi birçok şehirde sergiler açmış ve ortak sergilere katılmıştır. Senaryo yazımı, sinema ve resim konularında bağımsız Akademie Genius'ta dersler vermiştir. Viyana, Atina ve Ankara'da sinema atölyeleri gerçekleştirmiştir.

Pirselimoglu hem bir edebiyatçı hem sinemacı –yönetmen,senarist- hem de ressamdır. *Dayım* (1999) ve *Il Silenzio e'Doro (Sükût Altındır)* (2002) adlı kısa filmi vardır. Yazıp yönettiği beş uzun metrajlı filmi vardır: *Hiçbir yerde* (2002), *Rıza* (2007), *Pus*(2009), *Saç* (2010), *Ben O Değilim* (2013) Bunlardan *Saç*, *Rıza*, *Pus*, 'Vicdan ve Ölüm' temalı üçlemedir. <sup>i</sup>

*Çöl Masalları* (1996), *Kayıp Şahıslar Albümü* (2002), *Malihulya* (2003), *Şehrin Kuleleri* (2005) ve *Kerr* (2014) adlı beş roman; *Otel Odaları* (2009), *Harry Lime'in En Yeni Hayatları ya da Üçüncü Adama Övgü* (2013) adlı iki hikâye kitabının sahibidir. Yazarın bütün eserleri İthaki Yayınları tarafından basılmaktadır.

Çocukluğu Trabzon'da geçen yazarın, o yıllardaki hayatına dair izler, romanlarında karşımıza çıkmaktadır. Mesela *Çöl Masalları*'ndaki ardında çöl olan fantastik kapı, biraz yazarın yaşadığı iki katlı evin bodrumundaki kapıya biraz da büyükbabasının konağındaki kapıya göndermedir. *Çöl Masalları*'ndaki avcı dayı da yine otobiyografik öğelerdendir (Pirselimoglu, 2011: 24).

---

<sup>i</sup> <http://www.tayfunpirselimoglu.com/giris.asp?id=1&lng=tr>, 2015

Pirselimoğlu'nun babası profesyonel avcıdır. *Avcılıkta Kırk Yıl* adlı bir eseri de vardır. Büyükbabası Hacı Hamdi Paşa ise Fevzi Çakmak'ın yanında savaşmış ve onun yakinen dostu olan bir komutandır (Pirselimoğlu, 2011: 24-25).

*Mithra ve Bildircinlar-Boztepe*'de bildiği bütün masalları anneannesinden dinlediğini ifade eder Pirselimoğlu:

Benim çocukluğum, sayısı zaman içerisinde az çok değişse de tamamen kadınlar arasında geçti. Üç ablam ve annemin dışında anneannem –ki bildiğim bütün masalları o öğretmiştir– teyzemin ve dayımın kızları, evimize sık gelip giden kadınlarla tam bir kadınlar sultanlığı vardı evde. (2011: 27)

Pirselimoğlu dayıları, halaları, teyzeleri ve kuzenleriyle akrabalık ilişkilerinin sıkı olduğu mutlu bir çocukluk geçirmiştir. Romanlarında çocukluğuna ait izler olduğu görülür ancak otobiyografik öğeler postmodern roman incelemesinin dışında tutulmuştur.

Tayfun Pirselimoğlu, yönetmen, senarist ve yapımcıdır. Sinema filmleri İstanbul'da yaşayan varoş kesimin hikâyelerinin anlatıldığı toplumcu çizgide filmlerdir. Filmlerinde müzik ve diyalog kullanımını zamanla en aza indirmiş, filmlerini giderek minimize etmiştir. Bir karakterin dönüşme/başkalaşma öyküsünün anlatıldığı bu filmler postmodern sinema tarzına çok uzak filmlerdir. Oysa onun romanları özellikle *Çöl Masalları*, tam bir postmodern kurguyla örülmüştür ve karnavalesk yapı sergiler. Romanlarının büyük bir bölümünde fantastik öğeler büyük bir yer kaplarken filmleri adeta keskin bir gerçeklikle yoğrulmuştur.

*Çöl Masalları* ve *Malihulya*, yazarın, toplum sorunları anlatmaktan uzak romanlarıdır. *Şehrin Kuleleri* ise edebiyatımızın az sayıdaki karşı-ütopya örneklerinden biridir. Bu çalışmada beraber anacağımız *Kayıp Şahıslar Albümü* ve *Kerr* ise yazarın toplumsal-taşlamacı yönünün ortaya çıktığı romanlardır. Ancak yine de bu son iki roman



postmodern kurguyla yazılmış birer üstkurmaca metindir. Siyasal hicvin üst düzeye ulaştığı *Kerr*'e bile 'angaje roman' ya da en azından toplumsal-gerçekçi roman demek yanlış olur.

Yazarın ilk hikâye kitabı *Otel Odaları*'nda birbiriyle bağlantılı yedi hikâye yer alır. Bu hikâyelerden "Şems Oteli Katibi" hariç altı hikayesi başkişi anlatıcı tarafından anlatılır. Hikâyelerin her biri farklı otellerde ve farklı farklı şehirlerde geçer. Başkişiler, genel olarak işsiz ve iş arayışında olan, sefil otel odalarında kalıp kötü hayatlar yaşayan kimselerdir. Hikâyelerdeki kahramanlar adeta, kitaptaki bir hikâyeden başka bir hikâyeye atlarlar. Yusuf Atılgan, Oğuz Atay tarzı Kafkavari bir atmosferi vardır bu hikâyelerin. Dış dünyadan yalıtılmış ve yabancılaşmış bireyi kucaklayan kapalı mekânlar, öykülerde önemli bir işlev görür. Kişilerin isimleri, bazen tek bir harfle bazen de isim ve soy isimlerinin baş harfleriyle anılmıştır. Bu da genelde Kafka'nın romanlarında görülen, silikleşen ve kişiliğini yitiren bireyin ifadesidir. Kitap, aynı zamanda yazarın bir 'önsözü' olmayan tek eseridir.

*Harry Lime'in En Yeni Hayatları ya da Üçüncü Adam'a Övgü* (2012) yazarın ikinci ve son hikâye kitabıdır. Kitap yedi kısa hikâyeden oluşur. Bunlardan altı tanesi, yazarın kendisi tarafından yazılmıştır. Yedinci hikâye ise, Pirseliimoğlu'nun ilham kaynağı olan Orson Welles'e aittir.

Orson Welles Amerikalı bir aktör, yönetmen aynı zamanda tiyatro, film ve radyo oyunu yapımcısıdır. Yönetmenliğini yaptığı *Yurttaş Kane* (1941), tüm zamanların en iyi filmlerinden biri olarak gösterilmektedir. Ancak Pirseliimoğlu'nun dikkatini çeken Welles'in Harry Lime karakterini oynadığı *The Third Man* (Üçüncü Adam) (1949) olmuştur.

*Harry Lime'in En Yeni Hayatları ya da Üçüncü Adam'a Övgü* kitabının önsözünde Tayfun Pirselimoglu, Harry Lime karakteri ve onun Welles tarafından hikâyeleştirilmesi sonra da radyo oyunu olarak yayımlanması ile ilgili uzunca açıklama yapar:

Orson Welles [...] Bay Lime'ı kolay terk etmedi. Filmden sonra, çok sevilen bir karakterin sürüklediği, çeşitli yazarlarca kaleme alınmış, her biri [...] başka bir memlekette, değişik bir şehirde geçen, hep kendi ağzından bir epigrafla başlayan hikâyelerin bazılarını kendisi yazarak katkıda bulundu. .... Bu hikâyeler, 'Harry Lime'in Hayatları' başlığında küçük bir cep kitabı olarak 1950'de yayımlandı ve BBC radyoda 52 bölüm olarak 1951-1952 yıllarında Orson Welles tarafından okundu. .... İşin aslı, Welles, Üçüncü Adam'daki Harry Lime'dan hiç mi hiç hoşlanmamıştı. .... Harry Lime'dan tiksindiğini, onun aşağılık bir karaborsacı olduğunu pek çok yerde tekrarladı. (s. 5-6)

Bir yönetmen olan Tayfun Pirselimoglu Harry Lime karakterinden etkilenmiş ve onunla ilgili hikâyeler kaleme almıştır: “Yıllar içinde mesleğim dolayısıyla seyahat ettiğim farklı şehirlerde geçen Harry Lime hikâyeleri yazmaya başladım. Bunlar Bay Welles'in ve diğer yazarların yarattıkları 'yeni' Lime'ın 'yeni' hayatlarının üslubu içerisinde akan hikâyelerdi. Bu kitapta bulacaklarınız bunlardan altı tanesidir.” (s. 7)

Tayfun Pirselimoglu'nun yazdığı hikâyeler, Viyana, Busan, Mannheim, Buenos Aires, Bangkok gibi çok geniş bir coğrafyada geçer. Yazarın, diğer eserlerinden farklı olarak, bu hikâyelerde hiç yerlilik yoktur. Hikâyeler daha çok ileride de bahsedeceğimiz gibi *film-noir*'lere (kara film) benzer. Pirselimoglu yönetmenliği dolayısıyla gezmiş olduğu bu kentlerle ilgili gerçekçi betimlere yer verir hikâyelerinde.

## I. ROMANLARIN İNCELENMESİ

### V.1. Çöl Masalları

#### V.1.1. Romanın Kısa Özeti

*Çöl Masalları*, yazarın ilk kitabıdır. İlk baskısı 1996'da yapılan romanın ikinci baskısı, 2002'de, üçüncü ve son baskısı da 2005 yılında yapılmıştır.<sup>i</sup> Tezde İthaki Yayınları'ndan yapılan baskı incelenmektedir.

*Çöl Masalları*, başkişi anlatıcı tarafından anlatılan bir romandır. Romanın anlatıcısı küçükliğünde yaşadığı konağın bodrumunda, bir sandığın arkasında küçük bir kapı keşfeder. Ancak küçük bedeni bu koca sandığı itmesine izin vermediği için kapıyı aralayamaz. Konaktaki büyüklerden yardım ister fakat herkes bu konuyu geçiştirmeye çalışır ve çocuğun yardım teklifini reddeder.

Yıllar sonra büyüyünce sandığı itip kapıyı aralamayı başarır. Kapı, bir çöle açılmaktadır. Çöle adımını atar atmaz kendisine bir çöl memuru tarafından bir defter verilir. Sonradan çöle çıkanların hepsine böyle bir defter verilip, hayatlarını kaydetmeleri istenmektedir. Anlatıcı, bu defteri doldurmamak için dirense de kuşu Tutî'nin ölümü ve çöl meleğinin, belleğinin zayıflayacağı konusundaki uyarılarıyla kendisini bu defteri doldurmaya mecbur hisseder.

Anlatıcının, çölde karşılaşmış muhabbet ettiği ilk kişi, ihtiyar yazardır. Çölde şimdiye kadar onlarca defter doldurmuş olan bu adam, defterlerini Amerikalının kütüphanesine götürecektir. Kendisinden bu yolculukta yanında olmasını ister. Anlatıcı, bu teklifi kabul eder. Bu ikiliye daha sonra kahvede karşılaştıkları, Marlowe isminde, Çene adlı bir kamyoneti olan genç bir adam da katılır. Üçü beraber kamyonetle kütüphaneye doğru yola

<sup>i</sup> Romanın ilk baskısı Yapı Kredi Yayınları'ndan, ikinci baskısı Om Yayınları'ndan üçüncü ve güncel baskısı ise İthaki yayınlarından yapılmıştır.

çıkırlar. Bu yolculukta birçok insanın yüzyıllardır açılmasını beklediği sonsuz uzunluktaki bir surun önüne gelirler. Surun kapısında yerli bir kabile senelerdir kapının açılmasını beklemektedir. Burada çocukluktan yeni çıkmış bir genç olan Abdullah'la tanışlırlar. Abdullah da bu gruba katılmak ister. Yollarına artık dört kişi olarak devam ederler.

Bu yolculuk sırasında herkes birbirine hayatlarındaki ilginç hikâyeleri anlatır. Ayrıca yolculuk boyunca karşılaştıkları diğer insanlardan da hikâyelerini dinlerler. Marlowe'un kamyoneti Çene'nin bozulmasından sonra yola önce bir tren sonra gemiyle devam ederler. Gemi, bir fırtına sonrasında batmadan önce dördü de gemiden bir filika yardımıyla kurtulur. Nihayet Amerikalının kütüphanesinin olduğu labirent şehre varırlar. Gurab adlı şehir rehberinin yardımıyla kütüphaneyi bulurlar. Kütüphaneye geldiklerinde ihtiyar yazar, Marlowe ve Abdullah, kendi defterleri için uygun raf bulma işini anlatıcıya verir. Anlatıcı defter bulmak için devasa kütüphanede gezinirken kaybolduğunu anlar. Uzun boylu, sakallı bir adam kendisine kütüphaneden çıkış yolunu gösterir ve kendi yazdığı "Masallar" adlı bir kitabı/defteri onda kalması için verir. Anlatıcı, kütüphaneden çıkmayı başarır ama arkadaşlarını kaybetmiş ve yapayalnızdır.

Romanın sonunda, okuduğumuz hikâyenin, anlatıcıya mı yoksa anlatıcının kütüphanede gördüğü uzun boylu sakallı adama mı ait olduğu anlaşılmaz. Romanın sonu belirsizliklerle biter.

### **V.1.2. Parodi/Pastiş**

*Çöl Masalları*'nın "Bir Meczubun Anlattığı Hikaye" adlı on üçüncü bölümünde, anlatıcı ve arkadaşlarının yolu ilahi aşk neşvesiyle devamlı cezbe halinde olan bir meczupla kesişir. Meczup, onlara 'hikayesini' anlatmak ister. Adamın başından geçen hikâye şöyledir: Bir Doğu şehrinde bütün eşyasını çaldıran adam, terk edilmiş bir hana

sığırır. Hanın havuzunda çok güzel bir kadının aksini görür ama arkasını döndüğünde kadın yoktur. O günden sonra bu güzeller güzeli kadın adamın aklından çıkmaz ve adam, somut olarak hiç görmediği bu kadına ‘deli gibi’ âşık olur. Kadının aşkından yanıp tutuşurken hana bir adam gelir ve yüksek pencerelerden birinden bir şehir silueti göstererek sevgilisinin orada olduğunu söyler. “Ona kavuşmak istiyorsan uzun bir yolculuğu göze almalısın. Yüreğinde de hiçbir şüphe olmamalı. Her şeyden sıyrılmalsın.”(s. 136) diye de ekler. Adamın ilginç bir görünümü vardır. “Bir çizgi roman kahramanı olacak kadar komik görünüşlü biri(dir). Toparlak yüzlü, alnının üzerindeki sarı kakülü garip bir şekilde yukarı yönelmiş, o sığağa karşın açık gri bir pardösü giyen tuhaf biri. Yanında bembeyaz küçük bir de köpek vardı(r).”(s. 136) Bu komik görünüşlü adam, Belçikalı çizer Hergé’nin yarattığı bir çizgi roman dizisi olan *Tenten’in Maceraları*’nın (Les Aventures de Tintin) ana karakteri Tenten’in parodisidir. Çizgi roman karakteri Tenten, gezgin bir gazetecidir ve köpeği Milu’yla dolaşır sürekli.

Burada asıl ayrışıklık yaratan unsur ise bir ‘seyr-i sülûk’u anlatan meczubun hikâyesinin bir yerinde bağlamla ilgisi bulunmayan bir çizgi roman karakterinin belirmesidir. Gerçi ‘seyr-i sülûk’ çıkarımı her zaman için geçerli olmayabilir; arayış motifi sadece doğu geleneklerinde değil batı geleneklerinde de vardır. Arama (*quest*) anlatılarının kaynağı binlerce yıl öncesine kadar dayandırılabilir ve sonradan eposlarda, romanslarda, romanlarda karşımıza çıkar. (Moran, 2004: 96) Ancak hikâyedeki ‘mezcup’ vurgusu bize tasavvufi bir yolculuğu hatırlatır.

Bir araya gelmez gibi görünen değerlerin ve bunun özelinde birbirinden ayrışık konuların aynı metin içinde aynı bağlamda yer alması postmodernizmin çoğulculuk ve zıtlıkların biraradalığı özelliğine de bir örnek gösterilebilir.

Yazar, burada elbette ki okuyanı mistik duygularla coşturan tasavvufi bir hikâye

yazma amacı gütmeyen. Tasavvufi göndermelerle dolu bir hikâyede yazar bir çizgi roman karakterinin parodisini yaparak, hikâyeyi komikleştirmiş ve değersizleştirmiştir. Ayrıca hikâyenin olmadık bir yerinde ortaya çıkan ve tasavvufi anlamda ‘yol gösterici’ olarak yer alan bir çizgi roman kahramanı ile okuru, metne yabancılaştırmıştır. Zaten komik etkisi yaratmanın yöntemlerinden biri de budur. Örneğin bir erkeğin üzerinde bir etek nasıl komik bir etki yaratıyorsa farklı bağlamlara ait olan unsurların bir araya gelmesi de böyle bir etki yaratır. Nasıl ki eteği giyen erkek ve giydiği etek ayrı ayrı düşünüldüğünde komik unsurlar olmazken postmodern metinlerde de bir araya gelip komik etkisi yaratan birçok unsur ayrı ayrı düşünüldüğünde, kendi bağlamında komik olmayan unsurlardır. Parodi, alıntıladığımız alt anlatıda eğlendirme işlevini yerine getirmiştir.

Hikâyenin anlatıcısı ve aynı zamanda başkahramanı olan, adı verilmeyen kahraman, küçüklüğünde yaşadığı konağın bodrumunda, bir sandığın arkasında bir kapı keşfeder. Ancak cüssesinin zayıflığı nedeniyle bu sandığı itip kapıyı açamaz ama kapı, aklından hiç çıkmaz. Büyüklerinden de bu konuda yardım alamaz ve kendisi ancak dolabı çekecek kadar büyüdüğünde kapıdan geçecektir. Kapıdan geçip gizemli, mantık kurallarının işlemediği gerçeklikten uzak bir dünyaya girmek bize İngiliz yazar Lewis Carroll’ın ünlü eseri *Alice Harikalar Diyarında*’yı (*Alice’s Adventures in Wonderland*) hatırlatır.

Carroll’ın hikâyesinde Alice, nehrin kıyısında ablasıyla beraber oturmakta ve öylece durmaktan sıkılmaktadır. Önünden geçen yelekli ve konuşan bir tavşan onu heyecanlandırır ve hayal mi gerçek mi olduğunu anlamadığı bu tavşanın peşinden koşar. Ancak bu sırada tavşan, tavşan deliğinden girer. Alice de bu delikten girerek uzunca bir geçitte yolculuk yapar. Burada çok küçük kapılar vardır ancak Alice, bu kapılardan geçecek kadar küçük değildir. Etrafta gördüğü yiyecek ve içecekler onu ya çok büyütmekte

ya da çok küçültmektedir. Birkaç başarısız denemeden sonra kapılardan birinden geçerek hayvanların konuştuğu, herkesin birbirinden deli olduğu bir dünyaya çıkar (Carroll, 2013: 4-35). Yazar da küçük Alice gibi ardını çok merak ettiği bir kapıdan geçmeden önce epey uğraş verir tıpkı Alice'in Wonderland'indeki gibi *Çöl Masalları*'nda da mantık kuralları - en azından anlatılan hikâyelerde- pek işlemez.

“İhtiyar Yazar'ın Hikayesi” isimli üçüncü bölümde anlatıcı-kahraman çölde ihtiyar bir yazarla karşılaşır. Adam, şimdiye kadar yazdığı hikâyelerin bir kısmını anmakta ve çok hikâye yazmakla övünmektedir. İhtiyarın yazdığı hikâyelerden biri de intihar eden Bekir Bey'le alakalıdır.

Bir başka kitabım da, ölüm anının nasıl bir şey olduğunu anlamak için intihar ettiği ve bu izlenimlerinin kaniyle kaydettiği söylenen Bekir Beyin aşık olduğu Neriman Hanım üzerinedir(materyalist Bekir Beyin ölüm nedeni, bilime yaptığını sandığı katkı değil, umutsuz aşkıydı ve aslında ölüm anında; düşünceleriyle pek uyum göstermeyen bu romantik tavrına ters düşecek şekilde -ama düşünceleriyle uyumlu- kırmızı mürekkep kullanmıştı). (s. 43-44)

Kitaptan alıntıladığımız bu parçada gönderge çok açıktır. 1887 yılındaki intihar biçimiyle döneminde çokça yankı bulan ilk Türk pozitivist Beşir Fuat'ın intiharının parodisidir. Beşir Fuat, ilk önce vücudunun çeşitli yerlerine kokain zerk etmiş daha sonra da bir ustura ile damarlarını kesmiştir. Ölüm anındaki hislerini bir yere kaydetmek istemişse de yazılar dağınık ve kana bulanmış bir halde bulunmuştur (Okay, 2008: 71). İntiharında dikkat çeken husus, intiharının bilime hizmet edeceğini düşünmesidir. Bu doğrultuda hem ölüm anını bir kâğıda kaydeden hem de intiharından önce yazdığı mektupta cesedinin Mekteb-i Tıbbiye'ye hediye edilmesini isteyen Beşir Fuat'ın bu isteği yerine getirilmemiştir. (Okay, 2008: 82)

Parodist “ele aldığı konuyu gülünç biçimde bize yeniden sunarak aslında ona yukarıdan bakar.” (Antakyalıoğlu, 2013: 82) Yazar burada, Beşir Fuat'ın intiharını

‘düşünceleriyle pek uyum göstermeyen, romantik tavır’ olarak nitelemiş ve pozitivist yazarın intiharını da parodi konusu yaparak alaya almıştır. İşte postmodern romanın ele aldığı konu karşısındaki tavrı budur. Postmodern yazar, parodisini yaptığı bir metni -din veya ölüm gibi dokunulmazlığı varmış gibi görünen konular olsa da- çoğu zaman gülünçleştirip değersizleştirir. Aslında postmodernizmin bu tavrının altında yatan sebep, onun çoğulculuğundan ve herkesçe kabul edilecek ortak bir doğru olmayacağı düşüncesinden kaynaklanır.

Yazarın konuyu ele alış biçimi, yani Beşir Fuad’ın intiharını tarihi belgelerdeki gibi yazmayıp değiştirmesi yeni-tarihselci bir tavidir. Yeni-tarihselciler, tarihin de yazın gibi bir kurgu işi olduğunu iddia ederler. Hayden White başta olmak üzere Louis Montrose, Dominick LaCapra, Hans Kellner, Robert Berkhofer ve Louis O. Mink gibi postmodern tarih kuramcılarının devamlı vurguladığı nokta, tarihin metinselliğidir. Tarihle ilgili bilgi edinmenin tek yolu yazılı metinlerdir. Bundan dolayı tarihsel gerçekliği metin dışında aramak olanaksızdır (Oppermann, 2006: 3).

Bir ‘üst-anlatı’ olarak tarih, postmodern yazarların hedef tahtası olmuştur. Postmodern roman, tarihi yeniden yazarak onun kurgusallığını vurgular. Postmodern romanın tarihe dönüşü, eleştirel bir yaklaşımı da beraberinde getirir. Postmodern romancı adeta tarihî gerçeklerle oyun oynar. Geçmişteki bir gerçeği, yeniden kurmaya çalışır. (Oppermann, 2006: 20-21) Tayfun Pirselimoglu’nun da kahramanlarından birine Beşir Fuad’ın intiharını yeniden yazdırması, “aslında intiharın bir kadın nedeniyle” olduğunu söyletmesi tarihin kurgusallığına bir vurgu ve gerçeklik iddialarına bir cevap niteliğindedir.

Bir yazı makinesi gibi onlarca defter dolduran ihtiyar yazarın bir hikâyesi de Katolik bir filozofla ilgilidir:

Sonra, Katolik filozof Stanislaw Zdziechowski ve uşağı köylü Kulczyzki (aslında



Zdziechowski'nin karmaşık düşüncelerinin büyük bölümünün sahibi, inanılmaz ölçüde zeki biri olan Kulczyzki idi ve fikirlerinden efendisinin yararlanmasına ses çıkarmaz görünürdü. Zdziechowski; herhalde okuma yazması bile olmayan uşağının bu derin görüşlerinden yararlanmış olmasının başkalarının bilmesinin doğru olmayacağı düşüncesinden, *Dağınık Aklın Disiplin Altına Alınması İçin Altı Öneri* adlı eserinin girişinde bu çalışma için kendisine esinler veren Kulczyzki'ye teşekkür etmiş, ancak onun uşağı olduğunu atlamıştı. (s. 43)

İhtiyarın yazdığı hikâyede kitaplarını kendi telif ediyormuş gibi görünen ancak düşüncelerinin büyük bölümünün sahibi uşağı olan Katolik bir filozoftan söz edilmektedir. Katolik sıfatı ve *Dağınık Aklın Disiplin Altına Alınması İçin Altı Öneri* adlı kurgusal eser bize filozofun Katolik olmasıyla 17. yüzyıl filozoflarını ve onların eserlerinin başlıklarını hatırlatır. On yedinci yüzyıl akılcılığı bilginin en önemli kaynağı olarak matematiği görür. Bu yüzden de on yedinci yüzyıl akılcılarından Descartes ve Leibniz'in sadece birer filozof değil aynı zamanda birer matematikçi olmaları da tesadüf değildir.(Cevizci, 2013: 1196-1197) On yedinci yüzyılda akılcı filozoflarda Tanrı'nın olduğuna dair inanç, henüz kaybolmamıştır. Onlar Tanrının varlığını akıl yoluyla kanıtlamaya çalışırlar. Yani bu yüzyılda insan ve insan aklı henüz evrenin merkezindeki yüce tahta yerleştirilmemiştir. On sekizinci yüzyıl Aydınlanma Çağı'na gelindiğinde ise din merkezli yapının düzenlenmesi ve akıl merkezli yapının kurulması gündemdedir. Yani on yedinci yüzyıl, akıl merkezli dünya görüşüne bir geçiş çağı niteliği taşır.

Yazar yine aslında eserlerini kendisi yazmayan bir filozof parodisi yaparak ele aldığı konuyu gülünçleştirmiştir. Gerek Beşir Fuat gerekse rasyonalistlerin parodisinde olsun yazar pozivitizme ve akılcılığa karşı alaycı duruşunu hissettirir okuyucuya. Rasyonalizme ve deneyciliğe karşı postmodernistlerin menfi duruşu ise malumdur. Bran Nicol *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction* adlı çalışmasında postmodern metinlerin üç ana özelliğinden birini, “realist yazarların tahkiye ve kurgusal dünyayı temsil etme yaklaşımlarına imalı veya açık bir eleştiri” olarak görür (Nicol, 2013: 23). Yazar burada

yine hem yaptığı parodiyle hem de parodisini yaptığı konularla tam bir postmodern tavır sergiler.

Eserin yirmi beşinci bölümünde anlatıcı-kahraman geçmişe dönerek dayısının platonik aşkından bahseder. Genç adam, dergide fotoğrafını gördüğü ‘Semender’ takma adlı bir şaire âşık olmuştur. “Bir fotoğrafa vurulmasının ardında kontrol edemediği düş gücünün yanı sıra sevgiye aç bir gönülle yaşamasının da belli bir payı olmalı. Yoksa bir fotoğrafa âşık olmak ancak masalarda başa gelebilecek bir çılgınlıktır.” (s. 235) Daha önce yüz yüze hiç görülmeyen birine resmini görerek âşık olma, bize bir halk anlatıları motifini hatırlatır. “Kahramanlar genellikle dört şekilde birbirlerine âşık olurlar: [Bunlardan biri de] resme bakarak âşık olma[dır]. Erkek kahraman, herhangi bir yerde gördüğü bir güzelin resmine bakarak âşık olabilir.” (Alptekin, 2009: 33-39) Halk edebiyatındaki bu âşık olma şeklinin parodisi yapılmış. Pirselimoğlu, bu motifi kullanarak geleneğe kapı aralamıştır.

Postmodern romanlarda gelenek sıkça kullanılan unsurlardan birisidir. Postmodern Türk romanında özellikle klasik şiir ve halk edebiyatına göndermelerden oluşan geleneksel unsur kullanımı, nostaljik bir tutum değildir. Daha önce de söylendiği gibi modernizmin reddettiği değerlere kucak açan postmodernizm bu bağlamda gelenekle barışıktır. İlerlemeci bir tarih anlayışına sahip olan modernizm, geçmişi hatırlatan geleneksel değerleri reddeder, yok sayar. Çünkü geçmiş kötüdür, insan aklının ve bu bağlamda bilimin ışığı sayesinde insanlık her geçen gün daha da ileriye gidecektir.

Anlatıcının dayısının, resimden âşık olduğu ve bir dergide şair olan kadının aslında erkek çıkması, dayıyı büyük hayal kırıklığına uğratar. Burada geleneğe ait bir unsurun parodisi yapılmış ve halk edebiyatından gelen ‘resimden âşık olma’ motifi alaya alınmıştır.

Semender adlı şaire âşık olan dayının, “bir gün Semender’in aslında bir erkek, hem

de sakallı bir erkek olduğunu öğrendiğinde ruhu gerçekten alev al(ır).” (s. 237) Semender, ateşte yürüyebilmesiyle ünlü bir hayvandır ve klasik Türk edebiyatında bu özelliğiyle bir mazmun olarak kullanılır. Türk ve İran edebiyatında adı geçmektedir. (Onay, 2000: 299) Dayının, Semender’in erkek olduğunu öğrenince ruhunun alev alması, Semender’in ateşle ilgili özelliğine bir göndermedir.

Mikhail Bakhtin, parodiye sadece edebi bir üslup değil aynı zamanda bir felsefi tavır olarak da bakmaktadır (Antakyalıoğlu, 2013: 83). *Çöl Masalları*’nın yazarı Tayfun Pirselimioğlu geleneğe ait öğeleri kullanıp bunların parodisini yaparak gelenekle bir yandan alay etmekte bir yandan da geleneği sürdürmekte, hatırlatmaktadır. Çünkü parodist (ana metin) parodisini yaptığı metne(gönderge metin) dayanır, ona muhtaçtır bir anlamda. Yazarın seçmece olarak eserine aldığı ve parodisini yaptığı unsurlarda sadece menfi bir tavır görmek yanlış olur. Yazar, parodilerle romanını zenginleştirir ona renk katar. Parodinin her zaman alay anlamı içermesi gerekmez ancak Pirselimioğlu *Çöl Masalları* ’nda parodi yaptığı metinleri ve söylemleri bir güldürü unsuru olarak kullanmıştır. Onun parodiyi başka bir açıdan kullanışı bir diğer romanı *Malihulya*’da karşımıza çıkacaktır.

Yazar sadece ait olduğu geleneğe değil, başka kültürlerin geleneklerine de göndermeler yapar ve romanı kültürel bakımdan zenginleştirir. İncelediğimiz romanın “Gurab’ın Hikayesi” adlı otuz birinci bölümde, Yunan mitolojisine ait bir göndermeyle karşılaşırız:

Ben bundan yıllar önce buradan uzak bir şehirde dünyaya gelmişim. Ancak dünyaya gelişim biraz alışılmadık bir şekilde olmuş. O doğum anımı şimdi dışarıdan yaşayıp beni annemin rahminden çekip çıkartan doktorun şaşkınlığını görmek için neler vermezdim. Çünkü dünyaya ters gelmeye çabalamış ve dışarı önce ayaklarımı vermeye çalışmışım. Aslında bu kadarında bir gariplik yoktur. Bu çabayla kendisini dışarı atmaya çalışan pek çok bebek olmuştur. Benim farklılığım ise dışarı vermeye çalıştığım ayaklarımın biraz değişik oluşuymuş. Çünkü, dışarı çıkan ayaklarım birer keçi ayağıymış! Evet, basbayağı keçi ayağı. ... Bir zaman sonra müzik

konusunda epey bir yeteneğim olduğu ortaya çıktı. Evimize bir piyano alındı ve hocalar tutuldu. Gün geçtikçe bu konuda büyük aşama gösteriyordum. (s. 281-283)

Keçi ayaklarıyla doğan kişi, bir doğa tanrısı olan Pan'ın parodisidir. Tanrı Pan, dünyaya geldiğinde annesiyle babasını görünüşüyle ürkütmüştür. Yarı insan yarı keçi suretinde olan bu tanrı değneği ve 'syriks' denilen kavalıyla dağ bayır dolaşmış. Onun kavalından çıkardığı ürkek sesler herkesi korkutur ve panik olmasına yola açarmış. İşte 'panik' sözcüğünün kökeni de tanrı Pan'dan gelmektedir (Bayladı, 2005: 390-391). Keçi ayaklı kahramanın müziğe olan yeteneğiyle Pan'ın kaval çalmaya olan yeteneğine gönderme yapılmıştır. Mitolojik kahramanların parodisi postmodern romanlarda sıkça karşımıza çıkar.

Anlatıcı ve arkadaşları gemiyle yolculuk ederken geminin batmaya başladığı feryatları yankılanır. Anlatıcı, Marlowe, ihtiyar yazar, Abdullah ve ikinci kaptan bir filikaya binerek gemiden kurtulurlar. İkinci kaptan bu filikada, tıpkı diğerlerinin yaptığı gibi, kendisine ait bir hikâye anlatır. Kaptan, çocukken makinelere çok meraklıdır. Bir gün babasıyla satranç oynarken aklına bir fikir gelir. Herkesi yenecek bir satranç makinesi yapmayı planlamaktadır. Bu hayalini gerçekleştirmek için yıllarca çalışır. Makineyi bitirmek, genç adamın yedi yılını almıştır. Makinenin adını da babasıyla beraber 'Züleyha' koymuşlardır. Yenilenler Züleyha'nın içinde bir cücenin gizlenip satranç oynadığına dair şüpheye kapılırsa da hiçbir hilesi yoktur bu otomatın.

İkinci kaptanın yaptığı satranç makinesi bize 18. yüzyılda Macar Wolfgang von Kempelen'in yaptığı adı 'Turk' olan satranç otomatını hatırlatır. Otomatın, döneminde yendiği insanlar arasında Napolyon ve Franklin Benjamin gibi ünlü isimler de vardır. Daha sonra makinenin içine gizlenen bir cüce olduğu ve cücenin otomatın kollarının içerisine

kendi kollarını geçirerek oyunu oynadığı anlaşılır.<sup>i</sup>

İkinci kaptanın hikâyesindeki satranç makinesi ise -içinde bir cüce olduğundan şüphelenilse de- hiçbir hilesi olmayan, kaptanın uzun uğraşları sonucu ortaya çıkmış, gelişmiş bir makinedir. Burada tarihe ait bir olayın yeni bir yaratımla parodisi yapılmıştır. Yansılama (parodi) ana-metnin yazarı gönderge metindeki bir parçayı kendi metninde dönüştürebileceği gibi aynen de (komik bir bağlamda) tekrarlayabilir. (Aktulum, 2007: 126) Bu hikâyede yazar parodisini yaptığı olayı dönüştürmüştür.

Hikâyenin devamında ise ikinci kaptan, büyük eseri satranç otomatı Züleyha sayesinde zengin olur. Birçok şehri gezerek Züleyha'yı yeneceğini sanan iddialı satranç oyuncularıyla Züleyha'yı yarıştırmıştır. Ancak Züleyha her seferinde rakibini yenmekte ve "tüm oyunlar Züleyha'nın aşağı yukarı oynayan çenesinin hareketiyle çıkan 'Şah ve mat!' lafı ile sonuçlan[maktadır]. O kelimenin her yinelenmesinde cebi daha çok parayla dol[maktadır]." (s. 256-257) Ancak bir gün adamın başına bir felaket gelir: Züleyha çalınır. Züleyha'yı bulmak için bütün parasını harcar ama giden gitmiştir artık. Bir Doğu şehrinde dolaşırken tesadüfen bir ses duyar. Küçük bir meydanda adamın biri sırtkan bir ifadeyle: "Züleyha tüm erkekleri mat ediyor!" diye bağırılmaktadır (s. 260). Züleyha tabiri caizse kötü yola düşmüştür. Onu çalan her kimse, artık Züleyha'yı yapılış amacından farklı bir amaçla kullanmaktadır. Züleyha müşterisi olan erkeklerle beraber olduktan sonra eskisi gibi "Şah ve mat!" demektedir. Hikâyenin bu kısmında ise Türk insanının 'pratik zekâsının' ve farklı yollarla para kazanmadaki başarısının parodisi yapılmıştır.

On üçüncü bölümde anlatıcı ve arkadaşları, soluklanmak için bir vahaya sığınır. Burada üstü başı perişan bir meczupla karşılaşır. Adamın neden bu halde olduğunu, hikâyesini merak ederler. Meczup da anlatmaya başlar:

<sup>i</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Turk](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Turk) erişim: 20.05.2015 13.00

Meczip bir gün bir doğu yolculuğunda bütün parasını aldırınca terk edilmiş bir hana sığıdır. Hiçbir yerde su bulamayınca hanın havuzuna gider. Havuzdaki yansıması, perişandır. nce havuzdan su alıp yüzünü yıkar. Sonra su içmek için havuza eğilince arkasında güzeller güzeli bir kadın görür. Kadın arkasından sarılıp “Seni ne kadar sevdiğimi bir bilsen” (s. 134) der. Ancak kadın kısa bir sürede kaybolur. Adam o günden sonra kadına âşık olur ama onu hiçbir yerde bulamaz. Bir gün hanın avlusuna bir adam gelir ve yüksek pencerelerden birinden bir şehir silueti göstererek sevgilisinin orada olduğunu söyler. “Ona kavuşmak istiyorsan uzun bir yolculuğu göze almalısın. Yüreğinde de hiçbir şüphe olmamalı. Her şeyden sıyrılmalısn”. (s. 136) Bundan sonra adam tüm giysilerinden kurtulup o şehre çırçıplak yolculuk etmeye başlar. Yol uzundur ama gönlüne kazınan o yüz adama g vermektir. Tanrıya “nne çıkacak engelleri” yok etmesi için dua eder. Bir gün, ona bu yola çıkmasını söyleyen adam yine karşısına çıkar ve kendisini kandırdığını, sevdiği kadının o şehirde olmadığını söyler. O günden sonra içine bir “şüphe tohumu” düşer. O gece, yolculuğa başladığından beri ilk kez sevgilisini rüyasında göremez. Artık umudu kırılmıştır. Amasızca yürümektedir. Geçtiği yolda insanlar ona ekmek, su vermektir. Bir gün fark etmeden ayrıldığı o Doğu şehrine geri gelir. “Her şeyin başladığı noktaya dönenin ardındaki hikmeti fark edemeyecek kadar keder yüklü[dr].” (s. 140) O gün yüzü güler, çünkü çarşıda sevdiğini, uzaktan da olsa, yeniden görür. Kadın, bir köşede görünür sonra kaybolur. ığlıklar ata ata peşinden gider ama kadın yoktur. Terk edilmiş hana yeniden gider adam, yine aynı suya bakar. Kendi yüzünün üzerinde o kadının yüzü beliriverir. “O anda, içimde nicedir kapalı duran bir kapı açıldı ve beni ışığa boğdu. Hayatın sırrını o anda anladım. O anda anladım ki, gerçek bir aşk her türlü şüphenin üzerindedir ve benim onu ele geçirmek için daha vaktim vardır.” (s. 144) Adam sevgilisini nerede bulacağını bilerek yeniden yola koyulur.

“Meczip”, mazhar olduğu cezbe sonucu sülûk etmeden Hakk’a eren velî anlamında tasavvuf terimidir. Tasavvufta, bir daha kendine gelmemek üzere Allah’ın âniden kendine çektiği, dost edindiği ve dâimî surette huzurunda bulundurduğu velîleri tanımlamak için kullanılmıştır.” (Uludağ, 2003: 285-286) Hikâyede de adamın her şeyinin çalınması ve onun yolunun bir hana düşmesi ilahi bir çağrıdır aslında. Çünkü sahip olduğu maddi şeyler çalınan adam, bir süreliğine de olsa maddi hayattan sıyrılmak zorunda kalmış, terk edilmiş bir hana sığınmıştır. Handa havuza bakıp suda yansımalarını gördüğü kadına âşık olan adam -bölümün adından da anlaşılacağı üzere- daha sonra bir meczup olmuştur. Hikâyenin kahramanı suyla yüzünü yıkadıktan sonra âşık olacağı kadının yüzünü görür suda, çünkü “su, bütün dinlerde yenilenme iyileşme anlamlarına gelmektedir.” (Gürkan, 2009: 440-442) Gördüğü bu kadına âşık olan adam handa gördüğü tuhaf görünüşlü bir adamın yönlendirmesiyle seyr-i süluka başlar. Sülûk, tâlibin bir mürşidin gözetiminde yaptığı mânevî yolculuk anlamında tasavvuf terimidir. (Uludağ, 2010: 127-128)

Adamın sevgilisine kavuşmak için yaptığı bu yolculukta yüreğinde hiçbir şüphe olmamalıdır. Maddiyattan sıyrılmalıdır. Bunun için tüm giysilerinden kurtulup yola çıkar. Tasavvuf ‘sülûk ilmi’ şeklinde tarif edilir. Bu ilmin konusu, tâlibin Hakk’a erme yeteneğini kazanmak için nefsinin dünya kirlerinden arındırması, ahlâkını düzeltmesi ve güzelleştirmesi, amacı da nefsinin ve rabbini bilmesidir.

Yolculuğun her aşamasında engellerden söz edilir. Bir gün sevgilisini aradığı bu yolculukta karşısına bu yola çıkmasını söyleyen adam çıkar ve kendisini kandırıldığını söyleyerek onu aptal olmakla itham eder. Yolculuğun başında bir mürşit gibi, yol gösterici olarak ortaya çıkan bu adamın yolculukta bu sefer şeytan gibi yoldan ayartıcı olarak çıkması postmodern romandaki ‘zıtlıkların biraradalığı’ na örnek olarak gösterilebilir. Meczubun içine şüphe düşer bu saatten sonra. İçine düşen bu şüphe onun, süluktan

şaşmasına neden olur ki artık sevgilisini rüyada göremez. Bilindiği gibi tarikatlarda rüya önemli bir unsurdur ve bazı tarikatlarda ilahi mesajın rüya yoluyla verildiğine inanılır.

Artık amaçsızca dolaşan adama halk acıyıp yemek vermektedir. Adamın bir gün yolculukta başladığı yere fark etmeden geri dönmesi tasavvuftaki devir nazariyesi olarak gösterilen bir görüşü hatırlatır: “Devir, varlıkların Hak’tan gelişini ve O’na dönüşünü açıklayan tasavvufî bir görüştür. Vücûd-ı mutlakten ayrılan kâmil bir varlık ya hiçbir engelle karşılaşmaz veya karşılaştığı engelleri çabuk aşar, devrini ve seyrini süratle tamamlayarak Hakk’a vâsıl olur.” (Uludağ, 1994: 231-232) “Her şeyin başladığı noktaya dönenin ardındaki hikmeti fark edemeyecek kadar keder yüklüydüm.” (s. 140)

Adam da sonunda devrini tamamlar ve ‘insan-ı kâmil’ sıfatına erişir. Artık bir suya baktığında sevgilisinin yüzünü kendi yüzünün üstünde görmüştür. Aradığı sevgili Allah’tır aslında. Allah artık onda, o da Allah’tadır. Allah’ta var olarak seyr-i sülûk’un en son mertebesine ‘Bekabillah’a ulaşmıştır. Maddi aşktan manevi aşka geçiş gerçekleşmiştir. Adam mecazi aşktan, hakiki aşka varmıştır. Burada adamın sevgilisinin yüzünde kendi yüzünü görmesi aslında, sevdiğiyle kendisinin aynı kişi olması, hatta sevgilisi ve kendisi diye iki kişinin olmaması sadece Allah’ın var olması tasavvuftaki vahdet-i vücud anlayışına delalet eder.

Vahdet-i vücûd (varlığın birliği) düşüncesinin en temel özellikleri şunlardır: Var olan sâdece Allah’tır. Etrâfımızda var gibi gördüğümüz âlem, Allah’ın isim ve sıfatlarının gölgesidir. Ancak bu gölgeler hayâlî olup gerçek varlıkları bulunmadığı için hakikatte var olan sâdece Allah’tır. Allah’ın sıfatları Zât’ının aynısıdır. Dolayısıyla Vücûd (varlık) Zât’a âit bir sıfat değil, Zât’ın aynısıdır. Vahdet-i vücûd, buna inananlara göre, varlık hakkında mutlak ve yegâne doğru telakkidir. (Tosun, 2009: 82)

Postmodern romanlarda, modernizmin dışladığı değerlerden biri olan mistisizm ve onun İslam dinindeki görünüşlerinden biri olan tasavvuf, sık sık karşımıza çıkar. Ancak postmodern romanlarda, tasavvuf konusu feyizle değil, parodi yoluyla komikleştirilerek



işlenir. Bu hikâyede de ‘Tenten’ adlı çizgi film karakterine çok benzeyen bir adamın önce mürşit sonra şeytan olarak ortaya çıkması, meczubun hikâyesini komikleştirip değersizleştirmektedir.

*Çöl Masalları*’nın otuz ikinci bölümünde anlatıcı ve arkadaşları artık Amerikalının Kütüphanesi’ne ulaşmışlardır. Hepsinin elinde kütüphaneye bırakacakları birer defter bulunmaktadır. Bu defterleri uygun rafa yerleştirme şerefini anlatıcı-kahramana verirler. Anlatıcı-kahraman uygun raf bulmak için dar koridorlarda dolaşır ve yolunu kaybeder:

Çaresizlik içinde iyice umudumu yitirdiğim bir anda karşıma birisi çıktı. Uzunca boylu, sakallı, hafifçe eğik duran garip biriydi. Raflarda bir şey aramış gibi bir hali vardı. Belki kütüphane görevlilerinden biridir diye düşündüm. Adam bana kütüphaneye eserini getiren biri olduğunu söyleyince bu düşüncemden utandım. Ancak yazara benzer bir hali de yoktu doğrusu. Ne ki, benden akıllı ya da deneyimli olduğu şüphe götürmezdi. İçeri girerken tarih kadar eski bir yöntemi uygulamayı unutmamıştı. Bana koridorlarda bıraktığı izlerini takip etmemi söyledi. Fasulye taneleri bana yolumu gösterecekti. (s. 306)

Kütüphanedeki adamın, yolunu kaybetmemek için geçtiği yollara fasulye tanesi bırakması, Grimm Kardeşler’in *Hansel ve Gretel* masalını hatırlatır. Bir gün uyurken babası ve üvey annesinin, ülkede kıtlık olduğu için kendilerine bakamayacağını ve ormana bırakacağını duyan iki kardeş Hansel ve Gretel’in hikâyesini anlatır masal. Ağabey Hansel, ebeveynlerinin bu kötü planını işitince sabah kalkıp parlak çakıl taşları toplamaya başlar. Babaları ve üvey anneleriyle geçtikleri her yolda Hansel, arkasına dönüp bir çakıl tanesi bırakır yere. Ormanın kuytu yerlerine gelince çalı çırpı toplayıp ateş yakarlar. Babayla anne her ne kadar onların bu ateşin önünde oturmasını, odun kesip geleceklerini söyleseler de geri dönmezler. Karanlık bastırılmıştır. Karanlıkta çakıl taşlarını göremeyecekleri için iki kardeş sabahı bekler ve sabah olunca çakıl taşları sayesinde evlerini bulurlar (Grimm Kardeşler, 2012: 104-108).

Anlatıcının ihtiyar yazara katılmasıyla ve gruba diğer yazarların eklenmesiyle bir yolculuğa dönüşen Amerikalının kütüphanesine varış yolculuğu, otuz ikinci bölümde son bulur. Grup artık kütüphaneye ulaşmıştır.

Binayı çevreleyen geniş merdivenler büyük kapısına doğru yükseliyor, basamakların bittiği yerde inanılmaz yükseklikte, binayı çepeçevre dolaşan mermer sütunlar başlıyordu. Sayısız tanrıların memnun etmek zorunda kalan insanların bin bir emekle, ömürlerini vererek inşa ettikleri ve karşılığında bir parça merhametten başka bir şey dilemedikleri o göz alıcı tapınlardan biri gibi, sessiz ve vakur bir hali vardı. (s. 301)

Amerikalının kütüphanesinde sayısız koridor ve sayısız kitap vardır. İçinde hemen her konuda kitap bulunmaktadır. Anlatıcı ve arkadaşları defterlerini -ki defterler birer elyazması göndermesidir- belki birileri bulur da okur diye kütüphaneye bırakacaklardır.

Kütüphaneye ilgili betimlemeler (kütüphanenin devasa büyüklüğü, birçok konuda kitap olması, tavanlara uzanan raflar, sayısız koridor vs.) ve yazarların yazdıkları kitapların aslını kütüphaneye getirmesi okura bir İskenderiye Kütüphanesi izlenimi vermektedir.

İskenderiye Kütüphanesi, tahminen m.ö. 3. yüzyılda Ptolemaios Hanedanlığı tarafından kurulmuştur. Kütüphanenin kurulmasında Plareonlu Demetrios önemli çabalar harcamıştır. Kral ve Demetrios'un çabalarıyla kütüphaneye yüz binlerce kitap toplanmıştır. Kitap sağlamak için satın alınan yanı sıra müsadere yolunun da benimsendiği görülür. Çeşitli kaynaklarda, kütüphaneye kısa süre içinde 700.000 kitap toplandığı yazılmaktadır. İskenderiye limanına gelen gemiler bekletilmekte, alınan kitaplar kopya atölyelerinde kopyalandıktan sonra geri verilmektedir. Hatta kitap sahiplerine asıllarının değil kopyalarının verildiği de yazılanlar arasındadır (Yıldız, 1985: 71-104).

*Çöl Masalları*'nın yirminci bölümünde Araf Oteli'nin sahibi olan Tayyar çocukluğunda başlayan uçma tutkusundan söz eder. Kuşlardan en çok da martıların uçuşu, onu adeta çılgına çevirmektedir:

Martılar hayata dair ne varsa ona uyum içinde yaşarlar. Gereğinde mülayim, gereğinde yırtıcı. Uçuşlarında da gündelik hayatın kendiliğindenliği vardır. Uçmak en çok martılara yaraşan bir incelikler. Diğer kuşların da hakkını yemek istemem doğal olarak; ama martılar gökyüzüne en çok yaraşan yaratıklardır diye düşünürüm. Gerçekten diğerleri ile karşılaştırıldığında martıların olağanüstülükleri ortaya çıkar. Saksağan, karga ve güvercinler hantal ve uyumsuz kanat çırpışları ile kuş ailesinin en yetenezsizleridir. Gereksiz bir çaba içinde yırtınırlar. Atmacalar uçarken rahattırlar ama uçuşa başlamak için sıkıntı veren bir zorlamaya girerler. (s. 185)

Adının anlamı da ‘uçan’ olan ve uçmayı çok arzulayan Tayyar’ın martılarla ilgili düşüncelerini anlattığı parçalar bize deneme üslubunu hatırlatır. Üslup öykünmesi de bir pastiş örneğidir.

### V.1.3. Kolaj

Tayfun Pirseliimoğlu’nun romanlarında, kolaj örneklerine çok sık rastlanmaz.

“Çölün yerlileri de kapılar ve çöl üstüne konuşmaktan pek hoşlanmazlardı. Bu konuda sıkıntı duyan biz Zuzileri aşağılar bir tavırları vardı.” (s. 136) Alıntıda Zuzileri tanımlamak için “Zuziler”den sonra bir dipnot düşülmüş ve Zuzi kelimesinin kurgusal bir tanımlaması yapılmıştır: “Zuzi, benim gibi çöle sonradan çıkanları yerlilerden ayırmak için kullanılan bir kelimedir. Ne anlama geldiğini ben de bilmiyorum, sanırım sayısını bilemediğim eski çöl dillerinden birine ait olmalı.” (s. 37)

*Çöl Masalları*’nın yirmi dördüncü bölümündeki siyahlı bir kadının hikâyesinde, kadın genç bir kızken cüceliğin aile laneti olduğunu babasının günlüğünden öğrenir:

[...] kızıma, öz kızıma derdinin çaresini söyleyemedim. Dilim tutuldu sanki. Ona, kanımın derdinin çaresi olduğunu anlatamadım. Her gün içtiği bir damla kanımın onu bir dertten kurtarıp bir başka belaya saracağına nasıl söyleyebilirdim? Nasıl inandırırdım onu? Tanrım, bu ne sonu gelmez bir lanet. (s. 226)

Romanın içinde bir günlüğe ait sayfaların kullanımını kolaj örneklerinden biridir. Her kolaj, bir alıntı olduğu için bu teknikle yazar, metnin alıntısallığını ve kurmacalığını vurgular. Metnin kurmacalığının vurgulanması da üstkurmacaya kapı açar.

#### V.1.4. Gönderge/Anıştırma

Gönderge de Tayfun Pirselimolu'nun çokça kullandığı metinlerarasılık yöntemlerinden biridir. Yazarın eserleri, sinemadan, edebiyata, tarihten, siyasete birçok göndergeyle doludur.

*Çöl Masalları*'nın önemli kahramanlarından biri olan ihtiyar yazarın gençliğinde oynamayı çok sevdiği bir 'takip oyunu' vardır. Adam, eski fotoğraflarda ya da filmlerde gördüğü çocukların hakkında bilgi toplayıp onların izini sürmekte ve yeni yaşamlarını gözlemlemektedir. "Oyun konusunda da epeyce başarı sahibiyim. Bunların en önemlilerinden biri *Gidişat Berbat* adlı garip bir filmde görünen o lepiska saçlı çocuğun - yani kurbanın- izini sürmede gösterdiğim beceridir." (s. 46) *Gidişat Berbat* filmi Fransız Jean Vigo'nun yönettiği, okulda öğrencilerin baskıcı okul yönetimine isyan etmesini konu edinen 1933 yapımı *Hal ve Gidiş Sıfır*'ı anımsatır. Ancak yazar burada filmin adını değiştirerek örtmüş ve filmin adının anlaşılmasını okuyucuya bırakmıştır.

İhtiyar bir de, edebiyattan –ama onun çok küçük bir bölümünden- söz ederken benzer bir heyecana kapılıyordu. Tam bir Raskolnikov hayranıydı. Sanırım suç ve suçluluk üzerine epeyce kafa yormuş biri olarak onda kendisine yakın bir şeyler buluyordu. Cinayetlerin belli bir kalitede işlenmesi taraftarıydı. Bu konuda Raskolnikov'u bile hatalı buluyordu. Kafasında nedense kusursuz cinayetlerin ancak Rusya'da işlenebileceği fikri yer edinmişti. Raskolnikov'un gerçekte yaşamış olduğundan emindi. Ona kitabında yer veren adamın –ki edebiyat onunla sona ermişti- Raskolnikov'a biraz haksızlık ettiğini söylüyordu. (s. 64)

Raskolnikov, Fyodor Dostoyevski'nin ünlü eseri *Suç ve Ceza*'nın başkahramanının adıdır. Burada roman kahramanının adı açıkça anıldığı için gönderge vardır.

"Gözlük takıyordu, dudakları ile burnu arasındaki mesafeyi kapatmakta yetersiz kalan ince bir bıyık bırakmıştı (tıpkı şu "Rüzgar" filmindeki oyuncunununki gibi bir bıyık)." (s. 49) İnce bıyıklı bir oyuncunun oynadığı *Rüzgar* filmi ünlü *Rüzgar Gibi Geçti* filmine ait bir göndergedir. 1939 yapımı filmde, o dönem ince bıyıklarıyla, erkekler arasında bir moda

akımı oluşturmuş Amerikalı oyuncu Clark Gable başrolüdür.

Edebiyatçı eserlerinin yanı sıra sinemada yaptıklarıyla da tanınan Tayfun Pirselimoglu, sinemaya ait göndergelerle metne çeşitlilik, çokseslilik katmıştır.

*Çöl Masalları*'nın on dokuzuncu bölümünde "Berehut" adlı bir duraktan anlatıcı ve arkadaşlarının yolculuk ettiği trenin son durağı olarak söz edilmektedir. "Ben nedense daha büyük ve daha göz alıcı bir şehir hayal etmiştim. Oysa Berehut derin karanlık dehlize açılan bir vadi ile çalkantılı deniz arasına sıkışmış, alçak damlı evlerden oluşan, kasaba irisi bir yerdi." (s. 180)

Anlatıcı ve arkadaşları Berehut'un tek oteli olan Araf Oteli'nde kalır. Otelin tabelası da anlatıcı ve arkadaşlarının, uzun süre 'şeytan mı, kuş mu' olduğunu tartıştıkları garip bir yaratığın silüetidir. Bazı geceler şehrin tek lokali olan Cennet Pavyon'una gidip eğlenmektedirler. Berehut'un sakinleri garip bir uyuşuklukla hareket etmektedir. Bu bölümde İslam dinine ait birçok gönderge bulunmaktadır.

Berehut, İslam tarihinden bir mekâna ait bir göndergedir:

Bi'riberehût adlı ünlü mağaranın bulunduğu vadi. Belehût ve Bürhût da denilen vadi, Terim kasabasının doğusundan başlayıp Kabru Hûd yerleşim merkezini de içine alarak güneye doğru uzanır ve Hadramut vadisiyle birleşir. ... Kabru Hûd'a yakın bir yerde bulunan Bi'riberehût (Berehût kuyusu) adlı mağaranın girişi, vadi tabanından 10 m. yükseklikte, boyu 10 m., eni en geniş yerinde 8 m. kadar olan bir yarık şeklindedir. Bölge sakinleri arasında yaygın olan ve eski Arap tarihçilerinin kitaplarında da yer alan, bu mağaranın kâfir ruhlarının hapsedildikleri ve eziyet gördükleri kuyu olduğu inancı, içeride hissedilen fena kokulu hafif bir dumandan kaynaklanmaktadır. (DÍA, 1992: 486)

Hikâyede de şehrin tuhaf kokusundan şöyle söz edilir: "Yalnızca akşamları denizden esen rüzgarın taşıdığı tuhaf kokudan söz etmek isterim. ... zencefile benzer buruk bir kokuydu ve akşamları şehrin her kuytusuna kadar yayılıyordu" (s. 182)

Hikâyedeki Berehut şehrinin insanları miskindir ve tuhaf bir yavaşlıkla hareket etmektedirler. “Berehutlular sanki her yerden daha ağır akan zamanın çocuklarıydılar.”(s. 181) burada kabir azabı çeken insanlara ve bu azabın hiç bitmeyecek olmasına bir gönderme vardır.

Berehut şehrinin tek oteli Araf Oteli’dir. “Araf, cennetle cehennemi birbirinden ayıran bölgedeki surun yüksek kısmının adı[dır]. Araf’taki kullar başlangıçta cennete veya cehenneme konulmayıp ikisi arasında bir müddet bekleyecek, sonra Allah’ın lutfuyla cennete girecek olan müminlerdir.” (Yavuz, 1991: 259)

Hikâyede bahsi geçen, şeytan mı kuş mu olduğu anlaşılmayan garip yaratık ise şüphesiz ‘anka’ kuşunun anıştırmasıdır. Araplar’ın ankâ, İranlılar’ın sîmurg adını verdikleri, Türkçe’de ise her iki şekliyle birlikte zümrüdüanka (sîmurg u ankâ) olarak da adlandırılır. .... Efsanelerde koruyucu melek kişiliği gösteren bu iyi kalpli ankanın yanı sıra canavar tabiatlı ikinci bir anka daha yer almaktadır. (Sargon, 1991: 198-200)

Anka Klasik edebiyatta kullanılan mazmunlardan biri olarak da karşımıza çıkar. “Bilhassa divan edebiyatının manzum ve mensur metinlerinde müsbet özellikleriyle zikredildiğinde renkli tüyleriyle bir cennet kuşu kabul edilerek zümrüdüanka diye adlandırılmış[tır].” (Pala, 1991: 201)

Alıntıda görüleceği üzere ankâ adlı kuşun melek ve canavar olarak iki biliniş şekli vardır. Hikâyede ise şeytan mı kuş mu olduğunun anlaşılmaması buna göndermedir. Berehut, Araf, Cennet isimli mekanların göndermeleri yazarın burada bir ahiret anıştırması yaptığına işarettir:

“Şaşkınlık içinde koşa koşa dışarı çıktım ve sirkin arka tarafında Hilkat Garibeleri çadırına girdim. Günün o saatinde babam orada olurdu. Onu yine her zamanki yerinde,

Keçi Ayaklı Monteveldo bölümünde [...] buldum.” (s. 298) Daha önce parodi kısmında bahsedilen keçi ayaklı adam, çocukluğunda müziğe çok yeteneklidir. Ama artık sirkte bir hilkat garibesi olarak çalışmaktadır. Keçi ayaklı adama takma ad olarak seçilen Monteveldo, İtalyan müzisyen Claudio Monteverdi’yi hatırlatmaktadır. Buradaki kişi ismi düzlemindeki gönderge de yine gönderen sözcük dönüştürülerek kullanılmıştır.

Maceranın ortalarında Marlowe’un Çene adlı kamyonetinin tamamen bozulmasından dolayı grup yola yaya olarak devam edecektir. Çölde yürürlerken yolda karşılarına bir adam çıkar. Adam küçük bir uçağı tamir etmektedir. Ona yollarını sorarlar. Adam şöyle cevap verir:

-Tam olarak bilemiyorum ama şu yön olmalı, dedi.

Sonrasında da ekledi.

-Hiç buralarda küçük sarışın bir çocuk gördünüz mü?

Görmemiştik.

-Yazık, dedi. Görseydiniz ne iyi olurdu. Çölde ondan daha iyi bir arkadaş bulamazsınız. (ÇM, 147)

Burada bahsedilen pilot, Fransız Yazar Antoine de Saint-Exupéry’nin 1943’te yayımlanan ünlü *Küçük Prens* anlatısında çöle zorunlu iniş yapmak zorunda kalan, dünyadan gelen pilotu akla getirir. O halde bahsi geçen çocuk da Küçük Prens’in ta kendisidir. Hikâyede pilot, bozulan uçağını tamir etmeye çalışırken çölde sarışın bir çocukla karşılaşır. Daha sonra ‘Küçük Prens’ olarak adlandıracağı bu çocukla bilgelik dolu sohbetlere girer. Bir çocuktan beklenmeyecek kadar olgun ve duygulu bir karakter olan bir çocuğun hikâyesi olan *Küçük Prens* adlı anlatı, dünyada hala çok okunanlar listesinin başlarında yer almaktadır. Yazar bu çok bilinen hikâyeyi anıştırmıştır.

*Çöl Masalları*’ndaki diğer bir anıştırmaya örnek ise Servet-i Fünun şairi Tevfik

Fikret’le ilgilidir. “Aslında, gerçeğin hep kıyısında kalmaya özen gösterirken gerçekleri savunduklarını söyleyen kimi yazarların- ama, muhakkak edebiyatın o asil ruhuna hizmet etmek amacıyla- bulabildikleri kadın deniz benzetmesi bir denizci için çok komik kalıyor.”

Burada Tevfik Fikret’in ünlü şiiri Balıkçılar’a anıştırma yapılmıştır:

Kayık çocuk gibidir: Oynuyor mu kayd etme,

Dokunma keyfine; yalnız tetik bulun, zîrâ

Deniz kadın gibidir: Hiç inanmak olmaz ha! (Tevfik Fikret, 2010: 19)

### V.1.5. Üstkurmaca

*Çöl Masalları* romanı kurguya dâhil olan bir önsözle başlar. Bu önsöz gerçek anlamda bir önsöz değildir; yazara değil anlatıcıya aittir. Zaten kitabın ilk cümlesi bile eserin bir üstkurmaca olduğunu anlamamıza yetecek niteliktedir. “Bu defter uzun sürmüş bir aldatmacanın artık sona erdiğini işaret ediyor.” (s.7) *Çöl Masalları*’nın anlatıcısı “defterlerden, hele onların önsözlerinden nefret eden biri[dir].” (s.7) Ancak ilerleyen sayfalarda anlatıcının neden bir hikâye yazma gereği duyduğu sorusunun cevabı çıkar karşımıza.

Anlatıcı küçüklüğünde evlerinin bodrumunda tesadüfen bulduğu bir kapıyı açarak uçsuz bucaksız bir çöle çıkar. Çölde ‘çöl memurları’ diye anılan görevliler çöle çıkan kişilere anılarını, hayatlarını kaydetmeleri için bir defter verir. “Yere çöktüm ve uzaklaşıp bir nokta halini alan kayıt memurunun elime tutuşturmuş olduğu bu deftere baktım; bu sarı sayfaları beni ömrümce huzursuzluğa boğan deftere. Ben bunun yeni gelenler için bir rehber olduğunu sanmıştım, oysa boştu.” (s.38)

Anlatıcı başta çok direnir bu defterin sayfalarını doldurmamak için. Ancak başına gelen kötü olaylar onu ‘yazmaya’ mecbur eder. Bu olaylardan ilki kuşu Tuti’nin ölümüdür. Bu ölüm, doğal ki ona ölüm ve hiçlik düşüncesini hatırlatır. ‘Giderken’ geride bir iz



bırakmak ister. İkinci neden ise çöldeki bir meleğin -çölde herkesin bir meleği vardır- anlatıcıya ‘belleğinin yavaş yavaş bir böcek tarafından kemirileceğini’ haber vermesidir. Yani anlatıcının elinde tuttuğu ve kurguya göre bizim de okumakta olduğumuz defteri doldurmasının sebebi ardında bir şeyler bırakmadan yitip gitme ve belleğini kaybetme korkusudur.

Yazar öncelikle burada ‘yazma’ eyleminin edimine ilişkin bazı fikirler beyan eder. Yani yazara göre yazma eyleminin nedenleri budur. Yazarın yazma eylemiyle ilgili bu düşünceleri üstkurmacanın kapsamı içinde değerlendirilmelidir. Aynı zamanda “metnin yazılış sürecini metnin konusu haline getirme” (Sazyek, 2002: 511) de üstkurmacanın en sık kullanılan tekniklerinden biridir. Anlatıcı, öncelikle metnini neden yazdığını okuyucuya ayrıntılı bir şekilde anlatmıştır. Hatta yer yer okuyucuyla doğrudan bir iletişim kurmaya çalışarak metnin üstkurmaca düzlemini daha da güçlendirir: “Bu satırların okuyucusunun da kolayca anlayacağı gibi [...]” (s.18) “Evet okuyucu çöl tuhaf bir yerdir.” (s.20)

Üstkurmacanın anlatıcısı okurla doğrudan bir diyalog kurar. Anlatıcının “bu tutumu, metnin yorumlanış aşamasında okurla birlikte, ona yardımcılık etme niyetinin yanı sıra okurun da bu kurmaca oyunun ayrılmaz bir parçası olduğu düşüncesinden kaynaklanır.” (Sazyek, 2002: 515-516)

Anlatıcının, gençliğinde birçok yazma deneyimi olmuştur ancak yazdıklarının hiçbirini ‘kendisine’ beğendirememiştir. Bu küçük eserlerin sonları ya yakılmak ya da parçalanmak suretiyle yok edilmek olmuştur. Yazarın çöle çıktığında kendisine verilen defteri doldurmak istemeyişinin en büyük nedeni de budur aslında. Bu defteri yazdığı için kendisini ‘gecikmiş yazar’ olarak niteler: “Çoğu ‘gecikmiş yazar’ birbirlerine benzer

şekilde yazılmış önsözlerde uzun uzun kendilerini yazmak zorunda bırakan o korkunç nedeni açıklıyor, sonra da bu telaşla yapacakları hataların affedilmesini diliyorlardı.” (s.13)

Anlatıcı, kendi yazma edimiyle ilgili birçok gerçeği gözler önüne serer. Metnin nasıl ortaya çıktığını ‘önsöz’ adlı bölümde uzun uzun anlatır:

Yine de, kalemi her elime aldığımda “sayfaların üzerinde rüzgara kapılmış bir tül parçası gibi amaçsızca gezinip duran elimin” yakında, hem de pek yakında inanılmaz yetkinlikte satırlar üreteceği umudunu korumaya çalıştım. Bir türlü gelmeyen parlak esinin varlığından kuşkuya düşmeye başladığımda yaşım iyice ilerlemişti artık. Dahiyane fikirlerle donatılmış olduğum düşüncesi yavaşça beni terk ediyordu. Oysa aklıma gelip giden nice hikaye vardı. (s. 9)

Anlatıcının yazma edimiyle ilgili düşünceleri ve şikâyetlerinin, kitabın ‘reel yazarı’ Tayfun Pirselimoglu’nun kendi yazma edimiyle paralellik göstermesi muhtemeldir. Bir ilk roman olan *Çöl Masalları*’nı yazarken, yazarın muhtemel denemelerini ve arayışlarını göz önüne alacak olursak kitap gerçek dünyaya atıflarda bulunarak yine üstkurmaca özelliğini taşımaktadır.

Yazarın önsözü bir sebep-i telif niteliğindedir. Yazma acziyetinden ve bu acziyet sonucunda ortaya çıkacak muhtemel hatalardan bahseder. Sebeb-i telif, günümüz yazarlarıyla da bağdaştırılarak Turan Karataş tarafından şöyle tanımlanmıştır:

Sebeb-i tertib-i eser, sebep-i telif-i kitab. Geçmiş dönemde yazılmış eserlerin baş tarafında yer alan bir bölümdür. Müellif, söz konusu kısımda, eserinin yazılış macerasını, niçin ve hangi sebeple, kimin adına yazıldığını anlatır. Sebeb-i telif-i eser kısmı, bir yönüyle, bugünkü kitapların baş tarafında yer alan ‘ön söz’ ya da ‘sunuş’ yazılarına benzer. Bu terimin, günümüzde, geçmişe bağlı, klasik merakı olan kimi edebiyatçılar tarafından bazı kitaplarda kullanıldığını görmekteyiz. (Karataş, 2011: 508)

*Çöl Masalları*’nda üstkurmacanın bir başka boyutu ise anlatıcının etkin figür haline getirilmesidir. Anlatıcı, roman teorisinde, üzerinde çokça durulan bir teknik ögedir. Türk romanının henüz doğduğu on dokuzuncu yüzyılda roman anlatıcısı kendisini aynı zamanda bir ‘eğitici’ olarak görür ve okuru bilgilendirilmesi/eğitilmesi gereken bir kitle olarak

algılar. Batının yirminci yüzyıl yeni romanında ise anlatıcının varlığını romanda belli etmesi teknik bir kusur sayılmıştır. Postmodern romanla beraber anlatıcı yeniden önem kazanır (Sazyek, 2002: 515).

*Çöl Masalları*, ‘çerçeve hikâye’ tekniğiyle yazılmış bir eser olduğu için birden çok anlatıcısı vardır. Bunun için romanda, postmodern romanların ortak niteliklerinden birini; tek bir bakış açısının, tek bir söylemin olmamasını; çoğulculuğu da görebiliriz. Ancak olan biteni defterine kaydeden anlatıcı konumundaki kişi romanın etkin hatta merkez figürüdür.

Anlatıcı okumuş olduğumuz romanın anlatıcısıdır ama belli ki bu anlatılanları bir kitap haline getiren başka birisi vardır. “Bir umudum da, bu defterin kapının ötesindeki birilerinin eline geçmesidir.” (s. 19) Belli ki çöle çıkışını ve çölde yaşadığı hayatı anlatan kişinin, isteği gerçekleşmiştir; çölün diğer tarafında birilerinin eline geçmiştir defter ve bir eser olarak basılmıştır.

Çerçeve hikâye tekniği kullanılan romanda iç anlatılar, genellikle fantastik veya olağanüstü özellikler taşır. Anlatıcının dış çerçevedeki arkadaşları ne zaman bir hikâye dinleseler hikâyenin ‘kurmacalığına’ hatta ‘gerçek dışılığına’ vurgu yaparlar. Ancak kendi anlattıkları hikâyeler de gerçeklikten kopuktur. Örneğin hayâli bir kadınla beraber olup, ondan bir de çocuğu olan bir adamın hikâyesini anlatan Abdullah, Tayyar’ın uçtuğu hikâyeye inanmaz. “Deve gibi o koca gövdenin gerçekten uçabileceğine inanıyor musunuz yani?” (s. 195) diye sorar yol arkadaşlarına. İhtiyar yazar da aynı durumdadır. Örneğin Abdullah’ın anlattığı hikâyeyi dinledikten sonra “Yine de her şeye inanmamak gerek” (s. 126) diyerek tutumunu belli eder o da. Bu da yazarın, romanın/anlattığı olayların kurmacalığının daha baştan, romanın kahramanları tarafından vurgulanması anlamına gelir.

Romanda farklı farklı söylemlere sahip kişilerin farklı farklı hikâyeler anlatması, aynı zamanda birçok söylemin ve türün bir araya gelip, romanın bir karnaval havasına bürünmesiyle ilintilidir. Jale Parla böyle bir ilintiyi Don Kişot'un bir sahnesinden yola çıkarak açıklar:

Don Kişot, Dorothea, Cardenio ve Sancho Panza hana gelirler. Bu han, içeri giren her yeni karakterin öyküsü ve içerdeki karakterlerin konuşmalarıyla, birçok dilin, söylemin, türün buluşma mekânıdır. Ama bu kadar da değil. Handa buluşan dil ve söylemler birbirini sürekli keserek yarışa girerler. Handa zaman öyküler anlatarak ve yazınsal konuları tartışarak doldurulur. Dolayısıyla handa misafir edilenler yalnızca yolcular değil, aynı zamanda edebiyat, başka bir deyişle o çağın tüm söylem ve anlatı biçimleridir. Ama handa kaldıkları sürece nasıl yolcular sosyal statülerinden geçici olarak sıyrılıp eşit ilişkiye girmek zorundaysa, handa değinilen söylemler arasında da benzer bir eşitlik oluşur. Hiçbir söylem ya da öykü diğerinin üzerinde bir statü elde edemez. Söylemler rakip fakat eşittirler. (Parla, 2009: 69-70)

Romanı üstkurmaca düzlemine taşıyan diğer bir unsur ise romanda fantastiğin ve gerçekliğin bir arada bulunuyor olmasıdır. Postmodern romanlar fantastik romanlar değildir. “Postmodernist roman fantastiği metnin geneline yayan alışıl gelmiş anlayışı kırıp onu gerçeklikle sentezleyerek değerlendirir ve böylece bu kullanımı kendine özgü bir yöntem olarak özgünleştirir.” (Sazyek, 2002: 514) Örneğin içinde buldukları çöle, ‘dış dünyadan’ geçtikleri bir kapı aracılığıyla çıkan kahramanlar yeri gelince başkalarının anlattıkları hikâyelerin ‘gerçekliğini’ sorgularlar. Yani romanın dış çerçevesinde genel olarak fiziki dünyanın kuralları işlerken, anlatıcı çöle, yaşadığı konağın bodrumundaki kapıdan girer bazen de fizik kuralların ortadan kalktığı hikâyeler dinleriz çeşitli kahramanlardan.

Romanın sonu da yine üstkurmacanın ve postmodern romanın birçok özelliğini içinde barındırır. Sona ait belirsizlik, birçok postmodern romanda görülen bir özelliktir. Romanın sonunda eserin anlatıcısının kim olduğu belirsiz kalır:

Çaresizlik içinde iyice umudumu yitirdiğim bir anda karşıma birisi çıktı. Uzunca boylu, sakallı, hafifçe eğik duran garip biriydi. Raflarda bir şey aramış gibi bir hali vardı. Belki kütüphane görevlilerinden biridir diye düşündüm. Adam bana kütüphaneye eserini getiren biri olduğunu söyleyince bu düşüncemden utandım. Ancak yazara benzer bir hali de yoktu doğrusu. Ne ki, benden akıllı ya da deneyimli olduğu şüphe götürmezdi. İçeri girerken tarih kadar eski bir yöntemi uygulamayı unutmamıştı. Bana koridorlarda bıraktığı izlerini takip etmemi söyledi. Fasulye taneleri bana yolunu gösterecekti. Teşekkür edip ayrılacakken elinde evirip çevirdiği defteri bana uzattı. Eserinin böyle bir hazine içinde bir zerre olarak kalması yerine biri tarafından okunması onu mutlu edecekti. Öyle hüzünlü bir hali vardı ki, kabul etmek zorunda kaldım. Kapağında özenli bir el yazısıyla yazılmış “Masallar” ibaresi olan bir defterdi bu. Defteri cebime yerleştirip bir an önce dostlarıma kavuşmak için yola koyuldum. Koridorlar iyice karanlığa gömülmüşlerdi, fasulyeleri görebilmek için eğilmem gerekiyordu. Sanırım bu yüzden cebimdeki defteri düşürmüş olmalıyım. İlginç bir eser olduğundan kuşku duymadığım *Masallar*’ı okuyamamış olmanın ezikliğini yüreğimde hâlâ duyuyorum. O adamı bir daha göremedim. (s. 306-307)

Anlatıcının dostlarının kitaplarını uygun raflara yerleştirmek için kütüphanenin koridorlarında dolaşırken gördüğü “uzunca boylu, sakallı, hafifçe eğik duran adam” reel yazarın yani Tayfun Pirselimoglu’nun kendisidir. Anlatıcı, bu defteri kütüphaneden çıkmadan önce kaybettiğini söyler. Cebindeki defteri düşürmüştür kütüphanede. Ancak hikâyenin sonunda şu cümle defterin kaybolmadığına dair bir işarettir : ”Her nasılsa cebime girmiş bu defterde yazılanları başkasına aitmiş gibi okuyacağım.” (s.310)

Anlatıcı yazılanları aslında başka birinin yazdığına işaret eder. *Çöl Masalları*’nda okuduğumuz ‘Masallar’ adlı kitabın içindekilerdir. Kitabın yazarı da anlattıklarını başka biri yaşamış gibi bir dil kullanmayı tercih etmiştir. Burada ‘figür-anlatıcı’ devreye girer. Oysa roman, son bölüme kadar ‘başkişi-anlatıcılı’ bir roman olarak okunmuştur. Defteri yazan, kurgulayan aslında kütüphanede görülen ve yolunu kaybetmemek için ardına fasulye taneleri bırakan kişidir. Her şey, metin düzleminde bir oyundur. Yazar baştan beri kendini gizleyerek okuyucusuna oyun oynamıştır.

Diğer bir ihtimal ise anlatıcının belleğinin giderek zayıflamış olmasıdır. Olanları kendisi değil de başkası yaşamış gibi hatırlamaktadır. Hatırlanacak olursa kurgunun başında çöle çıkan kahramana bir çöl meleği ‘belleğinin giderek zayıflayacağını’ söylemiştir. Belki de kehanet gerçekleşmiştir. “Buradan bir başkası olarak çıkacağım. Beyni bomboş biri olarak. Son günlerimi bir daha hiç göremediğim dostlarımı, sevgili kuşum Tuti’yi hiç tanımamış gibi geçireceğim. Her nasılsa cebime girmiş bu defterde yazılanları başkasına aitmiş gibi okuyacağım”(s.310)

Yazarın kaldığı otel odasından bir başkası gibi çıkması belleğinin dönüşümüne ve onu bir başkası haline getirmesine işaret eder. “Yeni bir yüzle yeni bir çöle yuvarlanıyorum. .... Sevgili okuyucum, bu oyuna bir son vermem gerekiyor, bu masalı artık bitirmem gerekiyor” (s.311) Anlatıcı artık hikâyesini bitirmiştir ve yeni maceralara yani yeni hikâyelere doğru yelken açmaktadır.

‘Birden fazla son’ seçeneği postmodern romanın muğlaklığına işaret eder. Ancak bu sonlardan herhangi biri için ‘gerçek son’ diyemeyiz. Kitabın sonunu herkes farklı görecektir. Bu da postmodernizmin çoğulculuğuna işaret eder.

“Post-modernistler yapısalıcılardan daha ileri giderler, biçimsel yapıları söker ve birbirine benzeyen iki metnin ve aynı metnin birbiriyle özdeş iki okumasının olmadığını iddia ederler .... Onlara göre bir metnin hiçbir tekil, ayrı, makul (reasoned) okuması ötekilere üstün sayılmaz.”(Rosenau s.62) Metin dışı gerçekliğe yani reel yazara gönderme yapmak ve birden fazla son seçeneği, romandaki üstkurmacanın göstergelerinden biridir.

### **V.1.6. İroni**

İroni postmodern romanın açıkça eleştirmeyen doğasına uygun düşen bir yazım şeklidir. Tayfun Pirselimoglu’nun romanlarında hiciv ve ironi beraber yürür. İronide bir

şeyin söylenip tam tersinin kastedilmesi durumu olduğu için hiciv örnekleri ironi başlığında değerlendirilmemiştir.

Yapabildiğim, çoğu sıradan yazarın yaratabileceği nitelikte şeyler oldu; kurabildiğim en büyük kumpas yazdıklarımın başına kendi yarattığım epigramları yerleştirip altına tuhaf adlar koymakla sınırlı kaldı. Üstelik okuyucunun epigramlarla yazı arasındaki derin ilişkiyi çözmek için göstereceği zahmeti haklı kılabilecek cümleleri bir türlü hakkıyla kuramadım. O zamanlar kapının öte tarafında anlaşılmaz olmak pek saygın bir nitelik değildi. Şimdi nasıldır bilmiyorum. Kutsal kitaplardan aşırıldığı parçalar da bir işe yaramayınca zorluklarla doldurduğum sayfaları, sayılar, sayı dizileri, sonsuzluk üzerine yazmayı çok seven yazarlara bir selam göndermek niyetiyle bölebildiğim en küçük parçalara ayırıp yok ettim. O yazarların da bundan haberdar olmadıkları aşikardır. (s. 11)

Çöl Masalları'nın anlatıcısı gençliğinde birkaç tiyatro oyunu ve hikâye yazmış ancak bunları beğenmediği için yok etmiştir. Bölüm başlarına epigram koymak, kutsal kitaplardan alınan parçaların kolaj düzleminde kullanılması, romanda ayrışık bir unsur olan sayıların yine kolaj düzleminde kullanılması, bize postmodern yazma tarzını hatırlatır. Kendisi de postmodern romanlar yazan Pirselimoglu'nun anlatıcının dilinden bu tip yazarları kötülemesi bir romantik ironidir. “[...] romantik ironi döneminin insanı ‘bilinçli olduğunun bilincindeki’ insan tipiydi. Özetle söylenirse, romantik ironi, insanın kendi kendisinin farkına varması, buna paralel biçimde hayatın karmaşasını ve bu karmaşayı kabul zorunluluğunu anlaması olgularına dayanır diyebiliriz.” (Cebeci, 2008: 288) Aslında yazarın hiçbir eserinde bölüm başında epigram kullanmadığını, sayılarla kolaj yapmadığını göz önüne alırsak bu ironide bir kendini beğenmişlik havası da sezilmiyor değil. “Gerçekten de, ironik tevazuun ardında her zaman fark ettirmeden karşısındakine iyi bir ders vermek, fakat bunu örtük ve kinayeli bir şekilde, adeta saman altından su yürüterek yapmak isteyen eleştirel bir tavır vardır.” (Taşdelen, 2007: 55)

Bir başka kitabım da, ölüm anının nasıl bir şey olduğunu anlamak için intihar ettiği ve bu izlenimlerini kanıyla kaydettiği söylenen Bekir Beyin aşık olduğu Neriman Hanım üzerinedir(materyalist Bekir Beyin ölüm nedeni, bilime yaptığını sandığı katkı değil, umutsuz

aşkıydı ve aslında ölüm anında; düşünceleriyle pek uyum göstermeyen bu romantik tavrına ters düşecek şekilde -ama düşünceleriyle uyumlu- kırmızı mürekkep kullanmıştı). (s. 43-44)

Beşir Fuad, Tanzimat döneminde belki de adından en çok bahsedilen pozitivist aydınlardan biridir. Geçirdiği bunalımlar onu intihara sürüklemiştir. Tanzimat'la beraber Osmanlı Devleti'nde kendini göstermeye başlayan pozitivist/materyalist düşünceler aydınlarda büyük bir buhrana yol açmış ve halifeliği temsil eden bir imparatorluğun çocukları olarak trajedilerin belki de en büyüklerini yaşamışlardır. Ancak Tanzimat aydınlarımızın Batıdan gelen pozitivist düşünceyi içselleştirebilmiş olduğunu ne yazık ki söyleyemeyiz. Tam olarak pozitivist olmasa da Namık Kemal, Şinasi gibi Tanzimat aydınlarının Batı sevdası, çocuksu bir heyecandan ibarettir.

Bana mekaniğin ve matematiğin büyüsunü bulaştırın hiç kuşku yok, babamdı. Küçük bir saat tamiri dükkanı vardı. Dükkanın girişinde, ufak bir masa onun ardında da küçük bir tornası vardı. Tezgahın üzerinde "Erdem sayılarda gizlidir" yazılı ufak bir levha asılıydı. O pis ve küçük, ama dayanılmaz çekicilikteki dükkana gidip gelmeye başladığımdan beri o ibarenin derin anlamını çözmeye çabalayıp durdum. Babam matematiğin sayısız sırrı barındırdığına iman etmiş biriydi ve tüm kötülüklerin toplama, çıkartma ya da çarpma yapmasını bilmeyen insanlardan kaynaklandığına inanırdı. (s. 251)

Anadolu insanı, gerek aydınların gerek devletin eliyle olsun son 150-200 yıldır Batılılaşma sorunuyla karşı karşıya kalmıştır. Batılılaşmanın en büyük araçlarından biri de pozitif bilimler, bu bilimlerden en çok da matematik olarak görülmüştür. Halen okullarda öğrenciler, okula adım attığından beri matematik dersleriyle, sınavlarıyla, ödevleriyle başa çıkmaya çalışmaktadır. Devlet memuru olmak isteyen her adayın karşısına -çalışacağı alan fark etmeksizin- matematik soruları içeren farklı farklı sınavlar çıkmaktadır. Alıntıladığımız parçada saat tamircisi, matematiğin erdemi hakkında o kadar ileri gitmektedir ki bütün kötülüklerin dört işlemi yapamayan insanlardan kaynaklandığını düşünmektedir. Daha, ana dilini doğru düzgün konuşamayan, yazamayan bir millet için,



matematiğin bu kadar önemli bir hale gelmesi, yazar tarafından ironik bir şekilde aksettirilmiştir.

Bana, çöle çıktığından beri birçok defter doldurduğun, en çok *Aforizmalar* adlı eseri üzerinde çalıştığını söyledi. Dediğine göre yakında tamamlayacağı bu eseri, ünlü *Yanılmalar* kitabıyla boy ölçüşecek derinlikteydi. Doğrusu ünlü Yanılmaların ne olduğunu sorma cesaretini göstermedim. Cebindeki defterlerden birini çıkartıp bir iki özdeyişini okudu. Onlardan da fazla bir şey anladığımı söyleyemem. Ne olduklarını tam hatırlayamadığım karmaşık şeylerdi. (s. 59)

Yazar burada yazı makinesi gibi çalışan ve yazdıklarını çok önemli eserler olarak gören yazarların tutumunu, ‘ihtiyar yazar’ üzerinden ironik bir tutumla eleştirir. İhtiyar yazar, aslında büyük yazarlar, öldükten sonra başkaları tarafından yayımlanan, yazarın eserlerinden parçaların toplandığı ‘Aforizmalar’ gibi kitapları kendi hayatında kendisi yazmış, bu yönüyle komik bir duruma düşmüştür. Yazar, anlatıcıya “yazdıkları saçma sapan” şeylerdi dedirtmez ve direkt olarak eleştirme yolunu seçmez. Onun amacı üstü kapalı biçimde ironi yaratmaktır. Bunun yaparken de muzır bir hali vardır yazarın. İronisti ciddi biri olarak düşünemeyiz. İroni, ciddiyet adına yapılmış ciddiyetsizliğe verilmiş cevaptır. Bunun için de ironist ciddiyetsizliği ciddiyetsizlikle alt etmeye çalışır. Bu yönüyle de ciddidir (Taşdelen, 2007: 56).

Kitabın ilerleyen bölümlerinde de ihtiyar yazarın anlatımı ironiktir:

İhtiyar bir de, edebiyattan –ama onun çok küçük bir bölümünden- söz ederken benzer bir heyecana kapılıyordu. Tam bir Raskolnikov hayranıydı. Sanırım suç ve suçluluk epeyce kafa yormuş biri olarak onda kendisine yakın bir şeyler buluyordu. Cinayetlerin belli bir kalitede işlenmesi taraftarıydı. Bu konuda Raskolnikov’u bile hatalı buluyordu. Kafasında nedense kusursuz cinayetlerin ancak Rusya’da işlenebileceği fikri yer edinmişti. Raskolnikov’un gerçekte yaşamış olduğundan emindi. Ona kitabında yer veren adamın –ki edebiyat onunla sona ermişti- Raskolnikov’a biraz haksızlık ettiğini söylüyordu. Neden sonra Raskolnikov’u bir kadın sandığını anladım.

-Güzel bir kadın, güzel bir cinayet işlemeli, diyordu. (s. 64)

İhtiyar yazarın nezdinde “fikir sahibi olmadan zikir sahibi” olan yarı-aydınlar, ironik bir dille anlatılmıştır.

### V.1.7. Fantastik

Tayfun Pirselimoglu, romanlarında fantastik öğeleri çokça kullanan yazarlardan biridir. *Çöl Masalları* kitabının adındaki masal ifadesi bile nasıl bir kitapla karşılaşabileceğimize dair bir ipucudur. Nitekim birçok masala ait göndermelerle bu kitap fantastik bir yapıda örülmüştür.

Bu garip düşüncelerle artık yapayalnız kaldığım odama çekilmek üzere toparlanmaya başladığımda korkunç bir şey daha oldu; o sefil melek nereden geldiğini anlamaya fırsat bulamadan karşıma dikiliverdi. Bu kez her zamankinden farklı bir kıyafet içerisindeydi; siyah düzgün bir kostüm giymiş, boğazına da uygunsuz kaçan pembe bir kravat takmıştı. (s. 16)

*Çöl Masalları*'nda “Önsöz” adlı bölümde anlatıcının bahsettiği ve kendisine belleğinin giderek zayıflayacağını söyleyen “çöl meleği” ilham meleği türünden tuhaf bir melektir. Metafizik bir unsur olan meleğin kurguda yer alması fantastik bir unsurdur. Melek sadece fantastik bir unsur olarak değil aynı zamanda bir gülmece unsuru olarak da karşımıza çıkar. Birçok dinde kutsallık atfedilen bir varlığın gülünçleştirilmesi postmodern edebiyatın zıtlıkların biraradalığına örnektir.

Hikâyede roman boyunca birinci tekil kişi anlatımı kullanılmıştır:

Fantastik öykülerde anlatıcı genellikle “ben” der- bu gözlemlenebilir, kolayca doğrulanabilir bir olgudur. ... birinci şahıs, okuyucu ile kişinin özdeşleşmesini en kolay sağlayan şahıs zamiridir, çünkü bilindiği gibi, “ben” zamiri herkese aittir. Bundan başka için anlatıcı hemen hemen her okurun kendi yansısını bulacağı “normal bir insan” olacaktır. Böylece fantastik evrene giriş en dolaysız yoldan gerçekleşir. (Todorov, 2012: 84-86)

Anlatıcı çocukken bir kapı aralığından aile dostu olan bir şairin ablasına tecavüze yeltenişini görür: “O talihsiz olayı izlerken adamın epeyce kalabalık olması gereken şairler cehennemine gitmesi için dua etmiştim (adam pek kısa bir süre sonra kaldığı büyük otelin merdivenlerinden düşerek öldü).” (s. 39) Anlatıcının adamın ölmesi için dua etmesi ve

adamın da kısa sürede ölmesinde fantastiğin “pandeterminizm” ilkesi hâkim. Pandeterminizm doğaüstü olsa bile her şeyi içine alan bir nedensellik, her yerde anlamlılığın bulunduğu düşüncesidir (Todorov, 2012: 111-113).

*Çöl Masalları*'nın on birinci bölümünde bir gencin çalıştığı meyhaneye gelip gidip hikâyeler anlatan bir adamın anlattığı hikâyelerden birindeki Emine'ye âşık olması anlatılır. Adam, hikâyelerini öyle güzel anlatmaktadır ki karakterler adeta izleyenlerin gözünde canlanmaktadır.

Tuhaf hikayelerini öyle bir yetkinlikle anlatıyor, anlatırken öylesine büyülü bir ortam yaratıyordu ki, hikayesinin kahramanları gözlerimizin önünde birer birer beliriyor, rollerini oynamaya başlıyorlardı. Biliyorum ki bu anlattığıma görmeyen inanmaz. ... Bu yarı çıplak bedenlerin kendi vücutlarımızdan farksız bir şekilde var olduklarına inanmamamızı gerektirecek hiçbir şey yoktu ortada. (s. 112-113)

Todorov'a göre fantastik, “tuhaf olayların özel bir biçimde algılanması” olarak tanımlanır. ... “tuhaf olaylar” olmaksızın fantastikten söz edilemez bile. Fantastik kuşkusuz bu olaylarla aynı şey değildir, ancak bunlar fantastiğin gerekli koşullarıdır.” (Todorov, 2012: 93-94) “Abdullah'ın Hikayesi” adlı bu alt anlatı boyunca da tuhaflikler silsilesi sürüp gider. Hayali kadın kahramanların, ağızından sular akarak temaşa eden aç erkeklerin gözleri önünde raks etmeleri, bu kadınlardan birine meyhanede çalışan bir gencin âşık olması, kadınla beraber olmaları hatta üstüne bir de çocuklarının olması...

Abdullah'ın Hikâyesi biraz da *Binbir Gece Masalları* tarzında, cinselliğin had safhada olduğu hikâyelere benzer. Cinsellik de Todorov'un deyişiyle fantastiğin en önemli izleklerinden biridir.

*Çöl Masalları*'nın “Trendeki Adamın Hikayesi” adlı on yedinci bölümünde, gezgin bir satıcı olan adamın yolu bir şehirde, salaş bir otele düşer. Burada otel sahibinin karısına

âşık olur ve kadın, kocasının şeytan olduğunu söyleyip eğer onu öldürürse satıcı adama sevgisini vereceğine söz verir.

Kadın, kur yaptığı adamın kendisini kurtarması için ikna etmek için bir hikâye anlatır: “Kendisi o otelin ve ihtiyar şeytanın kölesiydi ve artık kurtulmak istiyordu. Ona ancak ben yardım edebilirdim. Bir şeytanı ancak benim gibi gerçek bir aşkı yaşayan biri yok edebilirdi.” (s. 159) Adam, kadına shevi bir aşk duymaktadır. Bunun için kadının ihtiyar kocasını öldürür. Cinayetten sonra kadın, şimdilik gitmesi gerektiğini, sonra yine otele geldiğinde buluşup kaçacaklarını söyler. Adam uzun bir süre sonra otele döndüğünde kadın, çok değişmiştir. O eski bakımsız ama masumâne güzelliğinden eser kalmamış, bir şehvet kumkumasına dönüşmüştür. Beraber olmak için otelin bir odasına çıktıklarında adam gerçeği anlar: “Öldürdüğüm o ihtiyar şeytan değildi! Şeytan çocuklarımı doğuracağını sandığım rahmini bana açmak için garip kıpırtılar içerisinde önümde sallanan ve başımı ağır kokular saçan bacak arasına sokmaya çalışırcasına iteleyeyen bu kadındı!” (s. 164) Bu gerçeği anlayınca adam kadını boğarak öldürür. “Belki aşkın kör ettiği tüm gözlerin başına gelebilecek bir felaketti benimkisi. Belki de alayla baktığım bir ihtiyarın lanetine uğradım. Ya da çok daha karmaşık ve benim aklımın almadığı bir kumpastır söz konusu olan.” (s. 165)

Sona doğru yükselen gerilimiyle, cinsellik ve cinselliğin şeytanla ilişkilendirilmesiyle, yasak aşk izleğiyle, dil düzleminde belirsizlik ifade eden sözcükleriyle hikâye fantastik türünün hemen her özelliğini gösterir. “Cinsel eğilim gibi arzu da doğaüstü dünyanın en sık karşılaşılan figürlerinden bazılarında, özellikle şeytan figüründe karşımıza çıkar. Basitleştirerek denilebilir ki, şeytan libido’yu dile getirmekte kullanılan bir başka sözcüktür.” (Todorov, 2012: 126)

Cinsellik ve şeytan arasındaki bağlantının fantastik türü için önemli bir işlevi de vardır: “Cinsel taşkınlıklar şeytanın hesabına yazıldığında her tür sansürden kurtulunabilir.” (Todorov, 2012: 154) Bu, günümüzdeki anlatılar için olmasa da eskiden sansürle karşılaşan hikâyeler için epey bir işlev yerine getirmiş olsa gerek.

On sekizinci bölümde trendeki bir adam cellat olan efendisinin ellerini bir kaza sonucu kaybetmesi ve hırsızlık yapan bir kadının bir infazda kesmiş olduğu ellerinin kendisine nakledilmesi hakkında bir hikaye anlatır. Bu nakilden sonra adamın gerek kişiliğinde gerek bedeninde bazı değişimler baş gösterir. Önce tutkulu aşk kitapları okumaya başlar. Banyosunda kokulu sabunlar kullanıyordur artık. Heybetli bedenindeki tüyler seyrelmeye, erkeklik organı küçülmeye başlamıştır. “Bedeninin neredeyse kadınsı bir inceliğe büründüğünü kalın giysilerinin altından bile hissedebiliyordum.” (s. 177)

Eski cellât, hikâyenin sonunda ellerini kestiği kadının dilenci olduğunu görür ve acıdığı için onunla evlenir. Gerdek gecesinde adamın cinnet geçirerek aslında kadına ait olan ellerle karısını boğması ise metaforik bir anlatımdır kuşkusuz.

Adamın bir kadına ait olan eller kendisine nakledildikten sonra yavaş yavaş dönüşmesi-değişmesi ve hikâyenin geriliminin yavaş yavaş yükselmesi, fantastiğin ‘metamorfoz’ izleğidir (Todorov, 2012: 110).

Yirmi dördüncü bölümde anlatıcının, yolculuk ettiği gemide görüp âşık olduğu siyahlı bir kadının tuhaf bir hikâyesi vardır. Kadın, genç bir kızken, annesinin sahibesi olduğu genelevde yaşamaktadır. Annesinin uzun senelerdir beklediği ve kızının babası olan adam bir gün çıkagelir ama bu kadar beklenen adam bir cücedir. Kız babasından, cüceliğin bir aile laneti olduğunu öğrenir. Adam bunun bir çaresi olduğunu ağzından

kaçırır ama kız ne kadar ısrar etse de bu çareyi öğrenemez babasından. Genç kız, bir gün babasının günlüğünü karıştırınca okuduğu satırlar onu şoka uğratar:

[...] kızıma, öz kızıma derdinin çaresini söyleyemedim. Dilim tutuldu sanki. Ona, kanımın derdinin çaresi olduğunu anlatamadım. Her gün içtiği bir damla kanımın onu bir dertten kurtarıp bir başka belaya saracağını nasıl söyleyebilirdim? Nasıl inandırırdım onu? Tanrım, bu ne sonu gelmez bir lanet [...] (s. 226)

Nitekim kız babasını öldürür, hatta litrelerce stokladığı kan bir tren kazasında her yere saçılınca sonradan kardeşi olduğunu öğrendiği sevgilisini de öldürür.

Genç kadının babasının kanını içerek hayatta kalması vampir hikâyelerine bir göndermedir. Ayrıca kendi öz kardeşiyle beraber olması da fantastiğin cinsellik izlekleri alt başlığında değerlendirilen ‘ensest’ tir. Fantastik, cinselliğin aşırı hallerini kapsar: “Fantastik edebiyat, isteğin birçok dönüşümünü kapsar. Aralarından çoğu gerçek anlamda doğaüstünün değil de, toplumsal bir tekinsizlik türünün alanına girer. Bu konuda en sık rastlanan tür ensesttir.” (Todorov, 2012: 129)

“Siyahlı Kadının Tuhaf Sırrı” adlı yirmi altıncı bölümde bir lanetten (cücelikten) kurtulan gizemli kadının yakalandığı başka bir laneti öğreniriz. Anlatıcı, âşık olduğu bu kadınla beraber olmak ister, kadının da bunu istediğini anlasa da kadın tuhaf bir şekilde bu ilişkiden bir yandan da korkmaktadır. Sonunda kadının sahip olduğu tuhaf sır anlaşılır: Kadının bir kadınlık organının olması gereken yerde hiçbir şey yoktur. Bir lanetten kaçmak onu başka bir lanete sürüklemiştir.

Siyahlı Kadının şimdisine ve geçmişine dair birçok olay, fantastik izleklerle birebir örtüşmektedir.

### V.1.8. Oyun

Çöl Masalları, postmodern romanların büyük bir kısmı gibi oyunsu bir nitelik taşır. Bu romana oyunsu payesini veren en önemli özellik ise baştan sonra kitabın anlatıcısı olarak kendisini sunan kişinin, aslında tesadüfen bulduğu bir defteri aktardığına dair bir ipucudur.

Çölde doldurduğu defteri Amerikalının kütüphanesine götürmek için arkadaşlarıyla yola çıkan anlatıcı kütüphanede bir adamla karşılaşır ve bu adam kendisine okuması için kendi yazdığı *Masallar* adlı kitabı/defteri verir. (Bu kısımdan üstkurmaca başlığında ayrıntılı olarak bahsedilmiştir.) Ancak anlatıcı, defteri kütüphanede kaybettiğini söyler. Romanın son kısmında anlatıcı belleğinin giderek zayıfladığını, “yazdığı şeyleri başkasına aitmiş gibi okuyacağımı” (s. 310) dile getirir. Okur, bu sözlerden sonra anlatıcının *Masallar* adlı kitabı kaybedip kaybetmediğinden emin değildir artık. Zaten *Masallar* adlı kitabın yazarı, kütüphanedeki adamın, *Çöl Masalları*’nın yazarı Tayfun Pirseliimoğlu’na benzediği görülür: “Uzunca boylu, sakallı, hafifçe eğik duran [...] biriydi.” (s. 306) Romanın sonu açık uçlu bitmiştir. Umberto Eco’ya göre metnin açıklığı, estetik olmasının bir ölçütüdür. Metnin yaratıcısı tamamlanmış bir metin ortaya koyar ancak okuyucu beğeni ve kültür seviyesine göre “kendine özgü bir bakış açısından sanattan haz almayı yönlendiren önyargılar ortaya koyar.” Bir biçim açıklanabildiği, büyük bir görünüm, çeşitli görünümler ortaya koyabildiği ölçüde estetikdir. Bundan dolayı örneğin bir trafik levhası estetik değildir çünkü yoruma açık değildir (Eco, 2012: 13).

### V.1.9. Polisiye/Gerilim

Türün başlatıcısı olarak Edgar Allan Poe’nun 1841 yılında yayımladığı *Morgue Sokağı Cinayeti* görülür. 20. yüzyılda polisiye, Umberto Eco, Alain Robbe Grillet ve Türkiye’de Orhan Pamuk, İhsan Oktay Anar gibi önde gelen ve postmodern olarak

nitelendirilen yazarlar tarafından polisiye unsurlar işlenmiştir. Hatta bunlardan Umberto Eco'nun bir manastırda işlenen cinayetin zanlısını bulmak üzerine kurulu romanı *Gülün Adı* kimi eleştirmenler tarafından bir yanıyla polisiye roman sayılmıştır.

Tayfun Pirselimoglu'nun romanlarında polisiye anlatı unsurlarına yer yer rastlanır. Ancak onun romanlarında polisiyenin alt türü olarak anılan 'kara roman', 'gerilim' gibi türler ağırlıktadır.

*Çöl Masalları*'ndaki önemli karakterlerden biri olan Marlowe adını ünlü bir polisiye roman dizisinin başkarakteri olan bir dedektiften almıştır. Bu karakter ünlü polisiye yazarı Raymond Chandler'in yarattığı 'Philip Marlowe' karakteridir. Marlowe'un Philip Marlowe'la ilişkisini kesin olarak şu açıklamadan anlarız: "Marlowe adını ömründe okuduğu tek romanın kahramanından almıştı, ancak ne yazık ki o kitabın adını bir türlü hatırlamıyordu" (s. 70)

Polisiyenin en önemli işlevlerinden birini Üyepazarcı, "kaçış" olarak değerlendirir. Bu kaçış yönüyle polisiye edebiyat her beğeni seviyesinden okuyucuyla kucaklaşabilmiştir (Üyepazarcı, 1997: 14). Zaten postmodern edebiyatçıların modernistlerin elitizmine karşı çıktığı noktada, polisiyenin bu işlevi çok önemlidir.

#### **V.1.10. Zıtlıkların Biraradalığı**

*Çöl Masalları*'nın anlatıcısı çöle çıktığında anılarını/hayatını yazması için eline bir defter tutuşturulmuştur. Ancak o yazma eylemiyle ilgili felsefi sorunları olduğu için bu defteri doldurmayı inatla reddeder. Onu bu defteri doldurmaya zorlayan sebeplerden biri de kuşu Tuti'nin ölümü ve ona 'belleğinin yavaş yavaş söneceğini' hatırlatan çöl meleğidir. Çölde herkesin bir meleği vardır. Anlatıcının meleği ise komik görünümlü bir melektir:

Bu garip düşüncelerle artık yapayalnız kaldığım odama çekilmek üzere toparlanmaya



başladığımda korkunç bir şey daha oldu; o sefil melek nerden geldiğini anlamaya fırsat bulamadan karşıma dikiliverdi. Bun kez her zamankinden farklı bir kıyafet içerisindeydi; siyah düzgün bir kostüm giymiş, boğazına da uygunsuz kaçan bir kravat takmıştı. (s. 15-16)

Bu yabancılaştırma ortamında, modernizmde olduğu gibi yaşamın karşıtlıklarıyla *oynar* yazar. Çoğulculuğun doğal bir uzantısı olan bu yaklaşım, Bahtin'in *diyaloğsallaştırma/karnavallaştırma* ve Derrida'nın *yapıbozumculuk* görüşleriyle koşutluk içinde bir yoruma açıktır. ... Bu eşzamanlı karşıtlıklar, kutsal figür ve pornografik resim karşıtlığını aynı anda sorunsuz bir biçimde tartışmayı sürdüren *melek* örneğinde olduğu gibi barışçıl bir biçimde varolurlar. (Ecevit, 2012: 73)

Meleklerin varlığına inanılan her dinde kutsal olan melek, metinde komik bir görünümle, hiç de kutsal olmayan, komik ve 'sefil' bir biçimde çizilmiştir. Postmodern romanın karşıt değerleri bir araya getirip aynı düzlemde var etmesine örnektir buradaki melek imgesi.

### V.1.11. Geleneğe yönelik

Daha önceki bölümlerde de bahsedildiği gibi *Çöl Masalları* geleneksel edebiyattaki 'sebeb-i telif'e benzer bir önsözle başlar. Bu önsöz yazara değil anlatıcıya aittir:

Çoğu "gecikmiş yazar" birbirlerine benzer şekilde yazılmış önsözlerde uzun uzun kendilerini yazmak zorunda bırakan o korkunç nedeni açıklıyor, sonra da bu telaşla yapacakları hataların affedilmesini diliyorlardı(tuhaf ama, bu defterlerin hepsi de yanlış bir cümleyle başlıyor, belki telaşın doğruluğunu göstermek için). (s.13)

"Sebeb-i tertib-i eser, sebeb-i telif-i kitab. Geçmiş dönemde yazılmış eserlerin baş tarafında yer alan bir bölümdür. Müellif, söz konusu kısımda, eserinin yazılış macerasını, niçin ve hangi sebeple, kimin adına yazıldığını anlatır." (Karataş, 2011: 508)

*Çöl Masalları*'nda geleneğe ait diyebileceğimiz bir başka unsur da anlatıcının omzundan ayrılmayan Tuti adlı kuşudur. Hikâyenin sonunda -aslında kronolojiye göre başında- anlatıcı, kütüphanede arkadaşlarını bulamayınca kütüphaneden çıkar. Kendisini çok yalnız hissettiği bir anda bir kuş "ürkek sıçramalarla yanı[n]a kadar gel[ir] ve

omzu[n]a atla[r]. Garip renkleri olan yorgun bir kuştu[r]. Tuti'yle tanışma[ları] böyle ol[ur].” (s. 308)

Farsçada tûtî, Arapçada bebgâ, Türkçede papağan ya da dudu denilen kuştur. Divan edebiyatında daha çok tûtî bazen de bebgâ ismiyle kullanılmıştır. Divan edebiyatında birçok değişik hatta zıt anlamların sembolü olarak söylenmiştir. Türk halk kültüründe ve türkülerinde tûtî ve dudu isimleriyle geçer. Dudu, kadın olarak da kullanılır.

Eski fabl türü eserlerde, bin bir gece masallarında, genellikle bunların tercümesi olarak, Eski Türk Edebiyatında meydana getirilmiş “tûtîname”lerde ve halk hikâyelerinde papağan, güzel öyküler anlatan, dinî ahlakî öğütler veren bir hikâyeci, bir nasihatçi olarak rol almıştır. Bu durum onu, şiirde de ahenkli, anlamlı sözler söyleyen, herkesin örnek aldığı şairin sembolü haline getirmiştir. (Güler,2014: 62)

Fiziksel olarak papağan özelliği taşıyan (rengârenk tüylerinin olması) bu kuşun Farsça adıyla kullanılması da onu geleneğe ait bir unsur haline getirir. Papağan, Doğu anlatılarına has bir motiftir ve baştan aşağı Doğu ambiyansı hissedilen bu eserde sembolik olmaktan çok motif olarak kullanılmıştır.

*Çöl Masalları ve Malihulya*'da gelenekle ilişkilendirebileceğimiz bir diğer husus ise ‘çerçeve öykü’ tekniğinin kullanılmasıdır. Gürsel Aytaç *Genel Edebiyat Bilimi*'nde çerçeve öykü yöntemini şöyle tanımlar: “Bir ya da birçok anlatı birimini bir çerçeve gibi sararak, onlarla daha büyük anlamda bir anlatı birliği oluşturan anlatı biçimi. Çerçeve anlatının kökeni Doğu edebiyatında *Binbir Gece Masalları*'dır. Rönesans'ta çok rağbet görmüş bir biçimdir.” (Aytaç, 2009: 326)

Gürsel Aytaç'ın bu tekniğin kökenlerini *Binbir Gece Masalları*'na dayandırmasına Hakan Sazyek itiraz eder. Bu görüşü yüzeysel bir bakışın ürünü olarak görür ve Sazyek, *Roman Terimleri Sözlüğü*'nde çerçeve hikâyenin orijininin Hindistan'a dayandığını beyan eder: Hint topraklarından doğup Batıya doğru sürekli bir seyir izleyen ‘çerçeve hikaye’, yüzlerce yıllık çok uzun bir süreçte Fars, Arap ve Türk coğrafyalarından geçerek Avrupa'ya ulaşmıştır (Sazyek, 2013: 94).

*Çöl Masalları* “önsöz” ve “sonsöz” adlı iki bölümün dışında 32 ara bölümden oluşan bir anlatıdır. Bu bölümlerden yirmisini dış çerçevedeki hikâye on ikisini ise yolculuk sırasında karşılaşılan kahramanların anlattığı iç hikâyeler teşkil etmektedir. İç hikâyeler, daha az bölüm işgal etmesine rağmen hacimleri bakımından dış çerçevedeki hikâyelerin toplamını geride bırakmaktadır. Zaten *Çöl Masalları*’nın ilgi çekici kısmı dış çerçevedeki hikâye değil yolculuk sırasında diğer kahramanların ya da figürlerin anlattığı iç hikâyelerdir.

*Çöl Masalları*’nın dıştaki çerçeve hikâyesinde anlatıcı (anlatıcının adını hiçbir zaman öğrenemeyiz) yaşadığı konağın bodrumunda bir kapı görür ve bu kapıyı açınca uçsuz bucaksız bir çöle çıkar. Çölde yapılması gereken bir şey vardır: Çöl memurlarının verdiği defterleri doldurmak. Anlatıcı çöl yolculuğunda birkaç kişiyle karşılaşır ve onların da doldurulmuş/doldurulmakta olan defterleri vardır. İhtiyar yazar adlı kahramanın önerisiyle bu defterleri Amerikalı’nın kütüphanesine götürmek için yola çıkarlar. Kara yoluyla, demir yoluyla ve deniz yoluyla yolculuk yaparlar. Yolculuk sırasında birçok insanlarla karşılaşır ve onların da ilginç hikâyelerini dinlerler. Sonunda Amerikalı’nın kütüphanesine ulaşırlar ve anlatıcının (başkişi) kütüphanenin önünde arkadaşlarından ayrı, yalnız başına kalmasıyla hikâye biter.

İç hikâyeler ise genellikle aşk, kadın, ölüm, cinsellikle ilgili anlatılan hikâyelerdir. Bu hikâyelerdeki en önemli gündem hikâye anlatan her bir kahramanın çöle nasıl çıktığıdır. İç anlatılardaki hikâyeler bazen polisiye-cinayet türünün özelliklerini gösterirken büyük bir kısmı ‘fantastik’ türünün özelliklerini taşır.

## V.2. Malihulya

### V.2.1. Romanın Kısa Özeti

*Malihulya*, yazarın üçüncü romanıdır. İlk baskısı 2003'te, ikinci baskısı 2005'te, gözden geçirilmiş üçüncü baskısı ise 2013'te yapılmıştır.<sup>i</sup> İncelemeye konu olan, son baskısıdır.

Roman, bir anlatıcı tarafından bir yerlerden duyduğu söylenen bir hikâyenin aktarımıdır. Haşmet adlı on yedi yaşındaki berber çırağı genç, rüyasında güzeller güzeli bir kız görür. Rüyasında gördüğü bu suret, onu o kadar etkiler ki günlük işlerini yapamaz olur. Artık kızın suretini her yerde görmeye başlamıştır. Ondaki değişimi ilk fark eden kişi, ustası Selahattin'dir. Selahattin, hayatı boyunca hiç aşka düşmemiş olsa da çevresinde aşk hastalığına yakalanan birçok tanıdığı vardır. Bu tanıdıkların akıbetleri de -bir kısmı intihar yoluyla- ölüm olmuştur.

Haşmet bir gün işten çıktıktan sonra köprüde resim çizen bir adam görür. Bu adam hayallerin resmini çizmektedir. Adama rüyasında gördüğü kızını çizdirir. Adam, Haşmet'in rüyasındaki suretin aynısını çizmiştir. Bu olaydan sonra kıza daha da kopmaz bir bağla bağlanır Haşmet. Oğlunun yatağının yanında resmi gören annesi durumdan çok endişelenir. Çünkü oğlunun aşk hastalığına yakalandığını o da anlar. Ne dualar ettiyse, ne büyüler yaptırdıysa da fayda etmez. Oğlu, aşkıdan vazgeçmez.

Köprüde sevgilisinin resmini çizen adam, bir gün Haşmet'in çalıştığı dükkâna gelir ve ona üstünde Bağdat'ın fotoğrafı bulunan bir kartpostal verir. Haşmet, sevgilisinin Bağdat'ta olduğunu anlar ve ertesi gün annesinden gizli bir şekilde evden ayrılır. Bağdat'a, sevdiğini bulmaya gidecektir.

---

<sup>i</sup> Romanın ilk baskısı 2003'te Om Yayınları'ndan, ikinci baskısı İthaki Yayınları'ndan yapılmıştır. Gözden geçirilmiş üçüncü baskısı yine İthaki Yayınları'ndan 2013'te yapılmıştır.

Haşmet önce trenle sonra da bir kamyonla, bir yolcu otobüsüyle ve gemiyle yolculuk eder. Bu sırada karşılaştığı çeşit çeşit insanlardan hikâyelerini dinler. Onun deli bir âşık, bir mecnun olduğunu anlayanlar, ona bu yolculukta dikkat etmesi gerektiği konusunda uyarılarda bulunur. Haftalar süren yolculuktan sonra Haşmet, Bağdat'a ulaşır. Ancak çok kötü bir manzarayla karşı karşıyadır: Bağdat'ta amansız bir savaş vardır. Bağdat'ta birkaç gün kaldıktan sonra sevgilisi Leyla'nın izini bulur. Bir adam Leyla'nın evini tarif eder ona. Ancak eve vardığında alev toplarından birinin Leyla'nın evine de isabet ettiğini, evin yıkılmış olduğunu görür. Evin önünde duran yaşlı kadın Leyla'nın Haşmet'i çok beklediğini söyler. Haşmet bu haberden sonra çılgına döner. İnsanlar acıyıp onu memleketine geri dönmesi için kayığa bindirir. Yolculuk uzun sürer. Haşmet iki yanı boğazlarla dolu bir şehre vardığında yolculuğunun başladığı yerde biteceğini hissetmiştir: Leyla kıyıda onu beklemektedir.

Roman, anlatıcının Haşmet'in hikâyesinin Leyla'yı rüyada ilk gördüğü geceye kadarki kısmının gerçek olduğunu, sonrasını ise kendi muhayyilesinin ürünü olduğunu açıklamasıyla sona erer.

### **V.2.2. Parodi/Pastiş**

Yazarın ikinci romanı olan *Malihulya*'da metinlerarasılığa *Çöl Masalları*'nda olduğu kadar sık rastlanmaz. Bu romanda yazarın amacı, Haşmet adlı bir gencin rüyasında gördüğü kıza âşık olmasının hikâyesini geleneksel/parodik bir üslupla işlemek olmuştur:

Örneğin Nalan Hanım'ın büyük amcalarından birinin başına gelenler çok ilgi çekicidir. Okuduğu bir kitaptan etkilenerek arzın merkezine doğru yaptığı bir kazı sırasında, ellinci metre civarında göçük altında kalan ve olayın üzerinden geçen on günden sonra artık öldüğü kabullenilen, ardından açtığı uğursuz çukur doldurularak mezarı haline getirilen Mesut Ziya Bey [...] (s.28)

Nalan Hanım'ın amcasının okuduğu kitap, Jules Verne'in *Arzın Merkezine Seyahat*

kitabını hatırlatır. Yazar ne kitabın adını açıkça anıp ‘gönderge’ye başvurmuştur ne de kitaba bir anlam yükleyerek anıştırma yapmıştır. Çünkü “göndergede eser adı açıkça anılır.” (Aktulum, 2007: 101-102) Anıştırmada ise yazar “İster bir tümceyi kapsasın ister bir sözcüğü, anıştırma bütünüyle sözceleme ya da söyleme bağlı değildir; alıntıdan ayrı olarak ‘bir düşünceyi’ alıntılar.” (Aktulum, 2007: s.110) Pirselimoglu’nun bir düşünceyi alıntılanmak gibi bir niyeti de yoktur. Onun yaptığı eseri hatırlatmaktan ibarettir. Tayfun Pirselimoglu, diğer romanlarında da bu yöntemi sık sık kullanır. Bu kullanımın işlevsel bir boyutu yok gibi görünmektedir.

“Zayıf Adamın Hikâyesi” adlı başlıklı bölümde hikâyeyi anlatan ve eskiden terzilik yapan adam bir santral memuresine ilk gördüğü anda âşık olmuştur. “[...] önce kalbim mi titreyerek yerinden fırlamak istedi de onu fark ettim, yoksa önce onun görüntüsü gözbebeğime değdi de ruhum ondan sonra mı önü alınmaz bir ıspazmoza kapılıp kalbimi yerinden fırlattı? ” (s. 102) Adam kadını her iş çıkışında izlemeye devam eder. Kadın yanına yaklaşır ve adamın “kendisine âşık olduğunu” anladığını söyler. “O gittikten sonra Tanrı yardımından vazgeçmiş olmalı -ya da bana bir işaret yollamıştı da ben anlamamıştım- bayıldım.” (s.104) Bir gün kadın gelir ve kendisinin de adama âşık olduğunu söyler. Adam sevinçten uçmaktadır ve kısa süre sonra evlenirler.

Terzi ve santral memuresinin aşkı popüler aşk romanlarının parodisidir. ‘İlk görüşte aşk’, eğlencelik aşk romanlarında sıkça kullanılan bir âşık olma şeklidir. Zaten adamın aşkı da gerçeğe benzemez, itibari durur.

Parodinin romanın gelişimine katkılarından biri de üstkurguya çok elverişli oluşudur. Parodi, ele aldığı eseri bize karikatür ikiziyle sunarken kendi varlığının bu tür bir kurgu olduğunu hatırlatabilen bir tarzıdır. Yani bir şeyin taklidini yapmakta olduğunu bize fark ettirebildiği sürece komik olacak, istediği etkiyi yaratabilecektir. Bir kişinin şarkı söyleyişini taklit eden kişi bize bir taklit sunduğunu söylemedikçe etkisi komik olmaz.(Antakyalıoğlu, 2013: 87)

Pirselimoğlu basit bir aşk hikâyesini bize sunarken, parodisini yaptığı malzemeyi bildiğimizi farz etmektedir. Örneğin Yeşilçam'ın mübalağalı aşklar üzerine kurulmuş örnekleri, Amerika'da *bestseller* kategorisinde olan popüler ucuz romanlar vs. Okur bu örneklerden bîhaber olsa terzi ve santral memuresinin aşkını metin içinde sıradan bir hikâye olarak algılayacak ve bu durum onda komik etkisi bırakmayacaktır.

“Katibin Hikayesi” adlı son alt anlatı yine fantastik özellikler barındırır. Bir otelin kâtabi, yanında acayip kıyafetli dikkat çekici bir adamla otele giren, çok güzel bir kadınla karşılaşır. Kadını, odasında gizlice izler. Kadın bir gün bunu fark edip onu odasına alır ve hikâyesini anlatır. Yanındaki adam sirkte yardımcısı olarak çalıştığı muhteşem Sirano'dur. Muhteşem Sirano kadınları çeşitli illüzyonlarla ikiye bölünmüş gibi göstermez, gerçekten böler ve birleştirir. Kadın bu özelliklerinden dolayı Sirano'ya hayranlık duyar. Sirano ise ona âşık olur ve kadını hediyelere boğar. Ama kadın sevmediği bu adamla oynamakta, onun duygularını pek de önemsememektedir. Sirano aşkına karşılık bulamayınca kadından uzaklaşır. Sirke yeni bir usta gelir. Bıçak atma ustası Petri'ye kadın giderek sırlıslıkla âşık olur. Petri ve Sirano birbirlerinin tam tersi kişiliklere sahiptir. Sirano ne kadar ketumsa, Petri o kadar dışa dönüktür. (s.172) Petri kadınları beğendiği bir tiptir de üstelik. Ancak kadın bir gün gerçeğin farkına varır. Petri, Muhteşem Sirano'nun ta kendisidir. (s.174) O gece sirkte yangın çıkar. Sirano, o gece kadını kurtarır. Sirano yangını Petri'nin çıkardığını söyler. Petri, ona göre artık engel tanımaz bir kötülüğün peşine takılmıştır.

Hikaye, bir *doppelganger* vakasından bahseder. *Doppelganger*, bazen doğüstü bir olay olarak resmedilen ve yaşayan bir insanın çok benzeri ya da ikizi olan bir insan anlamına gelir. Bazı geleneklerde *doppelganger* kötü şans alameti olarak kabul edilir. Bazı

diğer geleneklerde ve hikâyelerde kişinin doppelganger'i bir 'şeytan ikiz' olarak kabul edilir.<sup>1</sup>

Katibin Hikayesi'nde de Sirano'nun ikizi Petri, bulunduğu şeytani davranışlarla onun bir doppelganger'idir. Bu tarz hikâyelerin en ünlülerinden Robert Louis Stevenson'a ait *Dr. Jekyll ve Mr. Hyde* öyküsüdür. Öyküde Dr. Jekyll yaptığı bir ilaçla kişiliğinin kötü yanını ortaya çıkarır. Mr. Hyde adlı bu kötü kişi, binbir türlü suça bulaşır. "Jekyll bir baba gibi olgun, sakin ve kontrollüydü; Hyde ise bir çocuk kadar başına buyruk ve kayıtsız."(Stevenson, 2002: 105) Jekyll bir süre sonra Hyde'ı kontrol edemez hale gelir. Tıpkı Sirano'nun Petri'yi kontrol edemediği gibi. "Kâtibin Hikâyesi"nde doppelganger olayı parodik düzlemde işlenmiştir.

*Malihulya* romanında pastiş uygulamalarına pek sık rastlanmaz. Rastlananlar da bütüncül değil kısmi pastiş uygulamalarıdır.

Agah Bey gitmişti. Ama neden gitmişti. Haşmet'in annesi bunu bir türlü anlayamamıştı; daha doğrusu anlamak istememişti. Onunla ilgili 'gerçeğin' hep etrafında dolanmaya, ona bakmamaya, görmemeye çalıştı. Sonucun ne olacağını bilmek istemiyordu ve bu konuyu hep bir başka, hiç ulaşılmayacak bir kuytuda tutmaya çabalıyordu. Agah'ı **seviyordu, hem de pek çok seviyordu.** (abç) (s.22)

Romancılığımızın ilk dönemlerine ve santimantal aşk romanlarında görülen "pek çok seviyordu" söz öbeği bir pastiş uygulamasıdır. Birçok romanımızda görülen bu söz öbeği *Malihulya*'da pastiş düzleminde kullanılmıştır.

Feridun Fazıl Tülbentçi'nin *Osmanoğulları* romanında: "Yüzünü bir defa gördüğü, ancak bir kaç kelime konuştuğu bu güzel kızını seviyor, **hem de pek çok seviyordu.**" (abç) (Tülbentçi, 1963: 142)

Şemseddin Sami'nin *Taaşşuk-i Tal'at ve Fitnat*'ında: "Kocam beni **pek çok seviyordu, ben de onu seviyordum.**" (Şemseddin Sami, 1964: 88)

<sup>1</sup> <https://en.wikipedia.org/wiki/Doppelg%C3%A4nger>, 2015



Suat Derviş'in *Çılgın Gibi* romanında: "Muhsin, Celile'yi çok, **pek çok seviyordu.**" (abç) (Derviş, 1945: 207) bu kalıp ifadeye aynen rastlanır. *Malihulya*'da kullanılan bu kalıp ifade de Nalan ve Agah'ın aşklarına nostaljik bir hava katmıştır.

"Haşmet'in trendeki yolculuğu **iki gün, iki gece sürdü.**" (abç) (s.50) ifadesinde halk anlatılarını hatırlatan bir kalıp ifadeye rastlanmaktadır.

"İp gibi uzanan, iki ucu da ufukta kaybolan ıssız yolun hangi yönü Bağdat'a ulaşıyordu? Sağ mı, sol mu? Solu seçti." (s.51) Masallarda ve halk anlatılarında kahramanın karşısına iki yol çıkar. Sağ ve sol olmak üzere olan bu iki yoldan kahraman birini seçer. Gelenek başlığıyla da ilişkilendirebileceğimiz bu ifadeler pastiş uygulamasına örnek gösterilebilir.

### V.2.3. Kolaj

*Malihulya* da *Çöl Masalları* gibi kolaj tekniğinin izine çok rastlanmadığı bir romandır. *Malihulya*'nın 57, 69, 95, 147, 160. sayfalarında çizimler vardır. Bu çizimler hikâyenin içinde geçen bir kahramanın çizimidir ve Tayfun Pirselimoglu'nun kendisine aittir. Kubialy Aktulum tarafından kolaj şöyle açıklanır:

Metinlerarası kolaj, ister sözselsel olsun ister olmasın, yeni bir bütün içerisine sokulan gazete manşetlerine, makalelerine, ilanlara, resmi belgelere, afişlere, prospektüslere, broşürlere, başka metinlerden parçalara; kimi zaman da moda şarkılara, opera parçalarına; radyo anonslarına vb. daha önce düzenlenmiş ayrışık unsurlara gönderir. Bu listeye, sözcükleri, klişeleri, basmakalıp sözleri, atasözlerini, kısaca metin-dışı her tür öteki unsuru ekleyebiliriz. Tüm bunlar yeni bir metne "yapıştırılırlar".(2007: 224)

Tayfun Pirselimoglu'nun romanında kolaj ayrışıklık yaratan ve metnin kurgusallığını vurgulayan bir öge olmaktan çok estetik bir düzlemde, metne renk katması için uygulanmıştır. Kolaj, postmodern anlatılardan önce yeni romanlarda da kullanılan bir tekniktir. Örneğin kitabın 95. sayfasındaki bir erkek çiziminin altında soldaki sayfada

aynen yer alan “Orada, küpeşteye dayanmış ufka bakan orta yaşlarda bir adamdan başkası yoktu.” cümlesi aynen tekrarlanmıştır.

#### V.2.4. Üstkurmaca

*Malihulya* da Çöl Masalları gibi kurguya dâhil olan bir önsözle başlar. Tayfun Pirseliimoğlu'nun romanlarında kurguya dâhil olan ve romanı üstkurmaca düzlemine taşıyan önsöz/sonsöz karakteristik bir hale gelmiştir.

*Malihulya* romanının anlatıcısı bir ‘iç anlatıcı’ olma niteliği taşır. İç anlatıcı terimi Hakan Sazyek’e göre birkaç alt başlık altında incelenebilir. Bunlardan birincisi olay örgüsünün belli bir noktasında bulunan/ele geçen/emanet alınan yazılı bir metnin anlatıcısıdır. Bu gibi metinlerin okunmasıyla ‘figür olmayan anlatıcı’ın konumu değişir ve ‘başkişi anlatıcı’ durumuna gelir. Ancak *Malihulya*’nın anlatıcısı olay örgüsünün içinde hiçbir zaman bulunmamıştır. ‘İç anlatıcı’ın ikinci bir türü olan anlatıcı, hatıratı tesadüfen bulur. Okuma eylemini çevreleyen ortam ile hatıratın barındırdığı ortam arasında hiçbir bağ yoktur. Böyle anlatıcıların iç hikâyenin içeriğini nakletmekten başka hiçbir görevi yoktur (Sazyek, 2013: 158).

Ancak *Malihulya* romanında durum biraz farklıdır. Öncelikle anlatıcı, anlattığı hikâyeyi bir yerden okuduğunu değil duyduğunu söyler. Yani hikâye ona bir başkası tarafından ‘sözlü’ olarak aktarılmıştır.

Bana Haşmet’in hikâyesinin nerde anlatıldığını tam olarak hatırlamıyorum. Ya bir berber dükkanı ya da bir otobüs garajıydı ya da sefil bir lokanta. Ne zaman dinlediğimden de pek emin değilim. ... Kimin tarafından anlatıldığını ise şimdi belirtmek istemiyorum. Hayır okuyucuyu merak içerisinde bırakıp ilgisini çekmek için yapılan bir numara değil bu; anlatana verdiğim –en azından şimdilik- ve tutmak zorunda hissettiğim söz gereği böyle. (Pirseliimoğlu, 2013: 1)

Roman boyunca sadece bir aktarıcı olarak duran anlatıcı daha sonra gerçek bir ‘anlatıcı’ya evrilir. Yani okuduğumuz hikâyenin- Haşmet’in rüyasında gördüğü bir kıza âşık olup onu bulmak için Bağdat’a gitme hikâyesinin- asıl anlatıcısı, olimpiik konumlu anlatıcıya evrilir. Yine kurguya dâhil olan ‘sonsöz’de anlatıcının yaptığı muzırlığa şahit oluruz:

Evet sevgili okuyucu, Haşmet’in hikâyesi böyle bir hikâye. Doğal ki, zavallı bir aktarıcı olarak ben ona az çok müdahale ettim, ancak şu kadarına inanmak gerekir ki, bu öyle abartılı bir şekilde olmadı. Bana anlatanların yaptığı gibi küçük ilavelerde bulunmamın affedileceğini umuyorum. Ancak şunu da itiraf etmeli ki, ilave ettiklerimden çok atladıklarımın korkuyorum. Zavallı Haşmet’in zayıf yüreğinin Leyla’yı ilk gece –bir Pazar gecesi- gördüğünde heyecandan duruvermesinin bu hikâye içerisindeki bir ayrıntı olmadığını düşünecekler, aslında çok yanılmıyorlar. Bunun üzerinden gerçekten atlayıp geçtim. Doğrusu böyle olmasının sorumlusu Haşmet’in o gece âşık olmasının heyecanı ile kalbinin durması sonucu ruhunu teslim almaya gelen siyahlı adamdır. O, bu hikâyenin ancak böyle anlatılırsa inandırıcı olabileceğini söyledi ve ben de –itiraf ediyorum- ona uydum. (Galiba bir hikâyenin içerisinde olmayı çok istiyordu.) Zavallı küçük kuşun varlığını da ona borçluyum. Küçük bir kuşun bir hikâye içerisinde iyi duracağını düşünüyordu. Bunların dışındakilerin tümünün sorumluluğu bana –ve Haşmet’e- aittir. Gerçek bir aşkın nasıl olabileceği hakkında fikir sahibi olan zavallılar için ise söyleyebileceğim hiçbir şey yok. Onlar beni affetsinler... (Pirselimoğlu, 2013: 187)

Yazarın sanılabilecek bu ifadeler, anlatıcıya aittir. Aslında hikâyenin Haşmet’in rüyasında gördüğü kıza âşık olduğu kısmına kadarki bölümü anlatıcı (sonsöz ve önsözde hâlihazırda bulunan anlatıcı), başka birilerinden duymuştur. Doğal olarak o buraya kadarki bölümde bir ‘aktarıcı’ rolünü üstlenmiştir. Ancak burada şu ifadeyi de atlamamak gerek: “Bana anlatanların yaptığı gibi küçük ilavelerde bulunmamın affedileceğini umuyorum.” (s.187) Haşmet’in hikâyesi zaten aktarıla aktarıla oldukça değişmiştir. Yani “Haşmet’in Hikâyesi” özünde, on yedi yaşında bir gencin rüyasında gördüğü bir kıza âşık olup heyecandan kalbinin durmasından ibarettir. Tabii hikâye bu şekliyle, oldukça renksiz durmaktadır ki kitapta bu hikâye “Rüya” adlı bölümü, yani üç sayfalık bir kısmı teşkil

etmektedir. Hikâyenin geri kalanı tabiri caizse anlatıcının ‘uydurması’dır. Hikâyeyi değiştirme konusunda Haşmet’in ruhunu teslim alan “siyahlı adam”ın da katkıları olmuştur. Bu siyahlı adam Haşmet’in ‘uydurma’ hikâyesinin içinde bir figür hatta işlevsel bir figür olarak yer almaktadır. O, *Malihulya* romanının gelenekle bağdaştırdığımız kısımda tezde değineceğimiz bir ‘yardımcı güç’ olarak ‘uydurma’ hikâyede karşımıza çıkar: “Kalabalık içinde dahi tuhaf bir şekilde beliren adamın dikkat çekici haline takıldı. Siyahlar içinde, sakallı, iri yarı bir adamdı ve sırtını köprünün demir korkuluğuna yaslamış, önündeki küçük masanın arkasından gelene geçene bakıyordu.” (s.14)

Zaten metafizik bir karakter olan Azrail belli ki kurgunun içerisinde de doğaüstü bir özelliğiyle yer almak istemiştir çünkü bu adamın işi “hayallerin resmini çizmek”tir. Haşmet de rüyasında gördüğü âşık olduğu kızı anlatır ve ‘siyahlı adam’, resmini çizer. Resim bittiğinde, suret “her şeyiyle o”(s.15)dur.

Anlatıcının, Haşmet’in hikâyesinin aslında birçoğunun uydurma olduğunu söylemesi okuyucunun üzerinde ‘yadırgatıcı’ bir etki yaratır. Aynen okuduğumuz bir hikâyenin ya da izlediğimiz bir filmin sonunda bütün kurgunun sonunda bir rüya olduğunu öğrendiğimizdeki gibi bir hayal kırıklığı yaşar *Malihulya*’nın okuyucusu. Bu yadırgatıcı etki, üstkurmacanın bir özelliği hatta amacıdır denebilir. “Üstkurmacanın asıl etkisi realizmde genellikle kurmacanın içine bilerek gizlenmiş yapılara dikkat çekmektir.” (Nicol, 2009: 35) Anlatıcı, okuyucuyu hayal kırıklığına uğratarak aslında ‘uyandırmış’ olur.

*Malihulya* romanının dış çerçevedeki hikâyesi, anlatıcının Haşmet’in hikâyesini kurgulama sürecidir. Bu süreçte anlatıcının siyahlı adam olarak tabir ettiği Azrail’le görüşme süreci de yer alır. Böylelikle çerçeve anlatının sadece üç sayfa teşkil eden (önsöz

ve sonsöz) az yer kaplayan varlığı çıkar ortaya. *Malihulya* 'nın birincil dereceden alt anlatısı Haşmet'in rüyasında gördüğü kıza âşık olma ve onun için işini ve annesini bırakarak Bağdat'a gitmesidir. Haşmet'in yolda karşılaştığı insanların hikâyeleri ise 'ikincil dereceden' alt anlatı olma özelliği taşır. Anlatıcının başta (önsözde) "bu hikâyeyi bir yerlerden" duydum demesi zaten romanı üstkurmaca başlığına taşırken duyduğu hikâyeyi ise yalan yanlış, eklemelerle, çıkarmalarla aktarması üstkurmaca düzlemini bir kat daha artırır. Hakan Sazyek, *Roman Terimleri Sözlüğü* adlı çalışmasının 'üstkurmaca' maddesinde, üstkurmacanın başvurduğu araçları üçe ayırmıştır:

- a- Metnin kuruluşunu, yazılış sürecini olgu içerisine konumlandırma, ayrıca diğer kurmaca metinleri kısmî olarak yerleştirme
- b- Yansıtmacı tarzda dış gerçekliği olabildiğince inandırıcı bir tutumla kurmaca yapıya aktarma kaygısının yerini nesnel gerçeklik-kurmaca ilişkisi/çelişkisini belirginleştirme
- c- Modern yansıtmacı ve modernist tarzlarda kimliği ve işlevi örtükleştirilen anlatıcıyı etkin figür olarak belirginleştirme (Sazyek, 2013: 311-315)

*Malihulya*'daki anlatıcı, hikâyeyi yeniden yaratarak zaten etkin bir figür haline gelmiştir. Metnin nasıl yazıldığını okuyucuya aktarmasıyla aynı zamanda metnin yazılış süreci olgu içerisinde konumlanmıştır.

Anlatıcının varlığının zaman zaman karşımıza çıkması da metnin başka bir üstkurmaca yönüdür. Bu kısımlarda da anlatıcı kendini unutturmak istemez:

Ancak, Berber Selahattin aşkın ne kertede tehlikeli olduğunun en müthiş kanıtını bundan önce zaten kendi gözleriyle görmüştü. Bu konuda hayatının en derin deneyimi olduğundan **onu sona saklamakta fayda var.** (abç) (s.9)

O andan itibaren de onu bir daha hiç düşünmeyeceğine söz verdi. Bu garip ölüm kararıyla ona karşı ne bir hınç ne de bir özlem duygusu beslemeyeceğine yemin etti. **(Kendisine hükmedebileceği vehmine kapılan kadınların bir zayıflık işareti daha...)** (abç) (s.26)

Buraya kadar anlatılanları yeteri kadar ‘acayip’ bulmayanların hikâyenin sonunu beklemlerinde fayda var. (s.29)

Alıntıladığımız yerlerde anlatıcı duygularını dile getiriyor, hayata dair genel çıkarımlarda ve kurguya dair tasarruflarda bulunuyor. Anlatıcının kurguda kendini her zaman hissettirmesi üstkurmacanın bir gereğidir.

Nesnel gerçeklik ile kurmacayı birlikte işlemenin postmodernist romandaki önemli gereçlerinden birisi de fantastiktir. Fantastik, gerek dünya gerekse Türk edebiyat tarihinde çokça örneğe sahiptir. Ancak, postmodernist roman fantastiği metnin geneline yayan alışlagelmiş anlayışı kırıp onu gerçeklikle sentezleyerek değerlendirir ve böylece bu kullanımı kendine özgü bir yöntem olarak özgünleştirir. (Sazyek, 2013: 314)

*Malihulya* romanındaki olaylar zincirinin birçoğu fantastik olmasına rağmen, Mısır Çarşısı (s.33), Haydarpaşa Garı (s.41), Bağdat (s.151) gibi gerçek mekânlar, kurmaca-gerçeklik zıtlığını güçlendirir.

*Malihulya*’nın tezin ileriki kısımlarında işleyeceğimiz ‘fantastik’ boyutu ise, “Yansıtmacı tarzda dış gerçekliği olabildiğince inandırıcı bir tutumla kurmaca yapıya aktarma kaygısının yerini nesnel gerçeklik-kurmaca ilişkisi/çelişkisini belirginleştirme” kaygısı taşır. Anlatıcı bize gerçek olmayan bir evren sunup bu hikâyeye gerçekmiş gibi inanmamızı istemektedir. İç anlatıdaki olayların ‘anlatıcının uydurması’ olarak düşünssek bile anlatıcının ‘Haşmet’in ruhunu teslim alan siyahlı adam’ yani Azrail’le beraber kurguyu değiştirmesi çerçeve hikâyede bile fantastiğin sürdüğünü gösterir.

Üstkurmacayla ilgili *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* adlı ünlü bir çalışması olan Patricia Waugh, postmodern romanlardaki üstkurmacayı haylazlıktan çok romanın ilk çıktığı orijinal durumuna döndürme amacı olarak ifade ediyor. Çünkü ilk romanlar parodiktir. Waugh burada Cervantes’in ilk roman olarak kabul edilen *Don Kişot*’unu ve Laurence Stern’in *Tristram Shandy*’sini örnek verir. (Nicol, 2009:

s.38) Metinlerarasılığın bir türü olarak kabul edilen parodi ve aslına bakılırsa her metinlerarasılık türü üstkurmamacanın bir türevidir.

Bütün bunların, kimi yeteneksiz yazarın lakırtısını çok sevdiği şekilde, sınırları bilinmeyen uyku krallığının bir oyunu olabileceği ve hâlâ tuhaf bir rüyanın içinde tutulduğu fikri -şu rüya içinde rüya numarası- çoğumuza göre sıradan sayılabilecek yaratıcı akli melekelerini pekala harekete geçirebilirdi [...] (s. 3-4)

Yukarıdaki ifadelerde reel hayattaki yazarlara gönderme yapılmıştır. Anlatıcı, romanlarda karşılaştığımız rüya içinde rüya numarasını kuru bulur ve bu numarayı yeteneksiz yazarlar için bir sığınak olarak görür. Anlatıcı etkin figür haline getirilip, metin dışı gerçekliğe gönderme yapılmıştır.

Haşmet köprüde, rüyasında gördüğü kızın resmini çizen adamdan bir kuş satın almıştır. Kuşu kanarya sanan Haşmet, Berber Selahattin'den kuşun kanarya değil sarıya boyanmış bir serçe olduğunu öğrenir. Kendisine kuşu satan adama giderek onu üçkâğıtçılıkla suçlar. Adam, soğukkanlılıkla ve bilgece cevap verir Haşmet'e: "Bak evlat, dedi, kulağına küpe olsun; ne görmek istersen onu görürsün. Ben sana bir kuş sundum, sen bir kanarya gördün; sana bir kağıt verdim, sen bir yüz buldun [...]”(s.34) İlk bakışta felsefi derinlik taşıyormuş gibi görünen bu sözler, anlatıcının araya girmesi nedeniyle anlamsızlaşır: "Ancak sefil yazarların mesellerle bezenmiş romanlarında ya da onlara benzemeye çalışan zavallıların kötü hikayelerinde yer alabilecek, ardında derin hikmetlerin gizli olabileceği izlenimi bırakan bu basmakalıp lafa karşılık Haşmet söyleyecek bir söz bulamadı." (s.34)

Anlatıcı kahramanlarından birinin felsefi gibi görünen, bilgece sözleriyle dalga geçiyor. Metin dışı gerçekliğe göndermede bulunuyor. Biz , siyahlı adamın sözlerini okurken metinle biraz haşır neşir olup, metnin metinselliğini unutabiliyoruz. Ama üstkurmaca yoluyla yazar, kahramanın sözleriyle dalga geçerek bizi, okuduğumuz metne

yabancılaştırıyor. Üstkurmaca yazarının en önemli işlevi de okuyucuyu metnin metinselliğine karşı hep uyanık tutmaktır.

### **V.2.5. Fantastik**

*Malihulya*'da aşk temasıyla birlikte işlenen çeşitli fantastik unsurlara rastlanır.

Mesleği şehir şehir, kapı kapı dolaşıp ayna satmak olan bir adam bir gün ilginç bir durumla karşılaşır. Kapısını çaldığı evlerde yalnız yaşayan bir kadın vardır. Adamın aynalarını umursamadığını, çünkü bu aynaların kendi yüzünü gösteremeyeceğini söyler. Gerçekten de kadın eline aynayı aldığı anda yüzü aynaya yansımaz. Adam kadını bir kez daha görmek için önüne geçilmez bir isteğe kapılır. Kadın, eğer kendisini gösteren bir ayna getirirse adama ait olacağını söyler. Adam bu aynayı kadına götürmek için cinayet işler ve sonunda aynayı götürür. Kadınla beraber olur.

Aynacı adam cinayet işleyerek bir arzu nesnesini ele geçirir. Adam kadını ele geçirme sürecinde şeytana uyar. Önce cinayet sonra evlilik dışı beraberlik gibi iki büyük günahı art arda işler. Fantastik anlatılarda şeytan, cinsel istekle ilişkilendirilir (Todorov, 2012: 126).

“Aynacının Hikâyesi”nde fantastik öğeler devam eder. Aynacı adam, kadınla beraber olduktan sonra kör olur. Sabah kalktığı anda anlar ki kadın, evden ayrılmıştır. Onu bulmak için şehir şehir dolaşır. Sonradan, sevdiği kadının başka âşıklarıyla karşılaşır, onlar da kördür. Hep beraber kadını aramaya koyulurlar. Sonunda kadını kokusundan tanır ve bir sokakta önünden yürüdüğünü fark eder, gider ona arkadan sarılır ve kadınla bir kez daha beraber olur. Bu sefer adamın gözleri açılır. Kadın söylediğine göre, adamın aşkını test etmek için ondan kaçmıştır. Adam, artık rakiplerini, diğer körleri, öldürmek zorundadır çünkü kadın yalnızca ona ait olacağını söyler. Diğer körleri öldürmeye gittiğinde bir başka



körün de gözünün yeniden açılmış olduğunu görür. Bu körü ve yakalayabildiği diğer kör arkadaşlarını öldürür. Kadının yanına gider ama yerinde yoktur. Yine kaçmıştır. Aynacı, hikâyesini bir pavyonda Haşmet'e anlatmıştır. Adam hikâyeyi bitirdikten sonra, adamın yüzünün karşısındaki aynada görünmediğini fark eder.

Arzuladığı kadına 'sihirli' bir ayna hediye ederek onunla beraber olmayı başaran adam, kör olur. Yani kadına, kadının suretini yeniden veren adam kendi sureti de dâhil hiçbir şeyi göremeyecektir artık: kör olmuştur. Bakma, görme ve aynayla ilgili imgeler fantastik edebiyatta sıkça yinelenen izleklerdendir. Adam ayrıca şehvet uğruna ilk cinayetinin ardından bir dizi cinayet daha işler. Arzu nesnesi kadın şeytan gibi davranır ve insanları yoldan çıkarır.

Pierre Mabilie yerinde bir saptamayla aynanın (fr. *miroir*) hem "olağanüstü" olanla, hem de bakışla (fr. *se mirer*: kendine bakmak) ilişkisini belirtmiştir. Kişilerin doğaüstüne doğru attıkları her somut adımda ayna vardır (hemen hemen tüm fantastik metinlerde bulunur bu ilişki). .... Olağanüstüyle çelişen "akıl", aynayı da yadsır. "Birçok düşünür suyun yansısına bakmayı kesinlikle reddetmiştir, çünkü dünyayı ve kendini böyle tersten görmek baş döndürücü olabilirdi." (Todorov, 2012: 121)

"Zayıf Adamın Hikayesi"nde terzi mübalağalı bir biçimde âşık olduğu santral memuresiyle evlendikten sonra bir dizi tuhaf olay gelişir. Kadınlı adamın beraber oldukları ilk gece bedenleri yer değiştirir. Bu olay birkaç kez devam eder. Adam, kadınlı tekrar beraber olduğunda ise yeniden kendi bedenine sahip olur. Ancak bir dahakinde yine onun bedenine bürünür. Bu silsilenin devam edip, adamın kadınının bedenine sahip olduğu bir gün uyanınca adam karısını bulamaz. Kadın, adamın eşyalarını alıp gitmiş, kendi eşyalarını da -elbise, kadın ayakkabısı vs.-adama bırakmıştır. Adam artık sevdiği kadının bedenine sahiptir. Elinde bir fotoğrafla kadını aramak için yola çıkar. Otelde kaldığı bir gece kendisini hayran gözlerle süzen bir genç resepsiyonist adamla o gece sevişir, genç adamın bedenine sahip olarak oradan kaçar.

Erkek bedenine kavuşan adam, yeniden terzilik yapmaya başlar. Bir gün dükkânına bir adam gelir damatlık diktirmek için. Adam evleneceği için o kadar mutludur ki davetiyelerinden bir tane de terziye verir. Terzi gördüklerine inanamaz. Davetiyenin üstünde fotoğrafı basılı olan gelin, eski karısıdır, daha doğrusu o kadının suretine sahip başka bir talihsizdir muhtemelen. Düğüne gider ve artık o beden içindeki kişinin eski karısı olduğunu bilmesine rağmen, bu lanet son bulsun diye kadını öldürür. Mahkemeye çıktığında idama mahkûm edilir. Ölmeden önceki son geceyi hücrede geçirir. Ancak onun hücrelerine gelen gardiyan, adamın kendi eski suretine sahip eski karısı santral memuresidir. Eski karısı, önce karşısındakinin kim olduğunu anlamaz, çünkü karşısındaki beden farklıdır. Terzi, kendi (eski) bedenine sarılıp ağlar. Gardiyan onu hücreden kaçıtır.

Bu hikâyede fantastiğin iki izleğiyle birden karşılaşırız: ‘metamorfoz’ ve ‘erotizm’. Sevişen iki insanın vücutlarının birbirleriyle yer değiştirmesi bir metamorfoz izleğidir (Todorov, 2012: 110). Hikâyelerin birçoğunda olduğu gibi erotizm bu hikâyede de karşımıza çıkmıştır. Hikâyenin sonunda büyük bir tesadüfle de karşılaşırız. Kaldığı hücrede gardiyanlık yapan adam, bir zamanlar suretini [ç]alıp giden eski karısıdır.

Tesadüf faktörü de postmodern romanlarda sıkça kullanılır. Bunun nedenini yine 19. yüzyıl realist özellikle natüralist romanına karşı çıkışa bağlamak doğru olsa gerek. Çünkü bu tür romanlar neden sonuç ilişkisine çok önem veriyor, özellikle natüralist romanlar “determinizm” ilkesiyle kurgularında hiçbir tesadüfe yer vermiyordu. Kurgudaki her olay, fiziğin ve aklın yasalarıyla önceden ‘belirlenmişti’. 19. yüzyılın yansıtmacı romanıyla hiçbir zaman yıldızı barışmayan postmodern romanın bu ‘tesadüfçü’ tavrı, determinizm ilkesine muzip bir şekilde karşı çıkmak olsa gerek.

“Kaptanın Hikayesi” adlı bölümde (s. 118-127) kaptan bir zamanlar aşk yaşadığı kadınla olan esrarengiz ilişkisini anlatır. Kaptan gemi yolculuklarından birinde gördüğü bir

kadına aşırı bir arzu besler. Sonunda beraber olduklarında ise korkunç bir gerçekle karşılaşılır. Birbirlerini şehvetle arzuladıkları an vücutlarında yanıklar oluşmaktadır. Gerçek aşk mecazi anlamda değil gerçek anlamda bedenlerini kavurmaktadır. Şehvetin hâkim olmadığı yakınlaşmalarda bir şey olmazken, dokunuşlarına şehvet karıştığı an aynı şey gelmektedir başlarına. Bazen kendilerine hâkim olamasalar da sonunda bu isteklerinden vazgeçip birbirlerinden uzak durmaya başlarlar. Bir zaman sonra kadın, adamdan yavaş yavaş uzaklaşır. Kadının eve geldiği bir gün omzunda hiç görmediği bir yanık izi fark eder adam. Kadının başkasıyla beraber olduğunu anlar. Adamın “içi(n)i birdenbire dehşet verici bir öfke ve önünü alamadığı bir şehvet kasırgası kapla(r).” Adam, kadın kollarında can çekişirken onun yandığını görmekten zevk alır ve sonunda kadın küle dönüşür.

Hikâyeden anlaşıldığı kadarıyla seven değil sevilen kişi yanmaktadır. İki sevgili arasındaki durum fantastiktir. “Aşk yakar” gibi metafizik bir ilkeye somut bir anlam yüklenmiştir.

### **V.2.6. Oyun**

Malihulya’da roman boyunca on yedi yaşındaki Haşmet’in rüyasında gördüğü bir kıza âşık olup, onu bulabileceğini düşündüğü Bağdat’a gitmesi, onun bu aşkın peşinde yaptığı yolculuk anlatılır. Hatta dış kapakta yer almasa da romanın iç kapağında Malihulya adının altında “ya da Haşmet’in aşkının Peşinde Yaptığı Harikulade Yolculuk” adı yer alır.

Roman, ilahi anlatıcı tarafından anlatılır. Ancak sonsöz adlı bölümde -gerçek anlamda bir sonsöz olmadığı için bölüm demek daha uygun- anlatıcının bir itirafıyla karşı karşıya kalır okuyucu.

Evet sevgili okuyucu, Haşmet’in hikâyesi böyle bir hikâye. Doğal ki, zavallı bir aktarıcı olarak ben ona az çok müdahale ettim, ancak şu kadarına inanmak gerekir ki, bu öyle abartılı bir

şekilde olmadı. Bana anlatanların yaptığı gibi küçük ilavelerde bulunmamın affedileceğini umuyorum. Ancak şunu da itiraf etmeli ki, ilave ettiklerimden çok atladıklarımın korkuyorum. Zavallı Haşmet'in zayıf yüreğinin Leyla'yı ilk gece –bir Pazar gecesi- gördüğünde heyecandan duruvermesinin bu hikâye içerisindeki bir ayrıntı olmadığını düşünecekler, aslında çok yanılmıyorlar. Bunun üzerinden gerçekten atlayıp geçtim. Doğrusu böyle olmasının sorumlusu Haşmet'in o gece âşık olmasının heyecanı ile kalbinin durması sonucu ruhunu teslim almaya gelen siyahlı adamdır. O, bu hikâyenin ancak böyle anlatılırsa inandırıcı olabileceğini söyledi ve ben de –itiraf ediyorum- ona uydum. (Galiba bir hikâyenin içerisinde olmayı çok istiyordu.) Zavallı küçük kuşun varlığını da ona borçluyum. Küçük bir kuşun bir hikâye içerisinde iyi duracağını düşünüyordu. Bunların dışındakilerin tümünün sorumluluğu bana -ve Haşmet'e- aittir. Gerçek bir aşkın nasıl olabileceği hakkında fikir sahibi olan zavallılar için ise söyleyebileceğim hiçbir şey yok. Onlar beni affetsinler... (s.187)

Haşmet'in hikâyesi aslında anlatıcının “önsöz” adlı bölümde ifade ettiği gibi başkasından dinlediği bir hikâye değildir. Haşmet'in ilk gece gördüğü kısma kadar biri tarafından anlatılmış, ancak bundan sonraki kısmı anlatıcı, kendi muhayyilesine dayanarak aktarmıştır. Bu da okuduğumuz hikâyenin bir oyundan ibaret olduğunu, anlatıcının oyunbaz biri olduğunu gösterir okuyucuya.

### **V.2.7. Çoğulculuk**

Romanda hem gerçek mekânlar hem de kurmaca mekânlar önemli bir yer tutar. Örneğin, Haşmet'in dükkânı “Yeni Camii”nin arkasında bir yerlerdedir. Evine varmak için “Eminönü”ndeki köprüyü geçmek zorundadır. (s.13) Sevdiğinin resmini yapan adamla ikinci kez “Mısır Çarşısı”nın yakınında karşılaşır. (s. 33) Köprüdeki siyahlı adamdan, sevgilisinin “Bağdat”ta olduğunu öğrenir. (s.38) Bağdat'a gitmek için “Haydarpaşa Garı”na gider. (s.41)

Kurmaca mekânlardan ilki Cennet Pavyon adlı yerdir. Ne olduğu anlaşılmayan uğultulu bir müzik ve loş bir mavilik hâkimdir mekâna. Mekânın mavi ışıklandırması, insanların yüzünü de maviye boyamıştır. “Haşmet o mavi suratlardaki hüznü görebil[miştir].” (s. 66) Burada ‘blue’ sözcüğünün İngilizcede hem mavi renk, hem de

hüzün anlamına gelmesine gönderme yapılmıştır. Ayrıca hüzün aynı zamanda romanın adıdır. Malihulya, melankoli, hüzün anlamına gelmektedir.

Romandaki ikinci kurmaca mekân da Cennet Oteli'dir. Bu otel Bağdat'tadır ve Bağdat'taki savaşın alevlerinden az çok almış sefil bir oteldir. (s. 152)

Romandaki üçüncü kurmaca mekân ise Cenner Berberhanesi'dir. Haşmet burada kalfa olarak çalışır. Buraya İstanbul'da, sevdiği kızın resmini çizen, köprüdeki siyahlı adam gelir ve Haşmet'ten -çok normal davranarak- saçını sakalını kesmesini ister. Haşmet'in tek sorabildiği şey Leyla'nın nerede olduğudur. Siyahlı adam Haşmet'e, içini ferah tutması gerektiğini, ona çok yaklaştığını söyler. (s.156-157) Kurmaca mekânlarla gerçek mekânlar romanda doğal bir biçimde, bir arada verilir.

Metin gerçek ve kurmaca mekânların yer aldığı maddi bir aşk hikâyesi, tasavvufi bir aşkın hikâyesi ve bir yolculuk hikâyesidir. Romanlar, bunlardan hepsi olmaya çalışırken bunlardan hiçbiri olmamıştır. Öyle ki romanın sonunda anlatıcının ağzından aslında Haşmet'in Leyla'yı ilk gördüğü gece kalpten gittiğini duyunca (s.187) Haşmet'in hikâyesinin büyük bölümünün uydurma bir hikâye olduğunu anlarız.

Bir yandan trivial olanla sanatsal olan hiçbir estetik sınıflama yapılmadan metin demokrasisi içinde yan yana yer almış, bir yandan da etik bir duruştan özellikle kaçınılmıştır. Bu bağlamda metnin okuyucuya iletceği tezler de, antitezleriyle birlikte verilerek anlamını yitirmiştir. Metin, ciddiye alınacak bir tezden yoksun bırakılınca da geriye oyundan başka hiçbir şey kalmaz. (Apaydın, 2009: 29)

### **V.2.8. Zıtlıkların Biraradalığı**

*Malihulya*'da rüyasında gördüğü bir kıza âşık olup bu kızın peşine düşen on yedi yaşındaki Haşmet'in aşk yolculuğu anlatılır. Rüya ve sonundaki “başlanılan yere geri dönme” motifleriyle *Malihulya* hem bir tasavvufi hikâyeye benzer hem de maddi bir aşk hikâyesine. Maddi bir aşk hikâyesidir çünkü bu aşk cinsellikten tam soyutlanamamıştır.

Kız bir gece “ona ilk kez tüm bedeniyle çıplak görünür.” (s. 38) Tasavvufi bir duyuşla, cinsel kimliği olan bir aşkın bir araya gelip romanda işlenmesi zıtlık oluşturan bir yaklaşımdır.

### V.2.9. Geleneğe yöneliş

*Malihulya* romanı da *Çöl Masalları* gibi çerçeve hikâye tekniğiyle kurulmuştur. Burada, çerçevedeki hikâye Haşmet’in hikayesi gibi görünse de o da nihayetinde kurgunun içinde bir iç öyküdür. En dıştaki hikâyede anlatıcı, bu hikâyeyi nasıl duyduğunu ve sonunda da hikâyeye nasıl eklemeler yaptığını anlatır. Önsöz ve sonsöz bölümlerinde konuşan kişi, olaylarda bir figür olmayan, hikâyeye ve kişilerle hiçbir bağı bulunmayan bir anlatıcıdır. Oysa *Çöl Masalları*’nda önsöz ve sonsöz adlı bölümler anlatıcıya aittir ve anlatıcı anlattığı hikâyede aynı zamanda merkez kişidir. Bunun için *Çöl Masalları*’nda en dıştaki çerçeve, anlatıcının hayatındaki olaylarla başlar ve bu çerçevenin kapsayacağı hikâyeler de yalnız diğer kahramanlar tarafından anlatılan iç öykülerdir.

Anlatıcı, *Çöl Masalları*’nda merkez kişi olmasına rağmen adını roman boyunca öğrenemeyiz. Bu da postmodernizmin insanı birey değil ‘özne’ olarak kabul eden anlayışından kaynaklanır. Hem anlatıcı hem de merkez figür olan kişinin defterinden aktarılan bu romanda defterin sahibinin adının verilmiyor oluşu, hafızamızda bu kişiliği silikleştirir.

*Malihulya*’da, birinci dereceden alt anlatı olan Haşmet’in hikâyesinin altında yer alan yedi tane ‘ikinci dereceden’ alt anlatı vardır. Bunların hepsi kitabın adına da uygun olarak (malihulya: melankoli) hüznü aşk öyküleridir. Sevdiğine kavuşamayan, kavuşsa mutlu bir şekilde ilişkilerini sürdüremeyen adamlarla ilgilidir hikâyeler.

İç öykü on yedi yaşındaki Haşmet’in rüyasında bir suret görmesiyle başlar:

Haşmet, ağır ve nemli havanın nefes almayı zorlaştırdığı yıldızsız bir gecede –bir Pazar gecesi– rüyasında ilk kez onu gördü. ... Gözleri kamaştırarak denli tuhaf ışıklar saçan o füsunsaz güzelin aniden karanlıklar içinden sıyrılarak Haşmet'e görünüp kaybolması belki bir saniye bile sürmemişti. Ama o kadarlık bir süre bile Haşmet'in göğsünde uçsuz bucaksız bir boşluk açılmasına, yüreğinin çatlayacakmışçasına genişlemesine, denizde boğulmak üzere olan bir zavallının heyecanı içinde havadan son nefesleri koparırcasına çırpınıp yatağından fırlamasına yetti.(s. 3)

Haşmet'in rüyasında gördüğü kıızı Farsça bir sözcük olan 'füsunsaz'la niteleyen yazar belli ki Haşmet'in aşkına Doğuya özgü mistik bir hava katmak istemiş. 'Rüyada âşık olmak' da Doğu anlatılarına has geleneksel bir motiftir.

İlhan Başgöz halk edebiyatında âşık olma ve âşıklığa başlama motifini şöyle basamaklandırmıştır:

- a. Genç erkek, bazen de kız ve erkek bir Pirin elinden düşlerinde aşk dolusu içerek birbirine âşık olurlar.
- b. İçkiyi içen oğlanın vücuduna bir ateş düşer, yanar. Kıza sarılmak, onu kucaklamak ister, düşer bayılır, ağzından kan köpük gelerek günlerce baygın yatar.
- c. Herkes onu deli olmuş sanırken, bir kocakarı bunun aşk hastalığı olduğunu anlar ve başucunda saz çalarak oğlanı uyandırır. Saz sesi kulağına değer değmez genç gözlerini açar.
- d. Düşte görünen ihtiyar, âşıkın hayat boyu yardımcısı, koruyucusu olur, ve ona bir mahlas verir
- e. Bu düş nedeni ile genç, kelimenin her iki anlamı ile âşık olur, yani hem saz çalıp şiir söyler, hem bir güzele sevdalanır. (Başgöz: 1986: 25-26)

İlhan Başgöz'ün yazısında görüldüğü gibi genç, rüyasında gördüğü bir kıza âşık olmanın yanı sıra uyandığında yetenekli bir halk edebiyatı âşığı oluyor. Ancak bizi ilgilendiren kısım gencin sadece beşeri anlamdaki aşkıdır. Çünkü *Malihulya*'da Haşmet'in aşkı ne sosyal ne de dini-tasavvufi bir boyuta yükselir. Roman boyunca kahramanların kendilerinden anlattığı aşk örnekleri de hep beşeri aşkın birer numunesi olmuştur. "[...] bu düşü, hikaye kahramanlarımız ergenlik çağına yetişince görürler. Bu 13 ile 18 yaş

arasındadır.” (Başgöz, 1986: 25) Haşmet’in de romanda 17 yaşında bir genç olması bu halk hikâyesi motifi ile *Malihulya*’nın kurgu bağını güçlendirmektedir.

Haşmet, rüyasında gördüğü kıza âşık olunca onu bulmak için yolculuğa çıkar. Bu aşk Aşk’ın, Hüsn için çıktığı yolculuğu ya da 30 kuşun Simurg’u bulmak için çıktığı yolculuğu andırsa da başta, Haşmet’in aşkında dini/tasavvufi derinliği bulamayız. Haşmet’in, sevdiğine ulaşma yolunda ‘çile’ misali bazı engeller vardır. Öncelikle bu yolculuğa çıkmasına karşı olan annesi, dualar eder, hocaya gider, yatağına muska yerleştirir. (s.18-19) Sevdiği kızın resmini bularak beddualar okur. Ancak Haşmet anne engelini kolayca aşar.

Diğer bir engel ise Haşmet’in yanında çalıştığı Berber Selahattin’dir. Gerçi onun engeli sorun teşkil etmeyecek kadar küçüktür. Haşmet’e dikkatli olması konusunda ilk uyarıyı o yapar. (s. 12)

Yolculuk boyunca Haşmet’in Bağdat’a gittiğini duyan herkes ona kuşku bazen de acıma ile bakar. Çünkü herkesin yakınında ‘aşk belasına bulaşan’ ve bu uğurda can veren birileri vardır. Bir keresinde güçlü kuvvetli Yakup tarafından dayak yemekten zor kurtulur. (s.55) Kısacası Haşmet’in atlattığı tehlikeler bir “motif” veya “sembol” oluşturacak kadar güçlü değildir. “Ortadoğu ve Asya’ya yaklaştıkça, düşte âşık olma motifi ile pagan devrinin inanış ve törenleri arasında benzemeler daha açıklanıyor. Düşte âşık olma motifini en eski kaynağını bize Anadolu veriyor.” (Başgöz, 1986: 34)

Başgöz burada İskender tarihindeki bir hikayeyi alıntılamıştır. Midillili Xares’in hikayesinde Medya hükümdarının genç ve yakışıklı kardeşi Zaryadres’in Bir kabile kralı Odasis’e âşık olur. Kız da zaten bu genci rüyasında görerek ona âşık olur. Hikayenin



devamında genç adamla kız evlenirler. Hikayenin biri Firdevsî'nin *Şehnamesi*'nde olmak üzere 3 İran varyantı vardır. (Başgöz, 1986: 34)

Pertev Naili Boratav bu hikâyenin kaynağının doğu İran olduğunu söylese de Başgöz bu fikre katılmaz. Başgöz'e göre düşte âşık olma motifini tek bir kaynağa bağlamak doğru olmaz. "Düşte görerek âşık olma motifi başka İran, Arap ve Hint hikâyelerinde de görülür ve bunlarda motifin, Asya Şamanlığı ve İslam öncesi inanışlarının törenleri ile ilgisi daha açıktır" (Başgöz, 1986: 35)

Türkçe ve Fasça örneklerini bildiğimiz Yusuf ve Züleyha Mesnevisinde, kahramanlar birbirlerine, düşlerinde görerek âşık olurlar. Hepsinin ya bir kahraman, ya bir derviş, ya da sihirbaz yardımcısı koruyucusu vardır. Hikâye kahramanları şamanın koruyucu ruhlarını andıran bu kişilerin ya sihirli güçleri, ya bilgileri ile, tehlikelerden kurtulurlar. Asya Şamanlığının en önemli unsuru olan kendinden geçme (ecstasy) bu hikâyelerin hemen hepsinde aşka düşen kahramanların ruh hali olarak anlatılır. Düşte sevgilisini gören kahramanların eli ayağı tutmaz olur, şuurlarını kaybeder, kendilerinin yakmaya ve öldürmeye kalkarlar. İçlerine bir ateştir düşer. (Başgöz, 1986: 35)

*Malihulya*'da genç Haşmet'in, rüyada sevgilisini gördükten sonra içine ateş düşer, artık işlerini yerine getiremez olur. Hep dalgın dalgın bakmaktadır. Kızı rüyasında gördüğü gecelerde kalbi çatlayacakmış gibi yerinden fırlar. Berber çırağı Haşmet'in bu durumunu ilk fark eden, ustası Selahattin olur. Aynı zamanda halk hikâyelerinde görülen 'yardımcı güç' figürü *Malihulya*'da köprüdeki siyahlı adamdır. Örneğin Haşmet'e bir Bağdat kartpostalı vererek sevgilisinin burada olduğunu söyler ve Haşmet'in aşk yolculuğuna çıkmasına vesile olur.

Aslında Haşmet'in bir Doğu şehrine yolculuğa çıkması bile bize bu aşk motifinin kaynaklarının Doğuda olduğuna dair ipucu verir.

Rougement Denis Fransız chante fable'larında, örneğin "Aucassin et Nicolette"de en iyi anlatımını bulan, bu romantik anlayışının İran kaynaklarından geldiğini kanısında. Bizim mesnevi yazarlarımızın da örneklerini İran'dan alarak, bu aşk anlayışını Osmanlı edebiyatına

aktardıklarında şüphemiz yok. Bunun halk hikâyelerimize geçişinde bile, tasavvuf yolu ile İran kaynaklarının etkisi büyük olmalıdır. (Başgöz: 1986: 36)

İlhan Başgöz bizim mesnevilerimizdeki rüyada âşık olma motifinin İran kaynaklı olduğunu söyler. İkili aşk mesnevilerinde rüyada âşık olma motifi, sıkça kullanılır. Timuçin Aykanat, “Geleneksel Anlatı Formları Olarak Mesnevîler ve Klasik Aşk Mesnevîlerinin Motif Yapısı” adlı makalesinde klasik ikili aşk mesnevilerinde âşık olma biçimlerini 10 maddede toplamıştır. Bunlardan biri “Rüyâda görerek âşık olma” iken bir diğeri de “Sûrete (resim, nakış vs.) bakarak âşık olma”dır (Aykanat, 2012: 899-890).

*Malihulya*'da Haşmet, daha öncesinde hiç görmediği bir kızı rüyasında görerek ona âşık olur bununla beraber köprüde hayallerin resmini çizebileceğini söyleyen bir adama tarif ederek bu kızın resmini çizdirir. Bu resme sahip olması Haşmet'in aşkını körükler. Burada yine geleneksel bir motife yani “resimden âşık olma” ya yapılan gönderme açıktır:

Görmeden âşık olmanın anlatılarda işlenme yoğunluğu sûrete bakarak âşık olma için de geçerlidir. Süheyl ü Nevbahâr'da tâk üzre sevdiğinin sûretini gören Süheyl aşk oduna yanmıştır. Hurşid ü Feraşâd'ta ayırıcı güç konumunda olan Behrâm, Hurşid u Bânû'nun resmini görerek ona âşık olur. Şîrin'in Hüsrev'e olan aşkı da Hüsrev'in resmini görmesi sonucudur. (Aykanat, 2012: 890)

Haşmet'in aşkı yer yer tasavvufi bir boyuta ulaşıyor gibi görünse de romanın sonunda beşeri boyutta kalır. Haşmet'in Leyla'yı rüyasında son görüşünde çıplak olması (s.182) bu aşkın tasavvufi boyutlarda olamayacağını gösterir. Bağdat'ta sevdiğini bulamayan Haşmet İstanbul'a döndüğünde Leyla onu karşı kıyıda beklemektedir. Yani her şey başladığı yere dönmüştür. Haşmet, aşkını çok uzak diyarlarda ararken kendi yaşadığı şehirde bulur. Bu kısımda ise tasavvufi literatüre ait ‘devir’ meselesi gelir akla. Ancak Pirselimoglu'nun tasavvufi bir aşk kurguladığı sonucunu çıkarmak olsa olsa zorlama bir kanaat olur. Postmodern yazarlar kendi meseleleri gereği dini-tasavvufi bir roman yazamazlar. Gerçi roman türü ne kadar dini-tasavvufi boyuta yükselir bilinmez ama

postmodern yazarlar din ve tasavvufu romanlarında ancak estetik bir malzeme olarak kullanırlar. Din ve tasavvufla bir araya gelen beşeri aşk, erotizm, dünyevilik, popülizm genelde çoğulcu bir nitelik katarlar postmodern romana:

Çok zaman önce oldu bunlar; ben genç bir delikanlıyken. Şeyhimin yanında tıfil bir mürit olarak yaşadığım zamanlarda. Buralardan çok uzak bir yerde, doğuda bir yerde. O zamanlar tüm varlığımınla bağlı olduğum, kapısında yatıp kalktığım mürşidim beni severdi. Benim gibi kapısında bekleyen gençler arasında tekkede en itibarlı olan bendim. Bu yüzden diğerlerinden daha fazla çalışır, onlardan daha fazla emek harcardım. Tüm emelim şeyhimin gözündeki itibarlı yerimi daha da görkemli bir hale getirmektir. O benim hayatımın ışığı olarak parıldayan yüce insan, adım andığında kalbim yerinden fırlayacak gibi olurdu; elini başıma sürdüğünde kalbim sonu gelmez raşelere kapılırdı. Yüce Yaradan'ın yolunda onun rehberliğinde yürürdüm. (s.133)

“Hancının Hikayesi” tasavvufî bir hikâye gibi başlar. Pirselimolu da diğer postmodern çağdaşları gibi tasavvufu, romanına malzeme etmeden yapamaz. Postmodern romanlarda tasavvufla ilgili göndermeler, (vahdet-i vücud, nefis, fena, beka, devir vs.) dinî göndermelerin nicelik olarak üstündedir. Postmodern romanlarımızın dinden çok tasavvufa yönelmesinin nedeni tasavvufun daha ‘eğlenceli’ ve ‘heterodoks’ bir unsur olarak görülmesinden kaynaklanıyor olsa gerek. Ancak, Hancının Hikâyesi adlı bölümde kahramanın dergâh yaşamını, mürşidini ve kendisini anlatırken kullandığı itibari betimleyiş göze çarpar. Yüce Yaradan'ın yolunda mürşidinin rehberliğinde yürüyen bir müridin tüm emeklerinin ardındaki emeli şeyhinin gözündeki yerini daha da sağlamlaştırmak olması, tasavvuf erkânına pek uymayan bir emeldir. Ayrıca İslam tasavvufunda bir tasavvuf büyüğünü nitelerken “hayatımın ışığı”, “parıldayan yüce insan” gibi deyimler fazla ‘Batılı’ kaçmıştır. “Elini öptüğümde başımı okşadı. Bu kadarı bile ruhumun ışıkla yıkanmasına yeterliydi ama o daha fazlasını yaptı.” (s.134)

Ruhun ışıkla yıkanması, ışıkla yıkanma deyimleri de Hıristiyan teolojisine aittir. “Tek bir kaynaktan çok sayıda ırmağın çıkması suyun bolluğuna, suyun çokluğuna işaret

etse de kaynak tektir. [...] Aynı şekilde, Kilise de **Tanrı'nın ışığıyla yıkanarak**, bu ışığı tüm dünyaya yayar, ama yayılan ışık tektir ve kaynağın bütünlüğü bozulmaz.” (abç) (Alatlı, 2014: 182)

Bir zamanlar bir tekkede mürit olan adamı, mürşidi, bir emanet almak için başka bir şehre gönderir. Bu emanet bir kızdır. Çocuk yolda gelirken kıza süfli emeller besler. Nefsi, onun imanına gölge düşürmüştür. Nitekim olaylar birbirini izler. Kızı, şeyhine teslim eder etmesine ama kıza kaçırarak, ona sahip olmak için şeyhini öldürür. Kalbine bir leke düşünce bu küçük leke, bütün kalbine yayılmıştır. Bu birliktelik için birkaç adam daha öldürür.

Bir süre beraber yaşarlar. Ancak eski mürit bir gün eve geldiğinde sevdiği kadının evden kaçtığını görür. Eski mürit, onu en sonunda kaçtıkları dergâhta, ilk yerinde bulur. Kadın, maddi dünyadan elini eteğini çekmiştir, günahlarının affi için uğraşmaktadır.

Adam ne yapacağını bilemez, sağa sola koşuşturur. Tekkedekiler ona tekkede hiç kadın olmadığını söylerler. Her şey başladığı yere geri dönmüştür. Adam tekkeye gelmiştir, kadın da yoktur henüz:

Şaşkınlık içerisinde içlerinden birisini bir zamanlar benim tekkedeki halime benzettim. Öylesine tevekkül ve inanmışlık içerisinde bakıyordu. Gençcik yüzünün benim bir zamanlarki halimden hemen hemen hiç farkı yoktu. Diğer ikisi de hayret verecek şekilde bu uzun seyahatim sırasında peşime düşen ve canlarımı hançerimin ucunda veren iki arkadaşıma benziyordu. (s.144)

Başlanılan yere geri dönme tasavvuftaki devir nazariyesine uygundur. Tasavvuftaki devir inancından metinlerarasılık kısmında bahsedildiği için burada yeniden üzerinde durulmayacaktır.

“Yeniden Yollarda” (s.146-150) adlı bölümde Haşmet, Leyla'ya giden yolda engellerle karşılaşan bir âşıktır. Yazar bu zorluğu çok da kesif olmayan bir anlatımla verir: “Günler boyunca yürüdü Haşmet. Hancının işaret ettiği yönde, kızgın güneşin ve

ayaklarının içine dolan kumların izin verdiği kadarıyla yürüdü, yürüdü. Arada bir önüne çıkan küçük vahalarda ve nedense terk edilmiş damsız, kapısız evlerde konaklayarak günlerce yol aldı.” (s.148) Haşmet, çölde Leyla’sına kavuşmak için yürüyen bir Mecnun olmuştur artık. Çölde birkaç asker görür ve kendilerine yaklaşmamalarını söylerler. Çünkü sol ayaklarının altında mayın vardır. Ayaklarını kaldırırsalar da yanacaklardır kaldırırsalar da. “Perişan haldeydiler ve hepsi rüyalarına giren güzelin peşine düştükten sonra mayınlı arazide takılıp kalmışlardı.” (s.149)

Aşkın insanı ne hale getirdiğine dair bir analogidir bu Haşmet için ama o yolundan geri dönmez.

### **V.3. Şehrin Kuleleri**

#### **V.3.1. Romanın Kısa Özeti**

*Şehrin Kuleleri*, yazarın dördüncü romanıdır. İlk baskısı 2005’te<sup>i</sup> yapılmıştır ve bu baskı 2015 yılı itibariyle güncel baskıdır.

Roman ‘karşı-ütopya’ türünün niteliklerini taşır ve romanda askeri bir cunta tarafından yönetilen İstanbul anlatılır:

İhtilalleri yaşamının artık sıradanlaştığı, boğaza yapılan köprü sayısının dörde çıktığı, televizyonun iki devlet kanalıyla sınırlı kaldığı bilgisayar kullanmanın yasaklandığı bir sıkıyönetim geleceğinin kurmacasını, seksenleri andıran bir atmosferde, birbirlerine ‘olağanüstü’ tesadüflerle bağlanan olayların, karakterlerin yardımıyla anlatıyor Pirselimolu. (Budacı, 2005: 83)

Romanın başkahramanı- doğru deyişle anti-kahramanı- T. Kara, gözetleme kulesinde gözetleme memuru olarak çalışmaktadır. İşinden memnun olmayan T. Kara, bir süre sonra Ferit Göz adlı bir sinemacının uzaktan takibiyle görevlendirilir. Ferit Göz’ü, oturduğu apartmanın karşısındaki bir apartmanın penceresinden gözlemleyip rapor tutan T. Kara,

---

<sup>i</sup> İthaki Yayınları

Ferit Göz birkaç gün evine gelmeyince amirine durumu bildirir. Artık T. Kara, Ferit Göz'ün yakın takibiyle görevlendirilmiştir. Ne var ki bu takip sırasında hiç tahmin etmediği olaylar gerçekleşir. T. Kara Ferit Göz'le ilgili doğru bildiği gerçekleri selefi olan Fazıl Gözcü'nün günlüklerinden öğrenir. Tabii bu sırada geleceğin İstanbul'u, ama aslında görünümüyle seksenleri andıran bir İstanbul vardır arka planda.

Bürokrasinin, despotizmin eleştirisinin yapıldığı roman, George Orwell'ın kült distopik romanı *1984*'ten izler taşır. Romanın sonu gözleyen kişinin gözetlenene, romanı anlatanın romanın kahramanına dönüşmesiyle biter. Romanda, Pirseliimoğlu'nun diğer eserlerinde olduğu gibi üstkurmaca tekniği kullanılmış ve metnin yazılış süreci metnin konusu içinde önemli bir yer bulmuştur.

### V.3.2. Parodi

*Şehrin Kuleleri* bir kara ütopya/karşı ütopya olarak özellikle George Orwell'ın *1984* adlı kült distopyasına göndermelerle dolu bir kitaptır<sup>i</sup>: “Kuşkulu ve mimlenmiş binaların kontrol altında tutulan camlarında da benzer ayrıntılar vardı. O pencerelere çıkan ‘şüphelilerin’ yüzlerindeki ifadelerden elde ettiği karakter tahlilleri insanların beyin labirentlerinde cirit atmayı kendine meslek edinenleri çılgına çevirecek ölçüde başarılıydı.” (s. 24)

*Şehrin Kuleleri*'nde gelişmiş bir denetleme ve gözetleme mekanizması vardır. Distopyaların hemen hepsinin ortak özelliği gelişmiş bir denetim-gözetleme mekanizmasının anlatımıdır. Şüphelilerin yüzlerindeki ifadelerden karakter tahlili yapılması *1984*'teki düşünce polisinin insanların yüzlerindeki ifadelerden suçluları tespit etmesini hatırlatır okuyucuya.

---

<sup>i</sup> İnceleme boyunca ‘distopya’, ‘karşı ütopya’ ve ‘kara ütopya’ terimleri aynı anlamda, birbirlerinin anlamını karşılayacak şekilde kullanılmıştır.

T. Kara keyifle ıslık çalmaya başlar. Çocukluktan kalma bir şarkıdır bu, sözlerinin bir tümcesi şöyledir: “Çamlar altı seni bekler.” T. Kara’nın ıslıkla çaldığı şarkı 1984’teki eski asilerin Kestane Ağacı Kahvesi’nde duyunca gözlerinin dolduğu bir şarkıyı hatırlatır ve devrimci arkadaşlarına ihanetlerini temsil etmektedir. Şarkı şöyledir:

Güzelim kestane ağacının altına

Ben Seni sattım, sen de beni havada:

Onlar orada, bizle burada

Güzelim kestane ağacının altında. (Orwell, 2015: 102)

T. Kara’nın babası inanç karmaşası yaşayan biridir ve öldüğünde bedeninin yakılmasını ister. Bundan önce de yine bir dergide rastladığı, ölümünden önce dondurularak ileride tekrar hayata döndürülmek üzerine buzdolabına konulan çizgi film sanatçısı Amerikalıya ait bir haberden etkilenerek benzer bir uygulamayı gerçekleştirmeye kalkmış, evdeki buzdolabının bunun için yeterli olmadığına kanaat getirdikten sonradır ki bu hevesten vazgeçmiştir. (s. 34)

T. Kara’nın babasının özendiği Amerikalı çizgi film sanatçısı Walt Disney’dir. Amerika’da bazı şirketlerce uygulanan ‘cryonics’ denen bu işlem gerçekten de bazı ünlülerce gelecekte üzerlerinde uygulanmak üzere satın alınmıştır, onlarca ünlünün ölü bedeni bir gün yeniden hayata dönmek için kapsüllerde beklemektedir. Ancak Walt Disney’in böyle bir uygulama yaptırıp yaptırmadığı şüphelidir.<sup>1</sup>

Şehrin Kuleri’ndeki bazı olaylar, 1984’teki sahneleri hatırlatır okuyucuya.

T. Kara kendisini Tarih Komitesi’nin karanlık bir odasına tıklımış on üç yaşlı adamın yanında bulmuştu. Komitenin görevi görünürde, o zamana kadar bilinmeyenleri ve yanlış bilinen gerçekleri gün ışığına çıkarmaktı. Her biri bir sirkin kadrosunda devamlı iş sahibi olabilecek çekicilikteki adamlar sabahları toplanıp uzun uzun sohbet edip çay kahve içtikten sonra

<sup>1</sup> <http://www.biography.com/news/walt-disney-frozen-after-death-myth>, 2015

öğleye doğru çalışmaya başlıyorlar ama tam bu sırada öğle yemeği paydosu geldiği için uzun bir ara veriyorlardı. Bunun ardından başlayan mesaide çoğu ağır yemeğin etkisiyle uyumaya başlıyordu. ... Doğrusu komitenin bu ağır mesai içerisinde faydalı işler yapmadığını iddia etmek de haksızlık olur. Komite sayesinde aslında hiç var olmamış bir savaşta kazanılan zaferin yıl dönümünün kutlanması için bakanlığa başvuru kabul edilmiş(ti). (s. 48-49)

Tarih Komitesi paradoksal bir biçimde tarihleri çarpıtma görevi taşımaktadır. Bu işleyiş bize 1984'teki Gerçek Bakanlığı'nı yeni söylemdeki adıyla Gerbak'ı hatırlatır. Winston Smith'in çalıştığı Gerbak geçmişi değiştirmekte ve iç partinin çıkarlarına göre yeniden üretmektedir.

Tayfun Pirselimoglu'nun sinemacılığının etkisi romanlarında yer yer karşımıza çıkar: “Tuhaf olan şu ki, o da tıpkı o Fransız oyuncu gibi- ama ondan çok daha trajik bir biçimde- intihar etti. Adam Galata kulesinden atladı. Garip olan aynı gün oradan bir fahişenin de atlayıp intihar etmesiydi.” (s. 71) Bahsi geçen intihar sahnesi *Angel-A* adlı filme göndermedir. *Angel-A* (Besson: 2005) Luc Besson tarafından yönetilen Fransız filminin başkahramanı Andre, borç harç içerisinde bir gençtir. Borçlu olduğu karanlık adamlar onu tehdit edince bu adamları şikâyet etmek için polise gider. Şikâyetinden sonuç alamadığında çareyi, kendini Seine Nehri'nin sularına atmakta bulur. Ancak köprü'nün korkuluklarında duran uzun boylu, sarışın bir fahişe de intihar etmek için gelmiştir. Fahişe Andre'den önce davranıp nehre atlayınca Andre tasarladığı gibi intihar için değil, kadını kurtarmak için Seine sularına atlar.<sup>i</sup>

“Sonunda onun bir zamanlar Arapları kışkırtıp sonsuz çöllerde Osmanlı askerlerini perişan ettiren bir İngiliz casusu ile gizlice görüştüğünü de anlayınca hayatının en önemli kararını almış.” (s. 80) Bahsi geçen Arapları kışkırtan ünlü İngiliz casus T.E. Lawrence'dır. Arabistanlı Lawrence olarak da bilinir.

<sup>i</sup> <https://en.wikipedia.org/wiki/Angel-A>, 2015



İlk tayin yeri olan Kahire'de İngiliz Askeri Haberalma Servisi için çalışan Lawrence, Araplar'la olan sıcak ilişkileri sayesinde Ekim 1916'da, Arap millî faaliyetlerini rapor etmesi için çöle gönderildi. Lawrence, Mekke şerifi Hüseyin bin Ali'nin oğlu Emir Faysal komutasındaki düzensiz birliklerle birlikte Osmanlı ordusuna karşı gerilla mücadelesi verdi.”<sup>i</sup>

“Sanırım geçmişi didiklemeyi seven bir Fransız yazardan etkilenen Fikret Bey de onun gibi ufacak bir nesneden başlayarak geçmişe dönmeye çabalamayı planlıyordu.” (Pirselimoğlu, 2005: 82) Gönderme yapılan yazar Marcel Proust ve eseri *Kayıp Zaman'ın İzinde*'dir. 7 ciltlik bir eser olan Proust'un bu romanı bilinçakışı tekniğinin en iyi kullanıldığı eserlerden biri olarak önem kazanmış ve edebiyat dünyasında bir kült haline gelmiştir. Roman 20. yüzyılın ilk yıllarından başlayarak 17 senede yayımlanmıştır.

“Ardından komitenin yine hiç görünmeyen Komutan'la ilgili kimbilir kaçınıcı sayılı bildirgesini okudu.” (s. 148) *Şehrin Kuleleri*'ndeki örgüt başkanı Komutan kod adlı şahıs her açıdan 1984'teki Goldstein'a benzemektedir. Komutan da devletin en büyük düşmanıdır çünkü rejimi tehdit etmektedir. İki de gerçekte var olmayan, halkta korku havası uyandırmak için devlet tarafından var edilen isimlerdir.

“T. Kara bu seferinde gerçekten kendisini o hikâyedeki adam gibi bir adada tek başına kalmış olarak hissetmişti.” (s. 359)T. Kara'nın kendisini adada tek başına kalmış hissetmesiyle Daniel Defoe'nun ünlü eseri Robinson Cruose arasında metinlerarası bağ kurulmuştur.

T. Kara hem sol örgütten hem mehdicilerden paçası sıyırmayı başarsa da daha kötü bir şeyle karşılaşır. Evine geldiğinde artık kendini güvende hissetmektedir ama tam da her şeyden kurtulduğunu sandığı anda evine baskın yapılır. T. Kara'dan teslim olmasını isteyen iki adam kapısının gerisinde durmaktadır. T. Kara'yken Ferit Göz'e Ferit Göz kimliğinden de komutan ve mehdiye dötüşen T. Kara devletin bir numaralı düşmanı olmuştur. (s. 379-381)

<sup>i</sup> (<http://www.trtturk.com/haber/arabistanli-lawrence-t-e-lawrence-kimdir-131173.html>, 2015)

T. Kara'nın evde basılması sahnesi 1984'te Julia ve Winston'ın bir hediyelik eşya dükkânının üzerindeki gizli mabetlerinde basılmasını hatırlatır.

T. Kara, Derin Araştırma Merkez Komutanlığı tarafından yakalanmıştır (s. 383) Bilindiğine göre o, hem komutanın hem de mehdinin kendisidir. T. Kara'yı sorguya çeken adam tavırları, kendine güvenli hali ve derin devlete olan hâkimiyetiyle 1984'teki O'Brien'ı hatırlatır.

-Ben... Ferit Göz, değilim, dedi.

Adam sigaradan derin bir nefes aldı.

-Biliyorum olmadığınızı.

....

-Ben... değilim, dedi T. Kara yutkunarak.

-Bunu konuşmuştuk zaten, dedi adam.

Uzun bir sessizlik oldu. O sessizliği T. Kara'yı buz gibi donduran adamın sesi bozdu.

-Ferit Göz diye biri yok zaten, dedi [...] Öyle biri hiç var olmadı.”(s.393-394)

T. Kara'yı sorgulayan adam O'Brien gibi her şeyin farkındadır. O'Brien'ın Winston'a hiç işlemediği suçları itiraf ettirmesi gibi adam da T. Kara'ya atfedilen suçların hiçbirini işlemediğini bilmektedir

Sorgulayan adam, O'Brien gibi iç devletin işleyiş mekanizmasını T. Kara'ya anlatmakta sakınca görmez. Zaten sır perdesi aralanır bir müddet sonra. Adam odanın penceresine yürüyerek perdeyi açar. T. Kara'nın gördüğü manzara şaşkınlık vericidir (s.398) Devasa, binlerce insanın koşuşturup çok önemli işler yapıyor gibi görüldüğü bir devlet dairesidir burası. Bu kurum aynen 1984'teki Gerçek Bakanlığı'nın (Gerbak) yaptığı işi yapmaktadır. Geçmişi ve şimdiki devletin çıkarlarına göre yeniden yazmaktadır.

“Biz burada kaderler yazıyoruz T. Kara Bey, dedi adam. [...] Demin siz bir soru sordunuz. Nüfusumuzu [...] bilmiyorsunuz tabii. Aslında yirmiyedi milyonuz. [...] Herkes bizi yüz yirmi milyon biliyor oysa.”(s.400) Dosta düşmana güçlü görünmek için böyle bir yalan uydurulmuştur.

Ferit Göz gerçek bir düşman olmamıştır asla. “Ferit Göz de gerçek olmayan düşmanlardan biri [...] Küçük ve zararsız olanlardan. Romantik bir anarşist sanatçı. Böyleleri gerekiyor. Halk bayılıyor böylelerine. Potansiyel tehditleri ışığa koşan kelebekler gibi çekiyor kendisine. Bizim emniyet güçleri de düşüyorlar peşlerine dokunmuyoruz.” (s. 401)

Ferit Göz gibi devlet tarafından mimlenen küçük anarşistler halkın gözünde tehlike olarak kalacak ve bunların devlet tarafından kontrol altında olması veya yakalanması halkta devlete karşı güven yaratacaktır. Ne var ki bu sefer nasıl olmuşsa plan bozulmuş, Ferit Göz hem komutan hem mehdi olmuş, efsanelerle büyümüştür. Halk uyduruk bir suçludan bir lider yaratmıştır. T. Kara’yı sorgulayan bürokrat böyle bir kontrolsüzlüğü daha önceden hiç yaşamadıklarını itiraf eder. (s. 401)

Bu koca dairede tabii ki T. Kara’nın da takip dosyası vardır. Serçe parmak kalınlığında bir dosyadır T. Kara’nınki. T. Kara üzerinde kendi adının yazılı olduğu dosyayı görünce ürperir. (s. 401-402) T. Kara, gözetleme mekanizmasının parçasıyken aynı zamanda gözetlenen de olmuştur. Çünkü devlet, hele ki denetleyici baskıcı devletler işini asla şansa bırakmaz. “Komutan’ı da Mehdi’yi de bizzat ben yarattım. O hayatları - kaderleri mi demeliyim yoksa?- kendi ellerimle donattım.” (s. 402)

O’Brien’in Goldstein’a isnat edilen bir kitabı yazıp, asiler arasında okutması gibi buradaki bürokrat da devletin en büyük iki düşmanını yaratmıştır. Ancak adamın planına

göre bu düşmanlar hiçbir zaman yakalanmadan yapay gündem olarak kalacaktır. Ama beceriksiz bir sürü şube -Derin Araştırma, Jandarma Kontrol, Hareket Teşkilat Dairesi, Toplumsal Stabilizasyon Merkezi, İstihbarat Karşı Koyma, Sıkı Kontrol Şubesi- komutan ve mehdinin peşine düşmüştür ve her nasılda bu payeye kavuşan T. Kara'yı yakalamışlardır. Üstelik iki devlet kanalında da komutan ve mehdinin aynı kişi olduğu ve yakalandığına dair haberler ortak yayınla yayınlanmaktadır. Bundan sonra yapılacak bir şey kalmamıştır. Artık komutan ve mehdi olarak bilinen T. Kara'nın -devletin kendi yaptığı yanlışı kabul edip- salıverilmesi mümkün değildir.

Ferit Göz'ü bu kadar önemli hale getiren de aslında Fazıl Gözcü'dür ve T. Kara'nın onun günlüğünden öğrendikleridir. Fazıl Gözcü de artık akıl hastanesindedir zaten. Ferit Göz için yazdıkları şizofrence şeylerdir.

Sorgucu bürokrat işin bitirilmesine karar verip tam çekmecedan T. Kara'yı öldürmek için silahı çıkardığı sırada 'mehdiciler' ve 'kıızıl örgüt' gelip liderlerini, yani lider diye bildikleri T. Kara'yı kaçırlar. T. Kara, artık kendi iradesiyle adım bile atamayacak duruma gelmiştir. T. Kara'nın da nasıl olduğunu anlamadığı bir şekilde kendi önderliğinde -kıızıl mı yeşil mi olduğu belli olmayan- bir devrim daha doğrusu ihtilal yapılır. T. Kara 'devrim komuta konseyi başkanı' sıfatıyla memleketin idaresini 7 saatliğine ele geçirir. Bu arada Taksim'de bir otelin en güzel odasında kalmaktadır. Tabii ki bu durum da kısa sürer.

Burnunda bir silahla uyanır rahat yatağından. Otelden çıkarılırken merdivenlerde cesetler vardır. Kaçırıldığı yere geri götürülür. Adam işine kaldığı yerden devam eder, onu silahla öldürür.

Yazarın, kendi önceki metinleriyle de metinlerarası ilişkiler kurulduğu görülür: "Anlattıklarımı öylesine teferruatlarla süslüyordu ki, hani neredeyse o masaldaki çöl

meyhanelerinde anlattığı hikâyelerdeki insanları canlandıran ihtiyar gibi büyülü bir dünyaya geçiyordunuz.” (s. 418) Yazarın bahsettiği, çöl meyhanelerinde hikâyeler anlatan adamın hikâyesi yazarın ilk romanı *Çöl Masalları*’nda geçmektedir. Çölde meyhane, kahvehane gezen adam hikâyelerini öylesine anlatmaktadır ki anlattığı karakterler dinleyicilerin gözünün önünde -somut manada- canlanır. Bu hikayeyi dinleyen gençlerden biri hikayedeki Emine adlı kadına aşık olur ve işler absürt bir hal alır.

### V.3.3. Kolaj

*Şehrin Kuleleri* de yazarın diğer romanları gibi kolaj tekniğinin nadiren kullanıldığı bir metindir.

Sevgili Meslekdaşım,

Bu defteri kim olduğunu bilemediğim senin için bırakıyorum. Bunun kurallara ne kadar uyduğuna emin değilim ama her nedense bunun böyle olması gerektiğini düşünüyorum...

F.

(s. 66)

Romanın içinde Fazıl Gözcü tarafından yazılmış günlük parçaları kolaj örneğidir. T. Kara, Fazıl Gözcü’nün ilkinin Ferit Göz’ün evinde, ikincisini selefi Fazıl Gözcü’nün işyerindeki dolabında, üçüncüsünü Fazıl Gözcü’nün kendi evinde bulduğu not defterine yazılmış üç günlük, metinde hacim olarak 40 sayfa teşkil eder ve kurguda önemli bir yeri vardır. T. Kara, Ferit Göz’ü bu günlükler sayesinde tanır ve onun izini sürer. Ne var ki metinde yazılanlar, şizofrence şeylerdir. Önemsiz, küçük çaplı bir sinemacı olan Ferit Göz, Fazıl Gözcü tarafından adeta tanrılaştırılmıştır. Fazıl Gözcü, Ferit Göz’ün takibinden alınmıştır, çünkü akıl hastası olduğu düşünülmektedir. T. Kara da bu algıyla Ferit Göz’ün peşine düşer ve sonunda bu saflığının bedelini ağır öder.

Aynı zamanda yazarın kendisine ait olan çizimler de romandaki kolaj tekniğine örnektir.

### V.3.4. Gönderge

Yoksa yıllar sonra pek parlak olmayan girişimci ruhunun yol açtığı bir icra davasında hakimın şaşkın bakışları karşısında niye Praglı bir yazarın *Dava* adlı eserinden kendi durumuna uygun düştüğü fikrine kapıldığı Almanca bir pasajı okumaya kalkışsın ki? (s. 83)

Bu paragrafta *Dava* adlı eserin adının anılması göndergedir. Praglı yazar Franz Kafka'nın *Dava* adlı eseri işlemediği daha doğrusu işleyip işlemediğini bile bilmediği Joseph K.'nin bürokrasi karşısında modern bir birey olarak ezilişini anlatır.

### V.3.5. Üstkurmaca

Tayfun Pirselimoglu'nun diğer eserleri gibi *Şehrin Kuleleri* de üstkurmaca bir romandır. Roman, kurguya dâhil olan bir önsözle başlar. Bu önsözde anlatıcı romanı nasıl kurguladığını, hikâyeyi nereden öğrendiğini anlatır: “Bu kitabı, Harry Lime küstahlığı ile söylenecek olursa; İstanbul'da başlayan, sonrasında Viyana, Prag, Berlin'e uzanan bir seyahat sırasında otel odalarında, kahvelerde ve bazen de tren kompartımanlarında yazdım.” (s.7)

Anlatıcı, kurguyu nasıl meydana getirdiğinden bahseder. Romanın yazılış sürecini romanın konusu haline getiren bu eser, sanatçını diğer romanları gibi üstkurmaca tekniğiyle yazılmıştır:

Söz T. Kara'dan açılmışken, onun kendine özgü, önemli bir şahsiyet olduğunu ve bu yüzden bir kitabın tam ortasına yerleştiğini asla iddia etmiyorum. Aslına bakılırsa birçoğu için fazlasıyla sıradan biri bile sayılabilir. Onunla hiç karşılaşmadım ama onu bana köşesiyle bucağıyla, gerekli gereksiz birçok teferruatla anlatan biriyle tanıştım. Bu anlatıcıyla üç ya da dört kez karşılaştım ve o her seferinde önce sessiz kaldı, arkasından ısrarla hikayesini anlatmak istedi. (s.7-8)

Anlatıcı, hikâyeyi kendisi yazmamış, başkasından dinlemiştir. Ancak bu hikâyenin üzerinde düzenlemeler yapmıştır. Anlatıcının hikâyeyi başkasından dinlediğini, kendisinin

üretmediğini söylemesi, postmodernizmin özgünlüğü yadsıyan paradigmasının bir yansımasıdır.

“Postmodernizmde metinle dünya arasındaki bağlantı, gerçek olana bir geri dönüş lehine metnin silinmesi değil, metinselliğin gerçek olanla örtüşmesini sağlayacak şekilde yoğunlaştırılması yoluyla yeniden kalıba dökülmüştür.” (Connor, 2005: 179) Romanın anlatıcısı bir yandan metin kurgularken bir yandan da metin içi gerçeklikle metin dışı gerçekliği bağdaştırmaya çalışır. “[...] T. Kara'nın gerçek bir karakter olduğunu söylemem gerek.” (s.8) der. İç gerçekle dış gerçek arasındaki geçişim çizgisi kaybolmuştur: “Sonuçta benim yaptığım bana anlatılanları akla uygun bir kalıba- çok tehlikeli bir kelime daha- biraz süsleyerek –bu da belalı bir ifade- yerleştirmekten ibaret. Ancak, T. Kara'nın başından geçenlerin bir roman şeklinde yazılması tamamen bana ait bir fikirdir.” (s. 9)

“Üstkurmacayı tamamiyle postmodern bir roman formu ya da onun altında bir paradigma olarak kabul etmek oldukça zordur.” (Demir, 2002: 17) Ancak postmodern edebiyatta üstkurmaca okuyucuyu metne yabancılaştırma ve özgünlük fikrini bertaraf etme anlamı da taşır. Yukarıdaki örnekte de anlatıcının ısrarla yazdığı hikâyenin tamamen kendisine ait olmadığını hatta başkasından dinleyip hikâye üzerinde oynamalar yaptığını şahit oluruz.

Burada hazır laf açılmışken birkaç itirafta daha bulunmam gerekecek. Romanı yazmaya karar verdikten sonra uzun bir süre, işe başlayacağım o ilk cümleyi aramakla geçti. (Oysa daha önce böylesine bir sıkıntı duymamıştım.) Zannedirim zaman içerisinde, o ilk cümlenin hayati bir önem taşıdığı yolunda saçma bir fikre saplanmış olan habenneka okuyucu takımının etkisinde kalmış olmalıyım. Bunun aptalca olduğunu idrak etmem anlamın tamamen bir yanılsamadan ibaret olduğunu kendime bir kere daha inandırmaya çalışarak bir başka yazardan yardım almak zorunda kaldım. (s. 17)

Yazar ilk cümleyi yazmak için yaşadığı zorluklardan bahsediyor ve yine metnin yazılış süreci, metinde işleniyor. Ancak buradaki diğer bir husus anlatıcının, anlattığı

metnin orijinalliğine halel getirmesidir. Aslında postmodernistlere göre artık orijinal metinler yazmak mümkün değildir. Her metin bir alıntılar mozağıdır. Özgünlük değerli, üstelik gerekli bir kıstas da değildir.

Üstkurmacanın yöntemi sadece metnin nasıl yazıldığını anlatmak değil, kurgunun içerisinde yazarın, metnin kurmacalığını, yapıntılığını belli etmesi yoluyla da olur. Bu da Tayfun Pirseliimoğlu'nun özellikle ara cümleler ve parantez içleriyle çok uyguladığı bir tekniktir. Örneğin aşağıdaki alıntılarda yazarın ara cümle yoluyla metinde kendini hissettirip metin dışı gerçekliğe dikkat çektiği görülür:

T. Kara- asıl adı başka ama bu kitap boyunca, ileride anlaşılacağını umduğum nedenlerden dolayı onu böyle çağırmaı yeğliyorum- daha önceki nöbetlerinde olmadığı kadar üşüdüğünü hissetti o gün. (s. 13)

[...] sıradan okuyucunun bile dikkatinden kaçmamış olduğunu tahmin ettiğim söz konusu resimdeki gülen ve ağlayan kafalar. (s.164)

Üstkurmacayı irdelemek, romana kimliğini kazandıran hususların farkına varmaktır. Bunu yapmaktaki temel amaç ise; kurmaca ve gerçeklik arasındaki ilişkiye dair sorular üretebilmektir. Yazılan roman sistematik olarak dikkati bu noktaya çeker; okur kurmacanın içerisinde geçerek, oluşturulan kurgu metindeki yapıyı anlamaya çalışır. Böylece üstkurmaca metin, kendi yapılaşma/yapılaşma metodu ile ilgili eleştiriler hazırlamakla, sadece kurmaca anlatıların temel/esas yapıları konusunda tartışmalar oluşturmakla kalmaz, aynı zamanda, edebi kurmaca metinlerin dışındaki dünyanın olabilir kurmacalığına da açıklamalar/göndermeler yapar. (Demir, 2002: 16-17)

Üstkurmacanın amacı odağı metnin üzerine çekmek, kurmaca sorunu ile ilgili düşündürmek ve metnin dışındaki dünyanın da kurmaca olabileceğine dikkat çekmektir:

Fazıl Gözcü ile Komutan ya da Mehdi olayının kapanmasının üzerinden üç dört ay geçtikten sonra büyük bir tesadüf eseri muhallebicide karşılaştım. Tabii ki, kucağında bir kediyi severken benden sigara isteyen adamın Fazıl Gözcü olduğunu bilemezdim.

....

-Delikanlı sana bir hikaye anlatacağım dedi. T. Kara'nın hikayesinin çok kısa bir bölümünü [...] anlattı.



Fazıl Gözcü'yle iki kere daha tehlikesi daha az yerlerde [...] buluştuk. Her buluşmamızda ketumluğu biraz daha azaldı ve beni giderek daha çok heyecanlandıran ayrıntılara girmeye başladı.

Sonrasında T. Kara'nın hikayesini yazma fikri içimi iyice gıdıklamaya başladıktan sonra Fazıl Gözcü'yü aramaya başladım. .... Ama onca aramama karşın onu bulamadım. Sonra nedense T. Kara aklıma geldi ve onu araştırmaya başladım. Bana ayrıntısıyla anlattığı evinin olduğu yere gittim. Doğru izde olduğumu anladım ama bu sırada tuhaf bir endişeye de kapıldım. Sanki biri ya da birileri beni izliyordu. (s. 416-418)

Bundan sonrası ise postmodern bir romana uygun bir şekilde devam eder. T. Kara'nın apartmanına giren anlatıcıya herkes T. Kara'ymış gibi davranır. Anlatıcının da kendisi T. Kara gibi bulunduğu konuma, bir elçilikte kapıcılık yapan bir akraba yardımıyla yani torpille gelmiştir.

T. Kara'nın dairesine giren anlatıcı daireyi tam Fazıl Gözcü'nün anlattıklarından hayal ettiği şekliyle bulur. 'Kolay bayılan biri'dir zaten. Bu özelliği de T. Kara ile örtüşmektedir. T. Kara'nın tam üzerine oturan pijamalarını giyer. Makarna ve yoğurttan oluşan yemeğini pencerenin önünde yer. O gece T. Kara'nın dürbününü alıp karşı apartmandaki kızı dikizler. Romanın son paragrafı şöyledir:

Kule gözetleme görevim halen sürüyor. Bu sıkıntılı ve zor bir görev, üstelik sırtıma giymek zorunda kaldığım deri ceketin arkadaki halkalarından bir tanesi eksik ve deri pantolonumun kış kısmı iyice erimiş. Ama en fenası dürbünümün sol gözü bulanık gösteriyor. Müdürlüğe bununla ilgili bir şikayet dilekçesi yazmayı düşünüyorum [...]"(s.423)

Hikâye başladığı yerde biter ya da bittiği yerde başlar. Romanın sonu muğlaktır. Bütün hikâyeyi anlatan kişinin T. Kara olup olmadığı, olanların anlatıcının hayal gücünün ürünü olup olmadığı muğlaktır. Kitabı yazan kişi sonunda kitabın kahramanına dönüşür.

Birçok yoruma açık bir sondur romanın sonu. Romanın son bölümünde hikâyenin yazılma sürecinin anlatılması da üstkurmaca tekniğidir.

### V.3.6. İroni

Şehrin Kuleri, Tayfun Pirselimoglu'nun ironiyi en çok kullandığı romanıdır. 1980 dönemi Türkiye'sinin bir panoramasını çizen yazar, bu dönemdeki olayları ve Türkiye'nin sosyal-siyasal çürümüşlüğünü ironik bir dille anlatır.

Romanın merkez kişisi T. Kara'nın babası B. Kara, pozitizme gönülden inanmış bir insandır: *Yeni İrfan* adlı bir dergiye abone olmuş, Rus bir filozofun etkisiyle “hayatı ‘müşahhas’ verilerle açıklamak” gereğine inanmıştır. (s. 13) Ayrıca Amerikalı bir düşünürün etkisiyle pozitivist görüşünün yanına bir de “pragmatizmi” eklemiştir: “Gazetelerde tashih yapmaktan emekli sorumluluk sahibi bir vatandaş olarak o Amerikalı düşünürün gazete haberinin bir yerine sıkışıp kalmış olan ‘faydacılık ülküsünün bayraktarlığını’ bir görev bilinci ile devralıp Rus filozofun ‘pozitif alemi’ ile birleştirdi.” (s. 15)

Baba Kara, oğlu T. Kara'nın üşüme illetini somut verilerle, neden-sonuç ilişkisi içinde açıklamak istemektedir.

[...] sonuçları ‘kullanılabilir ve faydalı olabilecek doğrulara çevirmenin’ en doğrusu olacağından ‘rasyonel’ verilerin elden geçirilmesinin zorunlu olduğunu burada anlatılmayacak kadar karmaşık cümlelerle ileri sürdü. “Sonuçta aslolan hayattan çok onun gerçeğinin ardındaki basit gerçektir” diyordu öksürükler içerisinde. .... “Bu yüzden hayatı kullanılabilir hale getirmeli. İlme dayalı bir diyet ve fenne uygun bir ilaç ama doğru ve faydalı ve akılcı ve...” diye sonu gelmez bir söyleve girişiyordu. (s. 15)

Kendisi, dinle uzaktan yakından alakası olmayan biridir B. Kara. Bunun yanında B. Kara'nın eşi, T. Kara'nın annesi, her şeyi açıklamada sezgisel bir yolu yeğler. Bu zıtlık da anlatıcı tarafından ‘ilim ile itikat arasındaki’ zıtlık olarak özetlenmiştir.

Yazar ilk bakışta B. Kara'yı ironik bir dille anlatır, T. Kara'nın annesini olumlar gibi görünse de aslında iki düşünceden herhangi birinin yanında değildir. “İroni bir şeyler

söyler gözükle başka bir şeyi ima etmekten çok, iki ayrı şey söyler gözükle, aslında ikisini de kastet(me)mek biçiminde tanımlanmaya daha uygundur.” (Cebeci, 2008: 300-301) Ancak ironi daha çok baba B. Kara'nın şahsında vücut bulmuştur denilebilir. İroni, her zaman eleştirel bir tavır ve entelektüel bir boyut içerir (Taşdelen, 2007: 53). B. Kara'nın şahsında pozitif bilim dergilerine abone olup, bir iki materyalist yazar okuyup her şeyi ‘somut verilerle açıklamaya çalışan’ küçük insanın parodisi yapılmıştır.

Materyalist düşünce Tanzimat'tan beri hem aydınlarımızı hem de sıradan vatandaşı avucunun içine almış ve insanların pozivitizmi yanlış bir şekilde algılamasına neden olmuştur. İnsanlar, bu düşüncenin fenomeninde takılı kalmış, özüne hiç inememiştir. Bu da Batılı olmayı materyalist olmak biçiminde algılayan ya da medenileşmeyi Batılı olmak olarak algılayan insanımızın karikatürleşmesine neden olmuştur. B. Kara'nın şahsında bu ironik durum, ironik bir biçimde yazar tarafından anlatılmaktadır:

T. Kara kendisini Tarih Komitesi'nin karanlık bir odasına tıklmış on üç yaşlı adamın yanında bulmuştu. Komitenin görevi görünürde, o zamana kadar bilinmeyenleri ve yanlış bilinen gerçekleri gün ışığına çıkarmaktı. Her biri bir sirkin kadrosunda devamlı iş sahibi olabilecek çekicilikteki adamlar sabahları toplanıp uzun uzun sohbet edip çay kahve içtikten sonra öğleye doğru çalışmaya başlıyorlar ama tam bu sırada öğle yemeği paydosu geldiği için uzun bir ara veriyorlardı. Bunun ardından başlayan mesaide çoğu ağır yemeğin etkisiyle uyumaya başlıyordu. ... Doğrusu komitenin bu ağır mesai içerisinde faydalı işler yapmadığını iddia etmek de haksızlık olur. Komite sayesinde aslında hiç var olmamış bir savaşta kazanılan zaferin yıl dönümünün kutlanması için bakanlığa başvuru kabul edilmiş ve 3. Çakırbayır zaferinin her yıl 3 Martta kutlanmak üzere programa alınması bu sayede gerçekleşmişti. Bu sayede takvimlere her nasılsa boş kalmış bir günün doldurulmuş olması bir yana, savaşlarla bezeli geçmişe yaraşır bir zafer daha kazanılmış oluyordu. (s. 48-49)

Alıntılanan parça baştan aşağı ironiyle doludur. Sabahları toplanıp uzun uzun sohbet edip çay kahve içen adamların, bu sohbet öğlene sarkınca öğlen kalkıp yemeğe gitmeleri, yemekten sonra -ağır yemeğin etkisiyle- uyuklamaları ve yazarın bunu “ağır mesai” olarak değerlendirmesi genel bir ironi örneğidir. Devlet dairelerindeki içi geçmiş memur

gürhunun, mesai doldurmak için yaptıkları ve bürokrasinin çürümüşlüğü ironik bir dille ele alınmıştır.

Sadece devlet memurları değil, aynı zamanda takvimde her günün bir bayram olması da ironiden nasibini almış bir Türkiye gerçeğidir: “[...] 3. Çakırbayır zaferinin her yıl 3 Martta kutlanmak üzere programa alınması bu sayede gerçekleşmişti. Bu sayede takvimlere her nasılsa boş kalmış bir günün doldurulmuş olması bir yana, savaşlarla bezeli geçmişe yaraşır bir zafer daha kazanılmış oluyordu.” (s. 49)

Tarih Komitesi görünürde önemli işler yapıyor gibi görünüp yan gelip yatan torpilli memurların konaklama yeri olmuş bir birimdir. “Her yeni gelen bu tuhaf insan topluluğuna hemen ayak uydurur, aldığı dolgun maaşın hakkını vermeye ilk günden başlardı.” (s. 50) “Hakkını vermek” fiili Tarih Komitesi çalışanlarının durumunun tam bir ironik düzlemde anlatılmasını sağlamıştır.

T. Kara, devlet dairesinde, gözetleme biriminde çalışan sıradan bir memurdur. Ancak toplumun bir kurtarıcıya, bel bağlayacak birilerine o kadar ihtiyacı vardır ki T. Kara, tesadüflerin etkisiyle bir lider olmuştur. T. Kara’nın bunu anlaması ancak bir sol örgütün üyeleri tarafından kaçırılmasıyla olmuştur. Gerçi örgüt üyelerine göre, yapılan bu işlem T. Kara’yı gizlice götürmektir. Çünkü T. Kara onların ‘yoldaş komutan’ıdır. T. Kara’yı eski bir inşaata getirirler. Ortalık kırmızı kaşkollü insanlarla doludur. T. Kara’ya “yoldaş komutan” diye hitap ederler. (s. 312) Hepsi devrimci ağzıyla konuşmakta, liderleri sandıkları T. Kara’ya onu son görüşlerinden beri yaptıkları faaliyetleri anlatmaktadırlar:

-Yoldaş Komutan, bu gece bizim için büyük bir onur gecesi. Artık sonuna geldiğimiz uzun yürüyüşün, karanlığın boğulduğu, emeğin gücünün yükseldiği, aydınlık günlerin müjdecisi olarak nihayetlediği bir yerdeyiz. (s. 314)

-Yoldaş Komutan, dedi. Sorumluluk alanım içerisinde devrimci çalışmalarımız olumlu neticelerini göstermiştir. Son hafta içerisinde talimatlar doğrultusunda -bir memur ifadesi- üç bombalama eylemi gerçekleştirdi; Söğütözü'deki mezbahada, Bilim Gelişim Enstitüsü kafeteryasında ve Beyoğlu'nda devrimci bir ahlaka uygun düşmeyen bir sinemada. (s. 316)

İkinci kaçırılma olayı ise bu sefer Mehdiciler tarafından olur. T. Kara bu kaçırılma esnasında korkudan bayılır ve gözünü açtığında basık bir odada tahta kerevetin üzerinde yatmaktadır. (s. 323) Bu seferki adamlar ona “Efendimiz” diye hitap etmektedir: “Bizi koru ya Mehdi, dedi. Kıyamet gününde koru bizi. Arkanda ordumuzla bekliyoruz. Deccal’e karşı savaşa hazırız biz. O saadet gününden bizi ayrı tutma efendimiz. Ayrı tutma bizi. Senin emirlerini bekliyoruz ya Mehdi. Bizi şefaatten mahrum etme [...]” (s. 325-326)

Bütün bunlar toplumların bir lider, yeri geldiğinde bir mehdi yaratma ihtiyacının ülkemizde zaman zaman bazı dönemlerde aksetmesinin ironik bir anlatımıdır. Anlatılanların aslında gerçekliği yansıtması yazarın anlattıkları üzerine ironik bir okuma yapmayı sağlar. Bütün dinlerde kutsal kabul edilen ve kıyamet gününden önce geleceği söylenen ve kaynaklarda Hz. İsa olduğuna dair göndermeler yapılan ‘Mehdi’nin bile popülerleşip Türkiye’de sahte mehdiler türemesi ve kalabalık bir cemaatlerinin olması, ciddi bir tartışma konusu yapılamayacak ancak ironiyle üstesinden gelinebilecek kadar acı bir durumdur. “Değerlerin değersizleştiği, hayatın anlamsızlaştığı bir dünyada yaşamaktayız. Bu açıdan bakıldığında ironi sanki daha çok çağımıza uygun bir tarz gibi görünmektedir.” (Cebeci, 2008: 64) Bu örnekte ironi “satire ait bir araç olarak bireysel ve toplumsal zaafı teşhir etmekte kullanılmıştır.” (Cebeci, 2008: 307)

### **V.3.7. Polisiye/Kara Film**

*Şehrin Kuleleri* kara-ütopya türünün edebiyatımızdaki örneklerinden biridir. Daha önceden İngiliz ve Amerikan yazarlar tarafından gözde olan bu tür, ütopyanın tam tersi bir

görünüm sergiler. Kısacası kara ütopya ‘kara’ bir gelecek tasviri demektir.

Ütopyanın hicveden damarı zamanlar ayrı bir alt türün doğmasına neden oldu ve distopia ya da antiütopya oluştu. Swift’in *Gulliver’s Travels’ı* (1726) bu türe öncülük etti. Samuel Butler’in *Erewhon’u* (1872) onu izledi. Daha sonraları modern bilimsel ve sınai ütopya, birçok insana uygulanmaya fazla müsait ve yakın görüldükçe, antiütopya maskaralık ve alaya daha az bulaşarak korkutma ve sarsma yoluna gitti. .... Zamyatin’in *We* (1920) (Biz); Huxley’in *Brave New World* (1932) (Cesur Yeni Dünya), ve Orwell’in *Nineteen Eighty-Four’u* (1949) (Bin Dokuz Yüz Seksen Dört) gibi eserlerde antiütopya yabancılaşmış ve köleşmiş bir dünyanın ürpertici manzarasını sunabilmek için modern romanın tüm tekniklerini kullandı. Anası ütopya gibi, antiütopya da bu biçimin canlılığını ve çokyönlülüğünü sadece toplumsal ve siyasi düşünceler için bir araç olarak değil, gerçekten güçlü bir edebi tarz olarak gösterdi. (Kumar, 2005: 47)

Kara ütopya tarzındaki romanlarda devletin denetleme mekanizmasının gelişmesi, bu türün beraberinde polisiye unsurları da beraberinde getirir.

T. Kara, işinden memnun değildir. Yeni bir bölüme atanmak için amirine sürekli dilekçe yazmaktadır. T. Kara da sonunda işi ‘tek bir kişiyi yakın takibe almak’ olan bir göreve atanır.

Adam parmaklarını birbirine geçirip odada yankılanan ve T. Kara’nın yüreğini burkan bir ses çıkartan bir hareket yaptı; sonra yine arkasına yaslandı.

-Bu adam, dedi, bir süre sustu. Bu adamı izleyeceksin. Yeni işin bu. İzleme Komitesi Şahıs Takip Bölümü’ne atandın. (s. 51)

T. Kara’nın takip bölümüne atanmasıyla roman, polisiye bir görünüme bürünür. Polisiye kurgularda takip, önemli bir izlektir. T. Kara da bir detektif ya da polis olmasa da bu işle görevlendirilmiş bir memur olarak Ferit Göz’ü romanın büyük bir kısmında takip eder. Onunla ilgili önemli ipuçları yakalayıp suçlu olan Ferit Göz’ü kısıtırmaya çalışır. Bir cinayetten yola çıkılmadığı için T. Kara’nın Ferit Göz’ü takibi polisiyenin *suspense* türüne dahil edilebilir:

Bu tür, tehdidin kırınlaştırdığı insan cinsini sergiler. Bu türün okuyucudan istediği cinayeti

aydınlatması değil fiziksel ve ruhsal olarak yaşam mücadelesi veren bir varlıkla özdeşleşmesidir. Buradaki sorun kurbanın -bu suçlu da olabilir- üzerine kapanmakta olan tuzaktan kurtulup kurtulamayacağıdır. “*Suspense*” romanın ayırt edici özelliği karmaşık bir kişinin psikolojik bir çözümlemesini ya da davranışsal bir incelemesini sunmaktır. Bu nedenle bu türün önemli temsilcilerini birçoğu polisiye roman biçimine; psikolojik, ahlaki veya felsefi düşüncelerini sergilemek için sarılırlar. (Üyepazarcı, 1997: 32)

Ne ki yazar postmodern bir bakışla eseri kaleme aldığı için T. Kara'nın psikolojisi bir protagonist gibi didik didik edilmez ama T. Kara'nın şahsına dair çözümlemeler - genelde kötü bir kişiliğin tablosu çizilmiştir- romanda belirgindir. T. Kara'nın şahsı romanda önemli bir yer edinir: “Çocukluğunda dahi polisiye kitaplara özel bir ilgi beslememiş birisi olarak T. Kara'nın bile tüm bunlardan çıkarttığı sonuç, cinayi kitaplara düşkün sıradan bir okuyucunun hemen kavrayabileceği bir gerçeği işaret ediyordu; Ferit Göz evinden ayrılırken herhangi bir telaş içerisinde değildi.” (s.130)

Yazarın bilinçli bir şekilde yaptığı bir polisiye göndermesiyle romanın polisiye hüviyeti de belli edilmiştir. Polisiye romanlarda olayın karmaşıklaştığı kısımlarda yazarın akışa müdahale edip, okuyucuya yol göstermesi polisiye romanın özelliklerindedir.

Tayfun Pirselimoglu bir sinemacı olduğu için romanlarında sinemanın nimetlerinden de yararlanmıştı. Sinemada bir tür olan ‘kara film’ yazarın *Şehrin Kuleleri*'nde kullandığı unsurlardan biridir.

Kara film hakkında düşündüğümüzde bu her daim çekici türün benzersiz bir şekilde Amerikan nitelikleri aklımıza gelir; yerel geleneklere aşına, işin kurdu sert bir dedektif, ateşli bir *femme fatale* ve şiddet suçlarının, köhne gece kulüplerinin ve psikolojik çöküntünün mekanı olan çürüyen bir şehir. (Fay, Nieland, 2014: 13)

Kara filmin kendine has öğeleri şunlardır: Karanlık, yağmurla ıslanmış sokaklar, loş aydınlatma, klostrifobik kompozisyonlar, rahatsız edici keskinlikte çekim açıları, sert üsluplu bir dış sesle anlatım ve dolambaçlı karanlık olay örgüleri (Fay, Nieland, 2014: 193).

Bu kitabı, **Harry Lime** küstahlığı ile söylenecek olursa; İstanbul'da başlayan, sonrasında Viyana, Prag, Berlin'e uzanan bir seyahat sırasında **otel odalarında, kahvelerde** ve bazen de **tren kompartımanlarında** yazdım. İstanbul dışındaki şehirlerin bu kitaba dikkat çekici bir katkıları olmadı; sadece küçük bir miktar, o pek çok yazarı içine çekerken büyülediğini duyduğumda benim de payıma bir şeyler düşeceği vesvesesiyle karanlık sokaklarına daldığım **Prag** belki. Çok az da, kahveleri olmasa yaşamanız için akla uygun bir neden bulamayacağınız **Viyana**. Şüphe yok ki, bu hastalıklı şehirlerin en hastalıklısı bu kitap içerisinde T. Kara'dan bile fazla yer kaplıyor. Açıkçası elinizdeki kitap, bütün şehirleri içerisinde barındıran **İstanbul**'un macerasını anlatıyor aslında. (abç) (Pirselimoğlu, 2005: 7)

Anlatıcının ağzından yazılan paragrafta, romanın yazıldığı mekânlar kara filmin mekân konusundaki tanımıyla bağdaşır. “Amerikan kara filmi -gece kulüpleri, barlar, otel odaları, pansiyonlar, dans salonları, otobüs ve tren istasyonları gibi- gelip geçici, anonim ve bireyselliğini kaybetmiş çeşitli mekanlar etrafında tarihsel tutarlılığına kavuşur.” (Nieland, Fay, 2014: 147)

Şehirler , kara filmlerde önemli bir yer tutar. Nitekim *Şehrin Kuleleri*'nin arka planını İstanbul oluşturmaktadır. Yine kitaba katkıları olan şehirlerden Viyana ve Prag da vardır.

Harry Lime ise Orson Wells'in *The Third Man* (1949) adlı kara filminin başkahramanı olan sert detektif tipidir. Metinde gönderge olarak geçen bu isimle yazar metnin kara film özellikleri taşıyacağına dair küçük bir ipucu vermiştir.

Cinayet, suç ve kompulsif davranışlar kara filme ait temalardır. “T. Kara- asıl adı başka ama bu kitap boyunca, ileride anlaşılacağını umduğum nedenlerden dolayı onu böyle çağırmayı yeğliyorum- daha önceki nöbetlerinde olmadığı kadar üşüdüğünü hissetti o gün. Çocukluğundan beri üşürdü.” (s. 11) Ayrıca T. Kara'nın roman boyunca yoğurtlu makarnadan başka yemek yediği görülmez. (s.106)



T. Kara bir gün dolmuşta eski sevgilisi Meral'le karşılaşır. Kadın evlenmiştir, yanında da oğlu vardır. Ancak T. Kara'ya da kur yapmaktan geri kalmamaktadır. Meral'le T. Kara nişanlanmanın eşiğinden dönmüşlerdir. T. Kara şimdiye kadar kimseyle evlenmemiş olmasına rağmen, Meral genç yaşına karşın, T. Kara'yla beraberliğinden sonra üç evlilik yapmıştır. T. Kara'yı yıllar sonra görmüş aklını başından almıştır. T. Kara'yı tahrik etmek için öne eğilerek konuşur, cüretkâr bir şekilde bacak bacak üstüne atar. Ancak T. Kara Meral'e dokunmaya kalktığında sanki o hareketleri yapan kendisi değilmiş gibi namuslu bir tavır takınır. T. Kara'nın cinsel fantezilerinde yer bulur Meral. T. Kara'nın fantezilerindeki başka biri de, camdan dürbünüyle dikizlediği karşı apartmanda yalnız yaşayan genç kadındır.

... kara film akıldışı ve şiddetli arzuyu dramatize etmekte ve modern cinselliğin arketip niteliğindeki iki figürünü –sert erkek kahraman ve tehlikeli *femme fatale*- bir araya getirmekte gösterdiği beceri sebebiyle eleştirmenleri kendine hayran bırakmıştır. ... Kara filmlerde resmedilen aile, kadının baskı altında tutulduğu sevgisiz bir kurumdur. Kocalar sakat, iktidarsız ve öfkelidir. Kadınlarsa ya cinsellikleri bastırılmış anneler ya da entrikalar çeviren zinacılar olarak resmedilir. (Fay, Nieland, 2014: 159-162)

Meral, kara filmin *femme fatale* tipiyle tam örtüşmektedir. T. Kara'yla ne zaman buluşsalar kocası Raşit'in ne kadar kıskanç olduğundan ve ona ne kadar baskı yaptığından lafı açar. *Femme fatale* tipi sinemada cinselliğiyle ön plana çıkmış bir tiptir nitekim Meral de öyledir. Kitabın ilerleyen kısımlarında T. Kara, Meral'in kocası Raşit'le karşılaşır. Raşit, neredeyse bir cüce kadar kısa boyludur ve oldukça çirkindir. Kara filmin 'entrikalar çeviren zinacı' tanımına ise meral kesinlikle uymaktadır. Ancak *femme fatale*'in kavalyesi olan sert detektif tipi T. Kara'yla pek örtüşmez. T. Kara resmi olarak bir detektiftir ama onda sertlikten eser yoktur. T. Kara parodik bir kahramandır çünkü.

### V.3.8. Anti-kahraman

T. Kara, birçok özelliğiyle anti-kahraman özelliği taşır. Belki amirlerine verdiği günlük gözlem raporlarını özenerek yazması dışında herhangi iyi bir özelliği yoktur. T. Kara'da herhangi bir insana hatta canlılara karşı sevgi emaresi göremeyiz. Sürekli makarna-yoğurt yer ve mutfak eviyesinin içi bulaşıkla doludur. Çevresindeki kadınlara cinsel bir obje gözüyle bakar. Sevgilisi, sevdiği yoktur. Cinsel ihtiyacını karşılamak için evine Rus ve Romen kadınlarını çağırır. Hiçbir olay karşısında irade koyamaz. Hakkında hiçbir şey bulamadığı Ferit Göz'le ilgili bilgileri -yalan yanlış bilgileri- selefi Fazıl Gözcü'nün günlüğünden öğrenir. Adamın akıl hastanesinde yatan bir deli olduğunu öğrenmesine rağmen onun bilgilerinin izinden gider.

T. Kara kendi başına işlerini halledemez. Bulunduğu yere de torpille gelmiştir. Çalıştığı gözetleme kulesinde bir sorun çıkınca "işin kapatılması için yine hatırlı uzak akrabalarından birinin -anne tarafından, mason cemiyetine kayıtlı olduğu söylenen bir savcı- işe karışması gerek(ir)." (s. 31)

T. Kara çevresindeki insanların ve tabii ki de içgüdülerinin direktifleriyle oradan oraya sürüklenen bir kukla, iradesiz bir zavallıdır:

Halis ise dolabındaki el çantasının içerisinde bir şeyler arıyor bir yandan da onunla konuşuyordu. -Valla ne kadar sevindim seni gördüğüme, dedi. Şöyle bir keyif çıkartalım seninle. Hem bu akşam enteresan bir şey daha var. Çok iyi oldu gelmen, çok. Bak baştan söyleyeyim, bendensin. Burası bizim sayılır. Misafirimsin ona göre. Sonra çıkıntılık yapayım deme. T. Kara ne yapacağını bilmez bir şaşkınlık içerisinde, bulanıklaşan kafasını çalıştırmaya çabalıyordu. Ne var ki, atabileceği uygun bir adımı da bir türlü bulamıyordu. Hele Halis dolabından bir havlu uzatınca çaresiz uzanıp almak zorunda kaldı. (s.283)

T.Kara, Ferit Göz dosyası için bir adamı saunaya kadar takip etmiştir. Ne var ki zaten İstanbul'da sık sık karşılaştığı liseden arkadaşı Halis'le sauna merkezinde karşılaşmıştır bu kez. Halis, iki çift laf edeceği birini bulduğu için sevinmiştir ama T. Kara her ne kadar acelesi olsa da 'hayır' diyemediği için sauna seansına katlanmak zorunda kalır.

Apartman, kentteki modern yaşamın göstergesel simgelerindendir. T. Kara da Cihangir dolaylarında bir apartmanda oturur. Her gün makarna yer. Orta halli bir devlet memurudur. Beceriksiz bir burjuva yaşamı sürmektedir. Ancak yeni romanlarda olduğu gibi kahramanın psikolojik tahliline girilmez. Biz T. Kara'yı daha çok eylemleriyle görürüz.

Ferit Göz'ü izleme işini T. Kara dışında kimse o kadar önemsemez. Hatta onu bu göreve veren amiri bile T. Kara her rapor vermeye gidişinde T. Kara'nın hatta Ferit Göz'ün kim olduğunu unuttur. T. Kara da ne kadar uğraşsa da bu işi beceremez. Doğru izleri yakalayamaz bir türlü. Onu yönlendiren daha çok selefi Fazıl Gözcü'nün günlüğüdür. Ancak Fazıl Gözcü'nün yazdıklarının doğru olup olmadığı bile şüphelidir çünkü adam görevden alınmış, akli tedavi görmüştür.

...post-modern kahraman, Tanrı gözüyle bakma delisi, o bilinçli ve bir o kadar da kibirli modern kahramandan ayrı olarak, hiçbir yolun ve yönün belli olmadığı, bilincin ve kesinliğin içerisinde birer seraba dönüştüğü bir çölde döner durur. Bu yüzden kahramanımızın yolculuğu bir başarı hikayesi değil, yaşamın trajik duygusunun kabulüdür. (Başaran, 2015: 107)

T. Kara, ne zamandan beri izlendiği hissiyle yaşamaktadır. Bir gün sokakta yürürken zorla bir arabaya bindirilir. Arabanın arkasında, T. Kara'nın pencereden dikizlediği kız oturmaktadır. Onu bir inşaata götürürler. Herkes onu Ferit Göz sanmaktadır. Ferit Göz ise 'komutan' lakaplı sol örgüt liderinin takma adıdır. T. Kara önce Ferit Göz'e sonra da nasıl olmuşsa devletin baş düşmanı Komutan'a dönüşmüştür. Gözetleyenken, gözetlenen olmuş, gözetlediği kişinin kişiliğine bürünmüştür. T. Kara'yı toplantılarına götüren örgüt üyeleri ondan söz alarak yaptıkları eylemleri anlatırlar. T. Kara şaşkınlık içerisinde. Tek düşündüğü oradan bir şekilde kaçmaktır. Örgütse anlattıklarına göre büyük bir sivil darbenin hazırlığındadır. Ne de olsa son bilmem kaç hükümet darbeye başa gelmiştir.

Artık ülkede darbe yapmak çok da zor değildir. İstikrardan, refahtan, güvenlikten eser kalmamıştır. T. Kara bir kukla gibi buraya zorla getirilir. (s.308-320)

Öznenin nesneye dönüşmesi veya buharlaşıp yok olması postmodern romanın ilkelerindedir. (Işıksalan, 2007: 447) T. Kara da özne (takip eden) iken nesneye (takip edilen) dönüşmüştür. Devlet tarafından ortadan kaldırılan T. Kara'nın aynı zamanda 'buharlaştığını' söylemek de yanlış olmaz. Orwell'ın *1984*'ünde devlete karşı suç işleyenlerin kayıtları silinmekte, hiç var olmamış gibi gözükmedirler. *1984*'teki işlemin romanda geçen adı 'buharlaştırma'dır.

T. Kara'nın ön adının 'T.' diye kısaltılması onun bireyselliğinin bitişidir bir bakıma. Romanda işlevselliğiyle beraber vardır. Roman onun üzerine inşa edilmemiştir. Onun kişiliği, amaç değil araçtır kısaca. Türkiye'de en çok bulunan soyadlarından Kara'yı seçerek yazar, T.'yi önemsizleştirmiştir. Kafka'nın *Şato*'sundaki gibi sadece bir harfle anılmaktadır adı. *Şato*'nun daha ilk cümlesinde okuyucu roman kişinin adının 'K.' olduğunu öğrenir: "Gecenin geç bir vakti köye vardı, K. Köy karlara gömülmüştü." (Kafka, 2012: 5) Bu tür romana alışık olmayan okuyucu hayal kırıklığına uğrar. Ancak T.'nin, sıradanlığını göstermek için, sıradan da olsa bir soyadı vardır.

Hem asosyal hem de pasif kişiliğiyle, ahlak kurallarından yoksun oluşuyla, beceriksizliğiyle, tam bir anti-kahraman olarak kurgulanmıştır T. Kara.

## V.4. Kayıp Şahıslar Albümü

### V.4.1. Romanın Kısa Özeti

*Kayıp Şahıslar Albümü* yazarın ikinci romanıdır. İlk baskısı 2002 yılında ikinci baskısı 2005 yılında yapılmıştır.<sup>i</sup> Tezde kullanılan baskı, ikinci ve son baskıdır.

Roman, Cezmi Kara'nın tren garında bir cinayete tanık olmasıyla başlar. Bir matbaada haydelbergci olarak çalışan Cezmi Kara'nın babası ölmüştür. Babasıyla yıllardır iletişimi olmasa da bu durum, kimsesi kalmayan Cezmi Kara için hayatında bir boşluk yaratır. Çalıştığı matbaada bir gün Emniyet Genel Müdürlüğü tarafından basılan bir albüm keşfeder. Bu albüm kaybolan şahısların fotoğraflarının, kişisel bilgilerinin, en son nerede görüldüğünün yer aldığı "kayıp şahıslar albümü"dür. Cezmi Kara, hem merakından hem de hayatında onu heyecanlandıracak hiçbir şey olmayışından bu albümdeki kayıpların peşine düşer. Önce bir şekilde ailelerine ulaşır ve onların kayboluş hikâyelerini dinler. Bir meyhaneye içmeye gittiği bir gün masasına hiç tanımadığı bir adam oturur ve ona aradığı kişilerin adlarını tek tek sayar. Hepsinin de gerçekten çok ilginç hikâyeleri olduğunu söyler. Cezmi Kara olan bitenden hiçbir şey anlamasa da bu adamdan ürker. Hemen masadan kalkıp evine gider. Kayıp şahıslar albümü, sakladığı yerde yoktur.

Korkuyla yatağına gider ve uyur. Uyandığında, meyhanede masasına oturan adam karşısındadır. Adam, Cezmi Kara'yı evden çıkarır. Sokaktaki bir rögar kapağını kaldırarak yerin altına girerler. Yerin altı Cezmi Kara'nın daha önce görmediği kocaman bir dünyadır. Cezmi Kara, olan bitenin şaşkınlığı içindeyken adam kimliğini açıklar. Cezmi Kara'yı evinden alıp yeraltına getiren bu esrarengiz adam, her gün haber bültenlerinde çıkan, istihbarat tarafından aranan isimlerin başında gelen, birçok kişinin katili olan ve birçok fail-i meçhul cinayetin içinde anılan ünlü Mavi'dir.

Yeraltı, bütün kayıpların yaşadığı yerdir. Kayıp şahıslar albümündeki yüzleri tek tek ezberleyen Cezmi Kara, bu yüzlerin hemen hepsini burada canlı görür. Ancak kayıpların peşine düşmesi ve merakı Mavi tarafından dikkat çekmesine neden olmuştur. Kayıplardan

<sup>i</sup> Romanın ilk baskısı Om Yayınları'ndan ikinci baskısı ise İthaki Yayınları'ndan yapılmıştır.

biri tarafından yerin altından çıkarılan Cezmi Kara, tren garının yakınlarında bir yerlerde geniş bir boşlukta öldürülür. Cezmi Kara'nın romanın başında bir adam tarafından bıçakla öldürüldüğünü gördüğü genç, kendisidir.

#### **V.4.2. Parodi/Pastiş**

Cezmi Kara kayıplardan biri olan Feridun Hallac'ın adada yaşadığı evini bulur. Cezmi Kara ona kendisini Hilmi İmameci olarak tanıtmış, bir kitap yazdığını söylemiştir. Bunun için abisi Feridun Hallac'ın kaybolmasıyla ilgili soruşturma yapmaktadır. Adam, büyük dayılarından birinin bir zamanlar Abdulhamid Han'ın mütercimliğini yaptığını, hatta sultanın çok beğendiği Doyle'a nişan vermek için kendisiyle eşini İstanbul'a davet ettiğini, bu arada dayısının tercümanlık yaptığını söyler. Abdulhamid'in muazzam bir polisiye kitaplığı vardır. (s. 190)

Bu sefer abi Hallac, Sherlock Holmes'luğa soyunur adeta. Cezmi Kara'yı inceden inceye sorgudan geçirir:

-Hayatınızı yazarlıkla mı kazanıyorsunuz?

-Hayır, dedi Cezmi Kara.

-Durun tahmin edeyim, dedi adam. Matbaayla ilgili bir işiniz var sizin.

Cezmi Kara şaşkınlıktan dondu kaldı. Kendisinin bile duyabileceği şekilde;

-Evet, diyebildi.

-Parmaklarınız... Tırnaklarınızda –ki çok uzunlar- matbaa mürekkebi lekeleri var. Sonra ayakkabılarınızda da.” (s. 191)

Önce Arthur Conan Doyle'la ilgili bir bilgi verilmiş -Abdulhamid Han'ın Arthur Conan Doyle'u çağırıp mecidiye nişanı vermesi gerçek bir hadisedir- sonra onun ünlü dedektifi Sherlock Holmes'un çıkarım yapma biliminin parodisi yapılmıştır.

### V.4.3. Anıştırma

Anıştırma metninde yazar kendinden önceki gelenekten bir fikri ödünç alır. Anıştırmada parodide olduğu gibi çoğu zaman bir alay olması gerekmez. Yazar anıştırmada ipucu vermez. Anıştırma, metinlerarasılığın kapalı biçimlerinden birisidir.

Bir kitap yazmanın, hele hele böyle bir kitap yazmanın bana verilen yegane görevin sınırlarını aşmak anlamına geldiğini biliyorum. Daha da fenası, kalem oynatmanın şeytani bir eylem olduğunu düşünenler için yaptığının bir günah sayılacağından da haberdarım. Bazen hikaye dinlemenin bile küfre girdiğine inananlarla karşılaşıyorum. Onlar için de, şüphe yok ki yaptığım şey affedilmezdir. Lakin bu kitabı bir kez yazmaya karar verdim... (s. 7-8)

Kurmaca önsözde anlatıcının açıklamaları İslam inancındaki yaratma eyleminin daha doğrusu meydana getirilen bir şey için yaratıcılık veya yaratma demenin küfre kadar gidebileceğinin anıştırması yapılıyor. Nitekim Kur'an'da yaratmak eyleminin Allah'ın işi olduğuna dair birçok ayet vardır.

Şüphesiz, Rabbin hakkıyla yaratanın (ve her şeyi) bilen ta kendisidir. (Hicr, 86)

Dikkat edin, yaratmak da, emretmek de yalnız O'na mahsustur. (Araf, 54)

Allah, her şeyin yaratıcısıdır.(Zümer, 62)

“Oysa Allah sizi de, yaptığımız şeyleri de yaratmıştır.”(Sâffât, 96)

(Kur'an-ı Kerim Meâli, 2011)

Tabii ki bir ceza söz konusu olacaksa bunun infazını acımasız beğeni sahipleri yapamayacak. Çok daha acımasız olabilecek bir infazcının merhametli ellerinden insaf dileneceğim. Bunu yapmamın nedenlerini, o çoktan bilmesine karşın anlatmaya çabalayacağım. (s. 8)

Allah'ın 'Rahman' sıfatının anıştırması yapılmıştır. Yazar, eser üreterek günah işlediğini düşünmektedir. Onu yargılayacak ise yalnızca O, yani Allah'tır.

*Kayıp Şahıslar Albümü'*nün anlatıcısı yazmak ve yaratmak eyleminin arasındaki ilişkiyi anıştırarak günah işlediğinin farkında olduğunu defalarca dile getiriyor. Yazarın

rolünün Tanrı'nın rolüne benzetilmesi modernitenin insanı dünyanın merkezinde gören anlayışının sonucudur. "Başlatmak yaratmak demektir. Başlatan yaratansa eğer, yazarın rolü Tanrı'nın rolüne benzer. Her yazar bir miktar farkındadır bu benzerliğin ama farkında olduğu ölçüde de korkar, çünkü bu *hubris*'dir(kibir)." (Parla, 2009: 252)

Ancak göklerin ve yerin nurunun meydana getirdiği kader denen bir şey var ve onun şaşmaz nizamı içinde olacıklara karşı koymak hiçbir yaratığın elinde değil. İrade diyecekleri şimdiden duyuyorum. İrade, sevgili okuyucum; sonuçlarını düşünmeden böyle bir cüreti göze aldıktan sonra, seçenekler arasında en yanlış olanı seçme özgürlüğüdür. Onu seçmeniz de, yapmanız gerekeni yerine getirmekten –ve de pişman olmaktan- ibaret bir aptallıktan başka bir şey değildir. Bunu, özgür iradenin zaferi olarak görenlere bir sözüm yok; onlara kötüler ve böylesi bir özgürlüğü erdem bilenlerce doldurulmuş kalabalık cehennemdeki ayrıcalıklı bölümlerde bir yer her zaman vardır. (s. 8)

Bu satırlarda İslam'ın kader anlayışına dair anıştırma yapılmıştır. Yazarın bu konuyla ilgili yeni bir şey söylemesi, bu metinlerarasılığın bir fikri ihtiva etmesi bu anmayı, 'anıştırma' yapar.

Kelam geleneğinde bütün ekoller, irade terimini kabul etmişlerdir. Kimisi iradeyi, sadece Allah'a has kılıp, insana mecazi anlamda irade verirken, bazıları da Allah'ın yanında insana da gerçek manada özgür irade vermişlerdir. Kelamcılar genel olarak iradeyi; " Bir zorunluluk söz konusu olmaksızın, yapılması veya yapılmaması mümkün olan bir hususta iki taraftan birini tercih etmeyi gerektiren sıfat" olarak tarif etmişlerdir. (Şahin, 2003: 39-46)

İslam ilahiyatçılarının hepsi Allah'ın irade sahibi olduğu hususunda ittifak ederken, insanın irade sahibi olup olmadığı konusunda ihtilaf etmişlerdir.(Şahin, 2003: 46)

Kur'an-ı Kerim'de irade kavramı hem Allah'a, hem de insana, nispet edilerek bir çok yerde geçmektedir. Bu ayetlerin önemli bir kısmında ilahi iradenin mutlak, özgür ve önüne geçilmez olduğu, dolayısıyla kulun iradesini sınırladığı(*Bakara, 53, Rad, 11, Ahzap, 17*)hayır veya şer olarak olup biten her şeyin, Allah'ın iradesinde gerçekleştiğini(*Enam, 125, İsrâ, 16, Cin,10*) , fakat O'nun iradesinin mutlaka amaçlı, anlamlı, hikmetli ve adil olduğu, kulları için asla zulmü, kötülüğü ve meşakkati murad etmediği(*Bakara, 26-185, Al-i İmran, 108, Mümin, 31*) bildirilmektedir. (Şahin, 2003: 50)



Romanda irade kavramı üzerinden İslam inancının ihtilafı olan irade konusuna anıştırma yapılmıştır.

Metinde bir halk masalı olan *Cinderella*'nın (Külkedisi) parodisi de yapılmıştır. Üvey annesi ve kardeşleri tarafından evde hizmetçi olarak kullanılan Cinderella bir gün prensin kendisine bir prenses bulmak için düzenlediği baloya üvey annesi ve kızkardeşleri istemediği için gidemez ve evde kalıp iş yapmak zorunda kalır. O gece hayallere dalan Cinderella'nın odasına bir iyilik perisi gelir. Onu baştan aşağı bir prenses gibi giydirir ve emrine de arabacılar ve süslü bir araba verir. Peri, arabayı balkabağından yapmıştır. Cinderella'yı gece on ikiyi vurmadan evine gelmesi konusunda uyarır. Ancak Cinderella baloda prensle geçirdiği hoş vakitlerde saatin farkına varamaz ve evine varmadan saat gece on iki olur ve üstündeki kıyafetleriyle beraber eski haline döner. Arabası da yeniden balkabağına dönüşür.

*Kayıp Şahıslar Albümü*'nün fantastik bölümünde ayrıntılı biçimde incelenen Celal Kaptan'ın hikayesinde de yine zamanla ilgili bir sorun vardır. Celal Kaptan sevdiği kadının evinden gün aydınlanmadan çıkamadığı için sevgilisi erkeğe dönüşür. Daha doğrusu külkedisi masalında da Celal Kaptan'ın hikâyesinde de dönüşüm orijinal görüntüye doğru olur. Sonuçta külkedisinin arabası gerçekte bir balkabağıdır, Celal Kaptan'ın yanında yatan kişi de Meryem sandığı bir erkektir baştan beri. Araba ve Meryem maddenin ikinci halidir, bir yanılısamadır.

#### **V.4.4. Gönderge**

Cezmi Kara'nın oturduğu masaya gelen ve oturan sonradan Mavi olduğu anlaşılan adam, birçok kişinin kayboluş hikâyesini bilmektedir. “Acaba, dedi yüzünün görüntüsü

aynaların üzerine düşmeyen bir kadının peşine takılıp ortallardan kaybolan Urfalı Tacettin Sönmez'in hikayesini mi anlatmalıyım..." (s. 260-261)

Bu hikâye yazarın yine kendi eseri olan *Malihulya*'daki bir iç anlatıya göndermedir.

*Malihulya*'da mesleği ayna satıcılığı olan bir adam bir gün bir konağın kapısını çalar ve güzeller güzeli bir kadınla karşılaşır. Kadın, aynaların kendisini göstermediğini bu yüzden ayna satın almak istemediğini söyler. Gerçekten de kadının yüzünü aynalarından birinde görmeye çalışan adam hiçbir şey göremez. Kadın, adama eğer kendi yüzünü gösterebilen bir ayna getirirse istediğini yapacağını söyler. Adam da bu uğurda lanetli bir yolculuğa çıkar.

#### V.4.5. Kolaj

Cezmi Kara'ya babasından hatıra/miras kalanlar arasında içinde fotoğraflar ve mektuplar bulunan bir kutu vardır. Bu kutunun içinde Cezmi Kara'nın, amcası tarafından babasına yazılan bir mektup vardır:

*Ağabeyim,*

*Hepimizin günahları var. Bunları yaşamaya mecburuz. Biliyorum ele bulaşan kan çıkmıyor ama kimin eli temiz ki? Yüreğini ferah tut. Bunun kader olduğunu düşün. Rüyalarının da bir an önce düzelmesini temenni ederim.*

*Sağlıcakla kal.*

*Kardeşin (s.71)*

Roman türündeki bir eserin içinde mektup örneğinin uygulaması ayrışık bir unsur yaratır. Zaten postmodern metinlerde bu uygulamaların sıklığı dolayısıyla postmodern metnin yazarı eserine roman değil 'anlatı' ismini vermeyi tercih eder.

Kolaj tekniğini metin alanına uygularsak, Palempsest dışında, şu ya da bu metinlerarası yöneme göre, metin dışından alınan en küçüğünden en büyüğüne kadar her ayrışık unsurun bir bütün oluşturacak biçimde montajlanıp, belli bir düzğüye göre belirlenmiş bir yapıt

içerisine sokulması işleminin, birçok eleştirmeyle birlikte, bir kolaja benzediğini söyleyebiliriz. (Aktulum, 2007: 223-224)

#### V.4.6. Üstkurmaca

Postmodern romancı için metin yazmaktan daha önemli bir amaç vardır ki o da metnin nasıl yazıldığını anlatmaktır. Bunun için üstkurmaca, postmodern metnin başat iki tekniğinden biri olagelmıştır. “Edebiyat, artık somut yaşamı kurgulamıyor; *kendini, nasıl oluştuğunu, nasıl kurgulandığını* anlatıyordu. Doğa ise, daha önce yazılmış metinlerden oluşan bir *metinlerarası* doğaya dönüşmüştür. Kendini anlatan bu edebiyatta kurmaca, *üstkurmaca* düzlemine taşınır.” (Ecevit, 2012: 71)

Bir kitap yazmanın, hele hele böyle bir kitap yazmanın bana verilmiş yegane görevin sınırlarını aşmak anlamına geldiğini biliyorum. ... Kalem elime almamdan şu âna kadar geçen zaman içinde kafamda yankılanan o fısıltının düzenli bir fikri takip etmemi zorlaştırdığını biliyorum. Bu da, belki yazarlığa niyetlenen herkese –en azından edebiyatın yüce ruhu adına- musallat olduğu söylenen bir meslektaşımın oyunlarından biri. (s. 7-9)

Romanın yazılış süreci kurgusal önsözde metnin konusu haline getirilerek üstkurmaca kapı aralanmıştır. Ayrıca anlatıcı Azrail’in ‘meslektaşım’ diye bahsettiği varlık cennetten kovulmuş eski bir melek olan şeytandır.

20. yüzyıl edebiyatının bu yeni doğasında yazar-anlatıcı yalnızca kurgulamıyor, metni *nasıl kurguladığı* konusunu *malzeme* olarak ele alıp onu ikinci bir düzlemde yeniden kurguluyordu. Yazarın/anlatıcının/okurun hep birlikte metnin içinde yer aldıkları, giderek bir roman kişisine dönüştükleri bir ortamda konu, metnin *neyi* anlatığı değil, *nasıl kurgulandığıdır* artık. (Ecevit, 2012: 98)

*Kayıp Şahıslar Albümü*’nde anlatıcı ara cümlelerde ve parantez içi cümlelerde kendisini roman boyunca hissettirir ve etkin bir figür haline gelir:

[...] yoksa şu tanrı tanımazların söylediği gibi –Yüce Tanrı beni affetsin- her şey bir tesadüften mi ibarettir [...] (s. 12)

Mezarlığa kadar kısa süren yolculuğu sırasında bir ara omzuna aldığı babasının tabutunu olması gerekenden hafif bulmuştu. ... Belki de ölülerin canlı oldukları bedenlerinden daha

ağır geldikleri hep kulağında olan söylentiden dolayı böyle düşünmüştü. (Toprağın uçup giden ruhun geride bıraktığı et ve kan yığınından ibaret cansız bedenleri bir an önce içine çekmek isterken nasıl kıvrandığını, nasıl sessiz ama derin bir nefesle onları emme telaşına kapıldığını yalnız gerçek iman sahipleri bilirler.) (s. 28)

Cezmi Kara'nın tamamen kendi iradesi dışında oluşan sıkıntılar ve ferahlamalarla süre giden yaşantısı anlaşılmaz ve dikkate değmez gibi görünebilir. (Benim bunları sorgulamam haddim değil ama çok bilmiş yazar ve onlara biat eden zavallı okuyucu taifesinin bu cüreti gösterdikleri yerde birkaç laf etmenin pek de yanlış olmayacağı vehmine kapılmadan da edemiyorum. (s. 162)

“Romanın kimi yerinde romancının araya girip okuyucuyla söyleşmesi, nasıl yazdığını açıklaması, postmodern anlatının oyuna dayalı bir göstergesidir.” (Işıksalan, 2007:456) Yazar/anlatıcı zaman zaman kendisini göstererek, araya girerek okura yol göstermekte, olimpiik bir tavır takınmaktadır. Her şeyi bilen, her şeye muktedir bu yazar metnin bir parçası konumuna gelir. Tutumunu ve varlığını belli etmekten özenli bir şekilde imtina eden 19. yüzyıl yazarına tam zıt bir konum sergiler: “Ama başka bir ‘şey’ var ki ferasetli okuyucu bunu hemen kestirecektir. Sonuçta hayat gereksiz gibi görünen ayrıntıların toplamından başka bir şey değil midir zaten?” (s. 163)

Cezmi Kara yine kayıplardan biri olan Feridun Hallac'ın peşindedir. Onun adada yaşayan abisini bulur. Gerçek kimliğini açıklamak istemez, bir yazar olduğunu söyler.

-Nedir yazdığımız?

-Bir... roman, daha doğrusu hikayeler.

....

-Kitabınızın adı nedir?

-*Kayıbolanlar Albümü.*”(s. 186)

Yazar, üstkurmaca düzleminde oyun oynamaktadır. Cezmi Kara'nın yazdığını söylediği kitabın adı, Tayfun Pirselimoglu tarafından yazılan somut kitaba yani dış gerçekliğe açık bir göndermedir. “Üstkurmada yazar dolaysız bir biçimde ‘roman

yazma' işini romana özne olarak seçer. Başından sonuna kadar bir zaman içerisinde, yazılmakta olan romanın oluşum hikâyesi anlatılır." (Demir, 2002: 21)

Cinayet ve sırları üzerinde iz süren, ipucu yakalamaya çalışan dedektifin çabaları ve yaratılan gerilim, tıpkı bilmece veya bulmaca çözer gibi, okuyucuyu olaylar ardından sürükleyerek eğlendirmeye, ona hoşça vakit geçirmeye ve onun metinden zevk almasını hedeflemektedir." (Işıksalan, 428)

Romanın sonunda anlatıcı ortaya çıkarak bu kurgudaki yerini açıklığa kavuşturur. Cezmi Kara infaz edilecektir. Romanın başında tren garında bıçaklanarak öldürülen genç (s. 12) Cezmi Kara'nın kendisidir. Hikâyeyi anlatan kişi de Azrail'dir. Ancak kendi görevinin dışına çıkıp günah pahasına da olsa bir hikâye -elimizde tuttuğumuz romanı- yazmıştır. Üstkurmacanın unsurlarından olan 'anlatıcının kurgunun içinde bir figür haline gelmesi'ni görürüz. Ayrıca romanın son sayfalarında yazma pratiğiyle ilgili düşüncelerle dış dünyaya ait göndermeler vardır.

[...] modernist roman her şeyden önce bireysel bilincin sınır ve olanaklarıyla ya da ayrı öznellikler arasındaki güç ilişkileriyle ilgilidir. .... McHale bu türden epistemolojik ilgilerin yerini postmodernist çağda ontolojik bir ilginin aldığını söyler. Epistemoloji bilginin ve anlayışın incelenmesiyken, ontoloji varlığın ve varoluşun doğasının incelenmesidir. (Connor, 2005: 176)

*Kayıp Şahıslar Albümü*'nün ilk ve son bölümlerinde anlatıcının bütün metni avucunun içinde tutan tavrı, yazma pratiğinin roman içinde ne kadar önemli bir yer tuttuğunu gösterir. Romanın sonunda anlatıcı ortaya çıkarak bu kurgudaki yerini açıklığa kavuşturur. Cezmi Kara infaz edilecektir. Romanın başında tren garında bıçaklanarak öldürülen genç (s. 12) Cezmi Kara'nın kendisidir. Hikâyeyi anlatan kişi de Azrail'dir. Ancak kendi görevinin dışına çıkıp günah pahasına da olsa bir hikâye -elimizde tuttuğumuz hikâyeyi- yazmıştır. Üstkurmacanın unsurlarından olan anlatıcının kurgunun içinde bir figür haline gelmesini görürüz. Ayrıca romanın son sayfalarında yazma pratiğiyle ilgili düşüncelerle dış dünyaya ait göndermeler vardır:

Cezmi Kara dolayısıyla ben de bu yazarlık işine bulaşmış bulunuyorum. Ama bundan ötürü en ufak bir kızgınlık duymuyorum. Bunda bir günah var ise daha önce de söylediğim gibi tamamen bana aittir. Kötü bir yazar olmanın sorumluluğunu da –diğerlerinden farklı olarak taşıyorum. O heveskar kalem sahiplerinin dehşetli metaforlarına özenen cümlelerin sahibi olmak doğal ki, kolay affedilecek bir kabahat değildir. Ne yazık ki, zaman zaman, hani şu başlayınca bitmeyen, ortasına geldiğinizde başında ne oluyordu kaygısına kapılıp sürekli en başa dönülen cümleleri kurmakta pek yetenekli yazarlara özendiğimi kabul ediyorum. Bilirmiş de bilmezmiş gibi yapan yazarlara da kapılmış olmalıyım; dans eden kelimeler, süslü cümleler arayan, ve bulduklarını sanan şairlere de. Hatta hatta, ilgiyi ayakta tutmak için yapılan numaraların en sıradanına sığındığım oldu (Bazı şeyleri saklı tutup aniden ortaya çıkartma numarası). Bölümlerin başına anlamsız epigramlar koymak hariç neredeyse kötü bir yazarın işleyebileceği tüm suçları işledim. (s. 316-317)

Bu cümlelerde yazar ve anlatıcının sesinin birbirine karıştığını görürüz. Kendisini kötü bir yazar olarak addeden anlatıcı mı yoksa gerçek yazarın kendisi midir? Uzun cümlelere öyküden, ilgiyi ayakta tutmak için merak öğesini ön plana çıkaran, bölüm başlarında epigraf kullanmayan ses kime ait bir sestir? İşte postmodern romanın okuyucuda yaratmaya çalıştığı kafa karışıklığı bunlardır.

Anlatıcı metni nasıl kurguladığını anlatmakla kalmaz dış gerçekliğe dair göndermelerde bulunur. Örneğin bölüm başlarında epigraf kullanmayı kötü bir yazarlığın işareti olarak görür. Bu da, bu yöntemi seçen son dönem romancılara -bizim aklımıza burada ilk Orhan Pamuk geliyor- yöneltilecek bir eleştiri/alay olsa gerek.

Romanı üstkurmaca yapan sadece bu özellikleri değil aynı zamanda ‘öykü içinde öykü’ olarak tabir edilen çerçeve öykü tekniğinin kullanılmasıdır. Bu öyküler Cezmi Kara’nın kayıpları arama yolculuğunda karşılaştığı insanlar tarafından anlatılan öykülerdir. Üstkurmaca metinlerde roman kişileri sürekli metinler üretir. Öykü içinde öykü ve çerçeve öykü tekniği üstkurmada çok kullanılan bir yöntemdir. Bu iç öyküler geleneksel anlatılara benzemezler pek. Burada amaç öykü anlatmaktan çok romanın kurmaca olduğunu vurgulamaktır (Ecevit, 2012: 110).

*Kayıp Şahıslar Albümü*'ndeki kayıplardan birinin ismi Hilmi İmameci'dir. Hatta Cezmi Kara, Feridun Hallac'a isminin Hilmi İmameci olduğunu söyler. Bu ismin, yazarın *Mithra ve Bildircınlar Boztepe* adlı anı kitabından gerçek bir kişinin ismi olduğunu anlarız. Bu kitabın önsözünde yazar, kitabı yazmasında yardımcı dokunduğu için bu birçok ismin yanında Hilmi İmameci'ye de teşekkür eder.

#### **V.4.7. Fantastik**

Romanın başında anlatıcı, 'yazma' eyleminin günah işlemekle eşdeğer olduğunu vurgulamaktadır. Önsöz adlı bölümde anlatıcı, yaşamakta olduğumuz dünyayı 'ölümlüler dünyası' diye nitelendirerek (s.7) anlatıcının metafizik boyutunun ipuçlarını verir. Nitekim roman sonunda, anlatıcının romanın kahramanlarından biri olduğunu anlarız. O, Cezmi Kara'nın 'ruhunu emip alan Azrail'dir. Cezmi Kara'dan 'canını aldığım ölümler arasında' diye bahseder. (s.312) Anlatıcı Azrail canını teslim aldığı bir faninin ruhunu teslim almakla kalmamış, yaşarken adamın rüyalarına bile müdahale etmiştir. (s. 314)

"Kâtiplerim Münkir ile Nekir gelmeden önce; hiç âdetim olmadığı halde gözlerini bir kez daha görmek istedim." (s.315) Sorgu melekleri Münker ile Nekir de nedense Azrail'in kâtipleri gibigösterilmiştir. Azrail'in anlatıcı üstelik romanda etkin bir figür olan anlatıcı olması, romanı fantastik nitelikli bir üstkurmaca roman yapar.

Cezmi Kara, şehrin bir kül bulutuyla sarmalanmış sabahının erken saatinde iskeleye gi[der] ve az sonra yola çıkacak ilk ada vapurunu yakala[r]." (s 167) Bu sefer başka bir kayıp olan, 64 yaşında evden çıkıp bir daha geri dönmeyen Feridun Hallac'ın izini sürmeye gider.

Vapurun çaycısı her nedense Cezmi Kara'nın yanına oturup bir hikâye anlatmak ister. Anlatacağı hikâye kendisiyle değil, bir zamanlar bu gemide kaptanlık yapan biriyle

ilgilidir. (s. 169) Celal Kaptan uzun yol kaptanı olmayı hayal ederken ancak şehir içi vapur hattında çalışabilen bir denizcidir. Bekârdır ve “ölümüne kadar kendisini evlendirmeye ahdetmiş zavallı yaşlı annesiyle yaşamıştı[r].” (s. 172) Celal, rüyalarına giren bir kadının bir gün gerçekten karşısına çıkacağına inanmaktadır. Kaptanın başına bir gün inanması güç bir olay gelir.

O olayın başlangıcı kaptanın adaya yaptığı bir gece seferinde gerçekleşti. Anlattığına göre, kaptan köşkünde gözleri karanlığa dikili yalnız başına dümendeyken tuhaf bir şey oldu. Uzakta bir yerde ışık belirdi. Sonra ışık giderek büyüdü, büyüdü; gemiye yirmi otuz metre kadar yaklaştı ve aniden bir bedene dönüştü! Bu anlatılması güç güzellikteki o rüyalarının kadınına ait bedendi ve geminin hızına eşit bir süratte, tam burnun hizasında hafif salınımlarla hareket ediyordu. Kollarını iki yana açmış kendisini çağırıyordu. Kaptanın şaşkınlık ve heyecandan nefesi kesilmiş, yüreği ağzına gelmişti. (s. 172-173)

Rüyalarına giren kadını kaptanın görmesi metafizik, bu kadının bir ışıkken bedene dönüşüp geminin ön kısmında uçması fantastik bir unsurdur. “Duygular, coşkular, sezgiler, tefekkür, spekülasyon, kişisel deneyim, âdet, şiddet, metafizik, gelenek, kozmoloji, büyü, mit, dini hisler ve mistik deneyim dahil modernliğin bir kenara attığı her şey yeni bir önem kazanır.” (Rosenau, 2004: 24) Bununla da kalmaz, kaptan önce rüyasına giren sonra gemisinin önünde masaldan fırlamışçasına uçan bu kadını sonra gemiden inen yolcuların arasında görür. Kadını takip eder. Kadın, adada bir konağa girer. Kaptan saatlerce beklemesine rağmen konaktan çıkmaz. Konağın kapısını çalsa da açan olmaz. Bu sıkıntıyla üçüncü gün yine konağın kapısına geldiğinde tuhaf giyimli bir adam kaptanın yanına yaklaşır ve “Meryem’i mi bekliyorsun? “ diye sorar. (s. 175) Kaptan, âşık olduğu kadının adının Meryem olduğunu anlar. Kaptanın bunu istediğini çoktan bilen adam Meryem’in de onu beklediğini ve bu gece on ikide gelmesi gerektiğini söyler.

Kaptanın dikkat etmesi gereken tek şey gün ağarmadan evden çıkmasıdır. “Yalnız bunun bedeli umduğundan fazla olabilir.” diye de ekler. (s. 175) Kaptan o gece eve gelir.



Gerçekten de Meryem bütün güzelliğiyle onu evde beklemektedir. Üst üste üç gece böyle sürer. Dördüncü gece, kaptan uyuyakalır ve gün ışıdığıında hâlâ evden çıkmamıştır. Sabah kalktığıında dehşetli bir manzarayla karşılaşır. Yanındaki Meryem değil bir erkektir. Düştüğü dehşetle ve utançla adamı öldürür. Kaptan kurala riayet etmemiştir. Kapıda bekleyen ‘büyücü’ kılıklı adamın söylediği şey ise daha korkunçtur. Öldürdüğü adam da onu Meryem sanan başka biridir.

Fantastik unsurlarla dolu bu hikâyede Todorov’un fantastik izleklerinden ikisiyle karşılaşırız. Birincisi ‘metamorfoz’ izleği ikincisi ise ‘eşcinsellik’ izleği. (Todorov, 2012: s.110-129) Postmodern romanların fantastiğe verdiği değerin nedeni, 19. yüzyıl natüralist romanının kurguyu determinizmle ören tavrına karşı çıkıştır.

Romandaki son alt anlatıda ikizlik/beden değiştirme izleği karşımıza çıkar. Bölümün başlığı da bu izleği haber verir mahiyettedir: “Cezmi Kara’nın Karşısına Çıkan Son Hayat: Kemalettin Aksu-Nurettin Ulukartal” (s. 290)

Kemalettin ya da Nurettin adlı kişi Cezmi Kara’nın kayıpların yaşadığı yer altı cumhuriyetinde tesadüfen karşılaştığı birisidir. Şöyle der Cezmi Kara’ya “Ben benim hayatımı yaşamıyorum. Daha doğrusu ruhumla bedenim aynı kişiye ait değil. Hatta onların ikisi içinden hangisine gerçekte sahip olduğumu kestiremiyorum. Tabii ki bu da bir lanetten ötürü böyle.” (s. 290)

Kemalettin, maden ocağında çalışmaktadır. Tüm madenciler mesaisi bitince evine gittiği halde Nurettin adlı tuhaf bir adam yerin altından çıkmamakta, yaşamını burada sürdürmektedir. Kimseyle sohbeti muhabbeti yoktur. Madende çalışanlar ona ‘Zebani’ lakabını takmıştır. Kemalettin bu adamı gitgide merak eder ve onunla küçük de olsa bir iletişim sağlar. Bir gün madende patlama olur. Sadece Nurettin ve Kemalettin madendedir

ve mahsur kalmışlardır. Nurettin'in durumu ağırdır. Nurettin hikâyesinin küçük bir kısmını -65 yıl önce aldığı görevin ertesi gün bittiğini- anlatır. Kemalettin'den yardım istemektedir. Onun yüzüne dokunarak bir adres fısıldar ve oraya gitmesini söyler sonra da ölür.

Kemalettin bu isteği dikkate alır ve Hatay'daki bir adrese yolculuk yapmak için trene biner. Ancak trende dehşetli bir gerçeğin farkına varır. Kendi simasının yerinde, ölen Nurettin'in yüzü vardır. (s. 295) Hatay'da verilen adrese gittiğinde herkes onu, elini eteğini öperek karşılar. Kemalettin bir süre sonra 'mehdi' olarak ilan edildiğini anlar.

Çevresinde pervane olanlardan biri de Nurettin'in güzel kızı Meryem'dir. Meryem karşısındaki adamı babası sanmasına karşın Kemalettin bu kızını arzulamaktadır. Bir gün Meryem'in yattığı odaya gidip ona gerçeği, yani babası olmadığını açıklar. Sonra da kızın şaşkın bakışları arasında istediğini alır. Yüzü babası ama ruhu başkasına ait olan bu adamla kızın yaşadığı ilişki fantastik edebiyatın enest izleğine dâhil edilebilir.

“Bir gün garip bir şey ol[ur]. Antep'te bir mehdinin ortaya çıktığını duy[arlar]” (s. 299) Ancak Kemalettin/Nurettin'in müritleri sevinçlidir. Çünkü iki mehdi bir düelloya girecek, kendi mehdileri de gerçek olduğuna göre 'kazanan Mehdi' olacaktır. Ancak bu haberi duyan, kendisinin mehdi olmadığını bilen Kemalettin/Nurettin evden kaçır. Doğudaki bir şehre yerleşir. Orada yıllardır görmediği, bir zamanlar ailesini bırakıp evden kaçan babasıyla karşılaşır. Tabii bedeni kendisine ait olmadığı için baba, oğlunu tanımaz. Adam kendisinin mehdi olarak ilan edildiğini, önce duruma şaşırırsa da sonra bu durumun keyfini çıkardığını ancak müritleri tarafından, Hatay'da ortaya çıkan başka bir mehdiyle karşılaşma planı yapılıncaya kaçtığını söyler. Yani Nurettin/Kemalettin'in rakibi Mehdi, kendi babasıdır.

#### V.4.8. Oyun

Postmodern roman, geleneksel romanın ciddiyetine ‘oyuncak çekiçle’ vurulmuş bir darbedir. Postmodernistlerin üst anlatılara, büyük söylemlere ve öğretme-eğitme kaygısına karşı oluşu beraberinde oyunsu bir roman türü ortaya çıkarmıştır. “Oyunsu yaklaşım postmodern edebiyatta çeşitli bağlamlarda kendini gösterir: Her şey sanatsal düzlemde oynanan bir oyundur. Yazar, etik/siyasal ya da tarihsel malzemeyi oyunlaştırır.” (Ecevit, 2012: 72)

Cezmi Kara, yolculuk ederken bir zamanlar trende ölen kör bir adamın oturduğu koltukta oturmaktadır. (s. 17) Daha sonra Cezmi Kara’nın ölen babasının her zaman oturduğu sandalyede oturduğunu (s. 30), babasının artık kimsenin yaşamadığı evine gittiğinde ise onun cesedini yerleştirdikleri yatağa uzandığını görürüz. (s. 31) Yazar romana yerleştirdiği bu ayrıntılarla okuyucunun dikkatini ölçer. Postmodern romanın yazarı romanda oynadığı oyunu beraberce oynaması için okuyucunun dikkatli bir okumasını zorunlu kılar. Ayrıca romanın sonuna dair küçük, simgesel ipuçları hikâyeye polisiye bir görünüm kazandırır.

Cezmi Kara’nın oturduğu apartmanın karşısında bir otel vardır. Otelin kâtibinin uyuklarken otelin çalan telefonuna cevap verip yeniden uykusuna döndüğünü görür. Durum, birkaç kere gerçekleşince kâtip, uykusu bölündüğü için sinirlenir. Bu olay Cezmi Kara’nın aklına bir ‘oyun’ getirir. Oturduğu yerden otel binasının üzerindeki telefon numarasını okur ve numarayı arar. Kâtip yine sinirli bir şekilde telefonu açar. Cezmi Kara karşılık veremez ve ahizeyi kapatır. Bu küçük oyun onda can sıkıntısına neden olur ve kalkıp yatağına gider. (s. 42)

*Kayıp Şahıslar Albümü*'ndeki birçok raslantı da yine postmodern romanın oyunsu niteliğinin bir uzantısıdır.

Gündelik tarih olarak niteleyebileceğimiz boyutta yer alan sıradan, küçük insanların da tarih içerisinde değerlendirilmesi postmodernizmin her alanda öncelediği rastlantısallığı tarihsel bağlamda da ön plana çıkarır. Üst anlatılarla belirlenen/ açıklanan tarihsel seyir yerine küçük, 'sıradan' insanların da yer aldığı tarihsel akış geçtiğinde tesadüflerin de tarihe yön verdiği/ vereceği düşünülebilir. (Özcan, 2005: 43-44)

Postmodern romanlar, yeni romandan birçok teknik ödünç almıştır ancak yeni roman geleneğinden önceki roman geleneğine yani realist/natüralist romanın tezlerine neredeyse taban taban zıttır. Determinizmi önceleyen, olay kurgusunu ince ince nedensellik bağıyla işleyen natüralist ve bir bakıma da realist romana karşın postmodern roman kurguda akılla açıklanamayacak rastlantılara yer verir.

*Kayıp Şahıslar Albümü* baştan sona rastlantılarla doludur. Örneğin Cezmi Kara'nın babasının cenazesinde omzunda ağladığı, babasının bir arkadaşı olan adam, (s. 30), daha sonra bulduğu kayıp şahıslar albümündeki kayıplardan biri çıkar (s. 47). Birkaç gün önce rüyasında gördüğü ince bıyıklı kel polisi, (s. 41), matbaadan çıkınca ara sıra uğradığı ressamın atölyesinde görür (s. 62). Komşusu Celalettin Fişekçi, meyhanenin birinde bir şehir hatları kaptanı ile kavga etmiş, burnu kırılmıştır. Bu yüzden zar zor nefes almaktadır (s. 50). Cezmi Kara'nın adaya yolculuk yaptığı bir feribotta çaycı, feribotun önceki kaptanı ile ilgili dedikodular fısıldar Cezmi Kara'nın kulağına. Kaptan, yıllar önce karıştığı bir kavgada, porno dergilere yazı yazan bir adamın burnunu kırmıştır (s.171). Cezmi Kara, aradığı kayıplardan birinin -Ferit Curacı- babasıyla konuştuğundan sonra evinden çıkarken Ferit Curacı'nın kaybolduktan sonra evinin önünde öylece duran motosikleti görür. Üzerinde özenli bir yazıyla 'kader' yazılıdır (s.124). İlerleyen zamanlarda Cezmi Kara'nın oturduğu apartmanın karşısındaki otelin önünde bir kaza gerçekleşir. Otelin kâtibine çarpıp kaçan motosikletin üzerinde süslü bir yazıyla 'kader' yazdığına bütün görgü tanıkları

şahittir. (s.221) Kaderle ilgili bir sembolizm, realist/natüralist geleneğin kaderciliğe olan düşmanlığının arabesk bir parodisidir. Daha böyle birçok tesadüf romanda sürüp gider. Hatta bölümlerden birinin adı kitabın bu niteliğini özetler biçimdedir: Hayat Rastlantılar Üzerine Kurulu Bir Senaryodur (s. 90).

*Kayıp Şahıslar Albümü*'ndeki başka bir rastlantı da romanda yer alan kadınların isimleridir. Tuhaf bir şekilde romanda yer alan hemen her kadının adı Meryem'dir.

Cezmi Kara'nın komşusu Celalettin Fişekçi'nin bir rastlantı sonucu evlendiği tesettürlü ama aynı zamanda porno dergilere fotoğrafını gönderen Muhteşem M. lakaplı Meryem. (s. 53-57) Cezmi Kara'nın çalıştığı matbaaya gelen dilencinin bir hamamda külhancılık yaparken bu hamama gelen, arkadaşı Osman'ın bir hamamın duvarına açtığı bir delikten izlediği, arkadaşının elinden aldığı çarşafly kadın Meryem (s.76-87) Cezmi Kara'nın izini sürdüğü kayıplardan biri olan düğün salonu şarkıcısı Ferit Curacı'nın âşık olduğu konsomatris Mehtap Meryem (s.115-116) hatta bu kadının ev arkadaşı ve meslektaşı olan başka bir Meryem (s. 117).

Cücenin Hikayesi adlı bölümde (125-137) adlı bölümde cüce çalıştığı, genelde fuhuş amaçlı kullanılan bir otele beraber geldiği erkekleri boğarak öldüren bir fahişeden bahseder. Tabii ki onun adı da Meryem'dir: "Kadının adı Meryem'di. Bunu hiç unutmuyorum. Otelin devamlı ziyaretçilerinden sayılmazdı. Ayda bir ya da iki kere alışılmadık şekillerde erken saatlerde, hep başka erkeklerle gelirdi. Bir garipliği vardı, diğerlerinden farklıydı." (s.130)

Hız. Meryem bilindiği gibi 'iffet'le ve Allah'a bağlılıkla özdeşleşmiştir ve Meryem adıyla ilgili semboller hep Hız. Meryem'den gelmektedir. Aynı zamanda bakire imajıyla özdeşleşen Meryem'in romanda hep 'düşmüş' kadınlarının ismi olması zıtlıkların bir aradalığından kaynaklanan oyunsu bir imgedir.

#### **V.4.9. Çoğulculuk**

*Kayıp Şahıslar Albümü*'nde gerçek hayata yani 1990'ların Türkiye'sine yapılan göndermelerle, kurgusal olanın aynı düzlemde bir araya gelmesi, kutsal olanla erotik/pornografik olanın, Meryem imgesinin düşmüş kadınla bağdaştırılması, metnin çoğulculuğunun örneğidir. Postmodernizmin değerler arasında hiyerarşi gözetmeyen, dışarıda gerçekten yaşanan hayatı da bir metin olarak gören anlayışının göstergesidir.

Postmodern anlatıda gerçek ile kurmacanın iç içe, geçirgen bir yapı içinde sunulduğu bilinmektedir. Gerçeklik düzleminde sergilenen bir olay da kişinin serüveni metinde kurmaca düzlemine kayabilir (Işıksalan, 2007: 447). Örneğin roman boyunca Cezmi Kara'nın izlediği ana haber bülteninin başkahramanı olan Mavi, birden romanın kahramanlarından birine dönüşür.

Mavi, 90'larda Türkiye'nin gündemine oturmuş olan Yeşil kod adlı Mahmut Yıldırım'a bir göndermedir. Gerçekten de, romanda olduğu gibi, Türkiye'de terörün bitmek bilmediği 1990'lı yıllarda Yeşil ile ilgili sık sık yakalandığına, farklı farklı illerde görüldüğüne, bulunduğu dair haberler çıkmaktadır. Yıllarca bulundu bulunacak, yakalandı yakalanacak derken 'Yeşil' adı bir efsaneye dönüşmüştür.

#### **V.4.10. Zıtlıkların Biraradalığı**

*Kayıp Şahıslar Albümü*'nin 'oyun' bölümünde de bahsedilen bir imge aynı zamanda romanda çoğulculuğu da simgeler. Bu da romandaki neredeyse bütün kadınların adlarının 'Meryem' olması ve bu kadınların düşmüş kadınlar olarak betimlenmesidir. Dinler tarihinde bakire imajıyla simgelenen Hz. Meryem'in, romanda düşmüş kadınlara ad olması postmodern romanın çoğulcu anlayışından kaynaklanır.

Kapitalizmin modernizm sonrası değişen safhalarında teknolojik gelişmelere ve metaya bağımlılığın uç noktalara ulaşması sonucunda sömürünün de şekli değişmiştir. Medya da artık

bir sömürü aracı durumundadır ve siyasi baskının yokluğunda da metanın gücüne dayanarak gerçekleştirilebilen kültürlerarası sömürü, çoğulcu yaklaşımı ortaya koymuştur. Kapitalizmin kapsadığı alan bakımından dünya büyüdükçe sömürgeci yaklaşımın ardından eski yöntemlerle kültürleri asimile etme ya da farklılıkları aynılaştırma olanaksızlaşmaya başlayınca emperyalist ülkelerde ırk, din, milliyet bakımından farklı topluluklara ‘çok renklilik’, ‘faklılıkların korunması’, ‘çoğulculuk’ gibi kavramların dayanağıyla kendiliklerini devam ettirme hakkını tanımak bir zorunluluk haline geldi. Bu kavramlar da demokratik toplumların özelliği olma niteliği kazanmış oldu. (Özcan, 2005: 37)

#### **V.4.11. Polisiye/Gerilim**

Cezmi Kara, babasının cenazesinden sonra çalıştığı matbaaya gelir. Birkaç kitap paketi fark eder. Bunlardan birini açtığında, emniyet müdürlüğü tarafından bastırılan bir albümle karşılaşır: kayıp şahıslar albümü. Heyecan içerisinde kitabı alır ve evine gider. Albümde “kanını donduran” resmi görür: tren garındaki katilin resmi. “Cezmi Kara kanını donduran resimle yirmi üçüncü sayfada karşı karşıya geldi; o tren garındaki katil, suratında belirgin hiçbir ifade taşımaksızın ona bakıyordu.” (s. 46) Romanın sonunda Cezmi Kara’nın bu adam tarafından öldürülmesinin ipuçlarıdır bu bakış.

Cezmi Kara’nın albümü -polisler tarafında basılan bir albümü- bulmasıyla romanın bir polisiye/dedektiflik romanı niteliği kazanacağı anlaşılır.

Edebiyata atfedilen görevlerin azaldığı, edebiyatta eğlencelik türlerin ön plana çıktığı 1980’li yıllarda polisiye türü ciddi değişimler göstermiştir. Daha önce dedektiflerin ya da polislerin başrolde olduğu polisiyenin ‘arayan’ kişisi artık daha önce akla gelmeyen ya da inandırıcı bulunmayan tiplerdir. Artık suçu araştıran kişiler sıradan bireylerdir. Yakın dönemdeki polisiye kaynaklı romanlarda tesadüfen dedektiflik işini üstlenen kahramanlara yer verilmektedir (Uğur, 2013: 124-125).

Cezmi Kara da aslında dedektiflikle alakası olmayan, sıradan bir kişidir ve kaybolmuş ve emniyet tarafından aranan kişilerin kayboluş hikâyesini merak eder. Bu

yüzden onların hayatlarıyla ilgili bulduğu küçük ipuçlarından kayıp kişilerin peşine düşer, aileleriyle görüşür. Ancak hiçbirini bulamaz. Çünkü hepsi ‘kaybolanların şahı’ Mavi’nin önderliğinde bir yer altı cumhuriyetinde saklanmaktadır. Gerçi Cezmi Kara yerlerini öğrenmiştir artık ama Cezmi Kara onları değil, onlar Cezmi Kara’yı bulmuştur.

#### **V.4.12. Popüler unsurlar**

*Kayıp Şahıslar Albümü*’nde Cezmi Kara’nın izlediği haber bültenlerinde 1990’lı yılların karışık Türkiye’sini yansıtmaktadır:

Kalkıp dolaştı ve dönüp yerine oturdu. Az sonra da televizyonda haberler başladı. Hükümet kurma çalışmaları, doğudaki çatışmalar, o günün en önemli olayı sisle ilgili yapılan röportajlar, meteoroloji genel müdürünün şaşkınlık içinde anlattıkları, Gebze’de bir boya fabrikasında çıkan sekiz kişinin can verdiği yangın, Midyat’ta bulunan yüzü parçalanmış cesedin Mavi’ye ait olabileceği iddiasını dile getiren bir savcıyla yapılan görüşme, cenaze törenleri, tabutlar, tabutlar, tabutlar... (s. 161)

Mavi adı kolayca anlaşılacağı üzere 1990’larda adı sıkça anılan Yeşil kod adlı Mahmut Yıldırım’ın anıştırmasıdır. Yeşil 1990’larda adı neredeyse her haber bülteninde anılan, birçok cinayete adı karışan biridir. 1990’larda çeşitli şehirlerde bulunduğu dair birçok haber çıkmıştır. Aydınlatılmayan cinayetlere hep Yeşil adı karışmıştır:

Haberlerde yine hükümet krizi baştıydı. Sonrasında Yunanistan’ın hava sahasını bir uçağın ihlal etmesinden ötürü verdiği nota, doğudaki çatışmada ölenler, bir karakol baskınında şehit olanlar, yüzü parçalanmış cesedin Mavi’ye ait olmadığı ve Mavi’nin bu kez Kilis’te görüldüğüne dair bir haber ve sonrasında cenazeler vardı. (s. 164-165)

Bildik haberleri spiker ruhsuz bir edayla okuyordu: Ölenler, cenazeler, hükümet krizi, güneyde zamansız bir şekilde görülen çılgın Alman turistler, iki cücenin sağlıklı doğan normal boydaki çocukları... En ilginç Midyat’ta bulunan cesedin Mavi’ye ait olmadığı haberi idi. Ancak ölenin kim olduğu belli değildi. Bir de borsa düşmüştü. (s. 203)

Zayıf, yanakları adeta birbirine yapışmış bir adamın resmiydi. Ekranın sol altında ‘Yoksa Mavi öldü mü?’ diye bir ibare yer alıyordu. (s. 251)



Yeşil kod adlı Mahmut Yıldırım Susurluk Kazası'ndan (1996) sonra kayıplara karışmıştır. Yeşil, medya aracılığıyla bir zamanların popüler kültür ögesi olmuştur.

Mavi adlı kayıp şahıs, romanda önemli bir kahramandır. Hatta romanın en ilgi çekici kahramanı denebilir. Romanın 259. sayfasına kadar gerçek hayat düzleminde yer alan Mavi sonunda kurguya katılır. Cezmi Kara başta, yemek yediği bir restoranda masasına teklifsizce oturan Mavi'nin kim olduğunu anlamaz. Önce adamın derdini anlamayan Cezmi Kara, Mavi, kayıp şahıslar albümündeki isimlerin hikâyesini kısa kısa anlatmaya başlayınca korkuya kapılır. Cezmi Kara albümün kendisinde olduğunun öğrenilmesinden çok korkmaktadır. Karşısında soğukkanlılıkla gülümseyen bu adamın kayıp şahıslarla bir ilgisi olduğunu anlayınca korkarak masadan hızlıca kalkar ve evine gider. Albüm yerinde yoktur.

Bir sonraki bölümün başlığının adı "Ben Mavi!"dir. Bu bölümde Cezmi Kara'nın masasına oturan adamın haberlerde çıkan kayıp Mavi olduğu anlaşılır. Mavi'nin ana haber bültenlerindeki baş aktörden romanın kahramanına dönüşmesi postmodern romanda kurgu ile gerçek arasındaki geçişimliliğin göstergesidir. Bu tür romanlarda kurgu ile gerçek birbirine karışmıştır. "Postmodern felsefenin özünde çoğulculuk yatar. Çeşitli olasılıkların, disiplinlerin, ontolojik katmanların *eşzamanlı bir birliktelik* içinde var olduğu metinlerdir postmodern romanlar." (Ecevit, 2012: 177)

Mavi'yle ilgili verilen fiziksel özellikler, gerçek hayattaki Yeşil'inkiyle aynıdır. "[...] aşırı derecede zayıflıktan içeri çökmüş yanaklarıyla ince dudakları kıpırdandı. .... O Mavi'ydi sonunda. Her yerde aranan, görülen ama asla bulunmayan meçhullerin şahı korkunç Mavi. Kaybolanların kralı, rüyalarda bile serbestçe dolaşan ama asla yakalanamayan, bir belirip kaybolan sırların sahibi." (s. 267) Aşırı betimlemelerle Yeşil'in

bir medya efsanesi haline getirilmesinin parodisi yapılmıştır. Mavi artık Cezmi Kara'nın evinde, onun koltuğunda oturmakta, alaycı bir ifadeyle yüzüne bakmaktadır. Cezmi Kara'yı evinden çıkarır, Cezmi Kara korkudan karşılık veremeyecek haldedir. Mavi'nin peşinden gider. Sokakta bir rögar kapağını kaldırarak yerin altına girerler.

“Memleketin Altındaki Memleket” adlı bölümde bütün iş açığa çıkar. Cezmi Kara'nın kayıp şahıslar albümünde gördükleri ve nice kayıp yeraltında yaşamaktadır. Burası Mavi'nin liderliğinde adeta kocaman bir imparatorluktur.

Cezmi Kara onların bazılarını hemen tanıdı. O yüzler nefesini kesecek kadar heyecanlandırdı Cezmi Kara'yı. Hele kendisini bu maceraya sokan Ferit Curacı'yı, kitabın on yedinci sayfasındaki Haluk Ongan'la konuşurken görünce yüreği ağzına geldi. Yalnız onlar değildi aşağıdakiler, Melih Kura, Yaman Okay, Erdem Türkecul, Veysel İpek, Hüsnü Kılıç, Doktor Ahmet Çağlar, Güzin İmameci ve daha birçoğu oradaydılar. (s.281)

Erotizm pornografi de bir romanı 'popülist' yapan önemli özelliklerden biridir. “Çok Ayıp Bir Hikaye” adlı bölümde (s.49-57) Cezmi Kara apartmanda Cemalettin Fişekçi adlı bir komşusuyla tanışır. Adam, Cezmi Kara'yı kahve içmesi için zorla evine davet eder. Cezmi Kara'nın pek ilgisini çekmemesine rağmen adam bir hikâye anlatmaya başlar. Cemalettin Fişekçi, çocukluğundan beri pornografik dergilere ilgi duyan biridir. O dönemde bu dergilerde boy gösteren, yüzü her fotoğrafta kapalı, bu camiada ünlü olan Muhteşem M. adında bir kadın vardır. Cemalettin, bu kadına hayrandır.

Cemalettin'in pornografik dergilerinden haberdar olan annesi, daha fazla günaha girmesin diye oğlunu bir kızla evlendirmek ister. Annesinin bulduğu Meryem adlı kız, tesettürlüdür ve hatta hafızlık yapmaktadır. Cemalettin Fişekçi annesinin teklifini kabul eder. Düğün gününde “ilk kez bir bakireyle birlikte olacağı için heyecanlı[dır]” (s. 54) Ancak Meryem'in çıplak vücudunu gördüğünde şaşkına döner. Bu vücudu çok iyi tanımaktadır. Yeni eşi Meryem, pornografik dergilerde boy gösteren Muhteşem M.'nin ta

kendisidir. Orada Meryem'i döver ve evden kovar. Meryem'in kovulması çevre tarafından bakire olmamasına bağlanır ve herkes bu tutumu karşısında Cemalettin'i haklı bulur.

Pornografi, postmodern romanda yer verilen temalardan birisidir. Bilindiği gibi pornografi bir kitabın satışını olumlu yönde etkileyen, popülist bir unsurdur. Popülizme kucak açan postmodern romanlar da bu unsuru kullanmaktan çekinmez. Postmodernistler, elitist sanata karşıdır nihayetinde.

Bu hikâyede postmodern romana dair bir başka unsur ise çoğulculuk ya da daha özel tanımıyla zıtlıkların bir aradılığıdır. Pornografi ve kutsal olan bir arada kullanılmıştır. Meryem hem pornografik dergilere fotoğrafını gönderir hem de sosyal hayatında tesettürlü ve üstüne üstlük hâfızdır.

Postmodernizm bilindiği gibi değerler arasında bir ayırım yapmaz. Bu tür romanlarda hakikat ile yalan, pornografi ile din, kurgu ile hayat ve birçok zıtlık bir arada bulunur. Kutsal bir ada sahip olan ve bakire imgesiyle imlenen Meryem iki zıtlığı kendi bünyesinde taşımaktadır. Bu tür zıtlıklar okuyucuda bir yabancılaşma duygusu yaratır. Postmodern romancının okura vermek istediği duygu tam da bu yabancılaşma/yadırgatma duygusudur.

Buna benzer bir hikâye de yine iç anlatılarından birinde, “Dilencinin Anlattığı Hikaye” adlı bölümde geçmektedir. Cezmi Kara'nın çalıştığı matbaaya bir dilenci gelir. Cezmi Kara'ya bir bardak çay karşılığında güzel bir hikâye anlatmayı teklif eder. Cezmi Kara o gün neşesi olduğu için hikâyeyi dinlemek ister.

Anlattığı hikâyeye göre dilenci adam, bir zamanlar kadınlar hamamında külhancılık yapmaktadır. “Gün boyu hamamı sıcak tutmak için habire odun at[arlar] ocağa”. Beraber çalıştığı Osman, hamam duvarına açtığı bir delikten bir kadını gözetlemektedir. Yüzünü hiç görmediği, sadece arkadan görebildiği bu kadına âşık olmuştur. Arkadaşının bu aşkı

karşısında alaycı bir tavır takınan adam bir gün bu kadın tarafından bir köşede kısıtılır. Kadın, kendisini gözetleyen o olduğunu sanmaktadır. Onu gözetlerken teninin ateşini hamamda hissettiğini söyler. Hâlbuki bu ateş müstakbel dilenciye değil arkadaşı Osman'a aittir. Ancak kadının güzelliği karşısında şaşkına dönen adam ses çıkarmaz bu yanlış anlamaya. Kadın kendisinin hayranı olduğunu sandığı bu adamı evine götürür ve beraber olurlar. İlişkileri ilerleyince kadının hamama gidince Osman tarafından gözetleneceğini bilen adam, kadının o hamama gitmesini yasaklar. Kadının üst üste haftalarca gelmemesine yüreği dayanmayan Osman, aşk hastalığından ölür.

Çarşafli hatta peçeli olan, yabancı erkeklere yüzünü dahi göstermekten imtina eden kadının hiç tanımadığı bir erkeği evine getirip ilişki yaşaması bir zıtlık örneğidir. Yazar zıtlıkları bir araya getirmek ve okuyucuyu yadırgatmak için tesettürlü zinacı kadın karakterler yaratmaktadır ve okuyucunun 'zinacı kadın' algısını değiştirmektedir.

#### **V.4.13. Geleneğe yöneliş**

*Kayıp Şahıslar Albümü*, yazarın diğer romanları *Çöl Masalları* ve *Malihulya* gibi çerçeve öykü tekniğiyle yazılmıştır. Alt anlatılar genelde kayıp kişilerin yakınları tarafından kayboluş öyküsünün anlatıldığı hikâyelerdir. Kaybolan kişilerin kaybolma şekline ve önceki yaşamına dair bu hikâyeler romanda merak unsuru olarak yer alır.

Romanda geleneksel imgeler vardır. Bunlardan birisi de incir ağacı imgesidir ki metafizik bir özellik taşımasıyla geleneksel bir unsurdur romanda.

Cezmi Kara'nın babası yatalak olmasına rağmen, evlerinin önündeki incir ağacının altında ölü olarak bulunmuştur. Oraya ne şekilde geldiğini kimse anlamamıştır. (s. 32)

Cezmi Kara babasını rüyasında hep incir ağacıyla ilintili bir şekilde görür. “En son, babası incir ağacının dibinde oturur vaziyette göründü ve elini dudaklarına götürüp Cezmi Kara’nın anlayamadığı bir işaret yaptı. Sanki sus der gibiydi.” (s.265)

Romanda incir ağacıyla ilgili çağrışımlar hep metafiziktir. Cezmi Kara’nın rüyasında babasını incir ağacıyla beraber görmesinin metafizik bir gerçekliği vardır. Cezmi Kara’nın rüyaları, ona bilmediklerini haber vermektedir.

Kitapta bir sembol olarak sık sık geçen incir ağacı *Larousse Semboller Sözlüğü*’nde şöyle tanımlanmıştır: “4000 yıldan fazla süredir Ortadoğu’da yetişen incir ağacı, bir cinsellik ve bereket sembolüdür, ama aynı zaman da günahı da ifade eder.” (Gardin, Olorenshaw, 2014: 301) İncir ağacının romandaki sembolü günahdır. Çünkü Cezmi Kara’nın babası kendisini aldattığı için karısını öldürmüştü ve bu ağacın dibine gömmüştü. (s. 301) Bu olayla ilgili hiç unutamadığı bir pişmanlık yaşamaktadır.

Cezmi Kara da bir incir ağacının altında öldürülecektir. “Uzaktaki yabani incir ağaçlarına dikkatle baktı. Olmaması gereken yerde birer leke gibiydiler.” (s. 310) Günahların simgesi olan incir ağaçları günahlar gibi kara bir leke olarak durmaktadır.

Romanda bir başka geleneksel unsur da kader fikriyle ilgili geleneksel görüşlere yer verilmesidir. Tabii bu görüşler anlatıcının bakış açısından verilmiştir.

Ancak göklerin ve yerin nurunun meydana getirdiği kader denen bir şey var ve onun şaşmaz nizamı içinde olacıklara karşı koymak hiçbir yaratığın elinde değil. İrade diyecekleri şimdiden duyuyorum. İrade, sevgili okuyucum; sonuçlarını düşünmeden böyle bir cüreti göze aldıktan sonra, seçenekler arasında en yanlış olanı seçme özgürlüğüdür. Onu seçmeniz de, yapmanız gerekeni yerine getirmekten –ve de pişman olmaktan- ibaret bir aptallıktan başka bir şey değildir. Bunu, özgür iradenin zaferi olarak görenlere bir sözüm yok; onlara kötüler ve böylesi bir özgürlüğü erdem bilenlerce doldurulmuş kalabalık cehennemdeki ayrıcalıklı bölümlerde bir yer her zaman vardır. (s. 8)

Burada da İslam'da zaten tartışmalı olan bir konuyla ilgili bir fikir vardır. Anlatıcının fikri, özgür iradenin olamayacağı yönündedir:

Cezmi Kara'nın tamamen kendi iradesi dışında oluşan sıkıntılar ve ferahlamalarla süre giden yaşantısı anlaşılmaz ve dikkate değmez gibi görünebilir. (Benim bunları sorgulamam haddim değil ama çok bilmiş yazar ve onlara biat eden zavallı okuyucu taifesinin bu cüreti gösterdikleri yerde birkaç laf etmenin pek de yanlış olmayacağı vehmine kapılmadan da edemiyorum.) (s.162)

Cezmi Kara'nın sıkıntılarının kendi iradesi dışında oluşması 'kader' fikrine bir bağlılığın göstergesidir. Postmodern romanda, gerçekçi ve natüralist romancıların elinin tersiyle ittiği kadercilik, metafizik, tesadüf sık sık karşımıza çıkan unsurlardandır.

#### **V.4.14.Anti-kahraman**

Cezmi Kara aslına bakılırsa tam olarak bir anti-kahraman değildir. Onda düşkünlüğün/kötülüğün simgesel veya doğrudan izleri görülmez. Ancak her şeye muktedir, savaşı bir 'modern mit' kahramanı olmadığı da kesindir.

Cezmi Kara'nın kimlik sorunsalı vardır. Kayıpların peşine düşen Cezmi Kara, bu yolculukta adını soranlardan birine kendisini Şükrü Bulut bir başkasına da Hilmi İmameci olarak tanıtır. Bu isimler kayıp şahıslar albümündeki kayıpların ismidir. Zaten hikâyenin sonunda da Cezmi Kara kayıpların yer altı âlemine girer ve kayıplardan biri tarafından ıssız bir yerde öldürülür. Bu Cezmi Kara'nın da kayıplara karışacağıının bir ipucudur.

Postmodern dönemde ideolojiler artık anlamını yitirmiştir. Tutunacak dalı kalmayan insan, tarih sahnesinden artık yavaş yavaş silinmeye başlar. Mecazi anlamda bir siliniştir bu, insan bedenen yerindedir ama bir birey olarak yoktur artık. Baudrillard'ın deyimiyle medya aracılığıyla çoğalan gerçeklerden kafası karışmış, medya ve iktidar dışında düşünemez olmuştur. Postmodern bireyin bu hazin yitişi onda kimlik sorunlarına neden olur. Ânı yaşamaya teşvik edilen kişi, postmodern dönemde tüketim endüstrisi tarafından

hep tüketmeye daha fazla tüketmeye özendirilmiş, yaşadığı tatminsizliklerden dolayı içine kapanmıştır. Modern bireyin de aynı sorunlarla boğuştuğunu söyleyebiliriz ancak modern birey yer yer bilincindedir içine düştüğü durumun. Postmodern birey bilinçsizdir. Aidiyet duygusu yoktur, yabancılaşır yabancılaşmasına ama bu durumunu açıklayacak sözcüğü kalmamıştır. Yaşadığı olumsuzlukları dalga geçerek ya da daha fazla tüketimle gidermeye çalışır.

Cezmi Kara'nın hiçbir yere ait olmayan bir birey olduğunu görürüz. Babası hastalanıp yatağa düştüğünden beri onu hiç görmemiştir. Artık omzunda tabutunu taşıyordur. Omzundaki tabut hafif gelmiştir ona. Onu son gördüğünden beri hastalığından dolayı çok zayıflamış olabileceğini düşünür. (s. 28) “Babasıyla karşılıklı olarak hep bir iletişimsizlik içinde olmuşlardı[r].” (s. 31) Zaten babası ölünce de kimsesi kalmaz. Bir matbaacıda çalışır ama bir kolide bulduğu kayıp şahıslar albümü onu öylesine heyecanlandırır ki işini gücünü bırakıp kayıpların izini sürmeye gider. Hayatını düzeltecek tek çıkış yolu budur belki. Belki de kendi dünyasında o da bir kayıptır aslında.

Cezmi Kara'nın kendisini, kayıplarla özdeşleştirdiğini, bunun için de onların hayatlarına girmek istediğini görürüz. Hatta bir keresinde adını soran cüce otel kâtibine kendisini Şükrü Bulut (s. 95), kayıplardan birinin abisi adını sorunca da kendisini Hilmi İmameci (s. 188) olarak tanıtır. İki de kayıp şahıslar albümündeki kayıp kişilerin isimleridir. Kendisini kaybolmuş hissedenden Cezmi Kara kayıplara giderek daha çok yaklaşır ve sonunda onlardan biri olur.

Cezmi Kara, kayıp şahıslar albümündeki dikkatini çeken şahısları bulmak istemektedir. Bunun altında yatan şey, daha çok, macera arayışıdır. Cezmi Kara hep takip eden konumundayken aslında romanın başından beri takip edilen kişi olduğu anlaşılır. Ana

haber bültenlerinde sıkça adı geçen, bir zamanların ünlü ismi Mavi ne zamandır onu gözetlemektedir. Postmodernizmde özne ve nesne arasındaki ayrımın ortadan kalkışıdır bu:

Şüpheli post-modernistler, modern öznenin otomatik olarak bir nesneyi gerektirdiğini ileri sürerler. O halde öznenin silinmesi, dünyayı özneler ve nesnelere şeklinde ikiye bölen ayrımları da askıya alır. Özne-nesne ikiliğini ortadan kaldırır, birinin öbürü üzerinde otorite kurmasını engeller, özne kategorisiyle bağlantılı keyfi iktidar ilişkilerini askıya alır ve bu örtük hiyerarşiye son verir. (Rosenau, 2004: 82)

Cezmi Kara takip edenken takip edilen olmuş, özne olmasının, eyleyenin üstün konumu ortadan kalkmıştır.



## V.5. Kerr

### V.5.1. Romanın Kısa Özeti

Kerr, 2015 yılı itibariyle yazarın son romanı ve son edebiyat eseridir. Kerr romanının ilk ve güncel baskısı 2014 yılında<sup>1</sup> yapılmıştır ve halen aynı yayınevinden çıkmaya devam etmektedir.

Kerr, yazarın ikinci romanı *Kayıp Şahıslar Albümü*'yle başı ve sonu aynı olan bir romandır. Cezmi Kara, babasının ölümünden dolayı yıllardır gelmediği memleketine gelmek zorunda kalmıştır. Cenazeden birkaç gün sonra evine gitmek için tren garına gelir ve burada bir cinayete tanıklık eder. Ancak bir cinayete tanıklık etmesiyle, *Kerr*'de Cezmi Kara, soruşturmanın güvenliği açısından babasının memleketinde ikamet etmek zorunda kalır. *Kayıp Şahıslar Albümü*'nde Cezmi Kara, polise gidip cinayeti ihbar etmek yerine gelen trene binip yaşadığı şehre, İstanbul'a gitmiştir.

Cezmi Kara, cinayeti ihbar ettikten sonra kendisini hiç ummadığı bir bürokratik çemberin içinde bulur. Tutanak, ceset teşhisi, birkaç kere daha polis amirleriyle görüşme, mahalleli tarafından cinayetle ilgili sorgulamalar derken artık hem bürokrasi hem de toplum tarafından kapana kısırılmış haldedir. Ancak Cezmi Kara, bu kapandan kurtulmak için hiçbir şey yap(a)maz. Emirlere itaat etmekle kalır. Bu sırada ise asıl suçlu yani Cezmi Kara'nın ihbar ettiği cinayetin faili, elini kolunu sallayarak dışarıda gezmektedir. Hatta Cezmi Kara, babasının terzi dükkânını kolaçan etmek için bir gün dükkâna gittiğinde katil gelir ve hiçbir şey olmamış gibi çok önceden diktirdiği bir takım elbiseyi alır.

Romanda Cezmi Kara hariç hemen herkes, bir suça bulaşmıştır. Mahallenin cüce berberi, küçük bir kıza tecavüz etmiştir. Cüce berber, kasap ve protezcinin; Cezmi

---

<sup>1</sup> Romanın bu baskısı İthaki Yayınları tarafından yapılmıştır. Ayrıca Tayfun Pirselimoglu Kerr romanıyla, Türkiye Yazarlar Birliği 'yılın romancısı' ödülüne layık görülmüştür.

Kara'nın babasının, karısını öldürüp gömdükten sonra beraberce gömdükleri ağacın altında çekildikleri, ellerinde kazma kürekler olan bir fotoğrafı vardır. Ancak Cezmi Kara bunların hiçbirinin farkında değildir. Romanın başında öldürülen Mahmut Küçük'ün eşi Meryem, kocasının katiliyle karanlık işler çevirmektedir. Bazı tanıdıkları bir örgüt kurma suçundan aranmaktadır. Ancak burada somut olarak suçlanan tek kişi masum olan kişi Cezmi Kara olur.

Kerr'de baştan sona Kafkavari bir bürokrasi eleştirisi ve bunun yanında politik eleştiri vardır. Romanda sürekli adı geçen 'kalkan', hükümet tarafından Amerika için yapılması planlanan füze kalkanıdır. Bütün bürokratlar -polis memurları, polis amirleri, savcı, hâkim, avukat- kötü özellikleriyle resmedilmiş hatta karikatürize edilmiştir.

Cezmi Kara, yargılanmak için mahkemeye çıkarılır, cezasının ne olduğunu bile bilmemektedir. Mahkemeye çıkacağı gün -atandığından haberi bile olmadığı- dava vekilinden suçunu öğrenir. Cezmi Kara'nın bir örgütün ikinci adamı olduğu söylenmektedir.

Cezmi Kara, mahkemeye çıkmasına ramak kala Meryem'in uyarılarıyla oradan kaçır. Ancak devletin elinden kaçan Cezmi, katile yakalanır. Mahmut Küçük'ü öldüren katil tarafından yeraltına indirilir. Yer altı adeta başka bir memleket gibidir. Mahalleden tüm tanıdıkları buradadır. Bu kişiler somut manada bir yer altı örgütünün üyeleridir. Ancak Cezmi Kara ölümden kaçamaz ve romanın başında gördüğü -yine suçsuz olan- Mahmut Küçük'ün öldürüldüğü gibi tren garına yakın bir yerde, neden olduğu anlaşılmayan bir şekilde bıçaklanarak öldürülür.

Romanın bürokrasiyle ilgili eleştirisi tezin kapsamında olmadığı için ayrıntılı bir şekilde değerlendirme yapılmamıştır. Bu konu ayrı bir çalışmada incelenecek kadar geniş bir konudur.

### V.5.2. Yeniden-yazmak

Yeniden-yazmak da metinlerarasılığın biçimlerinden biridir ve Kubilay Aktulum *Metinlerarası İlişkiler* adlı çalışmasında bu yöntemi “metinlerarası imgeler” başlığında şöyle tanımlamıştır: “Yeniden-yazmak, düzdeğişmeceli olarak, bir yazarın, metinlerinden birisini yeniden-yazması, yazılan bu metnin yeni versiyonu olarak da tanımlanır. Bir yazar, düzeltmek, derinleştirmek vb. amaçlarla kendi yapıtlarından birini de yeniden-yazabilir.” (Aktulum, 2007: 236)

*Kerr*, yazarın *Kayıp Şahıslar Albümü*'nün yeniden yazılmasıyla ortaya çıkmış bir romandır. Her iki romanın da başında ve sonunda aynı olaylar meydana gelir. Yazar bir röportajında bu durumu daha ayrıntılı bir biçimde açıklar:

Bu kitabın birinci ve son bölümü 2002'de çıkan *Kayıp Şahıslar Albümü* kitabıyla aynı. Şöyle bir hikaye var: Babasının cenazesine gelen adam tren garında bir cinayet görür ve müthiş bir kararsızlık geçirir. En sonunda trene atlar ve İstanbul'a döner. *Kerr*'de de aynı hikaye var başlangıçta ama adam bu kez trene binmiyor, karakola gidiyor. Bu kitabın birinci bölümüyle son bölümü *Kayıp Şahıslar Albümü*'nün aynısı, hiçbir değişiklik yok. Bu benim hayatın tekerrür ettiğine dair olan inancıma işaret ediyor Baş ve sonu belli olan bir hikayenin içerisinde tam ortasındaki değişiklikleri yaşıyoruz. (Karaburç, 2014)

Bunun için *Kerr* romanı, yazarın kendi eserine metinlerarasılık bağlamında tam bir bağımlılık arz eden bir romandır. Romanda aslında “Cezmi Kara, cinayete tanıklık ettikten sonra istasyona yanaşan trene binip gideceğine, karakola gidip, durumu polislere bildirse ne olurdu?” sorusunun cevabını arar/verir yazar. Ancak Cezmi *Kara Kayıp Şahıslar Albümü*'ndeki gibi yine aynı yerde aynı şekilde öldürülür. Bu ‘tekerrür’de siyasi eleştiri de

vardır elbet. Zaten siyasi ve toplumsal eleştiri kitabın her sayfasında hissedilir. Bu eleştiri, kitabın son sayfalarında anlatıcı tarafından şöyle özetlenir:

Bu garip, her şeyin birbirinin içine girdiği memlekette, olabilecek bütün ihtimallerden daha fazla ihtimalin bulunduğu, her şeyin müphem, her şeyin her şeyde mündemiç olduğu memlekette, her ipin ucunun bir başka ipe bağlı olduğu, her ipin ikiden fazla ucu olduğu, olana bitene mana arayanların biçare kaldığı bu memlekette, kimsenin kendisi olmadığı, herkesin başkası olduğu bu memlekette Cezmi Kara'nın tuhaf kaderinin değişmemesini asla anlayamıyorum. (s. 255-256)

İki romanın ortak kısımları aynı cümlelerle yazılmamıştır. Biçim değişmiştir. Cezmi Kara *Kerr*'in sonunda, *Kayıp Şahıslar Albümü*'nde olduğu gibi cinayete kurban gider. Onu öldüren kişi *Kayıp Şahıslar Albümü*'nde peşine düştüğü kayıpların hepsinin yaşadığı “yer altı cumhuriyetinde” yaşayan biri iken *Kerr*'de öldüren bir başkasıdır. Mahmut Küçük'ü öldüren katilin görevlendirdiği birisidir. Hatta Cezmi Kara bir gün babasının dükkânına gittiğinde katil gelir ve Cezmi Kara'dan, babasına bir yıl önce diktirdiği ve ücretini ödediği takımını ister. Burada yine siyasi bir eleştiri de göze çarpar. Gerçek suçlular elini kolunu sallayarak dışarıda dolaşırken Cezmi Kara sadece var olan ve haberdar olmadığı bir örgütten birkaç kişiyi uzaktan tanıdığı için yargılanır.

Cezmi Kara vicdani bir görevi yerine getirmeye gittiği karakolda bürokrasi engeline takılır. Olayı baştan sona kadar anlatır ama her polis memuru farklı birine yönlendirir onu. Cezmi Kara, görgü tanığı olarak gittiği karakoldan suça karışmış biri olarak ayrılır. Maktulü teşhis ettikten sonra bile bir bekçi tarafından alınıp karakola götürülür. Bu sefer “sayın müdür” çağırtmıştır onu. Müdür, Cezmi Kara'yla görüşmesi sırasında elinde bir dosya tutmaktadır. Dosyada Cezmi Kara, kendisinin vesikalık fotoğrafını ve yanında ‘gizli’ ibaresini görür. Ancak bunun nedenini soramaz.

Olayın aslı romanın ancak ortalarında belli olur. Cezmi Kara'nın örgüt üyesi olduğu düşünülmektedir. Savcı, Cezmi Kara'ya uzaktan tanıdığı hatta bazılarını bir kere gördüğü on kadar kişinin fotoğrafını gösterir. Bu kişileri tanıdığına göre örgütle bir bağlantısı olduğunu ima eder:

“Evet,” dedi. “Tanıyorum.”

“Bak tanıyormuşsun işte,” dedi adam sırtarak.

“Tanıyorum ama...”

“Ama ne?” diye sözünü kesti peruklu. “Örgüt işte...”

“Ne örgütü?!”

....

“Nasıl?” dedi. “Ne olacak şimdi?”

“Gereken ne ise o yapılacak,” dedi Savcı.

Gereken neydi?

“Yani şey mi?”

Bu aptalca ve ne olduğu anlaşılabilir soruya aynı şekilde cevap verdi Savcı.

“Evet,” dedi. “Şeyse şey.” (s. 121)

Cezmi Kara bu yanıtın sonra hiçbir şey söylemez, direnmez ve hemen oradan uzaklaşma isteğiyle dolar. Cezmi Kara'nın roman boyunca kendisine yapılan suçlamalar karşısında tek tavrı oradan kaçıp uzaklaşma isteğidir. İrade koymaz, sorgulamaz. Ancak, nöbetçi mahkemeye çıktığında ve yargılanacakken “ ‘Neler oluyor gerçekten?’ diye neredeyse bağırarak sor[abilir].” (s. 226)

*Kerr*'de albüm, *Kayıp Şahıslar Albümü*'nde olduğu gibi önemli bir nesne olarak işlev görmez. Cezmi Kara, *Kerr*'de albüme ilk defa karakolda rastlar ama şöyle bir kapağına bakıp geri koyar. *Kerr*'de kayıp şahıslar albümünün ikinci kere ortaya çıkması Cezmi Kara'nın hasta bir kıza bakmak için gittiği otel odasında olur. Kız yerinde yoktur ama

masanın üzerinde albüm durmaktadır. Neden yaptığını bilmeden albümü cebine koyar ve odadan uzaklaşır. (s. 139) Ancak albüm önceki romanda olduğu gibi bir işlev görmez. Cezmi Kara orada birkaç tanıdık yüz görür ama *Kayıp Şahıslar Albümü*'ndeki gibi onların arayışına çıkmaz.

Cezmi Kara, *Kayıp Şahıslar Albümü*'nde Mavi kod adlı bir siyasi kayıp tarafından yer altına indirilir. *Kerr*'de ise onu yer altına indiren romanın başında, tren garının arkasında bir adamı bıçaklayarak öldüren katildir. Her iki romanın ortak yanı Cezmi Kara'nın ölüme giden yolunun yer altından geçmesidir. Her ikisinde de Cezmi Kara yer altına indirildikten sonra, bu kişilerin görevlendirdiği başka insanlar tarafından öldürülür.

Romanın sonunda Cezmi Kara yine öldürüleceği yere, tren garının yakınlarındaki, incir ağaçlarının olduğu bir tepeye götürülür. Yine *Kayıp Şahıslar Albümü*'ndeki gibi kendisine gülümseyerek bakan celladına o da gülümser. (s. 252)

### **V.5.3. Anıştırma**

*Kerr*, hukuk sisteminin, toplumun bürokratik temellerinin ve toplumun toptan bir eleştirisi. Ancak Cezmi Kara da olumsuzlanan bir bireydir. Birey olmaktan öte bir anti-kahramandır o. Başında böyle ciddi bir mesele varken bile dertlerinden kaçınmak için yatağa gidip uyuma yolunu seçer.

Hukuk sistemi eleştirisi ve Cezmi Kara'nın tam olarak kavrayamadığı bir suçtan yargılanması bize Franz Kafka'nın *Dava* adlı eserini hatırlatır. Her ne kadar yazar “ ‘Kerr’, böylesi bir anıştırmayı hedeflemiş bir roman değil.” (Aşçı, 2014) demiş olsa da birçok ortak nokta olduğu için biz, bu iki roman arasında metinlerarası bir ilişki kurmayı, bir anıştırmayı göz önünde bulundurmamayı tercih ettik.

İki roman da bürokrasinin ve hukuk sisteminin çıkmazlarını göze serer. *Dava*, bir gün kaldığı pansiyona iki adamın gelip Joseph K.'yı tutuklamasıyla açılır. Aynen Cezmi Kara'nın 'gizli' denilerek suçunu bir türlü öğrenememesi gibi Joseph K. da suçunu bir türlü öğrenemez: “ ‘Peki ama neden?’ diye sordu. ‘Bunu size söylemek bizim görevimiz değil.’ ” (Kafka, 2013: 21)

Aynen Cezmi Kara gibi “K.’nın [da] eğilimi her zaman her şeyi elden geldiğince olurluna bırakmak, en kötüye ancak en kötü gerçekleştiğinde inanmak, her şey tehdiye dönüştüğünde bile gelecek için önlem almamaktı[r].” (Kafka, 2013: 22) Ancak Joseph K., daha insanca davranır ve evine gelen adamlar karşısında tedirginliğe kapılır sinirlenir, itiraz eder, bağırır çağırır:

“Siz kim oluyorsunuz? Bütün bunların bir anlamı olsun istiyorsunuz, ama düşünülebilecek en anlamsız şeyi yapıyorsunuz! Bu durumda insan taş olsa çatlamaz mı? Bu beyler önce zorla evime girdiler, şimdi de burada oturmuş ya da durmuş, önünüzde beni oynatıyorlar. ... Saygı nedir bilmeyen arsız insanlar!” (Kafka, 2013: 31)

Ancak K., tutukluluk sürecinin günlük işlerini yapmasına, işine gidip gelmesine ‘özgürce’ yaşamasına engel olmadığını öğrenince tutuklanmanın aslında o kadar da kötü bir şey olmadığını düşünür. Ne zaman ki dava umum tarafından dile dolanır, davayla uğraşmak gereğini duyar K. da. Önce davasıyla ilgili bilgi toplamak ister, mümkün olmayınca birilerini araya sokar. Amcası aile isimlerinin zedelenmemesi için K.’ya yardım etmek ister, bu yardım işe yaramaz. K. da neden dolayı yargılandığını bilmediği bu dava için avukat bile tutar. Joseph K. da okur da K.’nın neden suçlandığını öğrenmeden K. iki adam tarafından bir taş ocağında bıçaklanarak öldürülür. K.’yı öldüren muhtemelen devlet tarafından görevlendirilmiş kişilerdir. Cezmi Kara da bıçaklanılarak izbe bir yerde öldürülür.

#### V.5.4. Gönderge

Kerr'in onuncü bölümünün adı "Geçmiş Zamanın Peşinde"dir. Bu bölümde yazar tarafından Marcel Proust'un ünlü 7 ciltlik eseri *Kayıp Zamanın İzinde*'nin çağrıştırılması ve bunun sadece başlık/eser adı bağlamında olması bir göndergedir. Nitekim yazar, bu bölümde Cezmi Kara'nın çocukluğuna ait birkaç anıyla çerçeve bakımından da Proust'u çağrıştırmıştır.

Otuz ikinci bölümün başlığı "Memleket Altında 20.000 Fersah"tır. Bu isim Jules Verne'in ünlü bilim-kurgu romanı *Denizler Altında 20.000 Fersah* adını çağrıştırır ve yine eser ismi bağlamında bir göndergedir.

Cezmi Kara, kısa bir süre takip ettiği protezciyi Cennet Pavyon'un kapısından çıkarken görür. Cennet Pavyon ismi, yazarın *Malihulya* romanında, Haşmet'in Leyla'yı aradığı yolculukta karşısına çıkan mekânlardan birisidir. Cennet Pavyon ayrıca yazarın ilk romanı *Çöl Masalları*'nda da Berehut isimli bir şehirdeki mekânlardan birisi olarak görülür. (s. 181)

*Malihulya*'da Cennet Pavyon mavi, kırmızı ve beyaz neon ışıkların insanların yüzlerine yansıdığı ve herkesin yüzünden hüznün aktığı bir mekândır. (64-66) *Kerr*'de ise bu mekan, fuhuş yapılan süfli bir mekandır. Ayrıca Cennet ismiyle pavyonun içinde yaşananlar bir zıtlık oluşturur.

#### V.5.5. Kolaj

*Kerr*, *Kayıp Şahıslar Albümü*'nün yeniden yazımı olduğu için iki roman arasında birçok metinlerarası ilişki vardır. *Kayıp Şahıslar Albümü*'nde Cezmi Kara'nın amcasının, abisine yani Cezmi Kara'nın babasına yazdığı mektup aynen tekrarlanmıştır. Roman içinde aynen gösterilen bu mektup kolaj örneğidir:



*Ağabeyim,*

*Hepimizin günahları var. Bunları yaşamaya mecburuz. Biliyorum ele bulaşan kan çıkmıyor ama kimin eli temiz ki? Yüreğini ferah tut. Bunun kader olduğunu düşün. Rüyalarının da bir an önce düzelmesini temenni ederim.*

*Sağlıcakla kal.*

*Kardeşin*

(s. 78)

### **V.5.5. Üstkurmaca**

*Kerr*'in başlangıcı ve son kısımları *Kayıp Şahıslar Albümü*'nünki ile aynıdır. İki romanın da anlatıcısı aynı varlık yani Azrail'dir. Azrail, kurguya göre *Kayıp Şahıslar Albümü*'nün hem yazarı hem de anlatıcısıdır hatta bu yüzden günaha girdiğini düşünüp Allah'tan af dilemektedir, çünkü 'yazma' eylemini bir yaratma işi, yaratmayı da küfür, şirk olarak görmektedir. (bkz. *Kayıp Şahıslar Albümü Üstkurmaca*) Ancak bir kitap yazma işi o kadar tatlı gelmiştir ki dayanamayıp bir eser daha kaleme almıştır. Romanın 'önsöz' adlı kurgusal bölümünde bu kitap yazma işini Kur'an'da ve dini metinlerde günahla/günah işlemekle ilgili kısımlardaki sözcüklerle betimlemiştir: "Bu *gafllet* halinin, onu gömdüğümü sandığım *delalet* denizinin dibinde çoktan boğulduğunu zannediyordum." (abç) (s.7)

Anlatıcı, bu sefer kitabı yazma işini günahlarını bölüşmek için birine devretmiştir.

Bu da yazarla görüşmeyle değil 'ilham' denilen vasıtayla gerçekleşmiştir.

Sonunda bir ölçüde çareyi –umarım gerçekten bir çaredir- bu kitabı zavallı bir ölümlüye yazdırmada buldum. Açıkçası böyle birini çok da aramadım. İlhamın gelişinin kendilerine ait bir marifetmiş zanneden, bunun böyle olduğuna gerçekten inanan çok sayıda kalem oynatıcısı var. ... bu hal için uhrevi sorumluluklarını az ya da çok, izale edecektir ... (s. 8-9)

Anlatıcı artık kurgusal bir yazar/anlatıcı değil, olimpik bakış açılı anlatıcı konumundadır. Bu anlatıcı için yazma/yaratma eylemi "Küfre esir düş[mektir]." (s. 8)

Romanın nasıl kurgulandığını anlatan bu bölümde üstkurmaca tekniği kullanılmıştır. “Üstkurmaca metinlerde roman kişinin yaşam öyküsü çoğu kez, onun, yazma edimi sırasında ortaya çıkan güçlüklerle boğuşmasından kaynaklanır.” (Ecevit, 2012: 100)

Anlatıcı, yazarın diğer romanlarında olduğu gibi parantez içinde, ara cümlelerde kendine yer açarak kurguda, etkin konumunu hissettirir: “(Sadece Cezmi Kara’ya okuduğunu söylediği feci şiirler yazıyordu.)” (s. 36)“Eski yerine geçti, battaniyeyi üzerine çeker çekmez, kendisini uykunun kollarına teslim ediverdi. (Az sayıdaki hayret verici marifetlerinden biri daha.)” (s. 98)

*Kerr’in ve Kayıp Şahıslar Albümü’nün* ortak anlatıcısı her postmodern romanda olduğu gibi kurguda kendini hissettirir. Ancak *Kerr*’deki bir bölüm başlığı, anlatıcının ne kadar etkin bir figür olduğunu, kurgudaki yerini gözler önüne serer: “Cezmi Kara’nın uykusunun Verdiği Fırsatla; Onun Bilmediği Kısa ve Tuhaf Bir Hayat: Mahmut Küçük”. Anlatıcı sanki okurla söyleşiyormuş ve roman okunan anda yazılıyormuş gibi Cezmi Kara bir önceki bölümde uyurken o başka bir bölüm açarak romandaki bir kahramanın hayatına açıklık getirir. Mahmut Küçük romanın başında bıçaklanarak öldürülen adamdır. Maktulle ilgili *Kayıp Şahıslar Albümü’nde* hiç bilgi verilmez. Adı da dâhil onunla ilgili birçok şeyi, kötü talihli geçmişini *Kerr*’de öğreniriz.

Üstkurmaca yazarı(metafiksyonalist) çoğunlukla örtük ya da açık düzlemde bir *meta*-evren yaratır metninde. Başta metnin öyküsü olmak üzere, roman kişilerinin, giderek de yaşamın kendisinin *kurmaca* olduğu gerçeği, bu *meta*-evrende sürekli vurgulanır. Somut yaşam ve kurmaca metnin bir araya getirilmesi, birbiriyle karşılaştırılması, aradaki sınırların yok edilmesi, üstkurmaca düzlemin ana özelliğidir. Metafiksyonalist, önce metninde bu eşzamanlı birlikteliği belirgin kılmakla yükümlüdür. (Ecevit, 2012: 105)

Roman, “Zorunlu Bir Son Söz” adlı bölümle biter. Burada konuşan gerçek hayattaki yazar değil, romanın anlatıcısıdır. Romanı tamamlamıştır ancak yaptığı işin küfür

olduğunun da farkındadır. Buradaki önemli hususlardan biri de anlatıcının bu okuma/yazma/anlatma eyleminde kendisinin olduğu kadar okuyucunun da günahı olduğuna inanmasıdır:

Daha önce de sözünü ettiğim gibi, içinde bulunduğum küfrün ne anlama geldiğini çok açık bir şekilde biliyorum. Bu nedenle, şefaah talebimle ilgili beyanımı burada, bu sefil kağıtlar üzerinde bir kere daha yapmayacağım. Yüce Yaradan, hak ettiğimi bana verecektir. (Sevgili okuyucu, tekrar hatırlatmakta yarar var; sana da verecektir!) (s. 255)

Anlatıcının parantez içinde söylediği söz, postmodernizmin anlatıda okuru önceleyen, her okumanın yeni bir yazma şekli olduğuna inanan tavrına bir göndermedir. Postmodern metinler durağan değil, devingen, tek bir anlamı barındırmayan, okundukça farklı anlamların üretildiği, boşlukları olan metinlerdir.

Dilin sınırlayıcı, çarpıtıcı ve şartlandırıcı yöntemlerinden ve politik baskısından kurtulmaya amaçlayan postmodern yazarlar, *suskunluğun* ve boşluğun önemini vurgularlar. Onlara göre *suskunluk* insanoğluna us, toplum ve tarihten uzaklaşma olanağını verir. ; belleği boş tutarak onun bir karşıt dil oluşturmasına olanak sağlar. Bu yöntemi en iyi kullanan postmodern yazarların başında Samuel Beckett gelir. [...] postmodern yazında suskunluk, okurca doldurulmayı bekleyen gerçek bir boşluktur ve bu konumuyla belki de okurun algılayabileceği tek gerçeğin göstergesidir. (Doltaş, 2003: 101)

### **V.5.6. Zıtlıkların Biraradalığı**

Anlatıcı, Azrail yani dört büyük melekten biri olmasına rağmen günah işler, bir insan gibi içinde gelgitler yaşar. İslam dinine göre nurdan yaratılmış olan melekler günah işlemez, tek günah işleyen melek şeytandır ve de o da cennetten kovulmuştur. Anlatıcı, içindeki ‘vehmi’ utana sıkıla söyler: “Her şeyin belli ve şaşmaz bir nizamı uygun olarak belirlendiğine olan imanımın en ufak bir değişim olmamasına rağmen ‘ihtimal’ denen vehimden kurtulamam nasıl mümkün olabilmektedir? Hem tamamiyle teslim olmak hem de şüphe barındırmak nasıl açıklanabilir?” (s. 10)

Anlatıcı işlediği günahı İslami terminolojide geçen ve günahla beraber kullanılan birçok sözcükle dillendirir: “gaflet hali”, “tahripkar heves” (s. 8); “küfre esir düş(mek)”, “şer içerisinde” (s. 9); “küfür kapısını aralama(k)”, “acz”, “celal”, “gazab”, vesvese” (s. 10). İşlediği günahtan ötürü Allah’tan şefaata beklemektedir.

İslam dininde kutsal olan meleğin romanda günah işlemesi zıt kavramların bir araya gelmesidir.

### V.5.7. Popüler Unsurlar

Pirselimoğlu’nun *Şehrin Kuleleri*, *Kayıp Şahıslar Albümü* ve *Kerr* romanları içinde politik ve toplumsal eleştiriler barındıran romanlardır. Ancak bu eleştiriler, postmodern bir içerik incelemesiyle ilintisiz olduğu için ayrı bir başlık altında incelenmemiştir. Yine de yazarın dönemin havasını yansıtmak için romanlarında haber bültenlerindeki haberleri aktarması popüler bir unsur olarak görülebilir:

Bütün spikerler neredeyse aynı haberi tekrarlayıp durdular. Mardin’deki banka soygunu, Şırnak’ta şehit olan iki asker, Konya’da bir battaniye fabrikasında çıkan yangın, yılbaşında büyük ikramiye numara sahibinin hâlâ ortaya çıkmamış olması, Laleli’de aşık olduğu bir Rus kadının dolandırdığı kominin üçüncü kattan atlayarak intihar etmesi, biri Adıyaman’da diğeri Batman’da iki faili meçhul cinayet, başbakanın İran’ın sınır kapılarında tırlara zorluk çıkartması hakkında verdiği demeç... (s. 55)

Spiker ilk olarak büyük bir iştahla, Akdeniz’den gelen ve bütün yurdu etkisi altına alan beklenmedik sıcak hava dalgasını haber verdi. ... Bunun bir deprem işareti olup olmadığını bir jeofizikçiye bağlanarak sordu. .... Adıyaman kırsalında çıkan çatışmada üç terörist öldürülmüştü. .... Enflasyon rakamları beklenenin üstünde çıkmıştı. .... Uşak’ta ve Tokat’ta ufolar gördüğünü iddia eden çok sayıda vatandaş polisi ve jandarmayı aramıştı. (s. 124-125)

Haberlerin birçoğu dönemin Türkiye’sini yansıtır.

Pop-art, Pirselimoğlu’nun çok kullandığı bir unsur değildir. Onun romanlarında çağın ruhunu yansıtan reklam sloganları yoktur. Marka isimleri de Kerr’de birkaç yerde geçer. Kitabın birkaç yerinde Anadolu’nun ilk yerli otomobili olan Anadol’un adı anılır. (s.

277, 126) Bu markalardan biri de bir zamanlar ev kadınlarının gözdesi olan bir nesne, Singer dikiş makinesidir.(s. 82) Ayrıca Niğde yöresinde meşhur bir gazoz olan Fertek gazozlarının adının anılması da bir pop-art unsurudur: “Cezmi Kara’nın çocukluğunda gazoz imalathanesi -Furtek gazozları- olarak hatırladığı, şimdilerde yıkılmaya yüz tutmuş binanın önündeki eski otele yöneldiler.” (s. 100) Yazarın marka isminde yaptığı harf değişiminin bilinçli olup olmadığı belli değildir.

### V.5.8. Geleneğe Yöneliş

İncir ağacı, *Kayıp Şahıslar Albümü*’nün incelenmesinde de söylenildiği gibi ‘günahın’ sembolüdür. *Kayıp Şahıslar Albümü*’nde incir ağacı metaforunun hangi amaçla kullanıldığı öğrenilir: Cezmi Kara’nın babası, eşi kendisini hamileyken bir polisle aldattığı için Cezmi Kara doğduktan sonra birini yardımıyla öldürmüş ve bahçedeki incir ağacının dibine gömmüştür. (s. 301) Bu, baba Kara’nın hayatı boyunca vicdan azabı çektiği günahlarından biridir ki adam, ölmesine yakın, yatalak haliyle, nasıl gerçekleştiği müphem bir biçimde, o incir ağacının dibine sürüklenip ağacın altında can verir. *Kerr*’de incir ağacının altında arama yapılırken kemikler bulunur ama bu kemiklerin Cezmi Kara’nın annesine ait olduğu *Kerr*’de öğrenilemez. Bu olaydan ancak *Kayıp Şahıslar Albümü*’nü okuyan okuyucu haberdardır. *Kerr*’de de incir ağacı mistik-sezgisel sembollerle anılır:

Bahçede, soğuğa rağmen hâlâ parıldayan güneşle karşılaştı. O güneşin marifetiyle kar da yer yer erimişti. Hatta incir ağacının dibinde, kalın köklerinin ürkütücü boz yılanlar gibi dışarı fırladığı yerde toprak görünür hale bile gelmişti. Ağacın en üst dalına kapkara bir karga bile tünemişti. Kovaları doldururken sanki onu izlemiş gibi orada dikilmesinden rahatsız oldu. Eline aldığı bir kömür parçasını kuşa fırlattı. Kömür çok uzağından geçti gitti. Karga kıpırdamadı bile. (s. 123)

Karga, yalnızlık ve keder sembolüdür. Nuh, tufan bittikten sonra dünyanın son halinden haberdar olmak için haberci olarak -güvercinden önce- bir karga salıvermiştir. Ancak karga geri dönmemiş, güvercin bir zeytin dalı ile geri dönmüştür. Aziz Hilare

karganın tavrını dünyayı karıştırmakla uğraşın bir günahkârın sembolü olarak yorumlamıştır. Bu yüzden karga günahın da sembolü olmuştur. (Gardin, Olorenshaw, 2014: 334)

Bir ihbar üzerine Cezmi Kara'nın oturduğu, eskiden babasına ait olan evin bahçesi kazılırken de incir ağacının üzerine bir karga konar. Karga sezgisel, metafizik bir semboldür. Karganın bahçedeki incir ağacının üzerine konmasının nedeni, Cezmi Kara'nın babasının bir gün kıskançlık krizi nedeniyle karısını öldürüp bahçeye gömmesi yani bahçede büyük bir günahın işlenmesidir. Nitekim yapılan kazı sonucu bahçeden kemikler çıkar. *Kerr*'de açıklanmasa da *Kayıp Şahıslar Albümü*'nü okuyan okuyucu bu kemiklerin Cezmi Kara'nın annesine ait olduğunu anlar.

*Kerr* romanı 'kader' sembolü üzerine kurulmuş bir romandır. Aynı şekilde başlayan bir hikâyeye, kahramanın hikayenin başlarında farklı bir adım atmasıyla aynı şekilde sonuçlanır ve Cezmi Kara öldürülür. Bu olay anlatıcının *Kayıp Şahıslar Albümü*'nün başındaki irade ile ilgili görüşleri hatırlatır:

Ancak göklerin ve yerin nurunun meydana getirdiği kader denen bir şey var ve onun şaşmaz nizamı içinde olacılara karşı koymak hiçbir yaratığın elinde değil. İrade diyecekleri şimdiden duyuyorum. İrade, sevgili okuyucum; sonuçlarını düşünmeden böyle bir cüreti göze aldıktan sonra, seçenekler arasında en yanlış olanı seçme özgürlüğüdür. Onu seçmeniz de, yapmanız gerekeni yerine getirmekten –ve de pişman olmaktan- ibaret bir aptallıktan başka bir şey değildir. Bunu, özgür iradenin zaferi olarak görenlere bir sözüm yok; onlara kötüler ve böylesi bir özgürlüğü erdem bilenlerce doldurulmuş kalabalık cehennemdeki ayrıcalıklı bölümlerde bir yer her zaman vardır. (s. 8)

İki romanın da ortak anlatıcısı olan varlığın mutlak bir kader anlayışı vardır. Cezmi Kara'nın oradan oraya sürüklenmesi, kendi iradesini kullanamaması ve sonunda gelip yine ölümü bulması kader anlayışına bağlı olaylardır: “Olan biten hiçbir şeyde kendi iradesinin

bir rolü olmadığını, olamayacağını artık iyice anladığından sürüye ait bir koyunun sorumluluğuyla adımları adaminkileri takip etti.” (s. 249)

### V.5.9. Anti-kahraman

*Kerr*'deki Cezmi Kara, *Kayıp Şahıslar Albümü*'ndeki Cezmi Kara'dan farklıdır. *Kayıp Şahıslar Albümü*'nde Cezmi Kara, en azından merak ettiği bir işin peşine düşer ve elinden geldiğince bir şeyler yapmaya çalışır. Ancak *Kerr*'deki Cezmi Kara, *Şehrin Kuleleri*'ndeki T. Kara gibi hiç sorgulamadan, kim çağırırsa onun peşinden gider. Özgür iradesi olmayan bir kukla gibidir. Şehre gelen bir panayırda tanıştığı motosikletli bir adam bir gün Cezmi Kara'nın evine gelip onu bir yere götürmek ister. Adam “Giyin de çıkalım” diyince adeta mırıldanarak “Nereye?” diye sorma cesaretini gösterebilir. (s. 128)

Hepsi bu. Cezmi Kara bu laflardan hemen hiçbir şey anlamamıştı. Sadece bir adım önünde aceleyle yürüyen adamı izleyebiliyordu. O kadar. Bunu, korkusu kadar adamın her nasılsa üzerine yüklediği –ama kendince sorumlu olmadığı- bir görevmiş gibi yapıyordu. Sorumlu olmadığı bir görev? Sorumluluğu değilse neden yapıyordu? Nasıl bir görevdi bu? Adamın nesinden korkuyordu? Bunların cevaplarını hiç düşünmesi bile; sadece sordu. (s.128-129)

Cezmi Kara, bir pavyonda babasının arkadaşısı olduğunu öğrendiği bir adamla karşılaşır. Mekândan gitmek istese de adamın isteğine karşı koyma bile cesareti göstermeden orada kalmak zorunda kalır.

Postmodern dönemde insan anlayışı değişmiştir. Artık akıyla her şeyi kavrayan evrensel nitelikli özgür bir bireyin yerine, farklılıkları vurgulanan ve kimi zaman güçsüzlüğüyle acizliğiyle, meta düşkünlüğüyle, medyanın yönlendirmesiyle köleleşmiş bir ‘özne’ vardır karşımızda, ‘birey’liğini kaybeden insanın adıdır ‘özne’:

[...] postmodernistlerin insanı, modernistler gibi, evrensel nitelikli, benzer duygu, us ve duyulara sahip kişiler olarak ele almadıkları açıktır. Onlara göre insan sürekli bir oluşum halindedir. O hem her an çevresini yorumlayarak algımlarken ondan etkilenir ve bu etki sonucu değişir, hem de çevresini kendi eylem, tavır ve görüşleriyle etkiler ve onu bir ölçüde değiştirir.

Bu görüşün ışığında insandan tanımlanabilir, özgün ve özgür bir kişiymiş gibi söz etmek, yaşam gerçeğini çarpıtmak olur. Postmodernistler bu nedenler *kişi* sözcüğü yerine *özne* sözcüğünü kullanırlar. (Doltaş, 2003: 24)

Cezmi Kara'nın elinden bir şey gelmeden dış güçler tarafından yönlendiriliyor olması romanda da bir iki cümleyle özetlenir aslında:

Epeyce bir kıvrandıktan sonra öğleye doğru evden çıkmak üzere hazırlandı. Dışarı adımını attığında bir an duraksadı; sonra acele adımlarla yürümeye başladı. Yine, tam olarak nereden çıktığı belirsiz o malum rüzgara kapılmış gibi hissediyordu kendisini; bitmek bilmeyen, nereye sürüklediği belli olmayan, ama mutlak sorumlusu olmadığı o rüzgara... (s. 185)

Yazar, Cezmi Kara'yı bir anti-kahraman olarak sunmakla kalmaz, anlatıcı olarak araya girip bu durumu okuyucuya iyice belletmek ister:

Ancak zayıf adamın üzerindeki göz alıcı üniformanın yarattığı tuhafılıktan mıdır, baba dostu olmasından mıdır nedir, sesini de çıkartamadı. (Son zamanlarda onu alıp götürən kime karşı çıkmıştı ki?) (s. 194)

İradesi erimiş gibiydi; vücudunu bilemediği bir güç idare ediyordu sanki. (s. 218)

Cezmi Kara roman boyunca işlemediği suçlarla suçlanmasına, tanımadığı kişiler tarafından -iyi niyetle ya da kötü niyetle- bir yerlere götürülmesine rağmen hiç ses çıkarmaz. “Neler oluyor gerçekten?” diye adeta haykırarak sorduğunda ise çok geçtir. Mahkemede, işlemediği bir suçtan yargılanmak üzeredir.



## SONUÇ

Postmodern romanın ilk örnekleri Amerika'da ve Avrupa'da 1960'lardan hatta 1950'lerden başlayarak ortaya konulmuştur. Alain Robbe-Grillet, Kurt Vonnegut, Italo Calvino bu romanın Batıda akla gelen ilk örneklerindendir. Bizde ise postmodern romanın ilk örnekleri 1990'larda verilmeye başlanır. Batıdaki örnekleriyle bizdeki örneklerin arasında kısa bir süre olması bilgi teknolojilerinin yayılmasına ve postmodernizmin yerel anlatıları önemsemesine bağlanabilir.

Tayfun Pirseliimoğlu, 1990'lı yıllarda ilk edebiyat eserlerini vermiş yazarlarımızdan biridir. Bütün romanlarında üstkurmaca tekniğini kullanan yazar, aynı zamanda metinlerarası göndermelere sıkça yer vermiştir. Onun romanlarında Doğu'nun geleneksel anlatılarından, 20. yüzyılın Batılı yeni romanlarına, İslam tarihinden yakın geçmişimizdeki siyasi olaylara kadar birçok metne gönderme vardır. Yazar, romanlarında fantastik türünün özelliklerine sıkça başvurmuştur. Ayrıca popülist bir tür sayıldığı için elitist çevrelerce genellikle dışlanan polisiye ve gerilim romanları da hem göndermelerle hem de anırtımlarla Pirseliimoğlu'nun romanlarında yer almıştır.

Postmodern roman tarzı, 'meselesi olmayan' bir anlatı türü olarak görüldüğü için sık sık eleştirilmiştir. Ancak Pirseliimoğlu'nun özellikle yakın siyasi geçmişimiz ve Türk toplum yapısının aksaklıkları üzerine ironik eleştirileri, onun politik duruşunun da romana yansımaları sağlamıştır. Ancak politik/toplumsal sorunlar üzerinde durduğu romanları bile hiçbir zaman 'angaje roman' olmamıştır.

Yazar, *Çöl Masalları*, *Malihulya* ve *Kayıp Şahıslar Albümü*'nde çerçeve hikâye tekniği kullanmıştır. Bu anlatım tekniği yazarın çoğul anlatıcı kullanmasına olanak tanımıştır. Çoğul anlatıcı ve farklı türde hikâyelerin aynı metin düzleminde bir araya

gelmesi yukarıda saydığımız romanlara karnavalesk bir hava katmıştır. Çerçeve hikaye tekniği günümüzde Tayfun Pirselimoglu'nun dışındaki çağdaş Türk yazarlarının da gelenekle ilişkilendirildiği bir husustur. Bu tekniğin ilk kaynakları Hint, Fars ve Arap kaynaklarına götürüldüğü için bu teknikle yazılan romanlar Doğuyla ilişkilendirilmiştir.

Yazarın özellikle *Çöl Masalları* ve *Malihulya* adlı romanları fantastik anlatılarla doludur. Bu romanlarda dış çerçevedeki hikâye de alt anlatılar da fantastik karakterlidir. Bu romanlar daha çok kurgu sorunlarının tartışıldığı, yazma ediminin odak noktası haline geldiği üstkurmaca metinlerdir ve toplumsal eleştiri yapmaktan uzaktır. Bu romanlarında yazar, sinemacılığındaki realizminden oldukça uzaklaşmıştır.

Yazarın 2015 itibariyle son romanı *Kerr* (2014), 2002'de yayımlanan *Kayıp Şahıslar Albümü*'nün yeniden yazımıdır. Bunun için *Kerr*'de avangardist bir biçim denemesi yapıldığı söylenebilir. Başı ve sonu aynı olan romanlarda kaderin kaçınılmazlığı fikri üzerinde durulmuştur.

Yazarın *Şehrin Kuleleri* romanı ise bir kara-ütopya örneğidir. Yevgeni Zamyatin'in *Biz*, George Orwell'in *1984*, Aldous Huxley'in *Cesur Yeni Dünya* ile dikkate değer örneklerini verdiği kara-ütopya/karşı-ütopya/distopya türü bizim edebiyatımızda rağbet edilen bir roman türü olmamıştır. Bu yüzden *Şehrin Kuleleri*'nin de bu tür bağlamında ayrı bir incelemeye tutulabilir, bu konu ayrı bir incelemenin konusu olacak hacimdedir.

Yer yer karikatüre varsa da, Tayfun Pirselimoglu, sinemacılığının da etkisiyle iyi toplumsal gözlemler yapabilen bir yazardır. Ancak gönderme yaptığı kültür hakkında (örn. Doğu gelenekleri, İslam kültürü) bazen sığ bir bakış açısı ve dilin kullanımındaki bazı aksaklıklar onun romanının niteliğini zedeleyen unsurlar olmuştur.

Tayfun Pirselimoglu'nun romanlari uzerine yapilan incelemeyle, 90'li ve 2000'li yillarda ulkemizdeki postmodern anlayis uzerine yapilan calismalara bir ismin daha eklenmesini saglamayi umit ediyoruz. Bu calismada sinemaci kimligiyle taninan Tayfun Pirselimoglu'nun edebiyatci kimliginin de taninmasını saglamaya gayret edilmiştir.

## KAYNAKÇA

### İncelenen Romanlar

**Pirselimoğlu, T.** (2005). *Çöl Masalları*. İthaki Yayınları: İstanbul.

**Pirselimoğlu, T.** (2005). *Kayıp Şahıslar Albümü*. İthaki Yayınları: İstanbul.

**Pirselimoğlu, T.** (2014). *Kerr*. İthaki Yayınları: İstanbul.

**Pirselimoğlu, T.** (2013). *Malihulya*. İthaki Yayınları: İstanbul

**Pirselimoğlu, T.** (2005). *Şehrin Kuleleri*. İthaki Yayınları: İstanbul.

### Kitaplar

**Aktulum, K.** (2007). *Metinlerarası İlişkiler*. Öteki Yayınevi: İstanbul.

**Alatlı, A.** (2014). *Batı'ya Yön Veren Metinler 1(Kökler / Orta Çağlar)*. Alfa Yayıncılık: İstanbul

**Alptekin, A. B.** (2009). *Halk Hikâyelerinin Motif Yapısı*. Akçağ Yayınları: Ankara.

**Antakyalıoğlu, Z.** (2013). *Roman Kuramına Giriş*. Ayrıntı Yayınları: İstanbul.

**Aytaç, G.** (2009). *Genel Edebiyat Bilimi*. Say Yayınları: İstanbul.

**Başgöz, İ.** (1986). *Folklor Yazıları*. Adam Yayınları: İstanbul.

**Belge, M.** (2009). *Edebiyat Yazıları*. İletişim Yayınları: İstanbul.

**Carroll, L.** (2013). *Alice Harikalar Diyarında*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları: İstanbul.

**Cebeci, O.** (2008). *Komik Edebi Türler/Parodi, Satir ve İroni*. İthaki Yayınları: İstanbul.

**Connor, S.** (Ekim 1005). *Postmodernist Kültür (Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş)*. (çev.:Doğan Şahiner). YKY: İstanbul.

**Demir, Y.** (Eylül, 2002). *Zaman Zaman İçinde Roman Roman İçinde: Müşahadat (Bir Üstkurmaca Olarak Müşahadat)*. Dergâh Yayınları: İstanbul.

- Derviş, S.** (1945). *Çılgın Gibi*. Semih Lûtfi Kitabevi: İstanbul.
- Doltaş, D.** (2003). *Postmodernizm ve Eleştirisi: Tartışmalar ve Uygulamalar*, İnkılâp Kitabevi: İstanbul.
- Ecevit, Y.** (2012). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İletişim Yayınları: İstanbul.
- Eco, U.** (1992). *Açık Yapıt*. (çev.: Yakup Şahan). Kabalcı Yayınevi: İstanbul.
- Emre, İ.** (2000). *Postmodernizm ve Edebiyat*. Anı Yayıncılık: Ankara
- Fay, J., Nieland, J.** (2014) *Sinemaya Giriş-Kara Film*. (çev.: Ali Nejat Kaniyaş). Kolektif Kitap: İstanbul.
- Grimm Kardeşler.** (Ocak 2012). *Grimm Masalları I* (3.b.). (çev.: Kamuran Şipal).YKY: İstanbul.
- Kafka, F.** (Temmuz 2013). *Dava*, (çev.:Ahmet Cemal), Can Yayınları: İstanbul.
- Kafka, F.** (2012). *Şato*. (çev.:Kamuran Şipal), Cem Yayınevi: İstanbul.
- Kumar, K.** (2005). *Modern Zamanlarda Ütopya ve Karşıütopya*. Kalkedon Yayıncılık: İstanbul.
- Kur'an-ı Kerim Meâli* (2011). (haz: Doç. Dr. Halil Altıntaş), Dr. Muzaffer Şahin. DİB: Ankara.
- Mandel, E.** (Nisan 1996). *Hoş Cinayet*. (Çev: N.Saraçoğlu, Bülent Tanatar), Yazın Yayıncılık Yazın Yayıncılık: İstanbul.
- Moran, B.** (2004). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3*. İletişim Yayıncılık: İstanbul.
- Nicol, B.** (2013). *The Cambridge Introduction To Postmodern Fiction*. Cambridge University Press: New York.
- Okay, O.** (2008) *Beşir Fuad İlk Türk Pozitivist Ve Natüralisti*. Dergâh Yayınları: İstanbul.
- Onay, A. T.** (2000). *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar Ve İzahı*. (Haz: Cemal Kurnaz).Akçağ Yayınları: Ankara.
- Oppermann, S.** (2006). *Postmodern Tarih Kuramı Tarihyazımı, Yeni Tarihselcilik Ve Roman*. Phoenix Yayınevi: Ankara.

**Orwell, G.** (2015), *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört* (51.b.), (çev.: Celal Üster), Can Yayınları: İstanbul.

**Parla, J.** (2009). *Don Kişot'tan Bugüne Roman*. İletişim Yayınları: İstanbul.

**Pirselimoğlu, T.** (2012). Harry Lime'in En Yeni Hayatları ya da Üçüncü Adam'a Övgü. İthaki Yayınları: İstanbul.

**Pirselimoğlu, T.** (Temmuz 2011). *Mithra ve Bildircinler-Boztepe*. Heyamola Yayınları: İstanbul.

**Rosenau, P. M.** (2004). *Post-Modernizm Ve Toplum Bilimleri (İçe-Bakışlar, İçeri-Dalışlar, İçe-Saldırıları)*. (çev.: Tuncay Birkan). Bilim ve Sanat Yayınları: Ankara.

**Stevenson, R. L.** (2002). *Dr. Jekyll Ve Mr. Hyde*. İthaki Yayınları: İstanbul.

**Şemsettin Sami.** (1964). *Taaşuk-ı Tal'at ve Fitnat*. Ankara Üniversitesi Basımevi: Ankara.

**Tekin, M.** (2010). *Roman Sanatı I Romanın Unsurları* (8.b.). Ötüken Neşriyat: İstanbul.

**Tevfik Fikret.** (2010). *Rübâb-ı Şikeste*. Haz: Abdullah Uçman, Hasan Akay. Çağrı Yayınları: İstanbul.

**Todorov, T.** (2012). *Fantastik-Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*. (çev.: Nedret Öztokat). Metis Yayınları: İstanbul.

**Tülbentçi, F. F.** (1963). *Osmanoğulları*. İnkılâp Kitabevi: İstanbul.

**Yalçın-Çelik, D.** (2005). *Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları*. Akçağ Yayınları: Ankara.

**Yıldız, N.** (1985). *Eskiçağ Kütüphaneleri*. Marmara Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayınları: İstanbul.

**Üyepazarcı, Erol.** (1997). *Korkmayınız Mr. Sherlock Holmes*. Göçebe Yayınları: İstanbul.

## Makaleler

**Aksoy, N.** (2008) “Türk Romanında Yenilikçi Yönelişler”. *Çağdaş Türk Yazını*. haz: Zehra İpşiroğlu, Toroslu Kitaplığı: İstanbul. 15-36.

**Aykanat, T.** (2012). “Geleneksel Anlatı Formları Olarak Mesnevîler ve Klâsik Aşk Mesnevîlerinin Motif Yapısı”. *International Periodical For The Languages, Literature And History Of Turkish Or Turkic*. Volume 7/4. Fall, 2012, 883-906.

**Başaran, A.** (2015). “Post-modern Kahramanın Trajik Yolculuğu”, *Post-Öykü Dergisi*, Mart-Nisan 2015, S:3, s. 107-117.

**Güler, Zülfi.** (Mart 2014), “Divan Şiirinde Papağan”, *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Yıl: 2, S.: 1, Mart 2014, s. 61-71

**İşıksalan, N.** (2007). “Postmodern Öğreti ve Bir Postmodern Roman Çözümlemesi: Kara Kitap/ Orhan Pamuk”. *Anadolu University Journal of Social Sciences*. Cilt/Vol.:7-Sayı/No: 2 : 419-466.

**Sazyek, H.** (Mart 2006). “Kolaj ve Romandaki Yeri”. *Kitap-lık*. S.92,s.92-99.

**Sazyek, H.** (2002). “Türk Romanında Postmodernist Yöntemler Ve Yönelimler”, *Hece Aylık Edebiyat Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı*. Yıl:6,S:65/66/67 Mayıs/Haziran/Temmuz 2002, 510-528.

**Sağlık, Ş.** (2008). “Modern/Postmodern Öykü Ve Romanda Anlatıcının Değişimi Ve İşlevi”. *Hece Dergisi Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı*, Yıl:12, Sayı:138/139/140 Haziran/Temmuz/Ağustos 2008, Ankara,s.:297-310

**Taşdelen, V.** (2007). “İroni”. *Hece Aylık Edebiyat Dergisi, dosya konusu: Edebiyatta Paradoksun Biçimi: İroni-1*, Yıl: 11, Sayı: 124, Nisan 2007. Ankara. s.: 53-66.

**Tosun, N.** (2009). “İmâm-I Rabbânî’ye Göre Vahdet-i Vücûd ve Vahdet-i Şühûd”. *İlmî Ve Akademik Araştırma Dergisi (İbnü'l-Arabî Özel Sayısı-2)*, S.: 23, s. 181-192.

**Uğur, Veli.** (2013). “1980 Sonrasında Polisiye Romanlarımız”, *Edebiyatın İzinde-Polisiye Edebiyat*, yay. haz.: Seval Şahin, Banu Öztürk, Didem Ardalı Büyükarman. Bağlam Yayıncılık: İstanbul.

**Ünal**, H. (2008) “Postmodern Stratejiler Ve Yöntem Sorunu Üzerine” , *Hece Dergisi Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı*, Yıl:12, S.:138/139/140 Haziran/ Temmuz/ Ağustos 2008, Ankara: s.:286-296.

**Zariç**, M. (2014). “Postmodernist Yapısal Eleştiri Bağlamında Orhan Pamuk’un Masumiyet Müzesi Adlı Romanı”, *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*; Cilt 4 S.:2. s. 46-75.

### **Bildiriler**

**Apaydın**, M. (2009). “Postmodernizmin Değeri Dışlayan Çoğulcu Estetik’i Ve Bunun 1980 Sonrası Türk Romanına Yansımaları”. *1980 Sonrası Türk Romanı Sempozyumu Bildiriler*. 27-28 Mart 2008, Erciyes Üniversitesi Yayınları No: 170, Kayseri: s.27-35.

**Boynukara**, H. (2009), “Şafak’ın *Pinhan*’ını Anlamak”. *1980 Sonrası Türk Romanı Sempozyumu Bildiriler*. 27-28 Mart 2008, Erciyes Üniversitesi Yayınları No: 170: Kayseri: s. 65-75.

**Esen**, N. (2009) “Orhan Pamuk Anlatısının Özellikleri”. *1980 Sonrası Türk Romanı Sempozyumu Bildiriler*. 27-28 Mart 2008, Erciyes Üniversitesi Yayınları No: 170: Kayseri: s. 115-119.

### **Tezler**

**Cengiz**, Ö. (2010). *A Comparison Between Hard-Boiled Detective Fiction And Postmodern Detective Fiction With References To The Maltese Falcon, The Big Sleep, And The New York Trilogy*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Kütahya.

**Özcan**, M. (2005). *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Postmodernizmin Yeri*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Mersin.



**Şahin, H.** (2003). *Kaderin İrade Ve Kudret Sıfatlarıyla İlişkisi*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel İslam Bilimleri (Kelam) Anabilim Dalı. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara.

### **Sözlükler**

**Bayladı, D.** (2005). *Mitoloji Sözlüğü Klasik Mitologyada Tanrılar-Olaylar-Kahramanlar*. Say Yayınları: İstanbul.

**Cevizci, A.** (2013). *Paradigma Felsefe Sözlüğü*. Paradigma Yayıncılık: İstanbul.

**Cuddon, JA.** (2013). *A Dictionary Of Literary Terms and Literary Theory* (5th edition). Wiley-Blackwell: New Jersey.

**Erhat, A.** (Ağustos, 1996). *Mitoloji Sözlüğü* (6.b.). Remzi Kitabevi: İstanbul.

**Gardin, N.,Olorenshaw, R.** (2014). *Larousse Semboller Sözlüğü*. Bilge Kültür Sanat Yayınları: İstanbul.

**Karataş, T.** (Ekim 2011). *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*. Sütun Yayınları: İstanbul.

**Sazyek, H.** (Ocak 2013). *Roman Terimleri Sözlüğü*. Hece Yayınları: Ankara.

### **Ansiklopedi Maddesi**

**Gürkan, S. L.** (2009). Su(Diğer Dinlerde). *TDVİA*. Yıl:2009. Cilt:37, s.: 440-442.

**Pala, İ.** (1991). Anka, *TDVİA*, Yıl: 1991. Cilt: 3. S.: 201.

**Sargon, E.** (1991). Anka, *TDVİA*, Yıl: 1991. Cilt: 3. S.: 198-200.

**Uludağ, S.** (2003). Meczup. *TDVİA*. Yıl: 2003. Cilt:28. s.: 285-286.

**Yavuz, Y. Ş.** (1991), Araf, *TDVİA*. Yıl: 1991. Cilt: 3. s.: 259.

## Söyleşiler

**Aşçı, Buket.** (14 Ocak 2014 Salı). *Altından uğultular gelen bir toprakta yaşıyoruz*, Söyleşi: Buket Aşçı, [http://vatankitap.gazetevatan.com/haber/altindan\\_ugultular\\_gelen\\_bir\\_toprakta\\_yasiyoruz\\_/1/22137](http://vatankitap.gazetevatan.com/haber/altindan_ugultular_gelen_bir_toprakta_yasiyoruz_/1/22137), erişim tarihi: 12.11.2015, 22.11.

**Budacı, Fırat.** (2005). *Tayfun Pirselimoglu: Bu Romanı Okuyorsanız Benim Kadar Sizin De Sorumluluğunuz Var*, Söyleşi: Fırat Budacı, Kitap-Lık, S:83, Mayıs 2005.

**Karaburç, Harun.** (5 Ocak 2014). *Sıradan insanların korkunç hikayeleri*. Söyleşi: Harun Karaburç. <http://www.yenisafak.com/yenisafakpazar/siradan-insanlarin-korkunc-hikayeleri-601703>, Erişim tarihi: 12.11.2015

## Filmler

**Welles, O.** (1949). *The Third Man* [Film]. İngiltere: The Criterion Collection.

**Besson, L.** (2005). *Angel-A* [Film]. Fransa: EuropaCorp.

## İnternet Kaynakları

**Sazyek, H.** *Kolaj ve Romandaki Yeri* (Mart 2006). (<http://www.hakansazyek.com/> erişim: 30.04.2015,14.44)

The Turk: [http://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Turk](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Turk) erişim: 20.05.2015 13.00)

Doppelganger: <https://en.wikipedia.org/wiki/Doppelg%C3%A4nger>, erişim 17.07.2015, 16.52)

Angel-A: <https://en.wikipedia.org/wiki/Angel-A> erişim: 13.10.2015, 18.00)

<http://www.biography.com/news/walt-disney-frozen-after-death-myth> erişim: 13.10.2015 saat: 16.03)

<http://www.trtturk.com/haber/arabistanli-lawrence-t-e-lawrence-kimdir-131173.html> erişim: 13.10.2015, 18.06)

<http://www.tayfunpirselimoglu.com/giris.asp?id=1&lng=tr> erişim: 20.11.2015, 19.00