

T.C.
MUŞ ALPARSLAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

Gizem ÇOLAK

TAYFUN PİRSELİMOĞLU'NUN ROMANLARININ YAPI VE TEMA
BAKIMINDAN İNCELENMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

MUŞ-2024

T.C.
MUŞ ALPARSLAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

Gizem ÇOLAK

TAYFUN PİRSELİMOĞLU'NUN ROMANLARININ YAPI VE TEMA
BAKIMINDAN İNCELENMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEZ DANIŞMANI
Doç. Dr. Turan GÜLER

MUŞ-2024

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	I
ÖZET.....	V
ABSTRACT	VI
ÖN SÖZ.....	VII
KISALTMALAR DİZİNİ	VIII
ŞEKİLLER DİZİNİ	IX
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

TAYFUN PİRSELİMOĞLU'NUN HAYATI, EDEBİ KİŞİLİĞİ VE ESERLERİ

1.1. HAYATI, EDEBİ KİŞİLİĞİ VE ESERLERİ	4
---	---

İKİNCİ BÖLÜM

TAYFUN PİRSELİMOĞLU'NUN ROMANLARININ YAPI VE TEMA BAKIMINDAN İNCELENMESİ

2.1. ÇÖL MASALLARI.....	6
2.1.1. Yapı.....	6
2.1.1.1. Olay Örgüsü	6
2.1.1.2. Anlatıcı ve Bakış Açısı.....	8
2.1.1.3. Şahıs Kadrosu	11
2.1.1.4. Zaman.....	16
2.1.1.5. Mekân.....	18
2.1.1.6. Anlatım Teknikleri	25
2.1.2. Tema.....	35
2.1.2.1. Aşk ve Cinsellik	36
2.1.2.2. Fantastiğin İzleri.....	40
2.1.2.3. Merak	43
2.1.2.4. Yolculuk.....	45
2.1.2.5. Yazarlık	48
2.2. KAYIP ŞAHISLAR ALBÜMÜ	49
2.2.1. Yapı.....	49
2.2.1.1. Olay Örgüsü	49
2.2.1.2. Anlatıcı ve Bakış Açısı.....	55

2.2.1.3. Şahıs Kadrosu	56
2.2.1.4. Zaman.....	63
2.1.2.5. Mekân.....	65
2.2.1.6. Anlatım Teknikleri	70
2.2.2. Tema.....	75
2.2.2.1. Merak	75
2.2.2.2. Cinsellik ve Aşk	76
2.2.2.3. Kadın	80
2.2.2.4. Kadercilik.....	80
2.2.2.5. Kayboluş	82
2.2.2.6. Arayış	83
2.2.2.7. Oyun.....	84
2.2.2.8. Siyasi Eleştiri	85
2.3. MALİHULYA	86
2.3.1. Yapı.....	86
2.3.1.1. Olay Örgüsü	86
2.3.1.2. Anlatıcı ve Bakış Açısı.....	88
2.3.1.3. Şahıs Kadrosu	89
2.3.1.4. Zaman.....	97
2.3.1.5. Mekân.....	99
2.3.1.6. Anlatım Teknikleri	105
2.3.2. Tema.....	110
2.3.2.1. Aşk	110
2.3.2.2. Cinsellik	115
2.3.2.3. Fantastik	117
2.3.2.4. Rüya	119
2.3.2.5. Yolculuk.....	120
2.3.2.6. Kader	121
2.4. ŞEHRİN KULELERİ	122
2.4.1. Yapı.....	122
2.4.1.1. Olay Örgüsü	122
2.4.1.2. Anlatıcı ve Bakış Açısı.....	126

2.4.1.3. Şahıs Kadrosu	127
2.4.1.4. Zaman.....	134
2.4.1.5. Mekân.....	136
2.4.1.6. Anlatım Teknikleri	141
2.4.2. Tema.....	145
2.4.2.1. Distopik Dünya	145
2.4.2.2. Memur Eleştirisi.....	151
2.4.2.3. Polisiye.....	152
2.4.2.4. Cinsellik ve Aşk	154
2.5. KERR	156
2.5.1. Yapı.....	156
2.5.1.1. Olay Örgüsü	156
2.5.1.2. Anlatıcı ve Bakış Açısı.....	160
2.5.1.3. Şahıs Kadrosu	160
2.5.1.4. Zaman.....	167
2.5.1.5. Mekân.....	169
2.5.1.6. Anlatım Teknikleri.....	172
2.5.2. Tema.....	175
2.5.2.1. Kadercilik.....	176
2.5.2.2. Gelenekçilik	177
2.5.2.3. Rüyalar	178
2.5.2.4. Bürokrasi Eleştirisi.....	179
2.5.2.5. Toplumsal Ahlak.....	181
2.5.2.6. Siyasi Eleştiri	182
2.6. BERBER	183
2.6.1. Yapı.....	183
2.6.1.1. Olay Örgüsü	183
2.6.1.2. Anlatıcı ve Bakış Açısı.....	186
2.6.1.3. Şahıs Kadrosu	187
2.6.1.4. Zaman.....	191
2.6.1.5. Mekân.....	194
2.6.1.6. Anlatım Teknikleri.....	200

2.6.2. Tema.....	202
2.6.2.1. Cinayet	202
2.6.2.2. Kader	205
2.6.2.3. Rüya	205
2.6.2.4. Cinsellik	207
2.6.2.5. Kıyamet	209
2.6.2.6. Siyasi Eleştiri	211
2.7. KADASTROCU	216
2.7.1. Yapı.....	217
2.7.1.1. Olay Örgüsü	217
2.7.1.2. Anlatıcı ve Bakış Açısı.....	219
2.7.1.3. Şahıs Kadrosu	220
2.7.1.4. Zaman.....	226
2.7.1.5. Mekân.....	228
2.7.1.6. Anlatım Teknikleri	237
2.7.2. Tema.....	241
2.7.2.1. Yanlış Tanıma	241
2.7.2.2. Gerçek Benliğini Kabul Ettirememe	243
2.7.2.3. Polisiye.....	244
2.7.2.4. Aşk ve Cinsellik	245
2.7.2.5. Bürokrasi Eleştirisi.....	249
SONUÇ.....	251
KAYNAKÇA	257

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TAYFUN PİRSELİMOĞLU’NUN ROMANLARININ YAPI VE TEMA BAKIMINDAN İNCELENMESİ

Gizem ÇOLAK

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Turan GÜLER

2024, 272 sayfa

Bu tezin amacı, Tayfun Pirselimoglu'nun romanlarını yapı ve tema bakımından ayrıntılı incelemektir. Hem bir edebiyatçı hem sinemacı hem de ressam olan Tayfun Pirselimoglu, çok yönlü bir kişiliktir. Günümüz Türk romanında kendine has tarzı ve üslubuyla önemli yeri olan bir yazardır. Bu zamana kadar yazmış olduğu yedi roman, hem Doğu hem Batı kültürüne göndergelerle dolu, postmodern anlatım tekniklerinin yoğun olarak kullanıldığı eklektik yapıtlardır.

“Tayfun Pirselimoglu'nun Romanlarının Yapı ve Tema Bakımından İncelenmesi” başlıklı bu çalışma, iki bölümden oluşmaktadır. Çalışmanın ilk bölümünde, Tayfun Pirselimoglu'nun hayatı, edebi kişiliği ve eserleri hakkında bilgiler verilmiştir. Çalışmanın ikinci bölümünde ise Pirselimoglu'nun romanları, yapı ve tema bakımından incelenmiştir. Bu romanlar: *Çöl Masalları*, *Kayıp Şahıslar Albümü*, *Malihulya*, *Şehrin Kuleleri*, *Kerr*, *Berber* ve *Kadastrocu*'dur. Romanlar yapı bakımından olay örgüsü, anlatıcı ve bakış açısı, şahıs kadrosu, zaman, mekân ve anlatım teknikleri açısından her eser dâhilinde ayrı ayrı ele alınmıştır. Tema kısmında ise yazarın eserlerinde ağırlıklı olarak durduğu meseleler irdelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Tayfun Pirselimoglu, Roman, İnceleme, Yapı, Tema.

ABSTRACT
MASTER’S THESIS
EXAMINATION OF TAYFUN PİRSELİMOĞLU’S NOVELS IN TERMS
OF STRUCTURE AND THEME

Gizem ÇOLAK

Advisor: Associate Prof. Turan GÜLER

2024, Page: 272

The aim of this thesis is to research Tayfun Pirselimoglu’s novels thoroughly in terms of structure and theme. Being a literator, scriptwriter and on artist Tayfun Pirselimoglu has a sophisticated personality. He is a writer who has an important place in current Turkish literature with his spesific wordiry and style. His seven nowels he has written until now, which are full of references to both east and weat culture, are eclectical Works in which postmodern expressing techniques are intensely used.

The study entitled as “Examination of Tayfun Pirselimoglu’s Novels in Terms of Structure and Theme” consists of three chapters. In the first chapter, there is information about Tayfun Pirselimoglu life, literary identity and Works. In the second chapter, Pirselimoglu’s novels have been analyzed in terms of structure and theme. These novels are: *Çöl Masalları*, *Kayıp Şahıslar Albümü*, *Malihulya*, *Şehrin Kuleleri*, *Kerr*, *Berber* and *Kadaastrocu*. The novels have been studied individually in the aspects of structure, plot, narrates and point of view, character codre time, place and instruction techniques. In the theme part the issues, which the writer emphasizes mostly, are studied.

Key Words: Tayfun Pirselimoglu, Novel, Research, Structure, Theme.

ÖN SÖZ

Tayfun Pirselimoglu, günümüz Türk romanında kendine has tarzı ve üslubuyla önemli yeri olan bir yazardır. Yazarlığı yanında yönetmen, senarist ve yapımcı yönü de olan Pirselimoglu'nun filmleri, İstanbul'da yaşamını sürdüren varoş bölge insanını konu alan toplumcu çizgiyle oluşturulmuştur. Romanları ise özellikle *Çöl Masalları*, tam bir postmodern kurguyla işlenmiştir. Romanlarının büyük bir çoğunluğunda fantastik kurgular işlenmişken, filmlerinde ise hayatın tüm gerçekleri açık ve acımasız şekilde ele alınmıştır.

Tayfun Pirselimoglu'nun yedi romanının yapı ve tema bakımından incelendiği bu çalışmada; her metin ayrı ayrı incelenmiştir. Romanlar; olay örgüsü, anlatıcı ve bakış açısı, zaman, mekân, anlatım teknikleri ve tema başlıkları altında ele alınmıştır. Çalışmada özellikle Mehmet Tekin'in *Roman Sanatı 1 Roman Unsurları*, Şerif Aktaş'ın *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Nurullah Çetin'in *Roman Çözümleme Yöntemi* ve İsmail Çetişli'nin *Metin Tahlillerine Giriş 2* adlı kitaplarından yararlanılmıştır. Bu kitapların dışında, Hilal Demir'in *Tayfun Pirselimoglu'nun Romanlarında Postmodern Ögeler* adlı Yüksek Lisans tezinden, Ramazan Korkmaz'ın *Romanda Mekânın Poetiği* adlı yazısından, Mehmet Narlı'nın *Romanda Zaman ve Mekân Kavramları* adlı makalesinden, Kubilay Aktulum'un *Metinlerarası İlişkiler* adlı kapsamlı çalışmasından ve çeşitli yapı ve tema incelemeleri çalışmalarından yararlanılmıştır. Çalışmanın ilk bölümünde, Tayfun Pirselimoglu'nun hayatı ve eserleri ile ilgili genel bilgiler verilmiş, ikinci bölümde ise yazarın romanları yapı ve tema bakımından incelenmiştir.

Tez danışmanım değerli hocam, Doç. Dr. Öğr. Üyesi Turan GÜLER'e çalışmaya katkıları, rehberliği, fikirleri ve anlayışından dolayı teşekkürü bir borç bilirim. Üzerimde emeği bulunan tüm hocalarıma teşekkür ederim. Teşekkürlerin en büyüğünü, sevgili eşim Halil İbrahim Çolak'a borçluyum. Onun fedakârlığı, desteği ve sevgisi olmadan bu çalışmayı bitirmek asla mümkün olmazdı. Ayrıca, tüm hayatım boyunca her zaman arkamda bir dağ gibi duran canım babam ve anneme de ne kadar teşekkür etsem azdır.

Muş-2024

Gizem ÇOLAK

KISALTMALAR DİZİNİ

Bkz.	: Bakınız
B	: Berber
Çev.	: Çeviren
ÇM	: Çöl Masalları
DİA	: TDV İslam Ansiklopedisi
DİB	: Diyanet İşleri Başkanlığı
Haz.	: Hazırlayan
K (2021)	: Kadastrocu
KŞA	: Kayıp Şahıslar Albümü
K (2014)	: Kerr
M	: Malihulya
S.	: Sayfa
SBE	: Sosyal Bilimler Enstitüsü
ŞK	: Şehrin Kuleleri
T.C.	: Türkiye Cumhuriyeti
TDV	: Türkiye Diyanet Vakfı
Vb.	: Ve benzeri
Vd.	: Ve diğerleri
Vs.	: Vesaire

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 2.1. Çöl Masalları Adlı Romanda İç İçe Geçerek Anlatılan Hikâyeler Şeması.....	7
Şekil 2.2. Kayıp Şahıslar Albümü Adlı Romanda İç İçe Geçerek Anlatılan Hikâyeler Şeması	51
Şekil 2.3. Romanda, Meryem'le İlişkide Bulunan Karakterler Şeması.....	54
Şekil 2.4. Malihulya adlı Romanda İç İçe Geçerek Anlatılan Hikâyeler Şeması	88



GİRİŞ

Roman, modern çağın ortaya koyduğu bir anlatım biçimidir. Roman, hayatı açan, sergileyen, gerçeklikleri çoğu zaman soyutlayarak yeniden ortaya koyabilen edebi bir türdür. Romancı, gerçek dünyadan, deneyimlerinden, gözlem ve izlenimlerinden amacına ve dünya görüşüne uygun bir seçme yapar ve onları dünya görüşüne uygun bir şekilde yorumlayarak gerçeğe yakın bir dünya kurar.

Roman, hikâyeden daha uzun ve geniş bir hacimde, şahıs, mekân ve zamana bağlı kalarak düz yazı şeklinde kurgulanmış olayların hikâye edilmesidir (Çetin, 2019: 67).

Tanzimat'ın ilanından sonra Türk edebiyatına girmiş olan roman, anlatmaya dayalı bir edebi metin türüdür. Türk edebiyatından romandan önce destanlar, masallar ve mesneviler bu işlevi görmekteydi. Olay örgüsüne dayanan bu ürünler Tanzimat dönemine dek romanın yerini tutmuştur. Tanzimat ile birlikte batı ile kurulan yakın ilişkilerden sonra roman ortaya çıkınca da bu ürünler geri planda kalmıştır. Türk edebiyatında romana dair ilk örnekler çeviri şeklinde görülmektedir. Bu çeviriler Batı edebiyatından özellikle de Fransız edebiyatından yapılmıştır. Edebiyatımızda ilk çeviri roman Yusuf Kamil Paşa'nın 1862'de Fransız yazar Fenelon'dan yaptığı *Telemak*'tır. İlk yerli roman ise Şemsettin Sami'nin *Taaşuk-ı Talat ve Fitnat* adlı eseridir. İlk edebi roman Namık Kemal'in *İntibah*'ıdır. İlk tarihi roman Namık Kemal'in *Cezmi*'si, ilk köy romanı Nabizade Nazım'ın *Karabibik* adlı romanıdır. İlk eserler Tanzimat edebiyatında verilmesine rağmen teknik anlamda kusursuz eserler Servet-i Fünun döneminde Halit Ziya Uşaklıgil tarafından verilmiştir. Günümüzde ise Nobel ödülünü alacak ve aday gösterilecek kadar yetkin romancılar yetişmiştir (Yaman, 2014: 5).

Bu çalışmanın konusunu, Tayfun Pirseliimoğlu'nun yedi romanının yapı ve tematik incelemesi oluşturmaktadır. İki ana başlık altında incelenen romanlarda, "Yapı" bölümünde anlatıdaki olay örgüsü, anlatıcı ve bakış açısı, şahıs kadrosu, zaman, mekân ve anlatım teknikleri tahlil edilmiş; "Tema" kısmında ise eserdeki temalar belirlenerek bu temalar eserdeki yoğunluk unsuruna göre değerlendirilmiştir. Kronolojik bir sıralamayla incelenen romanlarda kullanılan postmodern tekniklerle romanların birer postmodern eser olduğu kanıtlanmaya çalışılmıştır. Tayfun Pirseliimoğlu'nun romanları üzerine sadece bir adet yüksek lisans tez çalışması yapılmıştır. Hilal Demir'in *Tayfun Pirseliimoğlu'nun Romanlarında Postmodern Ögeler* adlı çalışması, yaptığımız

çalışmaya anlatım teknikleri yönünden yol gösterici olmuştur. Bu yüksek lisans tezi dışında, Pirselimoglu'nun *Çöl Masalları* üzerine yazılan Nazlı Eser Aydın'ın *Edebi Türlerle Dair Bir Değerlendirme Masal ve Roman Arasında: Çöl Masalları* adlı makalesinden ve *Şehrin Kuleleri* üzerine yazılan Umut Düşgün'ün *Tayfun Pirselimoglu'nun 'Olası' Distopyası: Şehrin Kuleleri* adlı makalesinden de yararlanılmıştır. Tayfun Pirselimoglu'nun tüm romanları üzerine kapsamlı bir çalışma bulunmamaktadır. Onun yedi romanının yapı ve tema bakımından ayrıntılı incelendiği bu çalışmada, Şerif Aktaş'ın *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş* adlı eserindeki akış şeması ve içerik düzeni referans alınmıştır.

Yazarın 1996 yılında kaleme aldığı ilk romanı *Çöl Masalları*, çerçeve öykü tekniği ile yazılmış, masalla roman arasında bir yapıttır. Roman, dış çerçeve yapıyı oluşturan ve yazarın kendini anlatma ihtiyacını hissettiği “Ön söz” ve “Son söz” içine yerleştirilmiştir. Çerçeve öykü içerisine yerleştirilmiş pek çok iç anlatı vardır. Bu iç anlatılar, fantastik, olağanüstü ve tekinsiz türler arasında gezinmektedir. İsminde de masal olan bu roman, masal türünün özelliklerinden sıkça yararlanmıştır.

Pirselimoglu'nun ilk baskısı 2002 yılında yapılan ikinci romanı olan *Kayıp Şahıslar Albümü*, yine kurmaca bir ön söz ve son sözün içerisine anlatıcının açıklamalarının yerleştirildiği, dış çerçeveyi oluşturan ve içerisinde birden çok iç anlatı bulunan çerçeve yöntemle oluşturulmuş bir romandır. Yazar, üstkurmacanın imkânlarından yararlanarak bir hikâyeden başka hikâyeye geçiş yapmıştır. Bu romanda, üstkurmacanın bir çeşidi olan “kurmaca içinde kurmaca” (Aydoğdu, 2017: 58) şeklinde kurgulanmıştır.

Yazarın üçüncü romanı olan *Malihulya*'nın ilk baskısı 2003 yılında yapılmıştır. Roman, anlatıcının bir yerlerden duyduğunu söylediği hikâyenin aktarımıdır. *Malihulya* da yazarın diğer romanları gibi kurguya dâhil olan bir ön sözle başlar. On yedi yaşındaki bir gencin, rüyasında gördüğü güzele kavuşmak için bir yolculuğa çıkmasının anlatıldığı romanda yine farklı kişilerin hikâyelerinin anlatıldığı iç hikâyeler de bulunmaktadır. Fantastik öğelerin de sıkça kullanıldığı bu eser, bir yolculuk romanıdır.

Şehrin Kuleleri, yazarın ilk baskısını 2005'te yaptığı dördüncü romanıdır. Roman, başkahramanın anti kahraman özellik taşıdığı bir karşı ütopya (distopik) eseridir. Temasında, memur eleştirisinin yoğun olarak üzerinde durulduğu bu eser, aynı zamanda

bir cinayetin takibi konu alındığı için polisiyenin suspense türüne de örnek oluşturmaktadır. Suspense türü, tehdidin insan üzerindeki etkisini ön plana çıkarır. Bu türün okuyucudan beklediği, cinayeti aydınlatması değil fiziksel ve psikolojik olarak sarsıntılar yaşayan kahramanla özdeşleşmesidir. Bu türde önemli olan kurbanın ya da suçlunun üzerine yıkılan suçtan kurtulup kurtulmayacağıdır. Suspense türünün ayırt edici bir özelliği de karmaşık ruh haline sahip olan kahramanın psikolojik ve davranışsal incelemesini sunmaktır (Üyepazarcı, 1997: 32).

Pirselimoğlu'nun ilk baskısı 2014 yılında yapılan beşinci romanı *Kerr*, yazarın ikinci romanı *Kayıp Şahıslar Albümü*'yle başı ve sonu aynı olan bir romandır. Bir tekerrürün romanı olan eserde, başkarakterin farklı karar vermesi üzerine yaşadığı bürokratik çıkmazlar gözler önüne serilmiştir. Kader inancının yansıması olan eserde, ne kadar farklı kararlar versek de yaşamımızın başını ve sonunu değiştiremeyiz fikri kanıtlanmaya çalışılmış gibidir (Tezcan, 2014).

Yazarın ilk baskısı 2016 yılında yapılan altıncı romanı olan *Berber*, bir katilin hikâyesidir. Bir kara roman olan *Berber*'de yaşananları bir kiralık katilin gözünden okuruz. Kara romanın bir gereği olan siyasi çıkarlar uğruna işlenen cinayetlerin konu alındığı romanda, yazarın sisteme yapılan acımasız eleştirilerine de şahit oluruz.

Yazarın son romanı olan *Kadastrocu*'nun ilk baskısı 2021 yılında yapılmıştır. Şimdiye kadar yazdığı tüm eserlerine ve gerçek dünyaya yaptığı göndergelerin dolu olduğu romanda, sıradan bir memurun tuhaf bir rüzgârın peşinde oradan oraya savruluşunu ve savrulduğu her yerde yanlış anlaşılmasını okuruz.

Sonuç olarak postmodern roman türünün başarılı temsilcileri arasında sayabileceğimiz Tayfun Pirselimoğlu'nun yedi romanı ayrıntılı olarak hem yapı hem tema bakımından irdelenmiş, onun eserlerinin üskurmacanın tüm olanaklarından yararlanmış birer postmodern roman olduğu gözler önüne serilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

TAYFUN PİRSELİMOĞLU'NUN HAYATI, EDEBİ KİŞİLİĞİ VE ESERLERİ

1.1. HAYATI, EDEBİ KİŞİLİĞİ VE ESERLERİ

Tayfun Pirselimoglu, 1959'da Trabzon'da doğmuştur. Orta Doğu Teknik Üniversitesi'ni bitirdikten sonra 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 Akademie Genius'ta dersler vermiştir. Viyana, Atina ve Ankara'da sinema atölyeleri gerçekleştirmiştir.

Pirselimoglu hem bir edebiyatçı hem sinemacı hem de ressamdır. *Dayım* (1999) ve *Il Silenzio e'Doro (Sükût Altındır)* (2002) adlı kısa filmleri ve yazıp yönettiği beş uzun metrajlı filmi vardır: *Hiçbiryerde* (2002), *Rıza* (2007), *Pus* (2009), *Saç* (2010), *Ben O Değilim* (2013). Bunlardan *Saç*, *Rıza*, *Pus* 'Vicdan ve Ölüm' temalı üçlemidir. (<http://www.tayfunpirselimoglu.com/giris.asp?id=1&lng=tr>, Erişim Tarihi: 10.12.2023).

Röportajlarında karamsar bir kişiliği olduğunu ifade eden Pirselimoglu, "Dünyanın gidişatının iyi bir yolda olmadığını düşünenlerdenim. Ne ki, bunun gerektiğini de düşünüyorum. Dibini bulmadan huzura kavuşamayacağız" der. (<http://www.aljazeera.com.tr/haber-analiz/portre-tayfun-pirselimoglu>, Erişim Tarihi: 10.12.2023). Belki de bu yüzden filmlerinde (*Vicdan ve Ölüm* üçlemesi) ve romanlarında huzura kavuşamayan, karamsar karakterlere yer vermiştir.

Çocukluğu Trabzon'da geçen yazarın, o zamanlardaki yaşamına ait izlere romanlarında karşılarız. Örneğin *Çöl Masalları* adlı romanında, bodrumdaki arkasında çöl olan büyüdüğü kapı, biraz yazarın yaşamını sürdürdüğü iki katlı evin bodrumundaki kapıya biraz da büyükbabasının konağındaki kapıya anıştırmadır. *Çöl Masalları*'ndaki avcı dayı da yine otobiyografik unsurlardandır. Pirselimoglu'nun babası avcıdır. *Avcılıkta Kırk Yıl* adlı bir yapıtı da bulunmaktadır. Dedesi Hacı Hamdi Paşa ise Fevzi Çakmak'ın yanında savaşmıştır (Pirselimoglu, 2011: 24-25).

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

“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” (Pirselimoğlu, 2011: 27).

Pirselimoğlu, *Çöl Masalları* (1996), *Kayıp Şahıslar Albümü* (2002), *Malihulya* (2003), *Şehrin Kuleleri* (2005), *Kerr* (2014), *Berber* (2016), *Kadastrocu* (2021) adlı yedi roman; *Otel Odaları* (2009), *Harry Lime’in En Yeni Hayatları ya da Üçüncü Adama Övgü* (2013), *Çölün Öbür Tarafı* (2018) adlı üç hikâye kitabının sahibidir. Yazarın eserleri İthaki Yayınları tarafından basılmaktadır. Yalnızca, *Berber*, *Çölün Öbür Tarafı* ve *Kadastrocu* İletişim Yayınları tarafından basılmıştır.

Çöl Masalları ve *Malihulya*, Pirselimoğlu’nun, toplumcu gerçekçilikten uzak romanlarıdır. *Şehrin Kuleleri* distopik bir eserdir. *Kayıp Şahıslar Albümü* ve *Kerr* ise yazarın toplumsal-taşlamacı özelliğinin yansıtıldığı romanlardır. Özellikle *Kerr*’de siyasal hiciv ön plana çıkmıştır. Ayrıca bu iki roman postmodern kurguyla yazılmış birer üstkurmaca metinlerdir.

Yazarın ilk hikâye kitabı *Otel Odaları*’nda birbiriyle ilintili yedi hikâye bulunur. Hikâyelerin her biri bambaşka otellerde ve bambaşka şehirlerde geçer. Başkahramanlar, genel olarak işsiz ve sürekli iş arayışlarında olan, yoksul otel odalarında barınıp kötü hayatlar sürdüren kişilerdir. Hikâyelerdeki kişiler sanki kitaptaki bir hikâyeden başka bir hikâyeye geçiş yaparlar.

Harry Lime’in En Yeni Hayatları ya da Üçüncü Adam’a Övgü (2012) yazarın ikinci hikâye kitabıdır. Kitap yedi kısa hikâyeden oluşur. Bunlardan altı tanesi, yazarın kendisi tarafından yazılmıştır. Yedinci hikâye ise, Pirselimoğlu’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 Pirselimoğlu’nun dikkatini çeken Welles’in Harry Lime karakterini oynadığı *The Third Man* (*Üçüncü Adam*) (1949) olmuştur.

Yazarın son hikâye kitabı *Çölün Öbür Tarafı* (2018) ise, eser içinde yazarın metin üstü olarak biçimlendirdiği, değişik tesadüflerin, bağlantılı hikâyelerin, büyülü ve tekin olmayan mekânların bulunduğu; üslup olarak da yazarın diğer eserleriyle konuşan bir eserdir.

İKİNCİ BÖLÜM

TAYFUN PİRSELİMOĞLU'NUN ROMANLARININ YAPI VE TEMA BAKIMINDAN İNCELENMESİ

2.1. ÇÖL MASALLARI

Çöl Masalları, Tayfun Pirseli moğlu'nun ilk romanıdır. İlk baskısı 1996'da Yapı Kredi Yayınları'nda, ikinci baskısı 2002'de Om Yayınevi'nde, son baskısı ise 2005 yılında İthaki Yayınları'nda yapılmıştır. Tezde, Om Yayınevi'nde basılan ikinci baskı kullanılmıştır. *Çöl Masalları*, yazarın fantastik kurguyla işlediği ve çerçeve tekniği kullanılarak yazdığı postmodern eseridir.

2.1.1. Yapı

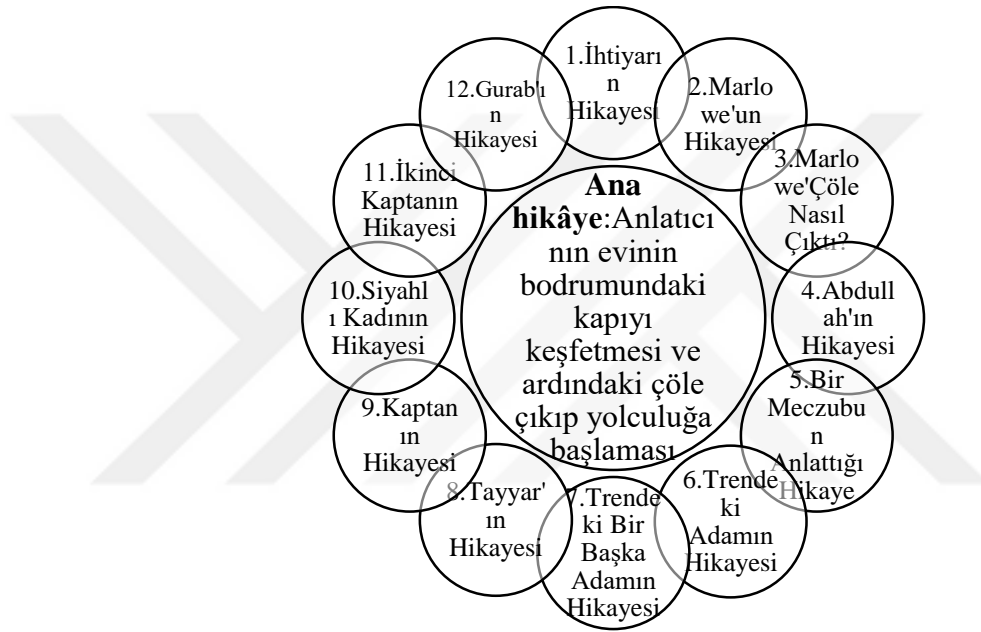
Anlatmaya dayalı metinlerde yapı ile söylenmek istenilen aslında romanın iskeletini oluşturan olay, şahıs, zaman, mekân ve anlatıcıdır. Şahısların birbiriyle olan ilişkileri ve çatışmaları olay zincirini meydana getirir. Anlatma ve göstermeye dayalı metinlerde yapı, çatışma üzerine inşa edilir. Yapı kavramıyla edebi eserde “*görev alan kişi ya da kişi konumundaki varlıkların/değerlerin/kavramların birbiriyle ilişkileri ve bu ilişkilerden doğan her türlü çatışmalar*” (Gündüz, 1998: 184) kastedilmektedir.

2.1.1.1. Olay Örgüsü

Romanın yapı unsurlarından vak'a, anlatmaya dayalı metinlerin vazgeçilmez elemanıdır. Sözlük anlamı ile ‘olup geçen şey’ demektir (Tekin, 2019: 65). Vak'a kavramı yerine olay veya olay örgüsü ifadeleri de kullanılabilir. Olay örgüsü tek bir zincir şeklinde yansıtılabileceği gibi birden çok zincir şeklinde ya da iç içe de yansıtılabilir. Romandaki olaylar gerçek hayatta yaşanan bazı olayların estetik endişe düşünülerek yazıya geçilmiş halidir. “*Öyleyse vak'a herhangi bir alaka ile bir arada bulunan ve birbirleriyle ilgilenmek mecburiyetinde kalan fertlerden en az ikisinin karşılıklı münasebetlerinin tezahürüdür*” (Aktaş, 1991: 48). Şerif Aktaş'ın da dediği gibi vak'a zaman, mekân ve kişi kadrosuyla iç içedir. Forster'e göre (1985: 128), olay örgüsü olaylardaki sebep-sonuç ilişkisine göre tanımlanmıştır. Hikâye ile olay örgüsü arasındaki en önemli fark hikâyenin kronolojik olarak sıralanması olay örgüsünün ise sebep-sonuç ilişkisine dayanmasıdır.

“Başkişi” anlatıcı tarafından aktarılan *Çöl Masalları*’nda Şerif Aktaş’ın “çerçeve yöntemi” (Aktaş, 1991: 77) olarak ele aldığı teknik kullanılmıştır. Bu teknikte yazar bir dış hikâyeye (ana hikâyeye) on iki tane de çerçeve hikâyeye yerleştirmiştir. Anlatıcı, evinin bodrumundaki kapının ardında yer alan çöle çıkar ve yolculuğa başlar. Anlatıcının karşısına çıkan kişiler, kendi başlarından geçen fantastik hikâyeleri anlatırlar. Böylece üstkurmacanın bir çeşidi olan “kurmaca içinde kurmaca” oluşturmak (Aydoğdu, 2017: 58), bir hikâyeden diğerine geçilerek sağlanır.

Şekil 2.1. Çöl Masalları Adlı Romanda İç İç Geçerek Anlatılan Hikâyeler Şeması



Vak'a, anlatıcının çocukluğunu yaşadığı evi anlatmasıyla başlar. Anlatıcı küçüklüğünde yaşadığı konağın bodrumunda, bir sandığın arkasında küçük bir kapı fark eder. Ancak koca sandığı kaldırmaya gücü yetmediği için kapıyı açamaz. Konaktaki büyüklerden yardım ister ancak herkes bu konuyu bir şekilde geçirir ve ona yardım etmezler. Yıllar sonra annesi ölüp, ablası bahçıvanın oğluyla kaçıp, dayısı ortadan kaybolup en son da babaannesi ölünce büyük bir boşluğa düşer. Artık sandığı itip kapıyı aralamanın vakti gelmiştir. Kapı, bir çöle açılmaktadır. Çöle adımını atar atmaz kendisini çöl memuru olarak tanıtan biriyle karşılaşır ve ondan bir defter alır. Çöle çıkan her kişiye bir defter verilip, yaşadıklarını yazmaları istenmektedir. Anlatıcı, ön sözde belirttiği üzere, bu defteri doldurmak için dirense de kuşu Tuti'nin ölümü, çöl meleğinin belleğinin zayıflayacağı konusundaki uyarılarıyla bu defteri doldurmak zorunda kalır. Anlatıcının çölde karşılaştığı konuştuğu ilk kişi, ihtiyar yazardır. Çölde

şimdiye kadar onlarca defter doldurmuş olan ihtiyar yazar, defterlerini Amerikalı'nın Kütüphanesi'ne götürecektir. Kendisine bu yolculukta eşlik etmesini 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 çıkarlar. Bu yolculukta birçok insanın yüzyıllardır açılmasını bekledikleri sonsuz uzunluktaki surun önüne gelirler. Surun kapısında Dino adında yerli bir Kabile senelerdir kapının açılmasını beklemektedir. Burada Abdullah adında genç bir adamla tanışır. 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 insanlar da hikâyelerini anlatır. Marlowe'un kamyoneti Çene'nin bozulmasıyla yollarına önce bir tren sonra da gemiyle devam ederler. Gemi bir fırtına sonrasında batmadan önce dördü de gemiden bir filika yardımıyla kurtulur. Nihayet, Amerikalı'nın Kütüphanesi'nden önceki labirent şehre varırlar. Gurab adlı şehir kılavuzu sayesinde bu şehirden çıkarlar ve kütüphaneye ulaşırlar. Kütüphaneye geldiklerinde ihtiyar yazar, Marlowe ve Abdullah, kendi defterleri için uygun raf bulma işini anlatıcıya verirler. Anlatıcı defterlere uygun raf bulmak için devasa kütüphanede gezerken kaybolduğunu anlar. Uzun boylu, sakallı bir adam kendisine kütüphanenin çıkış yolunu gösterir ve kendi yazdığı "Masallar" adlı bir kitabı da onda kalması için verir. Anlatıcı kütüphaneden çıkarken bu defteri düşürür. Çıktığında arkadaşlarını kaybeder, yapayalnız kalır. Yanına sonradan Tuti ismini vereceği kuş gelir ve roman sona erer.

2.1.1.2. Anlatıcı ve Bakış Açısı

Anlatıcı, edebiyatın her döneminde, oluşturulan tüm edebî metinlerde mutlaka yer alan, yazarın vak'ayı anlattığı, romancı ile okuyucu arasında bir ara şahıstır (Çetin, 2019: 105). Romanın kurgu evreninde bulunan anlatıcının işlevi, okuyucu ile eser arasındaki ilişkiyi sağlamak, olaylara ve şahıslara şahit olmak, olan biteni aktarmak, açıklamak ve yorum yapmaktır. "Roman sanatı bağlamında üç anlatıcı tipinden söz edilir: 1. Tekil kişi (Ben), 3. Tekil kişi (O) ve 2. Çoğul kişi (Siz)" (Tekin, 2019: 28). Ben anlatıcıda, olayları yaşayan kahraman başından geçenleri, hislerini ve düşüncelerini anlatır. Bundan dolayı ben anlatıcının kullanıldığı romanlarda daha çok kahraman bakış

açısı tercih edilir. O anlatıcıda ise dışarıdan olayları izleyen ve gözlemleyen bir anlatıcı vardır. Günümüz yazarları o anlatıcıyı klasik olarak kabul etmektedir o yüzden de daha çok ben anlatıcıyı tercih etmektedirler (Yaman, 2014: 7-8). Çoğul 2. Kişili anlatıcı ise, çok az tercih edilen, sıra dışı bir anlatıcı tipidir. Romancı için olağan dışı sınırlama getiren sıkıntılı bir anlatıcıdır o (Tekin, 2019: 30).

Bakış açısı ise, Tekin'e (2019: 51) göre, olay, şahıs ve mekâna hangi açıdan ve nasıl bakıldığını işaret eden bir çeşit optik açıdır. Anlatmaya dayalı metinlerde kullanılan mekân, zaman, kişi kadrosu gibi öğelerin kim tarafından, kime nakledilmekte olduğu sorusunun cevabı bize o eserin bakış açısını vermektedir (Aktaş, 1991: 84). Hâkim bakış açısında yazar, tüm olaylara hâkimdir. Kahramanların ne düşündüğünü, ilerde ne yapacağını bilir. Bu bakış açısında 3. Tekil kişi anlatıcı kullanılır. Kahraman bakış açısı, otobiyografik romanlarda uygulanan bir bakış açısıdır. Bu tür romanlarda anlatıcı ile anlatılan kişi aynıdır. Anlatıyı oluşturan her şey, merkezde bulunan söz konusu kişinin bakış açısından okuyucuya verilir. Böyle bir bakış açısını tercih eden romancı, mutlak güce sahip olan anlatıcının etkisinden hikâyeyi uzaklaştırır ve yazarın varlığını hemen hemen tamamıyla romandan kaldırır (Tekin, 2019: 57-58). Romandaki her şey anlatıcı olan benin gözünden anlatılır. Bu nedenle bu bakış açısında birinci tekil kişi anlatıcı kullanılır. Müşahit (gözlemci) bakış açısı, roman kahramanlarını ve olayları dışarıdan izleyen bir üçüncü şahsın bakış açısıdır. Bu bakış açısının kullanıldığı eserlerde anlatıcı, olay içerisinde yer alan kişileri bir kamera tarafsızlığıyla izler; onların geçmişleri ve iç dünyaları hakkında bilgi vermeden yaptıklarını gözler önüne serer (Aktaş, 1991: 113). Karma anlatıcı bakış açısında ise, birden fazla bakış açısı kullanılır. Bu demektir ki yazar eserinde bazen hem ilahi bakış açısını hem de kahraman bakış açısını kullanabildiği gibi ilahi, kahraman ve gözlemci bakış açısının üçünü birden de kullanabilir (Yaman, 2014: 9).

Çöl Masalları'nda ana vak'adan bir iç/alt vak'aya geçişle anlatıcı da değişmektedir. Bu durumda temel vak'anın anlatıcısı, dış/üst anlatıcı olarak isimlendirilir; alt/iç vak'anın anlatıcısı ise iç anlatıcı olarak adlandırılır ve romanda bir karakter olarak yer alır. Bu nedenle *Çöl Masalları*, farklı roman kişilerinin hikâyelerinin anlatıldığı, çoğulcu bakış açısının kullanıldığı bir metindir. Romanda iç/alt anlatıları kaplayan ve bir arada tutan çerçeve anlatı, romanın "Ön söz" ve "Son söz" bölümleriyle

bir kez daha çevrelenmiştir. Bu açıdan roman, çerçeve anlatı ve dış-çerçeve anlatıdan oluşan iki çerçeve anlatıya sahiptir (Aydın, 2023:634).

Dış-çerçeve anlatıyı oluşturan “Ön söz” başlıklı ilk bölüm, birinci tekil kişi/ben anlatıcının vak’a boyunca yaşanan tüm olayları yaşayıp bunları geride bıraktığı yerden başlar. Anlatıcı burada okura, onu *Çöl Masalları*’nı yazmaya iten sebebi anlatır. Bu bölüm bir açıdan sebep-i teliftir (ÇM, 7-19).¹

“Bu defter uzun sürmüş bir aldatmacanın artık sona erdiğini işaret ediyor. Defterlerden, hele onların ön sözlerinden nefret eden biri için bu itirafı bu sefil kâğıtların üzerinde yapmak iyice can sıkıcı. Üstelik gecikmiş bir itirafta bulunmak herhangi bir ferahlık da yaratmıyor. Tersine, bir başka yeise bulanyorum. Hayatın bir son yenilgi ile noktalanacağını bilmek ancak kutsal kitaplarda yer aldığında bir umut ışığı yaratabilir” (ÇM, 7).

Böylece dış-çerçeve anlatıdan, çerçeve anlatıya geçilmiş olur. Anlatıcının hikâyesini yazma nedeni, ölümüyle beraber yaşadıklarının da yok olup gideceği endişesidir; o, yaşadıklarının unutulmasını istemez (ÇM, 17-18). “Son söz”de ise yine doğrudan okura seslenerek, hikâyesini anlatıp bitirdiğini, yaşlandığını, bu oyuna bir son vermesi, masalı bitirmesi gerektiğini söyleyerek anlatıyı sonlandırır (293-295). Dış anlatıcının konaktaki gizli kapıdan çöle çıkmasıyla çerçeve öykünün parçası olan çöl macerası başlamış olur (ÇM, 34). Romanda çerçeve öyküden alt anlatıya geçiş iki şekilde görülür: Dış anlatıcının çölde karşılaştığı kişilerden hikâyeler dinlemesi ve dış anlatıcının çölde karşılaştığı kişilere kendi hikâyelerini anlatması.

“Ön söz” ve “Son söz” bölümleri hariç otuz iki bölümden oluşan romandaki öyküler; “İhtiyar yazarın Hikâyesi”, “Marlowe’nın Hikâyesi”, “Marlowe Çöle Nasıl Çıktı?”, “Abdullah’ın Hikâyesi”, “Bir Meczubun Anlattığı Hikâye”, “Trendeki Adamın Hikâyesi”, “Trendeki Bir Başka Adamın Anlattığı Tüylar Ürpertici Hikâye”, “Tayyar’ın Hikâyesi”, “Kaptanın Hikâyesi”, “Siyahlı kadının Hikâyesi”, “İkinci Kaptanın Hikâyesi” ve “Gurab’ın Hikâyesi” dir. Bu başlıklar, bölümlerin birbirinden ayrı anlatılar olduğunu ve onların bir iç/alt anlatı olduğunu gösterir.

Çöl Masalları’nda hâkim olan merkez figür anlatıcının başından geçenleri, “Ben” anlatıcısına bağlı olarak anlatılan kısımdan alıntıyla bir örnek verelim:

“Kapıyı, dayımın eli hep boş döndüğü avlarından birine gitmeğe hazırlanırken konağın merdivenlerinden yuvarlanıp, yanlışlıkla ateş alan tüfeği ile

¹ *Çöl Masalları* romanından yapılan alıntılar, romanın baş harfleri kullanılarak gösterilecektir.

köpeğimi yaraladığı bir Pazar günü keşfettim. Kısa süren o av partisinin neden olduğu hüznü başlangıca karşın, o günü şimdi daha çok mutlu bir heyecanla hatırlıyorum” (ÇM, 20).

Bir iç hikâye olan Gurab’ın hikâyesinin anlatıldığı, yine “Ben” anlatıcının hâkim olduğu kısımdan bir örnek ise şöyledir:

“Ben bundan yıllar önce buradan uzak bir şehirde dünyaya gelmişim. Ancak dünyaya gelişim biraz alışılmadık bir şekilde olmuş. O doğum anını 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” (ÇM, 266-267).

Sonuç olarak, romanın dış çerçeve ve iç çerçeve kısımları, anlatıcının gözünden anlatıldığı için “Ben” anlatıcıya bağlı olarak kahraman bakış açısıyla yazılmıştır. İç hikâyelerde de yine kahramanlar, kendi başından geçenleri öyküledikleri için “Ben” anlatıcıya bağlı olarak kahraman bakış açısını görürüz. Dolayısıyla romanın bakış açısı, çoğulcu bakış açısıdır.

2.1.1.3. Şahıs Kadrosu

Romancının hayal gücü ve yazma kabiliyetiyle yarattığı dünyada başlıca ilgi noktası, kişidir. İlgi noktasıdır çünkü diğer unsurlar onun için bulunur ve oluşturulan bu dünyada onunla bir anlam kazanırlar (Tekin, 2019: 75). Kişiler; vak’anın, duygu ve düşüncelerin okuyucuya yansıtılmasını sağlayan, kurmaca olan metni ete kemiğe büründürerek canlandıran en önemli unsurdur. Forster (1985: 91), bu kişileri roman dünyasına gelen bir posta paketine benzetir. Olay örgüsü süresince bu paket yavaş yavaş açılacak, kişiler tüm unsurlarıyla gözler önüne serilecek, okuyucu hikâyesine şahit olduğu bu kişilerin özelliklerini bu sayede öğrenecektir. Kişiler bireysel özellik gösteriyor ve bütün ayrıntıları ile tanıtılıyorsa karakter özelliği göstermektedir. Sadece belli bir grubu veya özelliği temsil ediyorsa tip özelliği göstermektedir. Şahıs kadrosu eserde kendisine yüklenen role göre ve olaya katkısına göre çeşitli adlar altında isimlendirilir. Başkışı, olayların merkezinde bulunan kişidir. Olayların başlamasında, gelişmesinde ve sonuca bağlanmasında rol oynayan ve eserde tüm özellikleriyle tanıtılan roman kişisidir. Tüm özellikleriyle tanıtıldığı için tip özelliği göstermez. Fiziksel ve ruhsal tüm özellikleriyle yansıtıldığı için karakter özelliği gösterir (Yaman, 2014: 10). Kart karakterler, roman kahramanlarının karşısında bulunan kişilerdir. Mustafa Karabulut’a göre (2013: 157) kart karakterler, tematik güçte bulunan karakterlerin karşı tarafında yer alan, olumsuz özellikleriyle dikkatleri üstüne toplayan

kişilerdir. Bu kişiler, çatışmanın karşı tarafında yer alırlar ve ahlaki değerler açısından olumsuzlanan tiplerdir. Norm karakterler, başkişiyeye yardımcı olan, onun sonuca ulaşmasını sağlayan karakterlerdir. “*Norm karakter, romanda başkişiden sonra en çok söz sahibi olan, dramatik aksiyonu başkişi lehine çeviren kişidir*” (Karabulut, 2013: 155). Fon karakterler ise, romanda pek etkisi bulunmayan, derinliği az olan ama romanın gidişinde yer alan kişilerdir (Karabulut, 2013: 158). Ramazan Korkmaz, fon karakterler için şu ifadeyi kullanır: “*Fon karakter, romanda en az derinliğe sahip kişi ya da kişiler grubundandır. Bunlar roman bünyesinde yapının işlenmesine yardımcı olacak niteliktedir*” (Korkmaz, 1991: 278). Şerif Aktaş’ın (1991: 139) dekoratif unsur özelliği taşıyan kahramanlar olarak adlandırdığı bu kişiler, romanın başkişisine ait sosyal çevrenin daha somut bir biçimde verilmesine yardımcı olurlar ve ancak o zaman dikkate değer bir boyut kazanırlar.

Çöl Masalları, ön söz ve son söz dışında 32 ana bölümden oluşan bir anlatıdır. Bu bölümlerden yirmisini dış çerçevedeki hikâyeye, on ikisini ise yolculuk sırasında karşılaşılan kahramanların anlattığı iç hikâyeler oluşturmaktadır. Dolayısıyla dış çerçevedeki hikâyenin anlatıcısı ana hikâyenin başkişisi, iç hikâyelerdeki kahramanlar ise kendi anlatılarının başkişisidir.

Dış çerçeve hikâyesindeki anlatıcının adını hiçbir zaman öğrenemeyiz. İsimsiz başkahramanımız, çocukluğunu paşa dedesinden kalma güzel bir konakta, ninesi, dayısı, ablası, annesi ve annesine tutkun genç şairlerle/yazarlarla geçirir. Ninesinin anlattığı hikâyeler ve eve gelip giden genç âşıklar, anlatıcının yazarlığa heveslenmesine neden olur. Ancak başarısız birkaç yazma denemesi sonucu bu hevesini bastırır ve başarılı bir yazar olamayacağına kendini inandırır. “*Tüm gençliğim burada sözünü etmeye değmeyecek bir iki karalamayla geçti. Okuyor, iştahlanıyor, kâğıda kaleme sarılıyor ama orada tikanıp kalıyordum. Tragedyalara konu olabilecek lanet gibi bir şey bu*” (ÇM, 11). Giderek yazı yazmaya karşı bir nefret geliştirir. Çöle çıktıktan sonra da başlangıçta, bu kaybolan yazarlık hevesini canlandıracak bir şey yaşamaz. Ancak zamanla yaşadıkları onu yazmaya mecbur kılacaktır. Anlatıcı, çocukluğunda dayısının merdivenlerden yuvarlanarak elindeki tüfeğin ateş açması sonucu köpeğinin yaralanmasına neden olan olaydan sonra kendini en huzurlu bulduğu evin bodrumuna atar. Orada saklanmak ve dayısına karşı yaşadığı hayal kırıklığını tamir etmek ister. O gün tesadüfen gizli bir kapı keşfeder. Ancak küçük bedeni kapının önündeki büyük

sandığı itmesine yetmediği için kapıyı aralamaz. Kapıyı açmak için evin büyüklerinden yardım istese de onlardan yüz bulamaz. Ninesi dâhil herkes onun bu isteğini geçiştirir. Bir süre kapıyı unutmuş gibi görünür ancak hiç unutmaz. Tersine onunla tuhaf bir ilişki içerisine girer. Kapı tüm rüyalarını, hayallerini, çocukluk oyunlarını ele geçirmiştir. Her anında kapıyla ilgili hayaller kurmaya, oyunlar üretmeye başlar. Onu açacağı günü sabırla beklemeye başlar. Yaşı ilerledikçe onunla ilgili hikâyeler de değişmeye başlar. Bunda en çok ninesinin dedesiyle ilgili anlattığı hikâyelerin etkisi vardır. “*Sınırlı hayal gücüm bile ninemin anlattıklarını kapının ardında geçen renkli maceralar haline sokuyordu*” (ÇM, 30). Yıllar sonra annesinin ölüp, ablasının evlenip evden ayrılmasından, dayısının da bilinmedik bir sahilde kaybolmasından sonra artık iyice yaşlanmış ninesiyle yapayalnız kalırlar. Ninesi de öldükten sonra artık merakının son noktasına ulaşır ve evin bodrumuna inerek sandığı iter ve kapıyı açar. Kapı, uçsuz bucaksız bir çöle çıkar. Çölde “çöl memurları” diye anılan kişiler çöle çıkan kişilere, yaşadıklarını 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 sokan deftere. Ben bunun yeni gelenler için bir rehber olduğunu sanmıştım, oysa boştu*” (ÇM, 38). Anlatıcı başta çok direnir bu defterin sayfalarını doldurmamak için. Ancak başına gelen olaylar, onu defteri yazmaya mecbur kılar. Bu olaylardan ilki, kuşu Tuti’nin ölümüdür. Bu ölüm, ona ölüm ve hiçlik düşüncesini anımsatır. İkinci sebep ise çöldeki meleğinin –çölde herkesin bir meleği vardır- anlatıcıya belleğinin yavaş yavaş bir böcek tarafından kemirileceğini haber vermesidir. Anlatıcının elinde tuttuğu ve kurguya göre bizim de okumakta olduğumuz defteri yazmasının nedeni, ardında bir şeyler bırakmadan kaybolup gitme ve belleğini kaybetme korkusudur. O, çölde karşısına çıkan dostlarının hikâyelerinin unutulmasını istemez. “*Şüphesiz, çöldeki ilk ve en keyifli yolculuğumu birlikte yaptığım üç dostumu burada anmak dahi gereksiz. Onlar bu defterin her satırında yerlerini zaten alacaklar*” (ÇM, 19). Bu defteri yazdığı için de kendisini “gecikmiş yazar” olarak niteler: “*Çoğu ‘gecikmiş yazar’ birbirlerine benzer şekilde yazılmış ön sözlerde uzun uzun kendilerini yazmak zorunda bırakan o korkunç nedeni açıklıyor, sonra da bu telaşla yapacakları hataların affedilmesini diliyorlardı*” (ÇM, 13).

Anlatıcının aile çevresini oluşturan nine, dede, dayı, anne ve abla kişilerini yalnızca romanın birinci bölümünde görürüz. Bu kişiler, anlatıcının meraklı kişiliğine

ve yazarlığına katkıda buldukları için norm karakterdirler. Özellikle ninesinin çocukluğundan beri anlattığı hikâyeler, onun çocuk dünyasının daha renkli ve fantastik olmasını sağlamıştır. Dayı, yine anlatıcının çocukluğundan beri kişiliğine önemli ölçüde katkıda bulunmuş biridir. Onun yanlışlıkla merdivenlerden yuvarlanıp elindeki tüfeğin ateş açmasıyla köpeğinin yaralanmasına neden olan olaydan sonra anlatıcı, bodrumdaki gizli kapıyı keşfeder. Dayısının kişiliğiyle ilgili ilk kez o zaman hayal kırıklığına uğrar. Dayısının başarılı bir avcı olduğunu düşünürken onun ne kadar sakar ve beceriksiz olduğunu ilk kez o zaman anlar.

“Dayımın hak etmediği giysilerinden sıyrılıp ‘kendisi’ haline dönüşmesinin kabullenebilir, hatta eğlenceli bir şey olduğunu anlamam için uzun ve sıkıntılı bir dönem geçirmem gerekecekti. Onunla ilgili gerçekleri zamanla öğrenecek, bunların da benim kuru hayallerimden çok daha çekici olduklarını anlayacaktım” (ÇM, 22).

Dayısının bir düello sonucu total kaldığını sandığı olayı daha sonra öğrendiğinde bile onun beceriksiz bir avcı olduğunu anladığı gün kadar hayal kırıklığı yaşamaz. Dayı, aslında platonik bir şekilde âşık olduğu kadının evinde yalnız kaldığı bir anda burnunu karıştırmış, daha sonra bu utanç verici halde kadına yakalanmış, kendisini tuvalete atmış, bir daha kadının yüzüne bakamayacağını düşünüp belindeki silahla kendisini vurmuştur. Ancak hayatının büyük bölümüne hâkim olan beceriksizliği nedeniyle tabancasının namlusunu gereken yere tutamadığından hayatı yerine sol bacağından olur. Onun yaşadığı bu komik trajediden evde bahsedilmemeye çalışılır ancak ninesi tarafından dayısının sürekli ezilmesine neden olur. Eserin yirmi beşinci bölümünde anlatıcı geçmişe dönerek dayısının bir başka platonik aşkıdan bahseder. Genç adam, dergide fotoğrafını gördüğü ‘Semender’ takma adlı bir şaire âşık olmuştur. Dayının, resimden âşık olduğu ve bir dergide şair olan kadının aslında erkek çıkması, onu büyük hayal kırıklığına uğratar. O günden sonra kendini odasına kapatır ve bir daha dışarıya çıkmaz. Dayının tek yeteneği, çok iyi bir satranç oyuncusu olmasıdır. Odasından yalnızca özel ders verdiği öğrencisiyle satranç oynamak için çıkar. Dayı bir süre sonra bilinmedik bir sahilde ortadan kaybolur (ÇM, 31). Anlatıcı annesinden ve ablasından pek söz etmez. Annesinin eve gelen takma adlı şair ve yazarlarının etkisiyle çocuk yaşında yazarlığa heves etmiştir. Annesinin ölümü, onun bu şair âşıklarından birinin elinden olacaktır. Ablası ise gençlik çağında bahçıvanın oğluyula kaçmış ve daha sonra onunla evlenmiştir. Onun bu aile çevresi, kendisini çöldeki gizemli yolculuğa atmasına ve hikâyelerle dolu bir yaşam geçirmesine katkıda bulunmuştur.

Anlatıcının çölde yolculuğa çıktıktan sonra karşısına çıkan norm ve fon karakterler, çöl sakinlerini oluşturur. Çöle sonradan çıkan kişileri yerlilerden ayırmak için ‘Zuzi’ adı kullanılır. Hem anlatıcı hem de onun karşısına çıkan çoğu kişi Zuzi’dir. Anlatıcının karşısına ilk çıkan Zuzi, ihtiyar yazardır. Adam, şimdiye kadar yazdığı hikâyelerin bir kısmını anmakta ve çok hikâyeye yazmakla övünmektedir. Adeta yazı makinesi gibi olan ihtiyar, yazdığı hikâyelerini topladığı defterini Amerikalı’nın Kütüphanesi’ne götürmek istemektedir. Anlatıcının bu yolculukta kendisine eşlik etmesini ister. Beraber yolculuklarına devam ederler. İhtiyar, anlatıcının merak duygusunu törpüleyen ve onun çöldeki yolculuğunu başlatan kişi olduğu için bir norm karakterdir. Anlatıcının çöl yolculuğunda karşısına bir süre sonra Marlowe çıkar. Marlowe adını ünlü bir polisiye roman serisinin başkarakteri olan bir dedektiften almıştır. Bu karakter ünlü polisiye yazarı Raymond Chandler’in yarattığı ‘Philip Marlowe’ karakteridir. “*Marlowe adını ömründe okuduğu tek romanın kahramanından almıştı, ancak ne yazık ki o kitabın adını bir türlü hatırlamıyordu*” (ÇM, 70). Marlowe, Çene adını verdiği kamyonetiyle bu yolculukta ihtiyarla anlatıcıya eşlik etmek ister. İhtiyarın ve anlatıcının anlattığı hikâyelerden çok etkilenir ve o da kendi defterini tutmaya karar verir. Marlowe, yolculuk boyunca anlatıcının merakını anlattığı hikâyelerle doyurduğu ve ona yolculuğunda eşlik ettiği için norm karakterdir. Anlatıcı ve diğerlerinin karşısına çıkan bir sonraki norm karakter Abdullah’tır. Anlatıcı, yolculuk devam ederken bir serap gördüğünü düşündüğü uzun bir surla karşılaşır. Asıl garip olan surun kapısında kıpırdamadan bekleyen Dino Kabilesi’dir. Çoğu yaşlı insanlardan oluşan bu Kabile, çadırlarının önündeki sandalyelere oturmuşlar, gözleri kapıya dikili oturmaktadır. Bu insanlar, kapının açılmasını kendilerinin bile unuttukları bir zamandan beri beklemektedir. Dinolar, kapının ardında ne olduğunu dahi bilmeyen ve artık da merak etmeyen, çölde zamanını bekleyerek dolduran tuhaf bir Kabile’dir. Anlatıcı bu garip insanları izlerken yanlarına, çocukluktan yeni kurtulmuş, gençliğe ancak yeni adım atan bir genç yaklaşır. Genç, adının Abdullah olduğunu ve eğer izin verilerse onlarla beraber gelmek istediğini söyler. Böylece, Abdullah da yolculuklarına katılmış olur. Bir ayağı diğerinden ince olan, genç, esmer çocuk hikâyesini anlattığında anlatıcının gözünde daha ilgi çekici hale gelir. Abdullah, anlatıcının merak canavarını doyurduğu için yine bir norm karakterdir. Anlatıcı ve arkadaşlarının çölde karşılarına

çıkan Meczip, Tayyar, Gurap gibi diğer karakterler de yalnızca hikâyelerini anlattıkları ve vak'anın gelişimine bir katkıda bulunmadıkları için birer fon karakterdir.

Anlatıcının karşısına gemi yolculuğunda çıkan siyahlı kadın vak'a boyunca karşımıza çıkan tek kart karakterdir. Anlatıcı bu esrarengiz kadının hikâyesini dinlediğinde ondan çok etkilenir. 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. Cücelik lanetinden kurtulmuş ancak kadınlık cinsiyetini kaybetmiştir. Anlatıcı bu acı gerçeği öğrenince hemen kadından uzaklaşır. Bir aşkın esaretinden kurtulduğu için ferahlamıştır. Ancak âşık olduğu tek kadının da bu şekilde olması onu hayal kırıklığına uğrattığı için kadın, kart karakterdir.

Kahramanlarımız uzun bir çöl yolculuğundan sonra son durakları olan Amerikalı'nın Kütüphanesi'ne ulaşırlar. Anlatıcının arkadaşlarının kitaplarını uygun raflara yerleştirirken karşılaştığı son norm karakterimiz, *Masallar* kitabının yazarıdır. Demir'e göre (2015: 66), "*uzunca boylu, sakallı, hafifçe eğik duran adam*" (ÇM, 290) gerçek yazarın yani Tayfun Pirselimolu'nun kendisidir. Anlatıcı, bu defteri kütüphaneden çıkmadan önce kaybettiğini söyler. Ancak hikâyenin sonunda yer alan şu cümle, akıllara kitabın kaybolmadığı fikrini getirir: "*Her nasılsa cebime girmiş bu defterde yazılanları başkasına aitmiş gibi okuyacağım*" (ÇM, 310). Anlatıcı yazılanları aslında başka birinin yazdığına işaret eder. Bu durumda *Çöl Masalları*'nda okuduğumuz 'Masallar' adlı kitabın içindekilerdir. Böyle düşündüğümüz zaman, kütüphanede karşımıza çıkan kişi asıl anlatıcı, onunla karşılaşan kahramanımız da sözde anlatıcıdır.

2.1.1.4. Zaman

Roman, hikâye ve tiyatro gibi edebî türlerin temel unsurlarından biri de "zaman"dır. Aristo'nun zaman hakkındaki '*zaman, içinde olayların geçtiği şeydir (...)* *değişim zaman içindedir*' tanımı, olayı zaman ve mekân içinde sunan anlatı için oldukça değerlidir. Değerlidir; çünkü vak'aların belirli bir hedef doğrultusunda ve belirli bir düzene göre sıralanması demek olan "hikâye", zaman içinde ortaya çıkar. Yine hikâyenin varlık nedeni olan aksiyon, zaman içinde kendini bulur, zaman içinde şekillenir (Tekin, 2019: 117). Bu sebeple bir romanda hikâye mutlaka bir zamanda

gerçekleşir. Anlatmaya dayalı metinlerde karşımıza dört ayrı zaman boyutu çıkar. “Maceranın kendi zamanı” (anlatılan olayların yaşandığı zaman ve süre), “anlatma zamanı” (yaşanılan olayların ne zaman algılanıp ifade edildiği zaman) “yazıya geçirme zamanı” (yazarın eserini yazdığı tarih ve süre) ve “okuma zamanı” (Aktaş, 1991: 117-118). Vak’anın zamanının anlatılmasında zamanı dört şekilde düzenleyebiliriz. Anlatıcı zamanda atlamalar veya kesmeler yapabilir (artzaman), anlatıcı vak’a gerçekleşmeden önceki bir durumdan bahsedebilir (önzaman), hikâyenin kendi zamanı ile düzenlenen zaman aynı olabilir (eşzaman) ve son olarak anlatıcı vak’anın gerçekleştiği zamanı tam olarak bilmiyor gibi davranabilir, buna bağlı olarak da okuyucuyu ihtimallere katmak isteyebilir. Buna da zamanda katılım denir (Narlı, 2002: 92).

Roman, anlatıcının geçmişi anlatmasıyla başlar. Anlatıcı, çöle açılan kapıyı sekiz yaşındayken keşfetmiştir (ÇM, 21). İlk bölümde geriye dönüş tekniği kullanılarak ön zamanda, anlatıcının doğup büyüdüğü konak yaşamından, aile çevresinden ve bodrumdaki çöle açılan kapıdan bahsedilir. Kronolojik bir şekilde ilerleyen birinci bölümde, anlatıcının kapıyı keşfettikten sonra büyüüp kapıya ulaşacağı günü sabırsızlıkla beklemesi yansıtılır. Birinci bölüm sayesinde anlatıcının geçmişini ve onun ailesini daha yakından tanırız. Onu, yazarlığa iten koşullardan ve çöle çıkmasına neden olan yaşamından haberdar oluruz. Anlatıcının ninesi, geçmişte yaşayan bir kadındır. Torununa hep aile büyükleriyle ilgili hikâyeler anlatır, bu hikâyeleri bodrumda bulunan eski eşyalarla özdeşleştirirdi. Bu hikâyeler sayesinde anlatıcı, bodrumda bulunan antika eşyalar üzerinden hayallere dalar, keşfettiği kapıyla ilgili gelecek planları yapardı.

“Zamanla, kapıyla olan ilişkim iyice garip bir hal aldı. Onu açacağım günün sabırsız beklentisini giderek gerilere itmeye çabalıyordum. Böylece, onu açacağım gün duyacağım heyecan iyice büyük olacak diye inanıyordum. Çocukluk imgeleminin böylesi ahlaksız bir renge bürünebileceğini kim tahmin edebilir?” (ÇM, 29-30).

Yıllar sonra, annesinin ölüp, ablasının evlenip konaktan ayrılmasından, dayısının ise ortadan kaybolmasından sonra iyice yaşlanan ninesiyle bir başlarına kalırlar. Ninesi de aynı yıl ölür. Bu ölüm üzerine anlatıcı, yıllardır büyüttüğü merakının patlama noktasına gelir ve kapıyı açarak çöle çıkar.

Romanın bundan sonraki zamanı, vak’a zamanıdır. Anlatıcının çöle çıkıp ihtiyar yazarla karşılaşması daha sonra onunla bir yolculuğa çıkması ve aralarına Marlowe ve Abdullah’ın da katılması, bu yolculuk sırasında çeşitli insanlarla karşılaşmaları ve

onların hikâyelerini dinlemeleri, en sonunda hedef noktaları olan Amerikalı'nın Kütüphanesi'ne ulaşmaları kronolojik bir zaman çizgisinde anlatılır. Bu kronolojik zaman çizgisinde norm karakterlerin kendi hikâyelerini anlattıkları kısımlarda anlatma zamanı gerçekleşir:

“Zımbacı'yı işsiz kaldığım ve kapı kapı iş aradığım bir dönemde tanıdım. O güne kadar sayısız iş değiştirmiştım. Bir kuyumcu yanında öğrendiğim sahte para işi, bir fenerde bekçilik, terzi malzemeleri pazarladığım gezgin satıcılık, polis için muhbirlik –en tehlikelisi buydu- yasadışı kürtağlar yapan bir doktorun yardımcılığı gibi birçok işe girip çıkmıştım” (ÇM, 71).

Vak'a boyunca açık bir şekilde zaman ifadesine rastlamayız. Çünkü çölde Zuziler dışında zamanı ölçmek için birimler kullanan kimse yoktur.

“Zamanı açıklayan onca söze karşılık, yerlilerin onu ölçmek için bir kelime bile kullanmamaları yalnızca çöle özgü bir tuhaflık örneği olmalı. Ancak, bazı bölgelerde geçerli birtakım yöntemler de yok değildir. Buralarda “epey” zaman için kullanıldığında çok işe yarayan bir yardımcı olur” (ÇM, 63).

Romanı adıyla ilişkilendirdiğimizde anlatının bir masal havasıyla oluşturulduğunu anlarız. Zaman da masalların zamanıdır. Vak'a; bilinmeyen zamanda, hayali bir mekânda dinlediğimiz masallar üzerine oluşturulmuştur.

2.1.1.5. Mekân

Romanda vak'anın anlatılmasında mekân çok önemli bir unsurdur. Çünkü olaylara gerçeklik kazandırabilmek için mekân unsurunun rolü oldukça önemlidir. Olayların geçtiği mekânın tasvir edilmesi, yalnızca anlatı yapısının oluşturulması açısından değil, okuyucu açısından da gereklidir. Böyle bir olanakla okuyucu, olayların önemini idrak etmekte zorluk çekmez. Aktarılabilecek vak'a “bir köyde, şehirde, çölde; evde, apartman dairesinde, odada; kahvede, parkta, caddede...” gerçekleşecekse, okuyucunun beklentisi o yönde gerçekleşir; imgelemine o yönde oluşturur (Tekin, 2019: 138). Çevre incelemeleri, vak'aya sahilik kazandırmak amacıyla kullanılan “çevresel mekânlar ile insanın psikolojik durumuna göre şekillenen algısal mekânların değerlendirilmesi” şeklinde yapılır. Çevresel mekânı genel olarak olayın üzerinde oluştuğu ve romanın gerçeklik kazanmasını sağlayan, fiziki çevreyi yansıtan mekân olarak tanımlayabiliriz. Olaya gerçeklik kazandırmak için kullanılan bu mekânların aktarılmasında betimleme ön plandadır. Bu betimlemeler, dönemin özelliklerini göstermesini sağlar ve karakter çiziminde de kullanılır. Algısal/Olgusal mekânla romanda zaman, vak'a ve kişiden bağımsız olmayan mekân, çoğu zaman anlatı kişisi ile

doğrudan bağlantılıdır. Algısal/olgusal mekânlar, roman kişinin ruh haline, psikolojik durumuna göre şekillenmektedir. Algısal/olgusal mekânlar da kendi içerisinde kapalı/dar ve açık/geniş mekânlar olarak ikiye ayrılır. Kapalı/dar mekânlar için kullanılan kapalı ya da dar ifadeleri ile söylenmek istenen fiziksel kapalılık ya da darlık değildir, kastedilen psikolojik anlamda kapalılık ya da darlıktır. Kişinin yaşadığı psikolojik durum, mekân algısını oluşturmaktadır (Yıldırım, 2017: 30). “İnsanı ezen mekân tarzı” (Bourneur-Quellet, 1989: 117) ile kapalı ve dar mekânlar, psikolojik etkiyi aşan felsefi bir anlam da kazanan labirent izlekli mekânlardır (Yıldırım, 2017: 30). “Labirent teması dünyada kendi yerlerini tam olarak bulamamış insanlardaki sıkıntıyı ifade etmektedir” (Bourneur-Quellent, 1989: 117). Açık/geniş mekânlarda hâkim olan duygu, huzur ve rahattır. Bu da kişinin kendini güvende hissetmesinden kaynaklanmaktadır (Yıldırım, 2017: 36).

Genel olarak çöl mekânı üzerine kurgulanan *Çöl Masalları*, çölün insanların üzerindeki psikolojik etkisinin yoğun hissettirildiği bir romandır. O yüzden roman boyunca karşımıza çıkan mekânlar daha çok algısal mekânlardır. Anlatıcının çöle çıkmadan önce geçmişini anlattığı ilk bölümde, açık/geniş mekân olan ev mekânıyla karşılaşırız. Bir konak olan ev, geniş ve karmaşıktır. Anlatıcıya göre, hüznle kaplanmış bir ruhu iyileştirecek tek ilaç, konağın derinliklerindeki karanlıkta saklıdır. O konakta doğmuştur ve onun kendisini koruduğunu düşünür. Anlatıcı, çocukluğundan beri konağın eşiklerini, merdiven altlarını, kapı kulplarını, her odanın farklı kokusunu, gizli gömme dolaplarını ve bunların tuhaf hikâyelerini çok iyi bilmektedir. Onun için konağın en ilginç yeri, bodrumdur. Aptalca üzüntülere kapıldığında, odasındaki geniş dolaba ya da bodrumun labirenti andıran derinliklerine sığınmaktadır. Anlatıcıya göre dolabı, ana rahmi huzurunu vermekte, bodrum ise savaş alanını terk eden yaralı bir askerin sığındığı liman hissini vermektedir. Karanlık içerisindeki eski eşyalar arasında tek başına kalıp hayallere dalmak ruhunu temizlemekte, ona dış dünyaya çıkma cesareti vermektedir.

“Bodrum, daha çok konağın eski eşyasının atıldığı bir depo olarak kullanılırdı. Küçük odaların açıldığı dolambaçlı koridorun başında benim boyumda damacaneler ve ninemin atmaya kıyamadığı boş kolonya şişeleri dururdu. (...) İç içe geçen odalar zincirinin başındakilerden bazıları kiler niyetine kullanılırdı. Bunların çoğu patates ve soğan çuvalları ile doluydu. Birinde de, herhalde ailenin bir başka ticari dehasının batırıldığı bir başka işin ürünleri olan bozuk daktilolar üst üste yığılmış şekilde dururdu” (ÇM, 23-24).

Anlatıcı, üzüntüsünün derecesine göre bodrumun derinliklerine sığınmaktadır. İçerilerdeki odalar, tıka basa eşyayla doludur. Derinlere gidildikçe bunlar iyice eskimekte ama bir o kadar da zenginleşmektedir. Dayısının köpeğini yanlışlıkla vurduğu ve onun hakkında hayal kırıklığına uğradığı gün de üzüntüden kendisini bodrumun derinliklerine atar. Bodrumun en dipteki odası olan en karanlık, en kalabalık ve en çekici yerine gider. Bu odadaki eski eşyalar, ninesinin anlattığı efsunlu hikâyelerin çoğunda yer almaktadır (ÇM, 24). O gün, kendisine iyi gelecek olan aile albümünü arar. Ancak bu arama sırasında hayatının en büyük keşfini yapar, odanın sol duvarının dibinde bir kapı fark eder. Kapı, önündeki dolabın ardına gizlenmiştir. *“Dolabın önünde –hiç unutmadım- üzerinde bir beşik, eski bir sandık ve içlerinde ne olduklarını çok sonra öğrenebildiğim garip şekilli kutuların bulunduğu, dedemden kalma, bir bacağı onun gibi aksak eski bir masa vardı”* (ÇM, 28). Büyük dolabı itelemeye gücü yetmediği için çocuk yaşında o kapının ardındaki sırrı çözemez. Yıllar sonra o kapıyı aralayıp çıktığı çöl, tüm roman boyunca karşımıza çıkan ana mekândır.

Sözlükte, *“kumluk, susuz ve ıssız geniş arazi”* olarak tanımlanan çöl (<https://sozluk.gov.tr/>), romanda çerçeve anlatının ana mekânıdır. Dolayısıyla pek çok masalsi hikâyenin anlatıldığı, dinlendiği mekân çöldür. Çölün ıssızlığı, masal dünyasının olağanüstülüklerle süslenmiş atmosferi için gayet uygun bir mekândır. Aynı zamanda çöl, romanda her biri anlatıcı olan roman kişilerinin birbiriyle karşılaştığı ve birlikte yolculuğa çıktıkları bir mekân olur. İssız, geniş bir arazide karşı karşıya gelen ve aynı ideali taşıyarak birbirlerine yol arkadaşı olan roman kişilerinin, anlattığı olağanüstü hikâyeler, çöl mekânına uygun hikâyelerdir (Aydın, 2023:638). Anlatıcı, evinin bodrumundaki kapının ardında uçsuz bucaksız uzanan çölün, neden orada olduğuna dair soruların cevabı üzerinde durmaz. Çölün onu kabul ettiği gibi o da çölü olduğu gibi kabul eder. *“Hayatımın akışı içerisinde böyle bir evrenin yer almasını mutlu bir rastlantı olarak karşıladım”* (ÇM, 34). Çöle çıktığı için mutludur. *“...adımımı attığımda hafifçe gömüldüğüm kumun sıcaklığı, uzaklardan anaforlar yaratarak döne döne gelen kuru rüzgârın taşıdığı tuhaf koku hala aklımda kalmış. Ardımda kapanan kapının önünde korku ve sevinç karışımı cılız bir kahkaha da atmıştım galiba”* (ÇM, 35). Bu yüzden çöl, açık/geniş mekândır.

Çöl, fantastik bir mekândır. Oranın anlayışı, düzeni, insanları dünyamızdan farklıdır. Çöle çıkan binlerce kapı vardır. Bu kapıdan girenlerin karşısına kayıt memuru

çıkarmak ve onlara bir form doldurarak çöldeki deneyimlerini yazmalarını için bir defter verir. Çöle sonradan çıkan bu insanlara Zuzi denir. Çölün yerlileri Zuzileri aşağılar, küçük görür. Bu durum Zuzilerin üzerinde hep bir yabancı olma duygusu yaratmıştır. Çöle çıkan Zuzilerin, geçmişini bir yere kaydetme gibi bir çöl hastalığı vardır. *“Bir çöl hastalığı olan geçmişini kaydetme güdüsüyle onca zaman baş etmeyi beceren birisi olarak, bir ayrıcalığa sahip olduğumu düşünüyordum”* (ÇM, 12). Zuzilerin bu hastalığa kapılma nedeni, çöle çıkanların zamanla belleklerinin silinmesidir. Onlar yaşadıklarının unutulmasından korkar, bu yüzden hepsi anılarını deftere geçirme telaşına kapılmıştır. Çölde, herkesin bir çöl meleği vardır. Çöl meleği, çölün fantastik yönünü ortaya koyar. Onlara belleklerinin silineceğini söyleyen de çöl meleğidir. Çölde ilk kez karşılaşmaları şaşırtan, çöl yerlileri içinse normal olan durumlarla karşılaşılır. Örneğin, Çöl Havayollarının reklamı olan yarı çıplak bir kadının ağzında bir pervaneyle dolaşması (ÇM, 99), çölün bir yanında uzanan uçsuz bucaksız bir sur ve surun karşısında neden beklediklerini bile unutan insanların oturması gibi görüntüler.

Anlatıcı ve ihtiyar yazar, yolculukları sırasında bir kahvehaneye denk gelirler. Gördükleri bu kahvehane daha sonra karşılaşacaklarından farklı değildir. Aynı onlar gibi önünde boş masa ve sandalyeler vardır. Kahvehanenin ismi, “Cennet Kahvehanesi”dir. *“Ya çöl sakinlerinin ad bulmada fazla yaratıcı olmamalarından ya da çoğu iş yerinin benim bilmediğim tek bir sahibi olmasından, bu gibi mekânlar hep aynı adı taşırlar: Çölün en ücra köşelerindeki büfelere kadar birçok yerde bu adla karşılaşsınız”* (ÇM, 63). Anlatıcı ve ihtiyar yoruldukları için bu kahvehanede mola verirler. İçeride sandalyelere oturmuş köylüler vardır. Çöl kahvehanelerinin içindeki insanlar dahi tıpa tıpa birbirlerine benzerler. *“Aynı desenli plastik masa örtülerinden, edep yerleri özenle saklanmış çıplak kadın fotoğraflarına, kırmızı beyazlı çay tabaklarına kadar her şey aynıdır buralarda”* (ÇM, 64). İçerisindeki insanlar, can sıkıntısından hep aynı şeyleri tekrarlayıp dururlar. Anlatıcı, sonradan sıkça karşılaşacağı bu kahvelerden ve insanlardan yükselen can sıkıntısını elle tutabileceğini düşünmüştür. İçerisinin sıcaklığından ve cızırtılı radyodan yükselip bir ninni halini alan şarkıdan dolayı ihtiyar daha fazla dayanamaz ve başını masaya koyarak uykuya dalar. Bir süre etrafını gözlemleyen anlatıcı da daha sonra bu bunaltıcı mekânda sıkılır ve dışarı çıkar. “Cennet Kahvehanesi” anlatıcı için bunaltıcı bir mekân olduğu için kapalı/dar bir mekândır.

Anlatıcı daha sonra bir serap gördüğünü zannettiği ve kendisini çok etkileyen, çölün bir ucundan bir ucuna uzanan surlarla karşılaşır. Dolayısıyla bir sonraki mekânımız çöl surlarıdır. *“Arabamızın camından çok uzaklarda beliren titrek çizgi giderek kalınlaştığında görmüştüm ki bu bir surdur ve her iki yanımızda gözün erişebileceği son noktanın da ötesine kadar uzanmaktadır”* (ÇM, 100). Anlatıcı, çölün bu tarafındaki surun varlığını o gün ilk kez öğrenmiş olur. Çene ile beraber bu sonsuz uzunluktaki duvara paralel ne kadar ilerlediler bilinmez. Sonunda surun devasa kapılarından birinin önüne kurumlu beyaz çadırların yanında dururlar. Bu da serabın devamı sayılacak derecede olağanüstü bir görüntüdür. Çoğu yaşlı insanlar, çadırlarının önündeki sandalyelere oturmuş, gözleri kapıya dikili öylece oturuyorlardır. Bu insanlar, Dino Kabilesi’ne mensupturlar. Kapının açılmasını kendilerinin bile unuttukları zamandan beri beklemektedirler. Onlar artık neyi beklediklerini bile unutmuşlardır. Kapının ardındakini bekleme giderek bir alışkanlığa dönüşmüştür. *“Amacını kaybeden bir bekleyiş kadar yakıcı bir lanet olmamıştır”* (ÇM, 101). Anlatıcı ve arkadaşları bu mekânda Abdullah’la tanışırlar ve o da yolculuklarına katılır. Bu mekân, anlatıcının merakını doyuran bir yer olduğu için açık/geniş mekândır.

Anlatıcı ve arkadaşları yolculuklarına bir süre sonra trenle devam ederler. Trenin son durağı bir liman şehri olan Berehut’tur. Bir liman şehrine gidecekleri için en çok anlatıcı sevinir. Çünkü çocukluğundan beri okuduğu kitaplar sayesinde limanların tehlike ve serüven dolu yerler olduğuna inanmaktadır. Tren çok kalabalık değildir, bazı kompartımanlar tamamen boştur. Bazıları da birkaç kişi tarafından işgal edilmiştir. Kendilerine bir kompartıman seçip otururlar. Anlatıcı, trenleri hep ilgi çekici bulmuştur. Trenlerde kaybolup gitmiş hikâyelerin ortaya çıkacağına inanır. Bu tren yolculuğunda da iki kişiden hikâyelerini dinleyerek merak canavarını doyumuştur. O yüzden tren mekânı, açık/geniş mekândır.

“Berehut” trenin son durağı olan bir liman şehridir. *“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”* (ÇM, 169). Çoğu çöl şehirlerinde olduğu gibi şehrin meydanında suyu akmayan acayip bir çeşmeyle karşılaşılır. Şehre göre geniş olan meydandaki en büyük bina, tren garının terk edilmiş bekleme salonudur. Berehut, çölün unutulmuş şehirlerinden biridir. *“İki ucu iki karanlık sonsuza açılan uğultulu, kaygan bir toprak parçasının üzerinde*

derin bir uykuya hazırlanırcasına kıvrılmış yatıyordu” (ÇM, 169). Anlatıcı, şehrin tuhaf kokusundan şöyle söz eder: “Yalnızca akşamları denizden esen rüzgârın taşıdığı tuhaf kokudan söz etmek isterim. ... Zencefile benzer buruk bir kokuydu ve akşamları şehrin her kuytusuna kadar yayılıyordu” (ÇM, 171). Bu tuhaf kokulu şehrin insanları miskindir. Bu miskinlik anlatıcı ve arkadaşlarını da etkiler. “Berehut’taki günlerimiz üzerimize çekilmiş bir rehavet yorganın yarattığı miskinlik içinde geçiyordu” (ÇM, 170). Bu yüzden bundan sonra yola devam edecekleri vapur biletlerini geç alırlar. Bu şehirde, ne kadar kaldıklarını hatırlamayacakları kadar uzun kalırlar. Günleri, şehrin tek oteli olan Araf Oteli’nin lobisinde ve limanlarında geçiyor; bazı geceler yine şehrin tek lokali olan Cennet Pavyon’a giderek bir şeyler içip, laflarlar. Araf Oteli’nin dikkat çekici tek yönü tabelasıdır. Bu tabela, anlatıcı ve arkadaşlarının, uzun süre ‘şeytan mı, kuş mu’ olduğunu tartıştıkları garip bir yaratığın silüetidir. Cennet Pavyon ise, salaş bir yerdir ve yeteneksiz üç kişiden oluşan bir grup eski şarkılar çalmaktadır. Anlatıcı ve arkadaşları bu şehirde kaldıkları Araf Oteli’nin sahibi olan Tayyar’dan hikâyesini dinlerler. Şehirde hissettikleri rehavet ve yine meraklarını giderecek ilginç bir hikâye dinledikleri için hem Berehut şehri hem de Araf Oteli, açık/geniş mekândır.

Bir sonraki mekân, filikanın sürüklendiği labirent şehir olacaktır. Bir gece önce kumlara yattıklarını sanan kahramanlarımız uyandıklarında gördükleri manzarayla bir rüyada olduklarını düşünürler. İnanılmaz genişlikte mermer bir alanın ortasında yatıyorlardır. Bu daire biçimindeki alanın etrafını yine mermerden yüksek binalar çevrelemiştir. Bu tuhaf mekânda kendilerinden başka kimse yoktur. Etrafı turlamaya karar verdiklerinde geniş alanı geçip ona açılan dar sokaklardan birine girdiklerinde daha küçük başka alanla karşılaşılır. Ona açılan sokaklarda ise başka başka alanlar çıkmaktadır. Adeta bir bilmece şehrine düşmüş gibilerdir. Burası, terk edilmiş bir uygarlığın izlerini taşıyan labirent şehirdir. Kimi sokak başlarına dikilmiş hepsi aynı kişiye ait olan heykellerden anlaşıldığı kadarıyla bu şehir, o kişi tarafından kurulmuştur. Bazı heykeller intikam izleri taşıyacak şekilde kırıldığı için şehir büyük ihtimalle o kişi yüzünden terk edilmiştir. Anlatıcı ve arkadaşları bu labirent şehirden, Gurap adındaki şehir kılavuzu sayesinde çıkarlar. Onun hikâyesini dinlemelerine rağmen, şehirden çıkamama korkusu ve telaşı, bu mekânın kapalı/dar mekân olmasına neden olmuştur.

Son mekân, labirent şehirden sonra yolculuklarının son durağı olan Amerikalı’nın Kütüphanesi’dir. Anlatıcının ihtiyar yazara katılmasıyla ve gruba diğer yazarların

eklenmesiyle bir yolculuğa dönüşen Amerikalı'nın Kütüphanesi'ne varış yolculuğu, otuz ikinci bölümde son bulmuştur. Grup artık kütüphaneye ulaşmıştır.

“Binayı çevreleyen geniş merdivenler büyük kapısına doğru yükseliyor, basamakların bittiği yerde inanılmaz yükseklikte, binayı çepeçevre dolaşan mermer sütunlar başlıyordu. Sayısız tanrılarını memnun etmek zorunda kalan insanların bin bir emekle, ömürlerini vererek inşa ettikleri ve karşılığında bir parça merhametten başka bir şey dilemedikleri o göz alıcı tapınaklardan biri gibi, sessiz ve vakur bir hali vardı” (ÇM, 285).

Amerikalı'nın Kütüphanesi'nde çok fazla koridor ve o kadar fazla da kitap vardır. Bu kütüphanede hemen her konuda kitap bulunmaktadır. Kütüphaneye ilgili tasvirler (kütüphanenin muazzam büyüklükte olması, hemen her konuda kitap olması, tavanlara kadar uzanan raflar, sayısı çok fazla olan koridorlar vs.) ve yazarların yazmış oldukları kitapların orijinalini kütüphaneye getirmesi bize bir İskenderiye Kütüphanesi görünümü vermektedir (Demir, 2015: 55).

“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).

Bu son mekân haricinde bir iç hikâye olan meczubun hikâyesindeki han da önemli bir mekândır. Bir Doğu şehrinde bütün eşyasını çaldıran adam, terk edilmiş bir hana sığınır. Han, muazzam güzellikte bir yapıdır. Ayın ışığının da yansımasıyla adeta parlamaktadır. Yüksek kapısından içeri girildiğinde üç tarafını iki katlı revakların kapladığı oldukça geniş bir avluyla karşılaşılır. Avlunun ortasında bir havuz vardır ve o havuzu bir köşede akan çeşme doldurmaktadır. Suyun şırıltısı, gecenin sessizliğini bozan tek sestir. Bu ses, meczubun içini hem bir tedirginlikle hem de anlatılmaz bir huzurla kaplar. Hanın bu çarpıcı güzelliği meczubu çok etkiler (ÇM, 125). Burada daha sonrasında ilahi aşka ulaşmasına neden olan umutsuz bir aşka kapılır. Meczubun içinin huzurla dolmasına ve onun ilahi aşka ulaşmasına neden olan bu yer, açık/geniş mekândır.

Bir masalsı mekân olan çöl, roman boyunca anlatılan fantastik hikâyelerin ana mekânıdır. Bu çölde bulunan, meyhaneler, kahvehaneler, oteller, hanlar, sirk çadırları ve

şehirler de onun kadar masalsı yapıdadır. Mekânlar genel olarak anlatıcının zevk duyarak dinlediği hikâyelerin mekânı olduğu için açık/geniş mekândır.

2.1.1.6. Anlatım Teknikleri

Anlatım teknikleri, romancının duygu, düşünce, kültür vb. dünyasını, kısacası anlatmak istediği her şeyi okuyucuya yansıttığı en önemli araçlardan biridir. Yazar, eserinin konu, tema ve amacına uygun olan anlatım tekniklerini kullanarak okuyucuya ulaştırmak ister. Klasik romanlar yapı ve tema bakımından karmaşık değildir. Şöyle ki olay örgüsü, kişi, mekân, zaman, anlatıcı ve bunların kapsadığı alan bellidir. İç içe geçmemiştir ve bunların anlam dünyasına ulaşmak basittir. Ancak modern ve postmodern romanlarda, romanın ulaştığı gelişim düzeyinden dolayı yeni anlatım teknikleri ortaya çıkmıştır. Örneğin: metinlerarasılığın teknikleri olan parodi, pastiş, gönderge vs. Bu yüzden de çeşitlilik artmıştır (Karabulut, 2012: 1376).

“20. Yüzyıl romanını/öyküsünü klasik/genel romandan/öyküden ayıran en önemli özelliklerden biri, anlatım olanaklarının çeşitlenmesidir. Bunda öznel zaman anlayışının ve ‘bilinçaltı’nın keşfedilmesinin rolü büyüktür” (Arı, 2008: 88).

Tayfun Pirselimoglu’nun romanlarında postmodern öğeler baskın olduğu için yapı kısmının anlatım teknikleri bölümünde postmodern anlatım teknikleri ele alınacaktır. Postmodern yazarlara göre roman, birçok farklı metnin kopyalanıp yapıştırılarak bir araya geldiği, birbirine eklendiği “çoksesli” bir metindir. Postmodernist romancıların bu düşünceleri onları, romanda “metinlerarasılık” ve “üstkurmaca” olarak iki üst başlık altında toplanabilen teknikleri kullanmaya yöneltir. Bu tekniklerden “üstkurmaca” anlatının kurmacalığını vurgularken, “metinlerarasılık” ise her anlatının birer gönderge ve alıntılama olduğunu vurgular (Demir, 2015: 8).

“Metinlerarası başka metinlere ait unsurları taklit etmek ya da onları olduğu gibi yeni bir metne sokmak işlemi değil bir ‘yer (ya da bağlam) değiştirme’ transpositionişlemdir. ... Metni hep bir metinlerarası görüngüde tanımlayan Kristeva’ya göre metnin metinlerarası olmasının nedeni, onun alıntılanan ya da taklit edilen başka unsurları kapsamaması değil, onu üreten yazının önceki metinleri bozup bir yeniden dağılım işleminden geçirmesindedir” (Aktulum, 2000: 43-44).

Yazar, metinlerarası ilişki kurarken kendinden önceki gelenekte yazılmış metinlere gönderge yapabildiği gibi kendisinin önceden yazdığı metinlere de gönderge yapabilir. Metinlerarasılığın parodi, pastiş, alaycı (gülünç) dönüştürüm, kolaj ve anıştırma gibi yöntemleri vardır. Önce bu tekniklerden bahsetmekte fayda var.

Parodi metinlerarasılığın en çok kullanılan yöntemlerinden biridir. Kubilay Aktulum, ‘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, 2000: 117).

Parodide amaç, genellikle eğlendirmek ya da gönderge yapılan metinle alay etmektir. Kimi zaman da parodi eleştirmekten uzaktır. Parodi yazarı, bu yöntemi kullanırken hem kendisi eğlenir hem de okuru eğlendirir. Yazar, parodisini yaptığı bir metni yeniden yazar, dönüşüme uğratar ve alaya alır. Bazen de parodi yazarının amacı sadece önceki bir metni hatırlatmaktır (Demir, 2015: 11).

Pastiş, bir yazarın ya da bir eserin dil ve anlatım özelliklerini taklit ederek ortaya çıkar. Pastişte parodide olduğu gibi yeni bir metin ortaya çıkmaz; yalnızca metin üslup yönünden taklit edilir. Ancak pastiş sadece üslup yönünden sınırlandırılmaz. Kimi zaman öykünmede içerik de taklit edilebilir. Örneğin destan türünü pastişi kullanarak taklit eden bir yazar, destanın savaş ve olağanüstü olaylar gibi içeriklerini de taklit edebilir (Aktulum, 2000: 133-134).

Alaycı (gülünç) dönüştürümü Kubilay Aktulum şöyle açıklar:

“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, 2000: 126).

Bu yöntemde yazar, kişilerin adlarını ve konuyu olduğu gibi alır. Ciddi ve üst düzey bir metni, gülünç hatta basit bir şekilde yeniden işler.

Metinlerarasılığın bir başka yöntemi olan kolaj, eserin içeriğine farklı metinlerden alınan parçaların eklenmesidir (Karataş, 2011: 348). Hakan Sazyek’e göre bu tekniğin romanda uygulanışı şöyle 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 yapılandırılması tarzında uygulanmıştır” (Sazyek, 2006: 94).

Gönderge, yazarın bir eserin başlığını veya bir yazarın ismini anmakla gerçekleştirdiği bir yöntemdir.

“Geniş anlamıyla bir metinde bir çağın, bir türün (yazınsal olsun ya da olmasın), bir geleneğin vb yan-metinsel göstergelerden biriyle olduğu kadar yalnızca yapıt 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, 2000: 102).

Metinlerarasılığının bir başka yöntemi olan anıştırmada, doğrudan doğruya bir anma olmadan belirtme anlamı taşıyan bir anma vardır. Gönderge olan metni belirtecek bir dış bildiri olmadığından anıştırmayı bulmak zordur. Okurun kültürel birikimi ve çabasına bağlı olarak bulunabilir. Anıştırma alıntıdan farklı olarak bir düşünceyi alıntılar. Eserde yalnızca edebi türlere değil dine, siyasete, resme, sinemaya ya da bir müzik parçasına da anıştırma yapılabilir. Bir başlık bile anıştırmanın konusu olabilir (Aktulum, 2000: 109-114).

Üstkurmaca, metnin nasıl kurgulandığını ve kurmacalığını metin içinde gösterme işidir. Yansıtmacı ve yeni romanın metin kurgusallığını gizli tutmasına rağmen postmodern romanda yazar, bilerek metnin bir kurmaca olduğunu çeşitli şekillerle vurgular. *“Üstkurmaca metinlerde roman kişinin yaşam öyküsü çoğu kez, onun, yazma edimi sırasında ortaya çıkan güçlüklerle boğuşmasından kaynaklanır” (Ecevit, 2001: 100).* Üstkurmaca metinlerde öne çıkan özelliklerden biri de romanın içinde kurgu, yazma, edebiyat sorunlarını tartışan kahramanlarının bulunmasıdır. Yazar seçtiği bu yolla hem kendi roman teorisini biçimlendirir hem de kurgusal metni gerçekliğe yakın tutar. Yazar kimi zaman da “ey okuyucu” diyerek kitabın okuruna da seslenir. Okuyucuya elinde tuttuğu romanın kurmaca olduğunu hatırlatır (Demir, 2015: 15-16).

Çöl Masalları, postmodern tekniklerin yoğun olarak kullanıldığı bir romandır. Metinlerarasılık tekniği olan parodi karşımıza ilk olarak “Bir Meczubun Hikâyesi” nde, meczubun handayken karşısına çıkan tuhaf görünüşlü adam üzerinden çıkar. Adamın ilginç bir görünümü vardır. *“Bir çizgi roman kahramanı olacak kadar komik görünüşlü biri(dir). Toparlak yüzlü, alnının üzerindeki sarı kâkülü garip bir şekilde yukarı yönelmiş, o sıcağa karşın açık gri bir pardösü giyen tuhaf biri. Yanında bembeyaz*

küçük bir de köpek vardı(ı)”(ÇM, 127-128). Bu tuhaf görünüşlü adam, Belçikalı çizer Hergé'nin oluşturduğu bir çizgi roman serisi olan *Tenten'in Maceraları*'nın başkarakteri Tenten'in parodisidir. Tenten, seyyah bir gazetecidir ve sürekli köpeği Milu'yla gezer. Burada asıl ayrıışıklık yaratan unsur, bir tasavvufi hikâyeyi andıran isme sahip olan meczubun hikâyesinde böyle komik görünüşlü, bağlamla ilgisi olmayan bir çizgi roman kahramanına yer verilmesidir (Demir, 2015: 42).

Hikâyenin anlatıcısı, küçüklüğünde yaşadığı konağın bodrumunda, bir sandığın arkasında bir kapı keşfeder. Kapıdan geçip gizemli, masalsı, uzak bir dünyaya girmek bize İngiliz yazar Lewis Carroll'ın ünlü eseri *Alice Harikalar Diyarında*'yı anımsatır. Carroll'ın hikâyesinde Alice, nehrin kenarında ablasıyla birlikte oturarak sıkılmaktayken önünden geçen yelekli ve konuşan bir tavşan onu heyecanlandırır ve gerçek olduğuna inanmadığı bu tavşanın peşinden gider. Ancak bu sırada tavşan, tavşan deliğinden girer. Alice de bu delikten geçerek baya uzun olan bir geçitte yolculuk yapar. Burada çok küçük kapılar vardır ne yazık ki Alice, bu kapılara sığacak derecede küçük değildir. Çevresinde gördüğü yiyecek ve içecekler onun ya çok büyümesine ya da çok küçültmesine neden olmaktadır. Birkaç defa giriştiği başarısız denemeden sonra kapılardan sonunda kapılardan birinden girerek hayvanların konuştuğu, herkesin birbirinden deli olduğu bir evrene çıkar (Carroll, 2013: 4-35). Yazar da aynı Alice gibi çok merak ettiği bir kapıdan geçmeden önce epey uğraş verir çünkü küçük bedeninin sandığı itmeye gücü yetmez. Ancak büyüdükten sonra kapıyı açabilir. O da tıpkı *Alice'in Wonderland*'indeki gibi mantık kuralları pek işlemediği bir dünyaya yani çöle çıkar. Bu yüzden çöl, Alice'in tavşan deliğinden geçerek çıktığı Harikalar Diyarı'nın bir parodisidir.

“İhtiyar Yazarın Hikâyesi” isimli üçüncü bölümde anlatıcı, çölde ihtiyar bir yazarla karşılaşır. İhtiyar, bu zamana kadar yazdığı hikâyelerin bir kısmını anmakta ve çok hikâye yazmakla övünmektedir. İhtiyarın yazdığı hikâyelerden biri de intihar eden Bekir Bey'le ilgilidir.

“Bir başka kitabım da, ölüm anının nasıl bir şey olduğunu anlamak için intihar ettiği ve bu izlenimlerinin kanyla kaydettiği söylenen Bekir Beyin âşık 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)” (ÇM, 41).

Kitaptan alıntılan bu parça, 1887 yılındaki intihar şekliyle o dönem adından çok bahsedilen ilk Türk pozitivist Beşir Fuad'ın intiharının parodisidir. Beşir Fuad, ilk önce vücudunun çeşitli dokularına kokain enjekte etmiş daha sonra da bir ustura ile damarlarını kesmiştir. Ölüm anındaki hislerini bir yere yazmak istemiş ancak yazılar dağınık ve kana batmış bir biçimde bulunmuştur (Okay, 2008: 71). İntiharında ilgi çekici olan yön, intihar eyleminin bilime hizmet edeceğine inanmasıdır. Bu idealle hem ölüm anını bir kâğıda not eden hem de intiharından önce yazmış olduğu mektupta cesedinin Mekteb-i Tıbbiye'ye armağan edilmesini isteyen Beşir Fuad'ın bu isteği yerine getirilmemiştir (Okay, 2008: 82).

Parodist “*ele aldığı konuyu gülünç biçimde bize yeniden sunarak aslında ona yukarıdan bakar.*” (Antakyalıoğlu, 2013: 82). Demir'e göre (2015: 44-45), yazar burada, Beşir Fuad'ın intiharını, düşünceleriyle uyumlu olmayan, romantik bir hareket olarak görmüş ve pozitivist yazarın intiharını da parodi konusu yaparak onunla alay etmiştir.

Bir yazı makinesi gibi sayısız hikâye yazan ihtiyar yazarın bir hikâyesi de Katolik bir düşünürle 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” (ÇM, 41).

İhtiyarın oluşturduğu bu hikâyede kitaplarını kendi yazıyormuş gibi görünen ancak düşüncelerinin büyük kısmının sahibi, uşağı olan Katolik bir filozoftan bahsedilmektedir. Katolik nitelendirilmesi ve *Dağınık Aklın Disiplin Altına Alınması İçin Altı Öneri* adlı kurgusal eser bizi 17. yüzyıl filozoflarına ve onların eserlerinin başlıklarına götürür. Bilginin en önemli kaynağı olarak matematiği gören 17. yüzyıl akılcılarından Descartes ve Leibniz, sadece birer filozof değil aynı zamanda birer matematikçilerdir (Cevizci, 2013: 1196- 1197). 17. yüzyılın akılcı filozoflarında Tanrı'nın varlığına dair inanç, henüz yitirilmemiştir. Onlar akıl yoluyla Tanrının varlığını kanıtlamaya çalışırlar. 18. yüzyıl Aydınlanma Çağı'na gelindiğinde ise dini temel alan yapının ayrı düzenlenmesi ve aklın merkeze alındığı yapının kurulması

gündemdedir. Kısacası 17. yüzyıl, akıl merkezli dünya fikrine bir geçiş çağıdır. Yazar yine, aslında eserlerini kendisi telif etmeyen bir filozof parodisi yaparak bahsettiği konuyu gülünçleştirmiştir. Hem Beşir Fuad hem de rasyonalistlerin parodisinde yazar, pozitivism ve akılcılığa karşı alaycı duruşunu hissettirmiştir (Demir, 2015: 46).

Eserin yirmi beşinci bölümünde anlatıcı, anılarına dalarak dayısının platonik aşkını anlatır. Dayı, dergide fotoğrafını gördüğü ‘Semender’ takma isimli 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”* (ÇM, 222). Yüz yüze gelmeden birine resmini görerek âşık olma, bize halk hikâyelerinde yer alan âşık olma biçimlerinden birini 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 yapılmıştır. Anlatıcının dayısının, resimden âşık olduğu ve bir dergide şair olan kadının aslında erkek çıkması, dayıyı büyük hayal kırıklığına uğratar. Burada geleneğe ait bir motifin parodisi yapılmış ve alaya alınmıştır.

Yazar sadece içinde doğup büyüdüğü geleneğe değil, başka kültürlerin geleneklerine de göndermelerde bulunur. “Gurab’ın Hikâyesi” adlı otuz birinci bölümde, Yunan mitolojisine ait bir çağrışımla karşılaşırız:

“Ben bundan yıllar önce buradan uzak bir şehirde dünyaya gelmişim. Ancak dünyaya gelişim biraz alışılmadık bir şekilde olmuş. O doğum anını 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”(ÇM, 266-269).

Keçi ayaklarıyla doğan kişi, bir doğa tanrısı olan Pan’ın parodisidir. Tanrı Pan, doğduğunda annesiyle babasını görünüşüyle korkutmuştur. Yarı insan yarı keçi görünüşünde olan bu tanrı değneği ve ‘syrinks’ denilen kavalıyla dağ bayır dolaşmış. Onun kavalından çıkardığı ürkek sesler herkesi korkutur ve panik olmasına yola

açarmış. İşte ‘panik’ kelimesinin kökeni de tanrı Pan’dan gelmektedir (Bayladı, 2005: 390-391). Keçi ayaklı Monteveldo’nun müziğe olan kabiliyetiyle Pan’ın kaval çalmasına gönderge yapılmıştır. Mitolojik kahramanların parodisi postmodern romanlarda sıkça karşımıza çıkan bir unsurdur (Demir, 2015: 49).

Tayfun Pirselimoglu’nun sıklıkla kullandığı metinlerarasılık tekniklerinden biri de göndergedir. Yazarın eserleri, sinemada edebiyata, tarihten siyasete birçok göndergeyle doludur. Eserin otuz ikinci bölümünde anlatıcı ve arkadaşları artık Amerikalı’nın Kütüphanesi’ne ulaşmışlardır. Hepsinin elinde kütüphaneye bırakacakları birer defter bulunmaktadır. Bu defterleri uygun rafa yerleştirme görevini anlatıcıya verirler. Anlatıcı, 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 ararmış 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” (ÇM, 290).

Kütüphanedeki adamın, yolunu kaybetmemek için geçtiği yollara fasulye tanesi bırakması, Grimm Kardeşler’in *Hansel ve Gretel* masalına bir çağrışımdır. Masal, bir gün uyurken babası ve üvey annesinin, ülkede kıtlık olduğu için kendilerini artık besleyemeyeceğini ve ormana bırakacağını duyan iki kardeş Hansel ve Gretel’in hikâyesini anlatır. Ağabey Hansel, anne ve babasının bu kötü planını duyunca sabah kalkıp parlak çakıl taşları toplamaya başlar. Babaları ve üvey anneleriyle geçtikleri her yolda Hansel, arkasına dönüp yere bir çakıl tanesi bırakır. Ormanın ıssız 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).

“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” (ÇM, 61).

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

Çöl Masalları’nın on dokuzuncu bölümünde “Berehut” adlı bir yerden anlatıcı ve arkadaşlarının yolculuk ettiği trenin son durağı olarak söz edilmektedir. “*Ben nedense daha büyük ve daha göz alıcı bir şehir hayal etmişim. Oysa Berehut derin karanlık dehlize açılan bir vadi ile çalkantılı deniz arasına sıkışmış, alçak damlı evlerden oluşan, kasaba irisi bir yerdi” (ÇM, 180.)* Anlatıcı ve arkadaşları Berehut’un tek oteli olan Araf Otelinde kalır. Otelin tabelası da anlatıcı ve arkadaşlarının, uzun süre ‘şeytan mı, kuş mu’ olduğunu tartıştıkları garip bir varlığın 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. Demir’e göre (2015: 58) Berehut, İslam tarihinden bir mekâna ait bir göndergedir:

“Bi’riberehût adlı ünlü mağaranın bulunduğu vadi. Belehût ve Bürhût da denilen vadi, Terîm 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” (DİA, 1992: 486).

Çöldeki yolculuklarının ortalarında Marlowe’un Çene adlı kamyonetinin bozulmasından dolayı grup yola yürüyerek 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, 138).

Burada adı geçen pilot, Fransız yazar Antoine de Saint-Exupéry’nin 1943’te yayımlanan ünlü *Küçük Prens* romanında çöle zorunlu iniş yapmak zorunda kalan, dünyadan gelen pilotu hatırlatır bize. O halde bahsedilen 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.

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 aşığılar bir tavırları vardı*” (ÇM, 34-35). 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*” (ÇM, 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 saracağını nasıl söyleyebilirdim? Nasıl inandırırđım onu? Tanrım, bu ne sonu gelmez bir lanet” (ÇM, 214).

Romanın içinde bir günlüğe ait sayfaların kullanımını kolaj örneklerinden biridir.

Çöl Masalları romanı kurguya dâhil olan bir ön sözle başlar. Bu ön söz gerçek anlamda bir ön söz değildir; yazara değil anlatıcının kendisine aittir. Zaten kitabın ilk cümlesi bile eserin bir üstkurmaca metni olduğunu gözler önüne serer. “*Bu defter uzun sürmüş bir aldatmacanın artık sona erdiğini işaret ediyor*” (ÇM, 7). *Çöl Masalları*’nın anlatıcısı “*defterlerden, hele onların ön sözlerinden nefret eden biri[dir]*” (ÇM, 7). Ancak ilerleyen sayfalarda anlatıcı, neden bir hikâye yazması gerektiğini açıklar bize. Anlatıcı küçüklüğünde evlerinin bodrumunda tesadüfen bulduğu bir kapıyı açar ve uçsuz bucaksız bir çöle çıkar. Çölde ‘çöl memurları’ olarak anılan görevliler çöle çıkan kişilere yani Zuzilere çölde yaşadıklarını 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*” (ÇM, 36). Anlatıcı başta çok direnir bu defteri boş bırakmak için. Ancak başına gelen birtakım kötü olaylar

onu yazmak zorunda bırakır. Bu olaylardan ilki, kuşu Tuti'nin ölümüdür. Bu ölüm, ona ölüm ve hiçlik düşüncesini anımsatır. Giderken ardında kendinden bir iz bırakmak ister. İkinci sebep ise çöl meleğinin anlatıcıya, 'belleğinin yavaş yavaş bir böcek tarafından kemirileceğini' haber vermesidir. Özetle, anlatıcının elinde tuttuğu ve kurguya göre bizim de okumakta olduğumuz defteri doldurmasının sebebi ardında bir şeyler bırakmadan yitip gitme ve belleğini kaybetme korkusudur.

Yazara göre yazmaya onu iten nedenler bunlardır. Yazarın yazma hareketiyle ilgili bu nedenleri üstkurmacanın kapsamına girer. Aynı zamanda "*metnin yazılış sürecini metnin konusu haline getirme*" (Sazyek, 2002: 511) de üstkurmacanın en çok başvurulan tekniklerinden biridir. Anlatıcı, önce metnini neden yazdığını okuyucuya ayrıntılı bir şekilde anlatmıştır. Hatta zaman zaman okuyucuyla doğrudan iletişime geçerek metnin üstkurmaca dünyasını daha da güçlendirir: "*Bu satırların okuyucusunun da kolayca anlayacağı gibi [...]*" (ÇM, 17) "*Evet okuyucu çöl tuhaf bir yerdir*" (ÇM, 19).

Çöl Masalları'nda üstkurmacanın bir başka şeklini ise anlatıcının etkin figür haline getirilmesinde görürüz. *Çöl Masalları* 'çerçeve hikâye' yöntemiyle yazıldığı için birden çok anlatıcısı vardır. Bunun için romanda, postmodern romanların ortak niteliklerinden biri olan çoğulcu bakış açısını görebiliriz. Anlatıda olan biteni defterine yazan anlatıcı konumundaki kişi romanın merkez figürüdür. Anlatıcı, okumuş olduğumuz romanın anlatıcısıdır ama belli ki bu anlatılanları bir kitap haline getiren başka birisi vardır.

Çerçeve hikâye tekniğiyle yazılan romanda iç hikâyeler, çoğunlukla fantastik veya olağanüstü özelliklerle yoğrulmuştur. Anlatıcının dış çerçevedeki arkadaşları hikâye dinledikleri zaman genellikle hikâyenin 'kurmatalığına' vurgu yaparlar. Ancak kendi anlattıkları hikâyeler de gerçeklikten kopuktur. Örneğin hayali 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?*" (ÇM, 184) diye sorar. İhtiyar yazar da aynı durumdadır. Örneğin Abdullah'ın anlattığı hikâyeyi dinledikten sonra "*Yine de her şeye inanmamak gerek*" (ÇM, 118) der o da. Bu da romanda anlatılan olayların kurmaca olduğunun kahramanları tarafından bile vurgulanması anlamına gelir.

Demir'e göre (2015: 65), anlatının sonunun belirsizlik içinde olması da yine üstkurmacanın ve postmodern romanın özelliğidir. Eserin anlatıcısının kim olduğu belirsiz kalır. Anlatıcının kitaplara uygun raflara bakarken kütüphanenin koridorlarında gördüğü “uzunca boylu, sakallı, hafifçe eğik duran adam” romanın gerçek yazarının yani Tayfun Pirselimoğlu'nun kendisidir. Anlatıcı, bu defteri kütüphaneden çıkmadan önce kaybettiğini söyler. Ancak hikâyenin sonunda şu cümle defterin kaybolmadığını gösterir bize: “*Her nasılsa cebime girmiş bu defterde yazılanları başkasına aitmiş gibi okuyacağım*” (ÇM, 394). Anlatıcı yazılanları aslında başka birinin yazdığına göndergede bulunur. Buna göre, *Çöl Masalları* diye okuduğumuz ‘*Masallar*’ adlı kitaptır. Kitabın yazarı da anlattıklarını başka biri yaşamış gibi yansıtmıştır. Burada devreye ‘figür-anlatıcı’ girer. Oysa roman, son bölüme kadar ‘başkişi-anlatıcı ’ydı. Metin düzleminde her şey bir oyundur. Yazar en başından beri kendini gizli tutarak okuyucusuyla oynamıştır. Diğer bir olasılık ise anlatıcının hafızasının giderek zayıflamasıdır. Tüm bu yaşananları kendisi değil de başka biri yaşamış gibi anımsamaktadır. Çöl meleğinin kehaneti gerçekleşmiş, belleği giderek silinmiştir. “*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*” (ÇM, 294).

Romanda tek bir sonun olmaması postmodern romanın belirsizliğini vurgular. Ancak bu sonlardan hangisinin gerçek son olduğunu bilemeyiz. Kitabın sonu herkese göre farklı olacaktır. Bu da postmodernizmin çoğulculuğunu gösterir.

2.1.2. Tema

Çerçeve öykü tekniğiyle yazılan ve içine pek çok iç anlatı yerleştirilen *Çöl Masalları*; fantastik, olağanüstü ve masalsı yapıda bir romandır. Romandaki masalsı hikâyeler, modernizm sonrası insanı ve bu insanın yalnızlığını anlatmaktadır. Roman içerisinde yer alan neredeyse tüm iç hikâyelerde modern insanın sürdüremediği ve kolayca tükettiği tutku anlatılmaktadır. Bu yüzden romanın temel teması, tutku ve bu tutkunun getirdiği cinselliktir. Tutku dışında fantastik, merak, yolculuk ve yazarlık gibi temalar kullanılmıştır.

2.1.2.1. Aşk ve Cinsellik

Edebiyatın en güçlü temalarından biri olan aşk, Tayfun Pirselimoglu'nun tüm romanlarında ana temadır. Yaşamı tüm gerçekliğiyle yansıtmaya çalışan realitenin bir gereği olarak cinsellik teması da keza öyledir. Bu iki temayla kahramanların yalnızca duygu, düşünce ve ruh halleri değil en derin arzuları ve şehvetleri de gözler önüne serilmeye çalışılmıştır. Esasında kadın ve erkeğin fiziksel ve ruhsal olarak birleşmesine dayanan cinsellik olgusu Türk edebiyatında 1950'lere kadar yazılan eserlerde açıkça yer verilen bir tema değildir. Türk edebiyatının ilk dönemlerinde kadın ve erkek ilişkileri yüceltilmiş ve daha çok birbirine duyulan sevgi, aşk temelinde işlenmiştir (Geçgel, 2006: 7). Ancak 1950'li yıllarda yaşanan toplumsal ve siyasi değişimler edebiyatı da etkileyince ortaya çıkan yeni akımlar ve yeni edebi anlayışlar sonucunda bu temayla karşılaşırız. Şiirde II. Yeni anlayışının öykü ve romanlarda ise Varoluşçuluk akımının etkisiyle sanatçılar büyük bir cesaretle eserlerinde cinsellik temasını işlemişlerdir (Baytimur, 2019: 101).

Merakının peşinden çöle çıkan anlatıcının, çölde karşısına çıkan çoğu insanın tutku dolu aşk ve cinsellik hikâyesi vardır. İç anlatıların büyük kısmını bu tema temsil eder. Anlatıcı ve ihtiyarın kahvehanede dinlenirken karşılaştıkları Marlowe'un hikâyesini hatırlayacak olursak Marlowe ve Zımbacı bir kadın cesedine umarsızca âşık olmuşlardır. Marlowe ve Zımbacı, kemik arayışındayken kazdıkları mezardan çıkardıkları taze ölü bedeninden çok etkilenirler. *"İhtiyar da ben de toprağın altından çıkan taze bir cesedin korkusundan çok onun inanılmaz güzelliğinden titriyorduk"* (ÇM, 79). Çıkardıkları kadın cesedi, canlıymış izlenimi veren, olağanüstü güzellikte yüze sahip bir varlıktır. İkisi de dikkatli bir şekilde, cesede zarar vermeden onu topraktan çıkarıp eve götürürler. Zamanla bu inanılmaz güzellikteki kadın cesedine hem Marlowe hem de Zımbacı âşık olurlar. Zımbacı kadına, Leyla ismini koyar. Ona yeni kıyafetler alıp, giydirip yemek masasına oturtur. Saçlarıyla ise Marlowe ilgilenir, uzun saçlarını özenle tarar ve ona en güzel tokaları alır. İkisi de sanki canlıymış gibi onunla sohbet edip karşılıklı yemeklerini yemeye başlarlar. Leyla'nın gelişiyle evdeki hava tamamen değişir. İşe çıkmaz olurlar, evi daha derli toplu hale getirirler ve yemekler daha özenli olmaya başlar. Leyla'ya oda bile hazırlarlar. Zamanla evden dışarıya çıkmaz olurlar. Her anlarını Leyla ile geçiriyor ve artık birbirlerini de kıskanmaya başlıyorlardır. Marlowe, ihtiyarın Leyla'yla fazla zaman geçirmesinden; İhtiyar ise Marlowe'un

yaşının Leyla'ya denk olmasından hiç hoşlanmaz. “Zımbacı'nın alayla sözünü ettiği olmayan kaderinin ve benim tuhaf rastlantılar üzerine kurulu hayatımın bizi getirdiği yerde ölü bir kadın ve ona âşık iki erkeğin olması bugün bana komik geliyor. Oysa o zaman ciddi bir bunalım içerisinde kıvranıp duruyordum” (ÇM, 87). Kimi zaman birbirlerine Leyla'nın önünde çıkıyor ve tartışmaya başlıyorlardır. Zamanla gerekmediği sürece konuşmamaya karar verirler ve giderek sessizleşen ev, derin bir sükûnete boğulur. Bir gün, Leyla'nın ölmeden önce aldattığını sandığı ve onu öldüren kocası çıkıp gelir. Üç adam da kıskançlıkla Leyla'nın önünde tartışmaya başlarlar. Sonunda adamla Zımbacı birbirlerini öldürür. Üç ölü ile bir odada yalnız başına kalan Marlowe korkuyla titrer. Tutkularına yenik düşen bu aciz insanların sonu ölüm olur, Marlowe ise ilk aşkı bir ceset olan, umarsız bir âşık olarak kendini çöle atar.

Anlatıcı ve arkadaşlarının dinlenmek için bir vahaya sığındıkları sırada karşılıklarına çıplak bir meczup çıkar. Meczup, terk edilmiş bir handa, suda beliren kadının hayaliyle aklını yitirmiş biridir. O gördüğü güzel yüze âşık olmuş, onun uğruna her şeyden, benliğinden vazgeçip, Mecnun gibi yollara düşmüştür. Şehir şehir onu aramaktadır. Bu tutkulu aşk onu en sonunda başladığı yere yani hana getirmiş ve suda aksini gördüğünde, gerçek aşkın ilahi aşk olduğunu anlamıştır. 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” (ÇM, 132). Adam beşeri aşktan, ilahi 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 anlayışını hatırlatır bize.

“Vahdet-i vücûd (varlığın birliği) düşüncesinin en temel özellikleri şunlardır: Var olan sâdece Allah'tır. Etrafımızda var gibi gördüğümüz âlem, Allah'ın isim ve sıfatlarının gölgesidir. Ancak bu gölgeler hayali 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 telakkîdir”(Tosun, 2009: 82).

Meczuptaki aşk son raddesine ulaşarak onu Allah'a yaklaştırmıştır.

Abdullah'ın hikâyesindeki, meyhanelerde hikâye anlatan adamın yarattığı hayali kadına âşık olan adamın aşkı ise fantastiktir. Meyhanede çalışan genç, hikâyecinin

oluşturduğu bu hayali kadınlardan adı Emine olan, uzun boylu, narin bedenli, parlak tenli kadına âşık olur. Âşık olduğu kadına kavuşma uğrunda para bulmak için bir kadın bile öldürür. “...giderek her yanımı saran Emine’nin yakıcı aşkının ağırlığı o anda ardımda bıraktığım hırsızlığın ve cinayetin günahlarını aşar durumdaydı. Hiçbir vicdan böylesine bir tutkunun kefesini oynatamaz” (ÇM, 110). O bu tutkulu aşkın esiri olmuş, her gece kadınla beraber olabilmek için ihtiyarın kölesi olmayı bile göze almıştır. “O şehveti, etimin etine gömülüştündeki o boğucu heyecanı şu anda bile o zamanki kadar yakıcı bir ıspazmozla anıyor yüreğim. O anın beni terk etmesinin imkânı yok artık” (ÇM, 111). Bu tutkulu aşk sonucunda ihtiyarı öldürecek kendisine ise aşkından geriye sadece sakat bir erkek çocuk kalacaktır. Tutkulu bir aşk uğruna insanın neler yapabileceğini en tehlikeli şekilde bu hikâyede görürüz.

Anlatıcının trende karşısına çıkan adamın anlattığı hikâyede, şehvet uğruna işlenen bir başka cinayete şahit oluruz. 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 adamla beraber olacağına söz verir. Adam, kadına şehvetli bir aşk duymaktadır. Bunun için kadının ihtiyar kocasını öldürür.

“Sıradan bir cinayet bile, sıradan bir aşk uğruna işlenmişse günah hanesinde ciddi bir yer tutmazken dehşetli bir aşkın girdabında kötülükler kralının yok edilmesi bir suç sayılabilir miydi? Aşkına ulaşmak için göze aldıklarım arasında bir şeytani yok etmek de varsa bundan sıkıntı değil gurur duymalıydım” (ÇM, 151).

Aşk uğruna işlenen cinayeti mubah gören gezgin adam, kandırıldığını, asıl şeytanın kadının kocası değil de kadının kendisi olduğunu anladığında derin bir pişmanlık duyar. Kadınlı şehvetli bir birleşme yaşadıkları oda, bir anda cehenneme dönüşür. Yalancı bir şehvetle gözleri kayan kadını boğarak oracıkta öldürür. Kapıldığı yanlış tutkudan dolayı önce masum bir adamı öldürmüş daha sonra ise evlilik hayalleri kurduğu kadında hayal kırıklığı yaşayarak kadını da öldürmüştür. “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” (ÇM, 155).

Anlatıcı ve arkadaşlarının yolculuklarına gemide devam ettikleri sırada Kaptan, bir akşam yemeğinde onlara başından geçen tutkulu ve bir o kadar da tehlikeli aşk hikâyesini anlatır. Erkekleri şehvetli kokusuyla etkileyen bir kadına âşık olan Kaptan, kadının peşinde onun çalıştığı sirke gider. Orada anlar ki kadın sirkte gösteri yapacak

yetenekteki kişileri keşfedip, onları kokusuyla etkileyip peşinden sirke sürüklemektedir. Sirkte onlarca erkek, kokulu kadın tarafından toplanmış ve her biri onun kocası olduklarına yürekten inandıkları için oradan ve kadının esaretinden kurtulmayı akıllarına bile getirmeyen, sadece kadını kıskandıkları için birbirlerine düşman kesilmiş birer mecnunlardır. Bu hikâyede tutkulu bir aşktan çok yavan bir cinsellikten söz edebiliriz. Kokulu kadın kurbanlarını şehvetli kokusu ve bedeninin en özel yerleriyle etkilemektedir.

“Yine öyle bir anımda elimden tutup beni o sıraların altına sürüklemiş ve o bildik şeyi yapmıştı; sağ kolunu havaya kaldırırken öteki eliyle nedense hiç giymediği iç çamaşırının bile saklamasına imkân olmayan kıvrırcık bir top halindeki tüylerini göstermişti. Yayılan büyüklü koku dayanılmazdı. Ancak o cenaze sonrasında sıkıntım o denli artmıştı ki her zamankinden daha az etkilenmiştim. Bunu sezindiğinde havadaki kolunu indirip elimi yakalamış ve o kıvrım kıvrım kıl yumağına sokmuştu. Buna daha önce bir kez, o dayanılmaz tek sevişmemiz sırasında izin vermişti” (ÇM, 195).

Kadının bu şehvetli kokusu ve bedeni uğruna Kaptan, sirki içindikilerle beraber ateşe vermiştir. Yaktığı bu ateş sayesinde tüm ihtirasların ve acıların son bulacağına inanır. *“Açıkkası bu yangın tüm pislikleri ve içinden çıkılmaz kısır döngüyü yok edecek yegâne çareydi” (ÇM, 197).* O, şehvetten kurtulmak uğruna sevdiği kadın da dâhil onunla ilgili her şeyi yakmayı tercih etmiştir.

Son iç hikâyede karşımıza çıkan keçi ayaklı adamın sevdiği kadına olan kıskançlık duygusundan dolayı şapkacı dükkânlarını yakması ve birçok kişinin ölümüne neden olması da aşkın ve tutkunun ne kadar tehlikeli bir hale gelebileceğini bize gösterir.

“Onlar için üzülmedim değil ancak kinimi sona erdirecek, yüreğimi soğutacak kadar büyük bir üzüntü değil bu. Sonra da daha az tehlikeli bir yola başvurmak zorunda kaldım; artık şapkacıların özenli şapkalarını alıp yok etmekle yetiniyordum. Bu bana yetiyor mu? Asla. Ne ki, artık giderek yaşılanıyorum ve zaman geçmişim üzerine bir gölge gibi düşüyor. Ama aşkım! O hiç küllenmedi ve küllenmeyecek de. Şapkalara makasımı geçirdiğimde o şapkacının boğazından fişkıran kanı düşünüyorum ve bu kan aşkımı daha da alevlendiriyor” (ÇM, 279).

Roman boyunca masal türüne uygun olarak olağanüstülüklerle ve abartılarla bezeli olarak verilen aşk hikâyelerinde, masalların yapısına ters olarak mutlu değil mutsuz bir son vardır. İç anlatıların çoğunda yaşanan aşklar hüsrarla bitmiştir. Bu durum, *Çöl Masalları*'nın modern toplumun insanların masalı olduğunun bir göstergesidir.

“Modern toplumu şu özellikleri çerçevesinde de detaylandırabiliriz: Modern toplum, üretim toplumundan gittikçe belirginleşen bir şekilde tüketim toplumuna geçişi tetikleyen, insanlar arasındaki ilişkilerin samimiyetten uzaklaşarak ‘çıkarcı’ya dayalı bir hâl almasına neden olan bir toplum modeline işaret etmektedir. Toplum adına hamasi söylemlerin etrafında boğulan insanın ‘özne’liği, bütün kurumlarıyla hayatı ablukaya alan ‘normalleştirme’ fabrikalarını da (okul, hastane ve hapisane; teknik ilerlemeler, kentleşme ve sanayileşme) yedeğine alarak birey karşısında güçlenerek ortaya çıkan bir totaliter rejim olma özelliği de modern toplumun önemli özellikleri arasındadır” (Sarıkaya, 2013: 34).

Modern toplumun insanı, idealleri uğruna hareket etmeyen, ikili ilişkilerde çıkarcı ve hıza dayalı bir amaç güden, aşkı çabucak tüketen, hayattan zevk almayan, kendine ve topluma yabancılaşan bir yapıdadır. İç hikâyelerde yaşanan aşk ve hissedilen tutkular masum değil, tehlikelidir. Geleneksel insanın masumane aşkı kaybolmuş, cinsellik ve öldürme üzerine kurulu bir aşk yaşanmaya başlanmıştır. Bu yüzden bu aşklar hep hüsrarla ve kendilerini çöldeki yalnızlığa tutsak eden insanların umutsuzluğuyla son bulmuştur.

2.1.2.2. Fantastiğin İzleri

Çöl Masalları adından da anlaşılacağı üzere, fantastik izler taşıyan masalsi bir romandır. Bu fantastiklik karşımıza ilk olarak “Ön söz” adlı bölümde çıkar. Anlatıcının bahsettiği ve kendisine belleğinin giderek zayıflayacağını söyleyen “çöl meleği” ilham meleği olarak nitelendirebileceğimiz tuhaf bir melektir. Metafizik bir unsur olan meleğin kurguda yer alması fantastik bir durumdur.

“Bu çepel meleklerle karşılaşmam çöldeki ilk yolculuklarımdan birine rastlar. Sanırım karşıma ilk kez sıkıcı bir kovboy filminin arasında, bir sinema tuvaletinde çıkmıştı. Genç ve deneyimsizdim. Çöldeki herkesin bir meleği olduğunu bilmeme karşılık benimkinin bunca düşkün olabileceği aklıma gelmemişti. O zamana kadar dostlarım kendi meleklerinden İngiliz lordları ya da Hint racaları gibi söz etmişlerdi. Benimkisi ise paçavralar içinde sefil bir şeydi. Bende bir dilenci izlenimi bırakmış ve o sallapati halini komik bile bulmuştum” (ÇM, 16).

Anlatıcı, çocukken bir kapı aralığından evlerini sıklıkla ziyaret eden bir şairin ablasına tecavüze yeltenişini görür: *“O talihsiz olayı izlerken adamın epeyce kalabalık olması gereken şairler cehennemine gitmesi için dua etmişim (adam pek kısa bir süre sonra kaldığı büyük otelin merdivenlerinden düşerek öldü)” (ÇM, 37).* Anlatıcının adamın ölmesi için dua etmesi ve adamın da kısa sürede ölmesinde fantastiğin “pandeterminizm” ilkesine şahit oluruz. Pandeterminizm *“her şeyin tam anlamıyla bir nedeni olmalı, doğüstü olsa bile” (Todorov, 2012: 111) düşüncesidir.*

“Abdullah’ın Hikâyesi” adlı bölümde; bir gencin, çalıştığı meyhaneye gelip hikâyeler anlatan bir adamın anlattığı hikâyelerden birindeki hayali kadınlardan olan Emine’ye âşık olması anlatılır. Adam, hikâyelerini öyle güzel anlatmaktadır ki karakterler adeta izleyenlerin gözünde canlanmaktadır.

“Tuhaf hikâyelerini öyle bir yetkinlikle anlatıyor, anlatırken öylesine büyümlü bir ortam yaratıyordu ki, hikâyesinin 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” (ÇM, 105-106).

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 Hikâyesi” adlı bu iç hikâyede de tuhaflıklar dizisi uzayıp gider. Hayali kadın kahramanların, ağzından sular akararak 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 cinselliğin çok fazla kullanıldığı bir hikâyedir. Cinsellik de Todorov’un deyişiyse fantastiğin en önemli izleklerinden biridir (Todorov, 2012:135-136).

Çöl Masalları’nın “Trendeki Adamın Hikâyesi” adlı iç anlatıda, 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 adamı kendisini kurtarmasına 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*” (ÇM, 149-150). Adam, kadına şehvetli 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 masumane 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 iteleyeni bu kadındı!” (ÇM, 154). 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”* (ÇM, 155). Cinsellik ve cinselliğin şeytanla ilişkili hale getirilmesiyle, yasak aşk temasıyla, sona doğru gerilimin yükselmesiyle hikâyeye fantastik türün birçok 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).

Trendeki bir başka adam hikâyesinde, cellât olan efendisinin ellerini bir kaza sonucu kaybetmesi ve hırsızlık yapan bir kadının bir infazda kesmiş olduğu ellerinin kendisine nakledilmesi hakkında bir hikâyeye anlatır. Bu nakilden sonra adamın gerek kişiliğinde gerek bedeninde bazı değişimler olmaya başlar. Önce tutkulu aşk kitapları okumaya başlar. Banyosunda kokulu sabunlar kullanır. Heybetli bedenindeki tüyler seyrelmeye, erkeklik organı küçülmeye başlar. *“Bedeninin neredeyse kadınsı bir inceliğe büründüğünü kalın giysilerinin altından bile hissedebiliyordum”* (ÇM, 167). 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 fantastiğin metamorfoz izleğinin bir sonucudur. Adamın bir kadına ait olan eller kendisine nakledildikten sonra yavaş yavaş değişmesi, bir başka kişiliğe dönüşmesi fantastiğin ‘metamorfoz’ izleğidir (Todorov, 2012: 110).

“Siyahlı kadının hikâyesi” adlı bölümde, anlatıcının âşık olduğu kadının geçmişi anlatılır. 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 babasından öğrenemez. 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...”* (ÇM, 214). 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 bize vampir hikâyelerini hatırlatır. Ayrıca kendi öz kardeşiyle beraber olması da fantastiğin cinsellik izlekleri alt başlığında yer alan ‘ensest’ ilişkiye bir örnektir. Fantastik, cinselliğin tüm 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 bölümde ise, cücelik lanetinden kurtulan kadının başka bir sırrını 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.

Konaktan çöle açılan bir kapı ile “olağanüstü”nün sınırlarına da kapı aralamış olan anlatıcının çölde başına gelenler ve dinlediği hikâyeler bu olağanüstü olma durumunu sürdürmüştür. Dış-çerçeve hikâyede yani ön sözde, romanın tek bir anlatıcı tarafından yazılan bir defter olduğu söylenmiş ancak iç hikâyelerde anlatıcının değişmesi ve bu anlatıcının aynı zamanda roman kişilerinden biri de olan birinci tekil kişi/ben anlatıcıya dönüşmesi de romanın fantastik tür kapsamında değerlendirilmesini sağlar. Fantastik metnin yapısal unsurlarından biri, anlatıcının “ben” ifadesini kullanmasıdır. Çünkü üçüncü tekil kişi anlatıcıda bakış açısı gereği fantastik metnin özelliği olan kararsızlığa yer yoktur. Bu anlatıcı, anlatı kişilerinin her şeyini bilir bu da okurda “acaba”ya yer bırakmaz. Oysa fantastik metinde kararsızlık hâkimdir ve bu kararsızlığı sağlayabilecek olan anlatıcı da birinci tekil kişi/ben anlatıcıdır (Aydın, 2023:634).

2.1.2.3. Merak

Çöle çıkış serüveni bir merakla başlar. Anlatıcı, çocukluğunda konağın bodrumunda bir sandığın arkasında gördüğü kapıya karşı büyük bir meraka kapılır. “*İçimde filizlenen yanıtız soruların merakıyla o kapıyı herkese sordum; anneme, ablama, dayıma, evin hizmetçilerine...*” (ÇM, 29). Küçük bedeni kapının önündeki sandığı itmeye yetmediği için yıllarca içinde o kapıyla ilgili duyduğu merakı büyütür.

Günden güne kapıyla ilgili tuhaf bir oyun içerisinde girmiş, rüyalarında sıklıkla onu görmeye başlamış hatta kapı tüm fantezilerini ele geçirmiştir. Yıllar sonra, konakta artık tek başına kaldığında kapıyı açmanın zamanı artık gelmiştir.

“Kutuları, sepetleri kaldırıp bir kenara koydum. Sandığı yıllar öncesinin tersine büyük bir kolaylıkla kaldırdım. Masayı kenara iteledim. Bir bacağı eksik olduğundan yıllar önce uğraşırken bir yanına yığılıvermiş dolap öylece duruyordu. Bir iç deniz gibi genişleyip büyüyen merakıma artık set çekemeyecekti. Hala pırl pırl parlayan pirinç tokmağına uzandım ve çevirdim. Kilitli değildi. Gıcırtilarla yavaşça aralandı ve içeriyi bodrumun karanlığını ışığa boğan bir parlaklık kapladı” (ÇM, 33).

Anlatıcı, kapının ardında uzanan uçsuz bucaksız çöle önce şaşırır ancak sonra bu durumu sorgulamaz. Çölün onu kabul ettiği gibi o da çölü öylece kabul eder. Kapıdan adımını atar ve çöl yolculuğu başlar. Karşısına çıkan her bir yolcunun hikâyesini dinleyerek merak duygusunu daha da doyurur.

Anlatıcının karşısına çıkan ilk kişi olan ihtiyarın hikâyesini okuduğumuzda onun merakı uğruna neler yapabileceğine şahit oluruz. İhtiyar, tarihin tozlu sayfalarında kaybolmuş ilginç kişilerin hayatlarını merak edip onları gün ışığına çıkarmaktadır. Örneğin: *“İşlediği cinayetin kefaretinin Kudüs yollarında ödemeye çalışırken esrarengiz bir şekilde ortadan kaybolan Otta Gargano. Sonra Harun Reşid’e koşulsuz itaat edip, yanından uyurken bile ayrılmayan cellâdı Selahaddin. Sonra, Katolik filozof Stanislaw Zdziechowski ve uşağı köylü Kulczykki...”* (ÇM, 41). İhtiyarın çöle çıkış hikâyesi de bir başka merakının sonucudur. Ona göre merak, *“doyuruldukça daha çok acıkan bir canavardır”* (ÇM, 42). Bu canavar öyle tehlikelidir ki bir kez eline düşünce onun bitmek bilmeyen iştahına yetişmek için çabalar durursunuz. Onu asla bırakamazsınız, gittiğiniz her yere sizinle gelir. Gördüğünüz her şeyi ister, işittiğiniz her şeye ortak olmak ister. Kısacası, hayatınıza merak yön verir.

“Merak canavarının etkisine girdiğimi daha çocuk yaşında fark ettim. Başlangıçta çok obur değildi ama giderek açıldı ve iştahına giderek daha zor yetişir oldum. Onu bir tarihçi-yazar olarak iki kez doyurmam gerekiyordu. Kendimi İngilizler adına casusluk yapan İttihatçı Cezmi Bey gibi hissediyordum. Sırf merakı yüzünden bu işe girdiğimi ama bir casus-yazar olarak giderek acımasızlaşan canavarını doyurmak için herkes adına casusluk yapmaya başladığını anlattığı günlüğünü elime geçirdikten sonra merakımın niçin bunca obur olduğunu anlamıştım” (ÇM, 43).

Bu merakın etkisiyle bir oyun oynamaya başlar. Başlarda zararsız gibi görünen bu oyun, bir çeşit hafiyelik, kovalamaca oyunudur. Ancak bu oyun sonrasında hastalık derecesine ulaşmıştır. Eski fotoğraflarda ya da eski filmlerde izlediği sıradan yüzlerin

izlerini sürer. Bu sıradan yüzler, eski bir sahafta bulunduğu siyah beyaz fotoğraftaki tumbul suratlı çocuk ya da bir filmde görünüp kaybolan figüran olabilmektedir. Genellikle kurbanları olarak çocukları seçmekte çünkü onların yaşıyor olma ihtimalleri yüksektir. Bu oyun giderek hayatını yönlendirir olmuştur. Ne bastırıldığı kitapları ne de sayısız araştırmaları, iz sürme oyunu kadar keyif vermeye başlar. Doyurduğu merakı bir başka fotoğrafı görünce yine acıkıyor ve her şey başa sarıyordur. Oysa yaşlanmıştır ve eskisi gibi iyi iz süremez olmuştur. Ancak merak canavarının kendisi gibi yaşlanmaya niyeti yoktur, o oburluğundan hiçbir şey kaybetmeden içini tırmalamaya devam etmektedir. Sonunda bu marazi oyunu son kez oynamaya karar verir. Emekli ikramiyesi olarak kendisine seçtiği yıllar önce sahafta bulunduğu bir fotoğraftaki kıvrıkcık saçlı çocuk olur. Bu çocuğun peşine düşer. Her zamanki araştırmasını yapar ve çocuğu bir şehirde bulur. Araştırması mükemmel şekilde sonuçlanmıştır. Ancak çöle sürüklenmesine neden olacak bir hata yapar. Daha önce hiç yapmadığı şekilde kurbanıyla tanışır. Ona, kendisini yıllar önce kaybolan kuzeni olarak tanıtır. Bu serüveni daha sonra iki cinayetle sonuçlanacaktır. Yaşanan hüsrandan sonra merak canavarı açlığından çok şey kaybeder. Artık doyunluğa ulaşmıştır. Evinin bodrumunda bulunduğu kapıdan geçerek, çöle çıkana kadar öldürdüğü karı koca rüyalarını işgal etmekteyken çöle çıkarak onlardan kurtulmuş ve kendini yazmaya vermiştir.

Roman boyunca anlatıcı ve arkadaşlarının çöl yolculukları boyunca merak canavarını dindirecek hikâyeler dinlediklerine şahit oluruz.

2.1.2.4. Yolculuk

İnsanın, varoluşsal sancılarında çok önemli bir yeri olan yolculuk teması, mitolojik anlatılardan modern anlatılara kadar farklı şekillerde, fiziksel veya ruhsal düzlemde anlatıların içine saklanmış olabildiği gibi açık olarak da kendini gösterir. Hangi çağda, hangi coğrafyada olursa olsun insanın varoluş macerası, yolculuk arketipinde kendini gösterir. Joseph Campbell bu arketipi “*ayrılma, erginlenme ve dönüş*” (Campbell, 2013: 42) olarak sınıflandırır. Bir kahraman içinde yaşadığımız dünyadan çıkıp doğaüstü varlıkların olduğu, tuhafliklarla dolu dünyaya doğru ilerler. Burada masalsı güçlerle çatışma yaşanır ve bir zafer elde edilir. Kahraman, bu maceradan diğer yolculara üstünlük sağlayan bir güçle geri döner. Kahramanın yolculuğu esasında bir bireyleşme aşamasını ifade eder. Kahramanın bilincinin ve

bilinçdışının uyumlu bir şekilde bir araya gelmesiyle gerçekleşen bu bireyleşme aşamasını, edebi metinlerde yolculuk temasıyla görürüz (Çağlayan, 2018: 27).

Çöl Masalları bir yolculuk romanıdır. Anlatıcı, yaşadığı konağın bodrumunda bir kapı görür ve bu kapıyı açınca uçsuz bucaksız bir çöle çıkar. Çölde yapılması gereken en önemli şey, çöl memurlarının verdiği defterleri doldurmaktır. Anlatıcı çöl yolculuğunda önce ihtiyar yazarla daha sonra Marlowe ve Abdullah'la tanışır. Onların da doldurulmuş ya da doldurulmakta olan defterleri vardır. İhtiyar yazar adlı kahramanın önerisiyle bu defterleri Amerikalı'nın Kütüphanesi'ne 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 Kütüphanesi'ne ulaşırlar ve anlatıcının kütüphanenin önünde arkadaşlarından ayrı, yalnız başına kalmasıyla hikâye biter.

Çöl Masalları Amerikalı'nın Kütüphanesi'ne ulaşmak için çeşitli serüvenlerle geçen bir yolculuk kurgusuna sahiptir. Bu yönüyle yolculuk arketipi kurgusu romanda işlenmiş olur. Joseph Campbell'in "*ayrılma, erginlenme ve dönüş*" (Campbell, 2013: 42) sınıflandırmasını anlatıcıda bire bir görürüz. Anlatıcı, çöle çıkan kapıdan geçer ve olağan dünyadan ayrılarak tuhaflıklarla dolu çöle adımını atar. Buradaki tek amacı, kendisine verilen defteri doldurmaktır. Başlarda çok direnir yazmamak için. Ancak zamanla karşısına çıkan yoldaşlarından dinlediği hikâyeler onu erginliğe ulaştırır. Romanın sonunda okumakta olduğumuz *Çöl Masalları* romanı yazılmış olur. Anlatıcının yolculuğu bir zaferle sonuçlanmıştır. Böylelikle, Joseph Campbell'in yolculuk arketipinin tüm aşamalarını gördüğümüz romanda anlatıcının bireyleşme serüvenine şahit oluruz.

Bu yolculuk, iç anlatılardan biri olan "Meczubun Hikâyesi"nde ana tema olur. Ancak buradaki yolculuk bize tasavvufi anlamdaki yolculuğu anımsatır. Meczup bir gün bir doğu yolculuğunda bütün parasını çaldırınca terk edilmiş bir hana sığınır. Hiçbir yerde su bulamayınca hanın havuzuna gider. Havuzdaki yansımasında arkasında güzeller güzeli bir kadın görür. Kadın arkasından sarılıp "*Seni ne kadar sevdiğimi bir bilsen*" (ÇM, 126) der. Ancak kadın kısa bir sürede kaybolur. Adam o günden sonra kadına âşık olur ama onu hiçbir yerde bulamaz. Daha sonra hanın avlusuna gelen tuhaf görünüşlü bir adamın, "*Ona kavuşmak istiyorsan uzun bir yolculuğu göze almalısın.*

Yüreğinde de hiçbir şüphe olmamalı. Her şeyden sıyrılmalısın.”(ÇM, 128) sözüyle tüm giysilerinden kurtulup o şehre çırılçıplak yolculuk etmeye başlar. Yol uzundur ama âşık olduğu o güzel yüz kendisine güç verir. Tanrıya “önüne 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. Umutsuz ve amaçsız bir şekilde yürümeye başlar. Geçtiği yolda insanlar ona ekmek, su vermektedir. Bir gün fark etmeden ayrıldığı o Doğu şehrine geri gelir. *“Her şeyin başladığı noktaya dönenin ardındaki hikmeti fark edemeyecek kadar keder yüklü[dür]”* (ÇM, 131). O gün yüzü güler, çünkü çarşıda sevdiğini, uzaktan da olsa, yeniden görür. Kadın, bir köşede görünür sonra kaybolur. Çılgınlık ata ata peşinden gider ama kadın yoktur. Terk edilmiş hana yeniden gider ve 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”* (ÇM, 132). Adam sevgilisini nerede bulacağını bilerek yeniden yola koyulur.

Bu hikâye bize tasavvufî terim olan “seyr-i sülûk”u hatırlatır. Sülûk, talibin bir müşîdin gözetiminde yaptığı manevi 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. Adamın Hakk’a eribilmek için nefsinin dünya kirliliklerinden arındırması gerekmektedir. Bu yolculuk süresince karşısına çıkan tuhaf görünümlü adamın kendisini şüpheye düşürmesi, tasavvufta şeytanın bu yolda ayartıcı olarak görev almasına benzer. Adamın içine düşen şüphe tohumu, sevgilisini rüyasında artık görememesine neden olur. Bu şüphe bir nevi onu Hak’tan uzaklaştırmıştır. En sonunda da başladığı noktaya geri dönmesi tasavvuftaki devir nazariyesini çağırıştırır.

“Devir, varlıkların Hak’tan gelişini ve O’na dönüşünü açıklayan tasavvufî bir görüştür. Vücûd-ı mutlaktan ayrılan kâmil bir varlık ya hiçbir engelle karşılaşmaz veya karşılaştığı engelleri çabuk aşar, devrini ve seyrini süratle tamamlayarak Hakk’a vasıl olur” (Uludağ, 1994: 231-232).

Adam artık devrini tamamlamış ve insan-ı kâmil sıfatına erişmiştir. *“Her şeyin başladığı noktaya dönenin ardındaki hikmeti fark edemeyecek kadar keder yüklüydüm”*

(ÇM, 132). Sudaki yansımadaki sevgilisinin yüzünde kendini görmektedir. Yani, 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. Bu hikâyeye tasavvufi bir yolculuğa şahit oluruz. Yalnızca bu hikâyeye mahsus olan tasavvufi yolculuk, romanın geneline baktığımızda kahramanın bireyleşme aşamasını ifade eden yolculuk arketipine dönüşür. Anlatıcı, çöle çıkarak yazarlık gelişimini tamamlamıştır.

2.1.2.5. Yazarlık

Çöl Masalları'nın kitap haline gelmesi anlatıcının çölde yaşadıklarını defter haline getirmesiyle mümkün olmuştur. Roman boyunca kahramanların yazma eyleminden sıkça bahsetmeleri de romanın ana temalarından birinin bu yazma eylemi olduğunu kanıtlar niteliktedir. Anlatıcı, öncelikle ön sözde 'yazma' eyleminin edimine ilişkin bazı fikirler beyan eder. 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 "çöl memurları" tarafından çöldeki anılarını kaydetmek üzere verilen defteri doldurmak istemeyişinin en büyük nedeni de budur.

"Yine de, kalemi her elime aldığımda "sayfaların üzerinde rüzgâra 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 yaşam iyice ilerlemişti artık. Dâhiyane fikirlerle donatılmış olduğum düşüncesi yavaşça beni terk ediyordu. Oysa aklıma gelip giden nice hikâye vardı" (ÇM, 9).

"İhtiyar yazarın hikâyesi" isimli üçüncü bölümde anlatıcının çölde karşılaştığı ihtiyar yazar, şimdiye kadar yazdığı hikâyelerin bir kısmını anmakta ve çok hikâye yazmakla övünmektedir. Yazdığı bu hikâyelerini Amerikalı'nın Kütüphanesi'ne götürecektir. Onun bu yolculuğuna anlatıcı a katılır. Daha sonra karşılıklarına çıkan Marlowe ve Abdullah da yazma hevesine girişen ve bu defterlerini kütüphaneye ulaştırmak isteyen çöl sakinleridir.

"Marlowe yolculuğumuz boyunca başından geçen sayısız hikâyelerini cömertçe anlattı. Sanırım ihtiyardan ve zaman zaman da benim anlattıklarımın etkileniyordu. Ama daha çok ihtiyar yazarın etkisinde kalmış olmalı. Bu yüzden ki gönlüne bir defter doldurma fikri düşmüştür. İhtiyar gibi iyi bir defter sahibi olmanın büyük bir onur olduğunu söylediğinde ona olan saygımın bir kısmını yitirir gibi olmuşum. Ama Marlowe gerçekten yetenekli biriydi ve böyle bir onuru –varsa böyle bir onur- anlattıklarıyla hak ediyordu doğrusu" (ÇM, 91).

Anlatıcı, Marlowe'un yazdığı deftere ön sözü kendisi yazar. Defterdeki çoğu hikâyeyi bilmesine rağmen onu okuyamamasına hayıflanır. Romanın sonunda Amerikalı'nın Kütüphanesi'ne vardıklarında dostları yazdıkları defterleri kendisinin uygun rafa yerleştirmesini ister.

“Üçü de eserlerini sakladıkları yerlerden; Abdullah kirli gömleğinin göğsünden, Marlowe çorabının içinden, ihtiyar da geniş ceplerinden çıkartıp bana uzattılar. Üçünü de kutsal birer emanetmiş gibi aldım. Abdullah'inki Uzun Bir Yolculuk ve Onu Beklerken Başımdan Geçenler ve Sonrası başlıklı ufak bir defterdi. Marlowe ve ihtiyarını daha önce de görmüştüm ama ihtiyarın iki defterinden biri olan Önemli Bir Yazarın Günlüğü son görüşümden beri epeyce kalınlaşmış gibiydi. Bir Köpeğin Anıları'nın kapağına Marlowe bir de köpek çizmişti. Bu değerli eserleri aldıktan sonra içimden yükselen garip bir titreme ile yeniden dostlarıma sarıldım” (ÇM, 288).

Yazarın ilk romanı olan *Çöl Masalları*'nda kendi yazma tereddütlerini görmek mümkündür. Bu romanı yazmadan önce oluşturduğu muhtemel denemeleri ve arayışlarını düşünecek olursak ön sözde anlattığı yazma eyleminin süreçleri dış dünyaya bir atıftır. Dolayısıyla romanın ön sözünü, yazarın yazma eylemi üzerine düşüncelerinin bir yansıması olarak düşünebiliriz. Onun yazarlığa adımı olan bu romanın ana mekânı olan çölde aynı zamanda herkesin yazma telaşına düşmüş olması, yazma eyleminin temalardan biri olmasını kanıtlar niteliktedir.

2.2. KAYIP ŞAHISLAR ALBÜMÜ

Kayıp Şahıslar Albümü yazarın ikinci romanıdır. İlk baskısı 2002 yılında Om Yayınları'ndan ikinci baskısı ise 2005 yılında İthaki Yayınları'ndan yapılmıştır. Tezde kullanılan baskı, ikinci ve son baskıdır. *Kayıp Şahıslar Albümü*, kayboluş ve arayış temlerinin baskın olduğu, yazarın üstkurmacanın imkânlarından yararlanarak hikâyeler arasında dolaştığı, postmodern bir eserdir.

2.2.1. Yapı

2.2.1.1. Olay Örgüsü

Modern ve postmodern eserlerde olay örgüsü, kişilerin sahip olduğu karmaşık ruh halinden dolayı çoğu zaman iç içe geçmiş bir şekilde verilir. Daha çok uzun masallarda karşılaştığımız bir anlatım biçimi olan iç içe geçmiş anlatım biçimi, çeşitli biçimlerde birbirine bağlanmış vak'aların art arda verilmesiyle oluşturulur. Sonra bu vak'aların hepsi ana vak'aya bağlanır. *Binbir Gece Masalları* bu anlatım biçiminin en güzel örneğidir (Aydoğdu, 2017: 59).

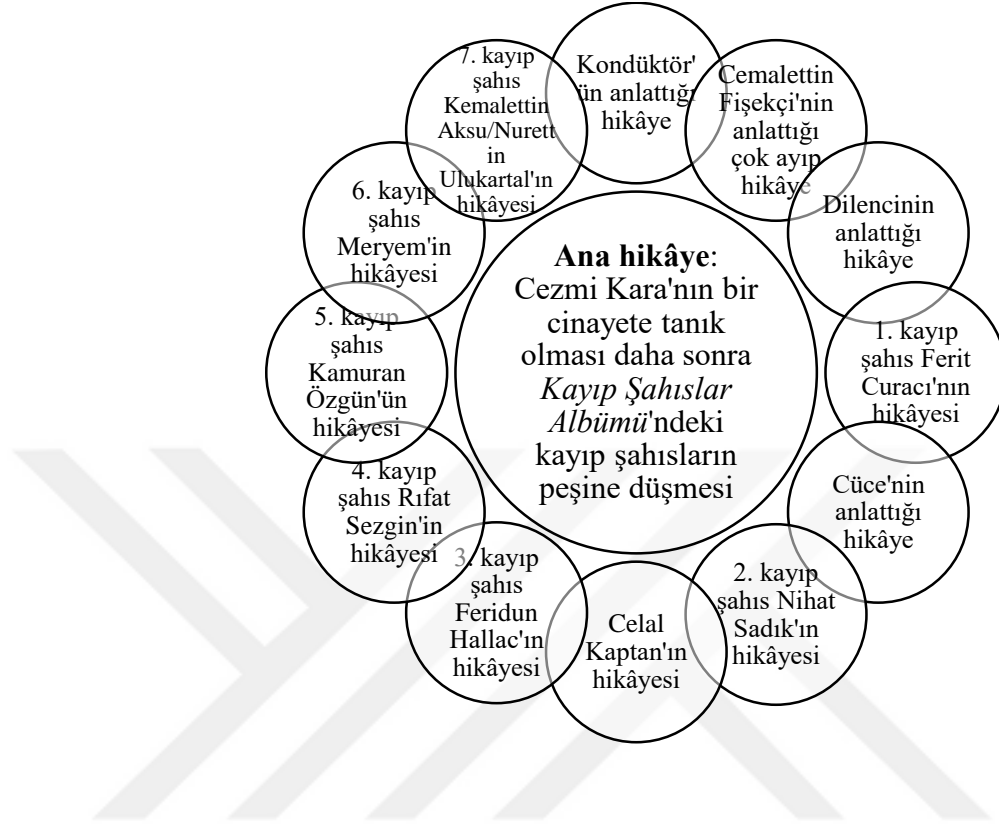
Pirselimoğlu'nun *Kayıp Şahıslar Albümü* adlı eserinde daha çok bu kurmaca biçimiyle karşılaşırız. Şerif Aktaş'ın “çerçeve yöntemi” (Aktaş, 1991: 77) olarak ele aldığı bu teknikte yazar bir dış hikâyeye(ana hikâyeye) on bir tane de çerçeve hikâyeye yerleştirir. Yazar, üstkurmacanın imkânlarından yararlanarak bir hikâyeden başka bir hikâyeye geçiş yapar. Daha sonra da ana hikâyeye tekrar dönüş yapar. Üstkurmacanın bir çeşidi olan “kurmaca içinde kurmaca” oluşturmak (Aydoğdu, 2017: 58), Pirselimoğlu'nun bu eserinde de öne çıkan bir durumdur. Bu öyküler, Cezmi Kara'nın kayıpları arama yolculuğunda karşısına çıkan insanların anlattığı öykülerdir. Üstkurmaca metinlerde roman kişileri sürekli metinler üretir. Öykü içinde başka öyküye yer vermek ve çerçeve öykü tekniği, üstkurmacanın çok fazla tercih edilen bir yöntemidir. Bu öyküler çoğunlukla geleneksel anlatılara benzemez. Burada amaç, öykü anlatmaktan çok romanın kurmaca olduğunu hissettirmektedir (Ecevit, 2001: 110).

Ana hikâyeye, Cezmi Kara'nın tren garında bir cinayete tanık olmasıyla başlar. Bir matbaada haydelbergçi² olarak çalışan Cezmi Kara'nın babası ölmüştür. Cenaze için babasının şehrine gelen kahramanımız, cenazeden sonra İstanbul'a dönmek için tren garına gider ve orada bir cinayete tanık olur. Daha sonra, son anda yetişen bir yolcu gibi trenine atlar ve İstanbul'a doğru yola çıkar. İstanbul'a dönen Cezmi Kara, çalıştığı matbaada bir gün, Emniyet Genel Müdürlüğü tarafından basılan bir albüm keşfeder. Albümü kimse görmeden alır ve evine götürüp saklar. Bu albüm kaybolan şahısların fotoğraflarının, kişisel bilgilerinin, en son nerede görüldüklerinin yer aldığı “kayıp şahısların albümü”dür. Albüm, hem meraktan hem de hayatında onu heyecanlandıracak hiçbir şeyin olmayışından Cezmi Kara'nın dikkatini çeker. Bu keşiften sonra kahramanımız, kayıp şahısların peşine düşer.

Roman, tek yakını olan babasının ölümünden dolayı boşluğa düşen ve içindeki merak duygusundan dolayı bulduğu albümdeki kayıp kişilerin peşine düşen kahramanın, bu yolculukta karşılaştığı tesadüflerin ve yaşadığı fantastik olayların sonucunda oluşan çatışmaların ekseninde gelişir.

² Haydelbergçi, matbaada yalnızca kartvizit basan kişiye denir (KŞA, 49).

Şekil 2.2. Kayıp Şahıslar Albümü Adlı Romanda İç İç Geçerek Anlatılan Hikâyeler Şeması



Ana hikâyenin ekseninde Cezmi Kara'nın karşısına çıkan kişilerin anlattığı hikâyeler, çerçeve hikâye kurmacasını meydana getirir. İlk karşımıza çıkan iç hikâye, trende kondüktörün anlattığı körlerin hikâyesidir. Kurtalan seferinde bir kış gecesi, kanlısının peşinde olduğunu ve kendisini öldüreceğini söyleyen kör adam, hikâyesini kondüktöre anlatmıştır. Bu hikâye, büyük büyük dedesiyle, kanlısının büyük büyük dedesinin Kâbe'nin yağmur oluklarının tamirini yaparlarken Meryem adlı bir kadına âşık olmaları ve bir diğerrinin kadını kaçırıp zorla ona sahip olmasıyla başlayan körlük lanetlerinin hikâyesidir. Cezmi Kara, bu lanetli hikâyeye duyarsız kalır. İkinci karşımıza çıkan iç hikâye, Cezmi Kara'nın komşusu Cemalettin Fişekçi'nin anlattığı çok ayıp bir hikâyedir. Cemalettin Fişekçi, pornografik dergilerde boy gösteren, yüzünü hiç göremediği ama vücuduna hayran olduğu Muhteşem M.'nin annesinin kendisine bulduğu tesettürlü ve aynı zamanda hafız olan Meryem çıkması ve ona âşık olmasına rağmen onu evden kovması hikâyesini anlatır. Kahramanımız bu hikâyeyi dinledikten sonra komşusunun bir sapık olduğuna kanaat getirir. Üçüncü metin halkası, Cezmi Kara'nın çalıştığı matbaaya gelen dilencinin anlattığı hikâyedir. Dilencinin memleketi

Urfa’da bir hamamda külhancılık yaparken birlikte çalıştığı arkadaşı Osman, hamama her cuma gelen, duvara açtığı delikten gözetlediği Meryem adında dul bir kadına, yüzünü hiç görmediği halde âşık olmuştur. Ancak kadın kendisini gözetleyenini diğer adam olduğunu sanıp onunla birlikte olmuş ve artık hamama gelmeyi de bırakmıştır. Sevdiği kadını artık göremeyen Osman aşk hastalığından ölmüştür. Osman ölünce Meryem de diğer adamdan soğumuş ve ortalıktan kaybolmuştur. Bunun üzerine dilenci uzun bir süre kadını aramış, sokakta her gördüğü çarşafli kadının o olduğunu hayal etmiş ancak onu bulamamıştır.

“Hayat Rastlantılar Üzerine Kurulu Bir Senaryodur” adlı bölümde Cezmi Kara, *Kayıp Şahıslar Albümü* kitabından Ferit Curacı’ya kalabalık bir otobüste denk gelir ve dördüncü iç hikâye olan ilk kayıp şahıs Ferit Curacı’nın hikâyesi anlatılmaya başlanır. Ferit Curacı, düğün salonlarında şarkıcılık yaparken konsomatris Mehtap Meryem’e âşık olmuştur ancak Mehtap Meryem onu aldatmış ve başkasından hamile kalmıştır. Kör lakaplı Muhittin Şerbetçi, Mehtap’ı hamile bırakan kişidir ve gözünü kin bürümüştür. Ferit’ten çekinmektedir. Onun öfkesinden korktuğundan ona kaset yapma teklifinde bulunmuş ve Ferit de en büyük hayali olan bu teklifi kabul etmiştir. Kaset için gittiği ikinci görüşmeden sonra Ferit Curacı ortadan kaybolmuştur.

Bir sonraki iç hikâye, Otel Berlin’in kâtipi Cüce’nin hikâyesidir. Cüce, Cezmi Kara’nın evine gelerek ona hikâyesini anlatmaya başlar. Çalıştığı -genelde fuhuş amaçlı kullanılan- otele beraber geldiği erkekleri boğarak öldüren fahişe Meryem’e âşık olması ve onu takip etmesi sonucu, onun evli ve iki çocuklu bir kadın olduğunu öğrenmesi üzerine evde kimse yokken ona sahip olması, kadının da daha sonra ortadan kaybolması hikâyesini anlatır. Cüce bir zaman sonra gazetede, Manisa’da bir kadının kocasını yastıkla boğarak öldürdüğü haberini okumuş ve atlayıp Manisa’ya gitmiştir. Kadına mahkemede idam kararı çıkmış ancak kararın alındığının ertesi günü cezaevinde büyük bir yangın çıkmış, kadın da bu sırada firar etmiştir. Cüce o olaydan sonra kadından bir daha hiç haber alamamıştır. Hikâyesini bitiren Cüce, Cezmi Kara’yla vedalaşıp evinden ayrılır.

Cezmi Kara, *Kayıp Şahıslar Albümü*’nde yer alan Nihat Sadık’ı yağmurlu bir pazartesi öğleden sonrasında görür ve böylelikle bir sonraki iç hikâye olan kayıp Nihat Sadık’ın hikâyesine geçilir. Nihat Sadık, hayatındaki tesadüflerin toplamının bir araya

geldiği gün nereye gittiği belli olmayan bir trene atlayarak ortadan kaybolmuştur. Kaybolduğu gün önce, İstanbul'a ilk geldiğinde çalıştığı Beşiktaş İskelesi'ndeki gişe memuruyla karşılaşmış ve onunla hasret gidermiştir, daha sonra bekâr evini paylaştığı yedi memleketlisinden biri olan Nezir Yavaş'la karşılaşmış yine onla da sohbet etmiştir. Nihat Sadık'ın en son karşılaştığı kişi ise gençken siyasi nedenlerden dolayı iki kez içeri alındıklarında kendilerine işkence eden ince bıyıklı kel polistir. Nihat Sadık adamı takibe almış ve adamın trene binmesiyle o da ardından trene atlamış ve ortadan kaybolmuştur.

Bir diğer iç hikâye, Cezmi Kara'nın kayıp şahıs Feridun Hallac'ın peşinden giderken Büyükada yolunda vapurun garsonundan dinlediği Celal Kaptan'ın hikâyesidir. Kaptan, rüyalarında gördüğü, daha sonra karşısına çıkan Meryem adlı kadınla fantastik bir ilişki yaşamıştır. Bu iç hikâyede güneş doğduktan sonra beden değiştirme hadisesi görülür.

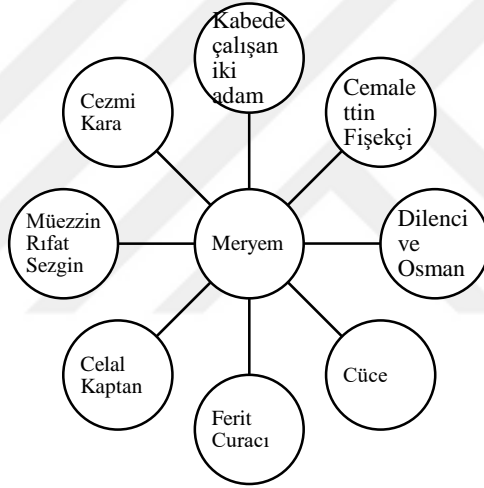
Bir sonraki anlatılan iç hikâye kayıp şahıs Feridun Hallac'ın sekiz yaşından beri uzaklara gitme hayali içinde olan ve altmış sekiz yaşında ortadan kaybolma hikâyesidir. Cezmi Kara, Feridun Hallac'ın abisinden bu kayıp şahısla ilgili pek bir şey öğrenemez.

Sonraki iç hikâye, Feridun Hallac'la aynı gün kaybolan Müezzîn Rıfat Sezgin'in hikâyesidir. Cezmi Kara, onun kaybolduğu Arap Camii'ne gider ve caminin imamına Rıfat Sezgin'i sorar ancak imam onun hakkında bilgi vermeye yanaşmaz. Cezmi Kara albümdeki en ilginç kişilerden biri olan Rıfat Sezgin hakkında bir şey öğrenemez. Rıfat Sezgin, evli olduğu ve inançlarına ters düştüğü halde evli bir kadın olan Meryem'e âşık olmuş ve ikisi de aynı gün ortadan kaybolmuştur.

Cezmi Kara'nın karşısına çıkan kişilerin anlattığı bu hikâyelerde, kişilerin ilişki yaşadıkları kadınların isimlerinin Meryem olması rastlantısı, anlatıcının üstkurmacanın etkisiyle okurla oyun oynamasının bir sonucudur. Edebiyatı bir oyun olarak gören postmodern yazarlardan (Aydoğdu, 2017: 58) olan Pirselimoglu, romanda çeşitli tesadüflere yer vererek romanını üstkurmaca bir hale getirmiştir. Romandaki çoğu kahraman aşk yüzünden kaybolmuş ya da hayatları bir çöküşe uğramıştır. Bu kahramanların bir aşk ilişkisi içinde buldukları kadın karakterlerin hepsinin isminin Meryem olması yazarın, "hayat rastlantılar üzerine kurulu bir senaryodur" düşüncesinin somutlaştırılmış bir örneğidir. Eşarplı ve pardösülü bir karakter olan Meryem de kayıp

bir şahıstır ve olay örgüsünün bir bölümünde Cezmi Kara'nın da karşısına çıkar ve ona, kendisinin peşinde olan kişilerden bıktığını anlatır. Cezmi Kara bu esrarengiz kadının dediklerinden bir şey anlayamaz. Romanın sonlarına doğru öğreniriz ki Cezmi Kara'nın annesinin ismi de Meryem'dir. Baba Kara, ince bıyıklı kel bir polisten karısını kıskandığı için Meryem'i öldürmüş ve onu bahçelerindeki incir ağacının altına gömmüştür. Cezmi Kara annesi hakkındaki bu gerçeği hiç öğrenememiştir. Öleceğini anlayan Baba Kara duyduğu vicdan azabından dolayı yatalak olduğu halde sürünerek bu ağacın altına gitmiş ve orada son nefesini vermiştir. Romandaki iç hikâyelerde kahramanların aşk çatışmasını yaşadığı Meryem'le ilişkileri aşağıdaki şekilde şemaya dökülmüştür.

Şekil 2.3. Romanda, Meryem'le İlişkide Bulunan Karakterler Şeması



Olay örgüsü içindeki bir diğer iç hikâyeye kayıp şahıs Kamuran Özgün'ün hikâyesidir. Kamuran Özgün, siyasi bir örgüt üyesiyken bir polis kurşunundan şans eseri kurtulup bir daha geri dönmemiştir.

İç hikâyelere ara veren anlatıcı ana hikâyeye dönüş yapar. Cezmi Kara bir gün meyhaneye içmeye gider ve masasına hiç tanımadığı bir adam oturur. Adam, ona aradığı *Kayıp Şahıslar Albümü*'nden kişilerin adlarını tek tek sayar. Hepsinin de gerçekten çok ilginç hikâyeleri olduğunu söyler. Cezmi Kara olan bitenden hiçbir şey anlamasa da bu adamdan ürker ve hemen masadan kalkıp evine gider. *Kayıp Şahıslar Albümü* sakladığı yerde yoktur. Korkuyla yatağına gider ve uyur, uyandığında karşısında Mavi'yi görür. Mavi, her gün televizyon haberlerinde verilen, her yerde aranan ama asla bulunmayan bir suçludur. Adam, Cezmi Kara'yı evinden çıkarır.

Sokaktaki bir rögar kapağını kaldırarak beraber yerin altına girerler. Yerin altı Cezmi Kara'nın daha önce görmediği kocaman bir dünyadır, bütün kayıpların yaşadığı bir yerdir. *Kayıp Şahıslar Albümü*'ndeki yüzleri tek tek ezberleyen Cezmi Kara, bu yüzlerin hemen hepsini burada kanlı canlı görür. Onun kayıpların peşine düşmesi ve merakı Mavi'nin dikkatini çekmesine neden olmuştur. Kayıp şahısların peşinde olan Cezmi Kara, onların yerini artık öğrenmiştir. Ancak Cezmi Kara onları değil, onlar Cezmi Kara'yı bulmuştur. Cezmi Kara'nın yeraltında karşısına çıkan son kayıp şahıs Kemalettin Aksu/Nurettin Ulukartal'dır. Sonuncu iç hikâyeye, bir bedende iki yaşam yaşayan Kemalettin Aksu ve Nurettin Ulukartal'ın hikâyesidir. Cezmi Kara bu hikâyeyi dinledikten sonra başka bir kayıp olan İsmet Başman'la karşılaşır ve artık sonunun geldiğinin farkındadır. İsmet Başman tarafından yerin altından çıkarılır ve tren garının yakınlarında bir yerde, geniş bir tepede bıçakla öldürülür. Merakına yenilip kayıp şahısların peşinde sürüklenen ve onların hikâyelerini dinleyen Cezmi Kara'nın sonu yine kayıp bir şahıs tarafından ölümle sonuçlanır.

2.2.1.2. Anlatıcı ve Bakış Açısı

Kayıp Şahıslar Albümü romanı karma bakış açısı ile yazılmış, anlatıcı olarak da kimi zaman üçüncü tekil şahıs 'O' kimi zaman ise birinci tekil şahıs 'Ben' anlatıcı kullanılmıştır. Yazar ana hikâyeyi anlattığı bölümlerde başkişi olan Cezmi Kara'yı hâkim bakış açısına bağlı olarak üçüncü tekil anlatıcı 'O' ile kaleme alırken iç hikâyedeki kahramanları, kahraman bakış açısına bağlı olarak birinci tekil anlatıcı 'Ben' ile kaleme almıştır. Hâkim bakış açısının kullanıldığı bölümlerde eserin yazarı kahramanın ruh hallerinden, düşüncelerinden haberdardır.

“Cezmi Kara yanında yürüyen adamın cellâdı olduğunu kestirebiliyordu. Ama bu onda herhangi bir korkuya neden olmadı. Bir idrak güçlüğü içine girmişti; olan biten her şey kafasını bulandırıyor ve bu da garip bir narkoz etkisi yaratıyordu. Ölümü düşünmek, üstelik kendi ölümü üzerine düşünmek içini üşütmedi, dehşete kapılmadı. Kalbi anlayamadığı bir şekilde sükûnete kavuşmuştu” (KŞA, 281).³

İç hikâyelerde olaylar o hikâyelerin kahramanlarının ağzından anlatılmıştır. Bu hikâyelerde kahramanlar kendi geçmişlerini anlattıkları için bu bakış açısı ve anlatıcı kullanılmıştır. Kendi yaşadıklarını, bildiklerini ve hissettiklerini öne çıkarmışlardır. Kondüktör'ün anlattığı hikâyeden bir alıntı:

³ *Kayıp Şahıslar Albümü* romanından yapılan alıntılar, romanın baş harfleri kullanılarak gösterilecektir.

“Aynı günün ikindisi hamamdan ayrılıp evime giderken تنها bir sokağın köşesinde çarşafli bir kadın belirdi karşımda. Hiçbir şey söylemeden karşımda dikildi. Tülün ardındaki o gözleri görür görmez tanıdım. O gün gelip bana bakan kadındı” (KŞA, 81).

Cüce'nin hikâyesinden bir alıntı:

“Giderek kadın rüyalarım sık sık girmeye başladı. Bu yetmezmiş gibi gündüzleri de onun hayalini görür olmuştum. Açıkçası kadın bende garip bir tiryakilik yaratmıştı. Tam ondan kurtulmuşken karşıma çıkınca inkâr etmeye çalıştığım efsunu kalbimi tamamen eline geçirmiş gibiydi; kadını izlemeye başladım” (KŞA, 133).

İç hikâyelerde kullanılan “Ben” anlatıcı ve buna bağlı olarak kahraman bakış açısı, bizim olayları yalnızca o kahramanın gözünden görmemizi sağlar. Bu yüzden kısıtlı bir bakış açıdır.

2.2.1.3. Şahıs Kadrosu

Yirminci asırdan itibaren olay örgüsünün ön plana alınması eğiliminin bırakılmasıyla birlikte kahraman, yazarın değil, bir belirsizlik içinde kendi kaderinin boyunduruğu altındadır. Buna rağmen yine de kahramanların kişilikleri, içinde buldukları sosyal çevre ve sosyal rollerine göre gelişmektedir. Dış dünyadan tamamen kopmaları mümkün değildir (Tekin, 2019: 100).

Pirselimoğlu'nun *Kayıp Şahıslar Albümü*'nde çizdiği karakterler, kaderlerinin çizdiği yolda yürüyen ve içinde buldukları durumlardan kaçış olanağı olmayan karakterlerdir. *Kayıp Şahıslar Albümü* romanında başkişi olan Cezmi Kara ekseninde kaybolan şahısların yalnızlığı, çaresizliği, kimsesizliği ve kayboluşları gözler önüne serilir. Kaderinin peşinde sürüklenen Cezmi Kara, bu yolda ilerlerken karşılaştığı kişilerin ve peşine düştüğü kayıp şahısların ilginç yaşamlarına şahit olurken kendi sonuna yaklaşacaktır ve bu sonunu değiştirmek için hiçbir şey yapamayacaktır. Romadaki karakterlerin hepsi, içinde buldukları karmaşık ve kaos halinde olan yaşamlarından kaçıp bir kayboluşa sürüklenmişlerdir. Onlar, bir labirente benzeyen yeraltı dünyasına sığınarak dış dünyanın acımasızlığından kaçtıklarını düşünen zavallı varlıklardır. Bu kaçış sonucunda kendi varlıklarını somut dünyadan silmişler ve adeta yok olmuşlardır. Bu yok olan şahısların peşinde adeta merakının bir kurbanı olan Cezmi Kara'nın da sonu diğer şahıslardan farklı olmamış ve o da yeraltı dünyasına inerek kaybolmuştur. Ancak onun kayboluşu diğerlerinden farklı olarak ölümle sonuçlanmıştır.

Romadaki şahıs kadrosunu, başkişi olan Cezmi Kara'nın ekseninde kaybolan şahıslar ve karşısına çıkan kişilerin anlattığı hikâyesi olan kişiler oluşturmaktadır. Bu kişiler, Cezmi Kara'nın merakını besleyen norm karakterler ve onun arayışını engelleyen kart karakterler çerçevesinde ele alınacaktır.

Anlatının başkişisi Cezmi Kara'dır. Roman onun bir cinayete tanık olmasıyla başlar. Cezmi Kara, hayattaki tek yakını yatalak babasının cenazesi için geldiği memleketinden ayrılmak üzere tren beklerken küçük garın arkasındaki bir kuytuda uğursuz bir cinayete tanık olur. Merakla bu dehşet verici cinayet anının her ayrıntısını izler (KŞA, 14). Cezmi Kara'nın bu cinayet tanıklığından sonra çocukken derinlere gömdüğü merak duygusu artık ön plana çıkar. O, merakı çok erken edinmiş ancak çok derinlerde saklamayı tercih etmiş ve onu ortaya çıkarmak için tuhaf bir cinayeti beklemiştir. Cezmi Kara'nın geriye dönüş tekniği kullanılarak geçmişi hatırladığı bölümlerde onun çocukluğuna ve ailesine dair bilgilere ulaşırız. Annesi, kendisi bebekken ölmüştür. Çocukluğunda birkaç kez annesi hakkında babasına sorular soran Cezmi Kara, onun hakkında doğru dürüst bir şey öğrenememiştir. Annesine dair yarım yamalak bilgileri halasından alır ki bunlar da onun güzel ve becerikli bir kadın olmasıyla ilgilidir. Annesine dair merak ettiklerini derin yerlere gömen Cezmi Kara, hiç annesi olmamış bir yaratık gibi yaşamıştır (KŞA, 72). Babasıyla da hiçbir zaman doğru dürüst bir iletişimi olmamıştır. Birbirleri hakkında pek az bilgi sahibi olmuşlar ve bu eksikliği gidermek için de hiçbir şey yapmamışlardır. Cezmi Kara, o şehirden ayrılıp da İstanbul'a halasının yanına gidince bu ilişkileri daha da tuhaflaştırmıştır. Aralarındaki iletişim daha da kopmuştur ancak ikisi de iki ayrı şehirde bir diğerinin yaşadığını bilerek mutlu olmuşlardır. Ancak şimdi Cezmi Kara hayattaki tek yakını olan babasını kaybetmiştir. Bu kayıp sonrasında Cezmi Kara kendisini bu dünyada yapayalnız hisseder (KŞA, 30). O artık hiçbir yere ait değildir. Bu ölüm sonrası içinde bulunan boşluktan ve cinayet anında ortaya çıkan merak duygusundan dolayı keşfettiği *Kayıp Şahıslar Albümü*'ndeki kayıp şahısların peşine düşmüştür. Hayatını düzeltecek tek çıkış yolunun bu olduğunu düşünmüştür. Çünkü o da aslında kendi dünyasında kayıp bir şahıstır. Annesine ne olduğunu merak etmemek için derinlerde bir yere hapsettiği, orada yıllarca semirip büyüyen merak canavarı, tanık olduğu cinayet anında ortaya çıkmıştı. Bu kitap ve içindeki kayıp şahıslar da onun bu tekrar uyanan merak duygusunun etkisiyle Cezmi Kara'nın ilgisini çeker. Kitabı büyük bir istek ve heyecanla

incelediğinde kanını donduran tesadüflerle karşılaşır. Kitabın yirmi üçüncü sayfasında tren garındaki katille, diğer sayfasında ise maktulle karşılaşır. Bu resimler Cezmi Kara'yı çok heyecanlandırır ve korkutur. Daha sonra Ressam Fikret'in atölyesinde karşılaştığı ince bıyıklı kel polisin Matbaacılar Sitesi'nde kaybolan bir kitabın peşine düştüğünü öğrendiğinde bu korkusu daha da katmerleşir. Ancak o, başına açtığı bu derde rağmen bu kitabın acayıplığı ve anlayamadığı bir sır taşıması nedeniyle tuhaf bir kutsiyet taşıdığını hisseder. *“Şehvetin çekiciliği ile günahın kefaretiyi iki elinde tutan aciz bir mümin gibi kalakalmıştı. Ondan hem kurtulmak istiyor hem de anlaşılmaz bir şekilde ruhu o kitaba doğru akıyordu”* (KŞA, 64). Tüm hayatı boyunca iki seçenek arasında kalan Cezmi Kara, bu duygusunu en çok bu kitaba karşı hisseder. Sonra da hayatının en doğru mu yoksa en yanlış mı kararını verdiğini bilemediği bir hisle kitabı evinde, yatağının altına saklar. Sonraki günlerde kitabı sık sık inceleyen Cezmi Kara, o sayfalardaki yüzleri birer birer ezberler (KŞA, 73).

Anlamsız ve sıkıcı bir hayatı olan Cezmi Kara'nın bir cinayet vak'asına tanık olmasıyla başlayan ve ardından tuhaf bir kitabı keşfetmesiyle devam eden olaylar silsilesindeki bir sonraki yaşanan heyecan verici olay, kitaptaki kayıp şahıslardan biri olan Ferit Curacı'yla karşılaşması olur. Bu rastlantı Cezmi Kara için sonun başlangıcı olacaktır. *“Cinayet tanıklığı, garip albüm, rüyalar, tehlikeli polis, kaybolmuş bir adam...”* (KŞA, 90). Tüm bu yaşananlara bir anlam yükleyemeyen Cezmi Kara, kendisini bekleyen tuhaf bir dalga olduğunun farkındadır ve buna karşı koymanın anlamsız olacağını hissetmektedir. Bu duygu, yazarın kadercilik anlayışının bir sonucudur. Yazar, başkışı olan Cezmi Kara'yı mücadelecı bir ruhtan yoksun olarak çizmiştir. O, karşılaştığı her durumu tuhaf bir inançla kabullenen, hayat konusunda onu bir saatin mekanik düzeni olarak kanıksamayı tercih eden, ardına bakmayı anlamsız bulan bir karakterdir. Ancak o, bunu ilahi bir tefekkürle değil kolaycılığı seçmesiyle benimsemiştir. Cezmi Kara, içini karartacak bir konuda bir dakikadan fazla kafa yormayan, sorumluluk taşımadığı her şeyin, kendisi dışında geliştiğini düşündüğü bir dünyada yaşadığına inanan bir karakterdir. Ona göre bu dünya; basit, yalın ve can sıkacak kadar sıradandır. O zamana kadar inanç konusunda zayıf olan, bir Tanrı'nın olduğuna bile inanmayan Cezmi Kara, anlaşılmaz olduğunu düşündüğü bu rastlantılarla artık kendi hayatına Tanrı'nın elinin dokunduğunu ve bir kaderin peşinde sürüklendiğini düşünmeye başlar. Eğer durum böyleyse yine yapabileceği bir şey olmadığını, işaret

edilen yönde, iradesinin dışında yürümesi gerektiğini düşünür ve tabii ki bunda yine bir inananın tefekküründen çok kolaycılığa kaçan bir ruhun izi vardır (KŞA, 90-91). Bu durumda kendisini yine sorumsuz hisseder ve içini kemiren şüphe tohumlarının etkisiyle ve derinlere gömdüğü merak duygusunun gün yüzüne çıkmasıyla karşılaştığı ilk kayıp şahısın peşine düşer. Yaşadığı bu tuhaf olaylar silsilesine kadar cesaretli bir ruha sahip olmayan Cezmi Kara, bu ilk kaybın peşine düşmesiyle güçlü bir cesaretin kendisini sarmaladığı hisseder. Roman boyunca onun bu cesaretle kayıp şahısların izinden gittiğini ve kendi sonunu da yine garip bir cesaret ve tefekkürle kabullendiğini görürüz.

Cezmi Kara'nın karşısına çıkan kişilerin anlattığı hikâyeler ve onun peşine düştüğü kayıp şahısların hikâyeleriyle roman boyunca ilginç rastlantılara şahit oluruz. Ancak Cezmi Kara bu tuhaf rastlantıların hiçbirinin farkında değildir. O, karşılaştığı anlamsız ve iç karartıcı olayların karşısında roman boyunca uykuya sığınmayı tercih eder. Ne aradığını bilmeden bir şeyin peşine düşmüş, kurallarını kendisinin koymadığına emin olduğu bir oyun oynarken attığı adımlara dikkat göstermeye çalışmış ve bunun sonucunda yorgun düşmüştür (KŞA, 204). Bir akşam meyhanede yemek yerken karşısına çıkan ve kitaptaki kaybolmuş kişilerden bahseden adamdan korkup eve gittiğinde sakladığı yerde *Kayıp Şahıslar Albümü*'nü bulamadığında bile saklanacağı yegâne yer olan uykuya sığınır (KŞA, 264). O, anlatıcı olan Azrail'e göre, "...son derece can sıkıcı, yalnızca çok geç uyanan bir merakın peşine takılan, her soruyu 'merak ediyorum' diye yanıtlayan ve sürekli uyuyan bir matbaa işçisi(dir)" (KŞA, 316). Cezmi Kara, kimlik bunalımı yaşar. Kayıpların peşine düştüğünde, bu yolculukta adını soranlardan birine Şükrü Bulut, bir başkasına da Hilmi İmameci olduğunu söyler. Bu isimler *Kayıp Şahıslar Albümü*'ndeki kayıp kişilerdir. Zaten hikâyenin sonunda da Cezmi Kara kayıpların bulunduğu yeraltı dünyasına iner ve kayıplardan biri tarafından ıssız bir mekânda öldürülür. Bu aslında Cezmi Kara'nın da kayıp şahıslardan biri olacağının bir göstergesidir (Demir, 2015: 155).

Cezmi Kara'yı roman boyunca ele geçiren en büyük duygu meraktır. O, bu merakının etkisiyle kayıpların peşine düşmüş ve onları araştırırken karşılaştığı her kişiye sadece 'merak ediyorum' demiştir. O, "*bir ölümlüye musallat olabilecek en tehlikeli hastalığa yakalandığının farkında dahi değildi(r)*" (KŞA, 243). Onun sonunu getiren de bu merak duygusu olur. Cezmi Kara'nın hep takip eden konumdayken

aslında romanın başından beri takip edilen kişi olduğu anlaşılır. Roman boyunca haberlerde çıkan Mavi kod isimli bir suçlu onu gözetlemektedir ve sonunda da onu yeraltına indirir. Orada yine kayıp bir şahıs olan İsmet Başman tarafından öldürülür. O, ölümlerine bile Azrail'in yüzünü gördüğünde diğerleri gibi dehşete kapılmamış, merakla Azrail'i incelemiştir (KŞA, 315).

Kayıp Şahıslar Albümü'nde norm karakterler, Cezmi Kara'nın merakını perçinleyen, onun arayışına neden olan kayıp şahıslardır. Bu kişiler; Ferit Curacı, Nihat Sadık, Feridun Hallac, Rıfat Sezgin, Kamuran Özgün, Kemalettin Aksu/Nurettin Ulukartal, Meryem ve ailesini oluşturan kişiler; Anne, Baba, Amca ve Haladır.

Meryem, romandaki kadınların ortak ismidir. Eşarplı ve pardösülüdür. Dış görünüşü muhafazakâr olsa da aslında tam tersi bir yaşam biçimini tercih etmiş bir kadındır. Bu kadınlar, genel olarak romandaki kahramanların karşısında yer alan, onların kayboluşuna neden olan kart bir karakterdir. Ancak Cezmi Kara'nın karşısına çıkan Meryem; onun yanında yer alan, onu ölümden kurtarmak isteyen norm bir karakterdir. Cezmi Kara, Mavi tarafından yeraltına indirildiğinde Meryem onun karşısına çıkar. Onu kurtarmaya çalışır ancak Cezmi Kara onun sözünü dinlemeyip arkasına bakınca Meryem ortadan kaybolur.

Anne, Cezmi Kara henüz bebekken ölmüştür. Cezmi Kara annesine dair hiçbir şey bilmemektedir. Ona dair elinde bir fotoğrafı bile yoktur. Çocukken onun hakkında babasına sorduğu sorular cevapsız kalmış ve hatta sert tepkiyle karşılanmıştır. O yüzden Cezmi Kara, annesine karşı olan merakını derinlere gömmeyi tercih etmiştir. Romanın sonlarına doğru öğreniriz ki Cezmi Kara'nın annesinin ismi de Meryem'dir. Baba Kara, ince bıyıklı kel bir polisten kıskandığı karısı Meryem'i öldürmüştü ve onu bahçelerindeki incir ağacının altına gömmüştü. Cezmi Kara annesi hakkındaki bu gerçeği hiçbir zaman öğrenememiştir.

Baba, terzidir. Cezmi Kara'nın anılara dalmasıyla babası hakkında bilgileri ediniriz. Cezmi Kara, babasını hiç mutlu mesut hatırlamıyordu. Onunla herhangi bir konuda üç beş cümleden fazlasını paylaşmamıştır. Aralarında ikisinin de aşmayı denemedikleri bir mesafe, gönüllü bir iletişimsizlik vardır. Babanın yatalak olmasına rağmen bahçedeki incir ağacının altında cesedinin bulunması ilginçtir. Babası, karısını kıskandığı için oğlu doğduktan hemen sonra onu öldürmüştü ve bahçedeki incir ağacının

altına gömmüştür. Öleceğini anlayan Baba Kara, duyduğu vicdan azabından dolayı yatalak olduğu halde sürünerek bu ağacın altına gitmiş ve orada son nefesini vermiştir.

Hala, sinirli ve nobran biridir. Cezmi Kara babası tarafından liseyi okuması için İstanbul'a gönderildiğinde iki yıl halasıyla yaşar ve o zamanlar halasından daha da çok nefret etmiştir. Hala, bir albay emeklisiyle evlenip İzmir'e yerleşir ve güya albayın, beylik tabancasından yanlışlıkla çıkan bir kurşunla ölmüştür.

Kayıp Şahıslar Albümü'ndeki kart karakterler; Meryem, Mavi, İnce Bıyıklı Kel Polis ve İsmet Başman'dır. Bu kişiler, Cezmi Kara'nın ve anlatıdaki diğer karakterlerin karşısında bulunan ahlaki açıdan yozlaşmış, suçlu kişilerdir.

Meryem, romandaki en ilginç kart karakterdir. Bir görünüp bir kaybolan sır dolu biridir. Cezmi Kara'nın peşine düştüğü çoğu kayıp şahıs ve karşısına çıkan kişilerin anlattığı hikâyelerdeki karakterlerin hepsi Meryem'le bir aşk ve cinsellik ilişkisine girmişlerdir. Bu Meryemler her zaman aynı kişi değildir. Meryem, karşısına çıktığı erkeklerin ya kayboluşuna ya da hayatlarının çöküşüne neden olmuştur. Meryem isimli bu kadınlar ya kara çarşafly ya da eşarply, pardösülüdür. Dış görünüşü muhafazakâr olan bu kadınlar aslında başka türlü bir hayatı tercih etmiş kadınlardır. Dinler tarihinde bakire olarak nitelendirilen Hz. Meryem'in romanda bu tarz bir yaşamı tercih etmiş kadınlara ad olması bir zıtlık örneğidir. *“Yazar zıtlıkları bir araya getirmek ve okuyucuyu yadırgatmak için tesettürlü zinacı kadın karakterler yaratmaktadır ve okuyucunun ‘zinacı kadın’ algısını değiştirmektedir”* (Demir, 2015: 153). Meryem ahlaki değerler bakımından yozlaşmış bir kadındır. Karşısına çıktığı erkekleri efsunlu bir şekilde etkilemekte, onlarla ilişkiye girmekte daha sonra da ortadan kaybolmaktadır. Onun büyüüne kapılan erkekler de ya onun peşinden kaybolmuşlar ya da ölmüşlerdir.

Mavi, romanın önemli bir kart karakteridir. Romanın 259. sayfasına kadar Cezmi Kara'nın izlediği haberlerde çıkan, gerçek hayatta bulunan bir karakterken bu sayfadan itibaren kurguya katılır. O aslında gerçek hayata yer alan Yeşil kod adlı Mahmut Yıldırım'dır. Susurluk Kazası'ndan (1996) sonra kayıplara karışmıştır. Yeşil, bir dönem haberlerde çıkan popüler bir kültür ögesidir (Demir, 2015: 150). “Ben Mavi” adlı bölümde, Cezmi Kara uyandığında karşısında Mavi'yi bulur. Mavi'ye dair verilen fiziki özellikler şöyledir:

“...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 dolanan ama asla yakalanmayan, bir belirip kaybolan sırların sahibi” (KŞA, 267).

Mavi, Cezmi Kara’yı evinden çıkarır, Cezmi Kara korkusundan ona itaat eder. Sokakta bir rögar kapağını kaldırarak yerin altına girerler. Burası, Mavi’nin liderliğinde adeta bir yeraltı devletidir. Cezmi Kara burada kayıp şahısları görür. Bütün kayıp şahıslar, Mavi’nin eşliğinde yeraltına sığınmışlardır. Onlar, kaybolmayanları düşman olarak görüyorlar ve memleketin altında bir memleket olan Kaybolanlar Cumhuriyeti için mücadele ediyorlardır. Cezmi Kara’nın kaybolanların peşine sırf merakı için düşmesi Mavi’nin dikkatini çekmiştir. Mavi, Cezmi Kara’yı tehlikeli bulduğu için onun ölüm emrini vermiştir. Cezmi Kara onun karşısında kendisini kapana yakalanmış ve asla kurtulamayacağını anlayan bir fare gibi hissetmiştir. O yüzden de ona karşı çıkamamış, boyun eğmiştir.

İnce Bıyıklı Kel Polisin bir adı yoktur. İnce bıyıklı ve kel olması onun en belirgin fiziksel özelliklerindedir. Bu polis, olay örgüsüne ilk kez Cezmi Kara’nın rüyasına girerek dâhil olur. Cezmi Kara henüz *Kayıp Şahıslar Albümü*’nü keşfetmemişken bu adam onun rüyasına girer, elinde bir kitap tutarak çıkmaz sokakta onu sıkıştırır. Cezmi Kara bu rüyadan sonra *Kayıp Şahıslar Albümü*’nü bulur. Cezmi Kara onunla daha sonra Ressam’ın atölyesinde karşılaşır. Polis, kayıp olan *Kayıp Şahıslar Albümü* kitabını aramak için Matbaacılar Sitesi’ne gelmiştir. Cezmi Kara, kendisinin çaldığı bir kitabın peşinde olan bu polisten çok tedirgin olur. Başta onu hatırlamaz ancak polisin ona rahatsız edici bakışlarından ve elindeki bardağı masaya sert vuruşundan sonra bir anda onu hatırlar. Bu garip tesadüf onu çok korkutur. Adamın orayı terk etmesiyle rahatlar. Cezmi Kara daha sonra onu televizyon haberlerinde görür. Polis, arabasının altına konulan bombanın patlaması sonucu ölmüştür. Polisin ölümüyle Cezmi Kara büyük bir ferahlık duyar. Bu polis, siyasi suçlulara işkence eden ve onların korkulu rüyası olan bir adamdır. Olay örgüsünde Cezmi Kara başta olmak üzere birçok kahramanın karşı tarafında olan, onları rahatsız eden bir karakterdir. Romanın sonlarına doğru öğreniriz ki Cezmi Kara’nın babası karısını ince bıyıklı kel bir polisten kışkırdığı için öldürmüştür.

İsmet Başman, Mavi’nin Cezmi Kara’yı öldürmesi için görevlendirdiği kişidir. Cezmi Kara’nın karşısına yeraltında çıkar. O da kayıp bir şahıstır. Pardösülü, saç

hafifçe dökülmüş, ince uzun bir adamdır. Cezmi Kara onu görür görmez cellâdı olduğunu anlamıştır. Ama bu durum onu korkutmaz. Öleceğini kabullenmiştir artık. Son anında cellâdı olan İsmet Başman'a gülümseyerek ruhunu teslim etmiştir. İsmet Başman olay örgüsünde Cezmi Kara'nın sonunu getiren kişi olarak yer almıştır.

Kayıp Şahıslar Albümü'ndeki fon karakterler, Cezmi Kara'nın kayıpları arama yolculuğunda karşılaştığı insanlar tarafından anlatılan öykülerin kişileridir. Kayıpları arama serüvenine sürüklenen Cezmi Kara'nın karşısına çıkan bu hikâyesi olan kişiler, romanın postmodern bir yapıya kavuşmasını sağlar. Onların hikâyeleri, üstkurmacanın bir çeşidi olan "kurmaca içinde kurmaca" oluşturmak (Aydoğdu, 2017: 58) amacıyla vardır. Ayrıca bu hikâyelerdeki kişilerin yaşadığı tuhaf rastlantılar yine postmodern romanın oyunsu niteliğinin bir uzantısıdır (Demir, 2015: 145).

2.2.1.4. Zaman

Romanda vak'a zamanı, Cezmi Kara'nın bir cinayete tanık olmasıyla başlar ve onun ölümüyle sona erer. Vak'a zamanından bir gün önce yani "önzaman"da Cezmi Kara'nın babası ölmüştür. Bunun üzerine Cezmi Kara da babasının şehrine gelmiştir. Vak'ayı başlatan olay, başkişinin bu ölüm üzerine gittiği memleketinden dönerken tren garında bir cinayete tanık olmasıdır. Daha sonra bulduğu *Kayıp Şahıslar Albümü*'ndeki kişileri aramasıyla devam eder. Kayıp şahısları bulma ümidiyle çıktığı yolculukta kendisinin de bir kayıp şahsa dönüşmesiyle eserdeki zaman dilimi sona erer.

Cezmi Kara cinayete akşamın geceye kavuştuğu vakitte tanık olur.

"Akşamın geceye kavuştuğu vaktin açıklaması güç bir sakladığına inananlar Cezmi Kara'nın tuhaf hikâyesinin böyle bir zamanda başlamış olmasını yadırgamayacaklardır. Böyleleri, o saatte göz kapaklarına bir ağırlık çöktüğünü, damarlardaki kanın ağırlaştığını, karşı konulması güç bir uyku halinin bedeni ele geçirmek için hareketlendiğini bilirler" (KŞA, 11).

Anlatıcıya göre, Cezmi Kara'nın başına gelenlerin böyle sır dolu bir vakitte başlaması hemen idrak edilemeyecek bir gerçeği ifade eder ya da kaderinin böyle yazılmış olmasına bağlıdır (KŞA, 12). Romanın genelinde hâkim olan kasvetli havada zamanın da yadsınamaz bir etkisi vardır. Cinayete gece tanık olur, bu cinayet onun merakının ortaya çıkmasına ve kayıp şahısların peşine düşmesine neden olur. Kendisinin de bir kayıp şahsa dönüşmesi gece vakti gerçekleşir. *"Sokak karanlık ve boştu. ...Sokağın büyük bölümü zifiri karanlık içindeydi"* (KŞA, 268). Ancak Cezmi

Kara'nın ölümü, günün yeni ağardığı bir vakitte gerçekleşir. “*Gün yeni ağarmıştı ve hava soğuktu*” (KŞA, 309). Çünkü o, ölümü huzurlu bir şekilde karşılamaktadır ve içini bir ferahlık duygusu kaplamıştır. Bu yüzden de iç karartıcı, kasvetli karanlık yerine sabahın ilk ışıklarının kendini gösterdiği bir vakitte ruhunu tevekkülle teslim etmiştir. “*Cezmi Kara ruhunu huzur ve merak içinde teslim etti...*” (KŞA, 312). Romanın başında gece vakti gerçekleşen cinayete korku ve tedirginlikle şahit olan Cezmi Kara, romanın sonunda sabah vakti kendi ölümünü huzurla karşılar.

Cezmi Kara'nın cinayet tanıklığından sonra yaşadığı şehre döndükten sonra kayıp şahısların peşine düşerek kendi sonunu getirmesi kronolojik bir zaman çizgisinde gerçekleşir. Bu kronolojik zaman çizgisinde Cezmi Kara'nın anılara daldığı zamanlarda geriye dönüş tekniğinden yararlanır. Bu anlarda “artzaman” gerçekleşmiş olur. Anlatıcı zamanda atlamalar gerçekleştirir. Babasının cenazesini hatırlaması, amcasıyla ve halasıyla ilgili anılara dalması gibi durumlarda zamanda geriye dönüşler yaşanır. Bu durum, Cezmi Kara'nın daha iyi tanınmasını sağlar. Ayrıca roman boyunca bu geriye dönüşlerin olması roman zamanının genişletilmesini sağlar. Çünkü olaylar uzun bir zaman diliminde gerçekleşmez. Cezmi Kara'nın bir gece vakti cinayete tanık olmasıyla başlayan olaylar zinciri yaklaşık olarak bir aylık bir sürede gerçekleşir. Yani romanın vak'a zamanı yaklaşık olarak bir aylık bir süredir.

Vak'anın gerçekleştiği mevsim kışıdır. Kış mevsiminin etkileri romanın kimi yerlerinde bahsedilen bir durumdur. Soğuk, rüzgârlı ve yağmurlu hava romanı daha kasvetli bir havaya bürümüştür.

“*Cezmi Kara İstanbul'a bir akşamüstü varabildi; soğuk, karla karışık bir yağmurun yağdığı gürültülü bir akşam vakti*” (KŞA, 33).

“*Dışarısu buz gibi soğuktu; sokakta bir kedi bile yoktu*” (KŞA, 92).

“*O gece tüm gecelerden daha karanlıktı. Gökyüzü yıldızsızdı; soğuk, uğursuz bir rüzgâr esiyordu*” (KŞA, 256).

Ayrıca eserde kimi yerlerde Cezmi Kara'nın dinlediği radyo haberleri de romanda etkin olan dönemin özelliklerini anlamamız bakımından önemlidir. Romanda anlatılan zaman dilimi 1990'lı yılların karışık Türkiye'sidir.

“*Bitlis'te on iki, Lice'de üç kişinin ölümüyle sonuçlanan otobüs kazaları. Fatih Köprüsü üzerinde yine üç kişinin yaralanmasıyla sonuçlanan zincirleme bir kaza. Sonra birtakım starlara ait magazin haberleri ve birçok gizli olayın kilit ismi olduğu iddia edilen Mavi'nin Antalya'da görüldüğüne dair bir bakkalla yapılan ve her kanalda yayınlanmayan bir haber. ...Borsanın anlaşılmasız çıkışı, doların*

önleneleyen yükseliş, ertesini günden itibaren yurdu etkisi altına alacak Balkanlardan gelen soğuk hava dalgası...” (KŞA, 140).

Cezmi Kara'nın izlediği haberlerde çıkan, gerçek hayatta bulunan bir karakter Yeşil kod adlı Mahmut Yıldırım'dır. Yeşil, 1990'larda adı, hemen hemen her haber bülteninde geçen, birçok cinayete karışan biridir. Bu dönemlerde çeşitli şehirlerde bulunduğu dair birçok haber çıkmıştır. Faili meçhul cinayetlere hep Yeşil adı karışmıştır (Demir, 2015: 149). Yeşil medya sayesinde o dönemlerin popüler kültür ögesi olmuştur. Ayrıca 1990'lı yıllar Türkiye'sinin yaşadığı ekonomik krizler, hükümet kurma krizleri ve doğuda süregelen çatışmalar bu haber bültenleri aracılığıyla yansıtılmıştır. Bu haberlerle o dönemin atmosferi tasvir edilmeye çalışılır. Dolayısıyla romana konu edinen aktüel zaman, bir gerçekliğin de ifadesidir.

Kayıp Şahıslar Albümü, olay örgüsünü çerçeve yöntemine (Aktaş, 1991: 77) göre oluşturmuş bir romandır. Yazar, bir dış hikâyeye (ana hikâye) on bir tane çerçeve hikâye yerleştirmiştir. Bu on bir hikâyede anlatıcı vak'a zamanına tanık olmadığı için anlatma zamanından söz edilir. Yaşanan olaylar ile ana vak'a arasına mesafe girmiştir. Başkişinin karşısına çıkan kişiler, ya kendi başından geçen olayları ya da başkasının başına gelen olayları anlatmışlardır. Bunu yaparken de özetleme tekniğinden yararlanılarak vak'a zamanı ile anlatma zamanı arasındaki mesafeyi görmemiz sağlanmıştır.

2.1.2.5. Mekân

Algısal mekânların öne çıktığı *Kayıp Şahıslar Albümü* romanı mekânın, başkişinin ruhsal dünyasının aydınlatılmasında etken bir rol üstlendiği bir romandır. Kahramanın kimliğini çizmek için mekân unsurundan yararlanılmıştır. Bu yüzden de romanda kapalı, dar mekânlar ve labirent gibi koridorlar, karanlık sokaklar sıklıkla kullanılmıştır.

Kayıp Şahıslar Albümü romanında olayların geçtiği fiziksel/çevresel mekânlarla ilgili yoğun tasvir veya tanıtma ile karşılaşmayız. Fakat her olayın gerçekleştiği mekân, isim olarak belirtilir. İlk vak'a halkasındaki mekân, Cezmi Kara'nın babasının cenazesi için gittiği memleketidir. Doğuda küçük bir şehir olan bu şehrin ismi romanda açıkça verilmez, şehrin tasviri de yapılmaz. Yalnızca romanın “Cezmi Kara'nın Karşısına Çıkan Son Hayat: Kemalettin Aksu/Nurettin Ulukartal” adlı bölümünde kayıp şahısın Cezmi Kara'ya hikâyesini anlattıklarından yola çıkarak Cezmi Kara'nın memleketinin Erzurum olduğunu çıkarabiliriz (KŞA, 300). Cezmi Kara'nın romanın başlarında

bulunduğu bu şehrin isminin ipuçlarından yola çıkarak Erzurum olduğunu romanın sonlarında öğrenmemiz yazarın okurla oyun oynadığının bir göstergesidir. Okuru aktif kılmak adına söylemek istediği şeyleri açıkça söylemez, okurun keşfetmesini ister. *“Postmodern romanın yazarı romanda oynadığı oyunu beraberce oynaması için okuyucunun dikkatli bir okumasını zorunlu kılar”* (Demir, 2015: 144). Cezmi Kara, bu şehirden dönmek için gittiği garda bir cinayete tanık olur ve vak’a başlar. Bu şehir vak’ayı başlatan mekândır. Bu mekândaki cinayete tanık olduğu gar ve babasının evi, bir algısal mekândır. *“Çevresel mekânla algısal mekân arasındaki fark, fenomenolojik açıdan çevre ile dünya arasındaki farka benzer. Çevre; işlenmemiş, anlaşılmamış, dönüştürülmemiş bir yer’dir; üzerinden yalnızca geçilir ama derinliğine görülmez, kişi ve/ya olayı etkilemez”* (Korkmaz, 2015: 402).

Daha sonraki metin halkasında Cezmi Kara, yaşadığı şehir olan İstanbul’a döner. İstanbul’un kimi mekânları çevresel kimi mekânları ise algısal mekândır. İstanbul ile ilgili sadece bir bölümde psikolojik bir tasvirle karşılaşmaktayız. *“Şehir ürkütücü bir masalın başladığı bir rüya ülkesinin merkezi olabilecek kadar korkutucu ve bir o kadar da çekici görünüyordu. Akşamın uğursuzluklarla indiği, sular üzerinde bir şehir”* (KŞA, 33). Cezmi Kara, kayıp şahısların peşinde sürüklenirken İstanbul’un çeşitli semtleri onun uğrak yerleri olur. Ferit Curacı’nın peşinden gittiği Eyüp’teki berber, Nihat Sadık’ın peşinden gittiği Arap Camii ve onun evinin bulunduğu Balat semti, Feridun Hallac’ın peşinden gittiği Büyükkada ve Kamuran Özgün’ün peşinden gittiği Zeyrek’e kadar İstanbul’un çeşitli yerleri ana vak’a içerisinde kendine sadece isim olarak yer bulur. Bu semtler, romanda sadece olayların geçtiği, olayların şekillenip gelişmesinde etkili olmayan coğrafi nitelikte güzergâhlardır (Korkmaz, 2015: 402). Diğer çevresel mekânlarda olduğu gibi bu mekânlarda da ayrıntılı tasvirlerle yer verilmez.

Romanda, Cezmi Kara’nın çalıştığı işyeri olan Matbaacılar Sitesi hakkında sadece şu satırlara yer verilmiştir: *“Zamanında varoş diye anılan ancak artık neredeyse şehrin ortasında kalmış...”* (KŞA, 34).

Algısal/olgusal mekânlar kendi içerisinde kapalı/dar ve açık/geniş mekânlar olarak ikiye ayrılır (Yıldırım, 2017: 30).

Kapalı/dar mekânlara bakacak olursak karşımıza ilk önce tren garı mekânı çıkar. Romanın başkişisi Cezmi Kara, çocukluğundan beri görmediği şehrine, babasının cenazesi için İstanbul'dan gelir ve cenazeden sonra bu şehirden ayrılmak için gittiği tren garında bir cinayete tanıklık eder. Garın uğursuz karanlığında, sanki özel olarak aydınlatılmış bir noktada cinayet gerçekleşir. Gar, olayların başladığı, Cezmi Kara'nın talihsiz serüveninin başladığı mekândır. Okuyucu daha romanın ilk sayfalarında bu mekânda gerçekleşen esrarengiz cinayetin Cezmi Kara'nın yaşamını değiştireceğini anlar. Bu cinayet anından sonra Cezmi Kara daha fazla dayanamaz ve bayılır. Kısa süre sonra ayıldığında kendini zorlukla tuvalete atar ki bu mekân, pis kokan, kırık lavaboların olduğu ve daha sonra katilin de girmesiyle korkutucu hal alan bir yerdir. Cezmi Kara, o çığ floresan ışığı altında kaçamak bakışlarla aynadaki aksine baktığı katilin yüzünü bir daha hiç unutmayacaktır (KŞA, 12-15). Bu mekânda bir cinayete tanık olmasıyla Cezmi Kara'nın yıllardır derinlere gömdüğü merak duygusu gün yüzüne çıkmıştır.

Cezmi Kara'nın babasının cenazesi için gittiği memleketindeki baba evi de bir kapalı/dar mekândır. Cezmi Kara, bu evden uzun yıllar önce ayrılmıştır. Babasının ölüsünün kendisini beklediği bu ev, cenazeden sonra ne yapacağını bilmez haldeyken sığındığı liman olur. Ancak ev onu soğuk bir şekilde karşılar. Onu üşüten keskin soğuk değildir. Nedenini bilmediği bir soğukluk kalbine kadar işlemektedir (KŞA, 31). Babasının ölümüyle hayattaki tek yakınını da kaybeden Cezmi Kara, büyük bir boşluğa düşmüştür ve bu evde onu üşüten şey bu boşluktur.

Bir sonraki kapalı/dar mekân, Cezmi Kara'nın evinin karşısındaki "Otel Berlin"dir. Cezmi Kara, her gece penceresinin dibindeki koltuğa oturarak bu oteli gözetlemektedir. Bu otel ve sakinleri onun tek eğlencesidir. Otelin hem dıştan hem de içeriden kısa bir tasviri yapılmıştır. Sokağın karşısında bir genelev gibi çalışan beş katlı uzun binadan ibaret olan bu otelin bazı pencerelerindeki kırılmış camların yeri naylonla kaplanmıştır. Otelin daimi müşterileri, kimi ürkek bakışlı kimi kendini bilmez adamları sokaklarda bularak getiren fahişelerdir. Otelin kâtipleri, gündüz gelen cüce ile akşam gelen tıfil oğlandır. Bu otel Cezmi Kara'nın tekdüze olan hayatına bir anlam katabilen nadir mekânlardandır. Her gece burayı gözlemekte, kendince ufak oyunlara girişmektedir. Kayıp şahısların peşine düşmeye karar vermesi de bu otelden çıkan Ferit Curacı'yı görmesiyle gerçekleşir. Kayıp şahısı görene kadar oteli sadece dışarıdan

gözleyen Cezmi Kara için bu mekân başlarda geniş mekân iken sonradan kapalı/dar mekâna dönüşmüştür. Çünkü Ferit Curacı'nın peşinden otele gitmeye karar verir ve uzaktan sadece izlediği mekâna ayak basmasıyla kararsızlık ve korku duyguları onu esir almaya başlar. *“Yer yer delinmiş mavi halı kaplı suni mermer basamakları çıkarken dizlerinin titrediğini hissetti. ...Ne yapacağını bilmez bir şekilde kapının önünde dikiliyordu. Cüceye bakmaya cesareti pek yoktu”* (KŞA, 93). Bu mekân, Cezmi Kara'nın kayıp şahıslardan birini gördüğü ilk mekândır o yüzden burası bir başlangıçtır.

Cezmi Kara, kayıp şahıs Feridun Hallac'ın peşinden Büyükada'ya gider. Ada ilk başta kapalı/dar mekân havası taşıırken daha sonra geniş mekâna dönüşecektir. Ada, o kış sabahı oldukça sakindir. Etraf sakin olmasına karşın insana huzur veren bir havası yoktur. Hatta huzurdan çok uzak, insana terk edilmişlik hissiyatı vermektedir. *“Cezmi Kara, insanlar günahlarından ötürü bir başka adaya sürülmüş olmalı, diye geçirdi içinden”* (KŞA, 179). Cezmi Kara daha sonra bu mekânın sessizliğinden huzur duyacaktır.

Bir sonraki kapalı/dar mekânımız, Cezmi Kara'nın Meryem'in peşinden girdiği evdir. Bu eve, zifiri karanlık sokaklardan geçerek ulaşırlar. Burası, nem kokulu, dar, eskilikten siyaha dönmüş zeminlerden oluşan, üzerinde bir televizyon olan masa ve iki sandalyeden oluşan bir odadan ibaret kapalı/dar mekândır (KŞA, 249). Cezmi Kara bu odayı korkutucu bulur ve çok tedirgindir. Oda soğuktur ancak Cezmi Kara'nın titremesine neden olan tek şey o nemli soğukluk değildir. Bu mekânda, Meryem'le baş başa olmak onun titremesine neden olmuştur. Kadının yaptığı anlaşılabilir konuşmalardan sonra ikisi de bu ürkütücü mekânı terk ederler.

Cezmi Kara'nın kayıp şahısların peşinde sürüklenirken kendisinin de bir kayıp şahısa dönüştüğü son kapalı/dar mekân, yeraltıdır. “Ben Mavi” adlı bölümde, Mavi adlı şahıs Cezmi Kara'yı evinden çıkarır, Cezmi Kara hem meraktan hem de korkudan karşılık veremeyecek durumdadır. Mavi'nin peşinden gider. Sokakta bir rögar kapağını kaldırarak yerin altına girerler. Ampullerle aydınlatılmış dar uzun koridorlardan geçerler ve sonunda bir odaya ulaşırlar. Burası, eşyası bir masa ve iki sandalyeden ibaret küçük bir odadır. Etrafa sinmiş acı bir sigara kokusu duyulmaktadır. Bu küçük odada Mavi'yle baş başa kalan Cezmi Kara'nın tek hissettiği ne olacak endişesidir. Cezmi Kara, sonunun geldiğinin farkındadır o yüzden Mavi'nin ayaklarına kapanıp buradan

kurtulmayı umut etmekte ancak buna cesaret edememektedir. Mavi onun karşısında konuşurken, Cezmi Kara sakin kalmaya çalışmakta ancak böyle kasvetli bir mekânda kayıpların şahı olan Mavi'yle baş başa kalmaktan çok korkmaktadır (KŞA, 268-279). Daha sonra içeri giren bir başka kayıp şahıs İsmet Başman'la yeraltını gezintiye çıkarlar. Yeraltı bütün kayıpların yaşadığı yerdir. *Kayıp Şahıslar Albümü*'ndeki bütün yüzleri ezberleyen Cezmi Kara, bu yüzlerin hemen hepsini burada canlı görür. O yüzler, nefesini kesecek kadar onu heyecanlandırır, felç geçirmiş gibi donup kalır. İsmet Başman'ın uyarısıyla yeraltında dolaşmaya devam ederler. İç içe geçmiş sayısız koridorlardan geçerler (KŞA, 280-289). Bir ara İsmet Başman'dan uzaklaşan Cezmi Kara, Meryem'le karşılaşır. Meryem onu buradan çıkaracağını ancak kendisini takip etmesi gerektiğini, ne olursa olsun arkasına bakmaması gerektiğini söyler. Bir süre Meryem'i takip eden Cezmi Kara, bir ses geldiğini duyup arkasına bakma gafletinde bulunur ancak bir şey göremez. Önünü döndüğünde Meryem orada yoktur, kaybolmuştur. Yeraltı adeta bir kara delik gibi Meryem'i yutmuştur (KŞA, 305-307). Cezmi Kara bu labirent gibi sayısız koridorlardan oluşan yeraltında tekrar yapayalnız kalmıştır. Buradan bir çıkış yolu olmadığını artık anlamıştır. Orada bir başka kayıp şahıs Kemalettin Aksu/Nurettin Ulukartal'la karşılaşır ve onun nasıl kaybolduğunu çok merak ettiği için hikâyesini dinlemek ister. Yine merakına yenilen Cezmi Kara, bu mekândan kurtulmak yerine bir başka kayıp şahısın hikâyesine dalmıştır. Bu hikâyeden sonra tekrar İsmet Başman'la karşılaştığında artık yolun sonuna geldiğini anlamıştır ve onunla birlikte bu yeraltı mekânından çıkarlar.

Kayıp Şahıslar Albümü romanında üç mekân açık/geniş mekânlar kategorisindedir: Cezmi Kara'nın evi, Büyükkada ve Cezmi Kara'nın sonunun geldiği tren garına yakın olan tepe.

Cezmi Kara, Cihangir'de (KŞA, 102) odasında pencerenin dibindeki bir koltuk, bir masa, sehpa ve iki sandalyeden ibaret eşyası bulunan küçük bir evde yaşamaktadır. Bu ev, *Kayıp Şahıslar Albümü*'nü sakladığı, kendisinin de kaçıp sığındığı, kimi zaman günlerce dışarı adım atmadığı bir mekândır. Kötülük dolaşan şehirde, kayıp şahısların peşinde sürüklenirken kendisini ne zaman yorgun ya da korkmuş hissetse en güvenli yer olan evine çekilmiştir. “*Cezmi Kara ani bir kararla geri döndü ve kurulan pusunun farkına varan bir asker gibi şehirde kendisini emniyette hissettiği yegâne yer olan*

siperine, yani evine çekildi” (KŞA, 139). Kendisini güvende ve huzurlu hissettiği için bu mekân Cezmi Kara için açık/geniş mekândır.

Cezmi Kara, “Adaya Yolculuk” adlı bölümde, Büyükkada’ya gider. Ada sessiz ve sakin. Bu sakinlik başta Cezmi Kara’ya kötü şeyler hissettirse de daha sonra mekânın sessizliğinden huzur duymaya başlar ve önce kapalı/dar mekân olan ada, açık/geniş mekâna dönüşmüş olur. “*Gözlerini kapadı; karanlıklar içinde kaldı. Çok hafif bir yel suratını okşuyordu. Huzur duydu; bir ana rahmi huzuru. Tıpkı çocukluğunda saklandığı evin tavan arasındaki yüklükte hissettiği huzuru...*” (KŞA, 181). Cezmi Kara için bu ada saklanabildiği, kimsenin onu bulamayacağı, sessiz sakin bir yerdir.

Cezmi Kara’nın bir başka kendini huzurlu hissettiği mekân ise son anlarını yaşadığı, cellâdıyla beraber oldukları tren garına yakın olan o tepedir. Bir süre tepeden aşağıya, incir ağacının olduğu yere bakar ve sonra gözlerini kapatır. Gözlerini kapattığında dış dünyadaki tüm sesler birden kesilir ve kendini o karanlıkta emniyette hisseder. Birden kendini cellâdının karşısında diz çökmüş vaziyette bulur ve tekrar gözlerini kapatır bu şekildeyken tüm bedenini hissetmektedir. Gözlerini açtığında kendisine gülümseyerek bakan cellâdına tebessüm ederek ruhunu tevekkülle teslim eder. “*Cezmi Kara ruhunu huzur ve merak içinde teslim etti...*” (KŞA, 312). Cezmi Kara, kayıp şahısların peşinde sürüklenirken kendisinin de kaybolduğu anlamsız, tekdüze hayatının artık sona erdiği bu mekânda huzura ermiş gibidir.

2.2.1.6. Anlatım Teknikleri

Kayıp Şahıslar Albümü, postmodern tekniklerin yoğun olarak kullanıldığı bir romandır. Postmodern tekniklerin iki ana başlığı olan “Metinlerarasılık” ve “Üstkurmaca” teknikleri ve onların alt başlıkları incelenecektir.

Metinlerarasılıkta “Parodi”, “Kolaj”, “Gönderge”, ve “Anıştırma” teknikleri incelenecektir. Parodi yöntemi karşımıza ilk olarak Cezmi Kara’nın kayıp şahıs Feridun Hallac’ın peşindeyken çıkar. Cezmi Kara, kayıp şahıslardan biri olan Feridun Hallac’ın adadaki evine gider. Orada Feridun Hallac’ın abisine kendisini Hilmi İmameci olarak tanıtır ve bir kitap yazdığı söyler. Kitabı için bir soruşturma yaptığını bu yüzden de Feridun Hallac’ın kaybolmasını araştırdığını söyler. Adam, büyük dayılarından birinin bir zamanlar Abdülhamit Han’ın mütercimliğini yaptığını, hatta sultanın çok beğendiği

Doyle'a nişan vermek için kendisiyle eşini İstanbul'a davet ettiğini söyler. Abdülhamit'in muazzam bir polisiye kitaplığı vardır (KŞA, 190).

Başta Cezmi Kara bir Sherlock Holmes havasına bürünmüşken bir anda ağabey Hallac, Sherlock Holmes'luğa soyunur. 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 zor duyabileceği şekilde;

-Evet, diyebildi.

-Parmaklarınız... Tırnaklarınızda -ki çok uzunlar- matbaa mürekkebi lekeleri var. Sonra ayakkabılarınız da" (KŞA, 191).

Önce Arthur Doyle'la ilgili bilgi verilmiş -Abdülhamit Han'ın Arthur Doyle'u çağırıp mecidiye nişanı vermesi yaşanmış gerçek bir olaydır- daha sonra ünlü dedektif Sherlock Holmes'un ipuculardan yola çıkarak çıkarım yapma biliminin parodisi yapılmıştır (Demir, 2015: 131).

Metinde bir masal olan *Cinderella*'nın (Külkedisi) parodisi de yapılmıştır. Romanda Celal Kaptan'ın hikâyesinde 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 asıl olan 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*" (Demir, 2015: 134).

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

"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" (KŞA, 71).

Roman türündeki bir yapıtın içerisinde mektup örneğini barındırması farklı bir özellik yaratır. Zaten postmodern yapıtlarda bu farklılıkların sıkça kullanılmasından

dolayı postmodern metnin yazarı eserine roman değil ‘anlatı’ ismini verir (Demir,2015: 135).

Gönderge olarak örnek verebileceğimiz olay karşımıza şöyle çıkar: Cezmi Kara bir akşam meyhaneye gider. Keyifle yemeğini yemeye başlarken oturduğu masaya gelen ve oturan şişman, toparlak yüzlü ince bıyıklı bir adam, birçok kişinin kayboluş hikâyesini bilmektedir. “Acaba, dedi yüzünün görüntüsü aynaların üzerine düşmeyen bir kadının peşine takılıp ortaldan kaybolan Urfalı Tacettin Sönmez’in hikâyesini mi anlatmalıyım...” (KŞA, 260-261). Bu hikâyede yazar, yine kendi eseri olan *Malihulya*’nın içerisinde yer alan bir iç anlatıya göndergede bulunmuştur. *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 (Pirselimoğlu, 2013: 68-85).

Anıştırmada yazar kendinden önce ortaya atılan bir düşünceyi ödünç alır. Anıştırma, metinlerarasılığın bulunması zor, kapalı yöntemlerinden 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 hikâye dinlemenin bile küfre girdiğine inananlarla karşılaşıyorum. Onlar için de, şüphe yok ki yaptığım şey affedilmezdir. Lakin bu kitabı bir kez yazmaya karar verdim...” (KŞA, 7-8)

Kurguya dayalı ön sözde anlatıcının bu ifadelerinde, İslamiyet’teki yaratma eylemini kullanarak meydana getirilen bir şey için yaratıcılık demenin küfre kadar gidebileceğinin anıştırması yapılmıştır. Kuran’da yaratmak eyleminin sadece Allah’a özel olduğuna dair birçok ayet bulunmaktadır:

“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, yaptığınız 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” (KŞA, 8).

Yüce Allah’ın ‘Rahman’ özelliğinin bir anıştırması yapılmıştır. Yazar bir eser ortaya koyarak günaha girdiğini düşünmektedir. Onu yargılayacak olan ise yalnızca Allah’tır.

“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” (KŞA, 8).

Bu cümlelerde ise İslamiyet’in kader anlayışına bir anıştırma yapılmıştır. *“Yazarın bu konuyla ilgili yeni bir şey söylemesi, bu metinlerarasılığın bir fikri ihtiva etmesi bu anmayı, ‘anıştırma’ yapar. Romanda irade kavramı üzerinden İslam inancının ihtilaflı olan irade konusuna anıştırma yapılmıştır” (Demir, 2015:133-134).*

Romanın nasıl yazıldığı kurmacaya dayalı ön sözde metnin konusu haline getirilerek üstkurmaca yapılmıştır.

“Bir kitap yazmanın, hele hele böyle bir kitap yazmanın bana verilmiş yegane görevin sınırlarını aşmak anlamına geldiğini biliyorum. ... Kalem elime almamdan şu ana kadar geçen zaman içinde kafamda yankılanan o fisiltinin 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” (KŞA, 7-9).

Kayıp Şahıslar Albümü’nde anlatıcı ara cümlelerde ve parantez içi cümlelerde kendisini roman boyunca hissettirir:

“...yoksa şu tanrı tanımazların söylediği gibi –Yüce Tanrı beni affetsin- her şey bir tesadüften mi ibarettir...” (KŞA, 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 yığından 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.)” (KŞA, 28).

“Romanın kimi yerinde romancının araya girip okuyucuyla söyleşmesi, nasıl yazdığını açıklaması, postmodern anlatının oyuna dayalı bir göstergesidir” (Işıksalan,

2007: 456). Yazar/anlatıcı arada bir kendisini göstererek, araya girerek okura yol göstermektedir. Her şeyi bilen, her şeye hâkim olan bu yazar metnin bir parçası durumuna gelir: “*Ama başka bir ‘şey’ var ki ferasetli okuyucu bunu hemen kestirecektir. Sonuçta hayat gereksiz gibi görünen ayrıntıların toplamından başka bir şey değil midir zaten?*” (KŞA, 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 yazdığınız?

-Bir... roman, daha doğrusu hikâyeler.

....

-Kitabınızın adı nedir?

-*Kayıp Şahıslar Albümü*” (KŞA, 186).

Pirselimoglu burada, üstkurmaca ekseninde bir oyun oynamıştır. Cezmi Kara’nın yazdığını söylediği eserin adıyla kendisinin yazmış olduğu -*Kayıp Şahıslar Albümü*- somut kitaba açık bir göndergede bulunmuştur (Demir, 2015: 137).

“*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 kendini göstererek bu kurmacadaki yerini açıklığa kavuşturur. Cezmi Kara öldürülecektir. Hikâyenin anlatıcısı olan Azrail, kendi görevinin dışına çıkıp günah işlediğini bile bile bir hikâye yazmıştır. Üstkurmacanın özelliklerinden biri olan ‘anlatıcının kurgunun içinde bir figür haline gelmesi’ni görürüz. Ayrıca eserin son sayfalarında yazma eylemiyle ilgili fikirlerle dış dünyaya ait göndergeler de bulunmaktadır.

“*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 heveskâr 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” (KŞA, 316-317).

Yazar ve anlatıcının sesi, bu cümlelerde birbirine karışmıştır. Kendisini kötü bir yazar olarak nitelendiren anlatıcı mı yoksa yazarın kendisi midir? İlgiyi hep ayakta tutmak adına merak ögesini ön planda tutan, uzun cümleler yazmaya heves eden, bölüm başlangıçlarında epigram koymayan sesin sahibi kimdir? Postmodern romanın amacı olan okuyucunun kafasını karıştırma durumu işte budur. Anlatıcı yalnızca metni nasıl kurguladığını anlatmamış, dış gerçekliğe de göndermelerde bulunmuştur. Örneğin, bölüm başlarında epigram koymayı başarısızlık olarak görür. Onun bu fikri, bizim aklımıza bu yöntemi tercih eden son dönem romancılarını getirir. Bu söyleyiş, onlara yöneltilen bir eleştiri/alay olsa gerektir (Demir, 2015: 139).

Romanı üstkurmaca haline getiren sadece bu özellikleri değil aynı zamanda ‘öykü içinde öykü’ olarak ifade 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, 2001: 110).

2.2.2. Tema

Kayıp Şahıslar Albümü romanı; merak, kayboluş, arayış, cinsellik ve aşk gibi temalar üzerine kurgulanmış ve bu kurguyu çerçeve öykü yöntemiyle zenginleştirmiş özgün bir yapıttır.

2.2.2.1. Merak

Romanın temel teması meraktır. Vak’a, bir merak uğruna başlar ve Cezmi Kara merakının kurbanı olur. Ön sözde Azrail anlatıcı, merak üzerine şu sözleri kullanır: *“Merak denen, Yüce Rabb’in yarattığı canavarın nasıl tehlikeli ve ölümcül –bu kelimeyi kullanmam çok tuhaf aslında- olabileceğini anlayabilmek için okuyucunun biraz sabır göstermesi gerekecektir” (KŞA, 10).* Romanın daha ilk sayfalarında bizi, merakının kurbanı olan bir başkahramanın beklediğini anlarız. Cezmi Kara, çocukken annesi hakkında sorduğu sorulara halası ve babasından doğru dürüst cevaplar alamayınca ona ve diğer her şeye karşı olan merak duygusunu bastırır. Bu bastırılmış merak, bir gece,

tren garında şahit olduğu cinayetle ortaya çıkar. Bu merakı anlatıcı son sözde yine şu sözlerle ifade eder: “*Sesini çıkartmadan, tuhaf bir merak içinde gözlerini açmış cinayeti izliyordu ve titriyordu*” (KŞA, 313). Azrail anlatıcı, o gece maktulün canını alırken Cezmi Kara’nın kuytu bir köşede kendilerini merakla izlediğini görür. Cezmi Kara’nın hikâyesini anlatmaya karar vermesine neden olan da işte bu meraktır.

Tanık olduğu cinayetten sonra yaşadığı şehir olan İstanbul’a dönen Cezmi Kara, bir gün çalıştığı matbaada, kolilerin içinde ilginç bir kitap bulur. Bu broşür boyutundaki kitap, Emniyet’in kayıp şahısları bulmaya yardımcı olması için bastırıldığı bir kitaptır. Kitabı anlaşılmaz, şehvetli bir istekle cebine koyan kahramanımız, akşam eve gittiğinde merakına yenik düşüp kitabı inceler. Kitapta, kayıp şahıslar hakkında kısa bilgiler ve onların vesikalık fotoğrafları vardır. Bu fotoğraflar arasında tanıdık yüzlerle karşılaşan Cezmi Kara, çocukken bastırıldığı merak duygusunun, bir cinayete tanık olmasıyla ortaya çıkmasına bu esrarlı kitabı keşfetmesi de eklenince iyice merakının esiri olur. Yine sonraki süreçte tesadüf ya da kaderinin etkisiyle kayıp şahıslarla karşılaşması ve onların hikâyelerinin peşine düşmesi de bu merakının bir sonucudur. Ancak kayıp şahısların akıbeti hakkında doğru dürüst bir şeyler öğrenemez.

Kayıp şahısların peşinde oradan oraya sürüklenen Cezmi Kara’nın sonu da tıpkı o şahıslar gibi kayboluşla sonuçlanır. Kendini, kayıpların yaşadığı yer olan yeraltında bulan Cezmi Kara, orada sonunun geldiğinin farkındadır. Buna rağmen, kaçmaya çalışmak yerine, kayıp şahısların akıbetini çok merak ettiğinden orada bile bir kayıp şahısın hikâyesini dinlemek ister. Ancak bu kayıp şahıstan da onu tatmin eden cevaplar alamaz. Roman boyunca onun merakının peşinden koştuğunu ancak merakını bastırarak cevaplar alamadığını görürüz. Buna rağmen onun gözlerinde son anında Azrail canını alırken bile korku yerine yalnızca merak duygusu vardır. “*Cezmi Kara, ruhunu huzur ve merak içinde teslim etti...*” (KŞA, 312).

2.2.2.2. Cinsellik ve Aşk

Tayfun Pirselimoglu’nun romanlarında cinsellik teması sıkça işlenen temalardan biridir. Hatta bu cinsellik *Kayıp Şahıslar Albümü* romanının kimi yerlerinde kendini pornografiye de bırakmıştır. Bu da romanı popülist hale getiren öğelerden biri olmuştur. “*Bilindiği üzere pornografi bir kitabın satışını olumlu yönde etkileyen, popülist bir unsurdur. Popülizme kucak açan postmodern romanlar da bu unsuru kullanmaktan*

çekinmez” (Demir, 2015: 152). Pornografi; sanat, yazın yapıtlarında, yayınlarda amacı cinsel dürtülere yönelik olan açık seçikliğın ifade edilmesi (Google sözlük) olarak tanımlanmaktadır. Postmodernist romanlarda pornografinin kullanılması yalnızca popülist eser olduğu için değil, postmodernizmin insan dürtülerini açığa çıkaran (Google sözlük) bir anlayış olmasından da kaynaklanır. Pırselimoğlu, eserinde yer verdiği bazı ilişkilerde bu dürtüyü açık bir şekilde dile getirmiştir.

Aşk teması, romanda kahramanların hayatlarının çöküşüne ve kayboluşlarına neden olan bir unsur olarak işlenmiştir. Cezmi Kara'nın karşısına çıkan kişilerin anlattığı hikâyelerdeki kişiler ve yine onun peşine düştüğü kayıp şahıslar, bir aşkın ve bu aşkın getirdiğı cinsel hazzın pençesine düşerek bir mahvoluşa mahkûm olmuşlardır. Romandaki erkek kahramanların mahvolmasına neden olan kadın karakterlerin ortak ismi Meryem'dir. Postmodernizm bilindiğı gibi değerler arasında ayırım yapmaz. Kutsal bir ada sahip olan ve bakire imgesiyle nitelendirilen Meryem, iki zıtlık olan pornografi ve dini kendi bünyesinde taşımaktadır. Böyle zıtlıklar okuyucu üzerinde bir yabancılaşma duygusuna neden olmaktadır. Postmodern romancının okur üzerinde yaratmak istediğı duygu da tam olarak bu yabancılaşma/yadırgatma duygusudur (Demir, 2015: 152).

Bu aşk ve cinsellik teması karşımıza ilk olarak, “Kondüktörün Anlattığı Hikâye” adlı bölümde çıkmaktadır. Kâbe'nin yağmur oluklarının tamirini yapan iki adamın anlatıldığı bu hikâyede, her ikisi de mukaddes bir görevi yürütürken adamlardan her ikisinin de Meryem adlı şehrin zengin ailelerinden birinin kızına âşık olması ve bu aşkın iki arkadaşın nesiller boyu devam eden körlük lanetine neden olması anlatılır. Adamlardan aşkına yenik düşeni, bir gece Meryem'i kaçıır. Ancak Meryem diğer adamı sevmektedir ve kaçıran adam arkadaşına ihanet etmiştir. Adam, Meryem'e zorla sahip olur ve ondan hiç sevgi göremez, kadın peçesini açıp ona ölene kadar yüzünü bile göstermez. Diğer adam da arkadaşından intikam almak için adamın diğer karısından olan kızını kaçıır ve ona zorla sahip olur. Diğer adamın yine aşkı galip geldiğinden kızının peşine düşmez. Aşkları ve kinleri uğruna iki kadının da yaşamını mahveden bu adamlara kadınlar, beddua eder ve onlardan doğan çocuklar bir körlük lanetine mahkûm olurlar. Mukaddes bir görevi yürütürken bir aşkın peşinde sürüklenen bu iki adamın ve onların nesillerinin mahvoluşunun nedeni aşktır. Bu aşkın bir körlük lanetiyle sonuçlanması, bize aşkın gözü kördür atasözünü hatırlatmaktadır. Aşklarının peşinde

sürüklenen bu iki adamın soyu, aşk yüzünden kendilerini kapkara bir dünyanın içinde bulmuşlardır.

“Çok Ayıp Bir Hikâye” adlı bölümde, aşk ve cinsellik, pornografik bir şekilde ele alınır. Cezmi Kara’nın komşusu Cemalettin Fişekçi, çocukluğundan beri pornografik dergilere merak duyan biridir. Bu dergilerde boy gösteren, yüzü her fotoğrafta kapalı, bu camiada ünlü olan Muhteşem M. adında bir kadın vardır. Cemalettin bu kadına hayrandır. Cemalettin’in bu zaafından haberdar olan annesi, daha fazla günaha girmemesi için oğlunu Meryem adlı tesettürlü ve hafızlık yapan bir kızla evlendirmek ister. Cemalettin bu kızla evlenmeyi kabul eder ve düğün gecesi onu ilk kez çıplak gördüğünde onun dergilerde boy gösteren Muhteşem M. olduğunu anlar. Orada Meryem’i döver ve kovar. Meryem’in kovulması çevre tarafından bakire olmamasına bağlanır ve herkes bu davranışı karşısında Cemalettin’i haklı bulur. Ancak Cemalettin bu olaydan sonra kendisinin hep takip edildiğini ve başının belada olduğunu düşünür ve kendini eve kapatır. Bir yalnızlığa mahkûm olur. Onun bu cinsel arzuları ve öfkesine yenik düşmesi yalnızlaşmasına ve hayatının mahvolmasına neden olmuştur.

Buna benzer bir hikâye de yine bir iç anlatı olan “Dilencinin Anlattığı Hikâye” adlı bölümde geçmektedir. Anlatılan hikâyede, dilenci adam bir zamanlar kadınlar hamamında külhancılık yapmaktadır. Beraber çalıştığı Osman, hamam duvarına açtığı bir delikten bir kadını gözetlemektedir. Bu hikâyede, kadının eski zamanlarda toplum hayatından uzak oluşu ve hamamiye unsuruyla kadınların bedenlerini yalnızca buralarda sergilemeleri yansıtılmıştır. Osman, 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 gözetleyenini o olduğunu sanmaktadır. Arkadaşı bu yanlış anlaşılmaya hiç ses çıkarmaz ve kadınla beraber olur. İlişkileri ilerleyince kadının Osman tarafından gözetlenmesini istemeyen adam kadının hamama gitmesini yasaklar ve artık sevdiği kadını göremeyen Osman da aşk hastalığına düşerek ölür. O ölünce adama karşı şehvetini yitiren kadın da adamdan ayrılır. Bu aşk sonucu Osman ölmüş, adamın sonu ise dilencilik olmuştur. Yine bu hikâyede çarşafli ve peçeli bir kadının tanımadığı bir adamı evine getirip onunla cinsel ilişkiye girilmesi yansıtılmıştır.

“Cücenin Hikâyesi” adlı bölümde ise yine tesettürlü aynı zamanda evli ve çocuklu bir kadın olan Meryem adlı kadının erkeklerle cinsel ilişkiye girmesi anlatılır. Cüce, çalıştığı otele gelip erkeklerle beraber olan bu kadına âşık olur ve onla beraber olmak için evine kadar takip edip onu tehdit eder ve cinsel ilişkiye girerler. Ancak o günden sonra kadın ortadan kaybolur. Cüce de tüm yaşamı boyunca bu kadını arar. Aşk ve cinsellik teması yine iç içe geçmiştir.

Bu kişilerin dışında, Celal Kaptan’ın âşık olduğu kadın olan Meryem’le şehvetli bir ilişki yaşaması, Müezziz Rifat Sezgin’in yine âşık olduğu kadın olan Meryem uğruna kaybolmayı tercih etmesi iç anlatılarında aşk ve cinsellik teması öne çıkmıştır.

Celal Kaptan’ın aşkı eserde, postmodernizmin fantastiğe yönelme özelliği olarak karşımıza çıkar. Modernizmde yüceltilen “mutlak gerçeklik” kavramı postmodernizmde yerle bir edilmiş, gerçek olanla gerçek olmayan iç içe geçerek okuyucuya sunulmuştur (Fedai, Öztürk, 2022: 144). Bu hikâyede Celal Kaptan’ın aşkı önce düşken daha sonra gerçekliğe evirilmiştir. Sonunda ise anlıyoruz ki aslında baştan beri yaşadığı aşk bir düş, bir yalan gerçeklik ise bambaşkaymış. Onun aşkı hayal ve gerçek arasında gidip gelirken en sonunda hayal olduğu sert bir gerçeklikle ifade edilmiştir. Kurmaca eserlerde fantastik unsurlarla rüya ve kâbuslarda karşılaşırız. Postmodern eserlerde yazar rüya ile oyun kurar ve fantastiğe geçiş yapar (Fedai, Öztürk, 2022: 145). Eserde Celal Kaptan, şehir içi vapur hattında çalışan bir denizcidir. Bekârdır, gerçek aşkıyla sürekli rüyalarında denk gelmektedir. Rüyalarına giren kadının bir gün karşısına çıkacağına inanır. Kaptan’ın başına bir gün bir mucize gelir. Gece seferinde dümendeyken bir ışık belirir, bu ışık gittikçe büyür ve gemiye yaklaşınca bir bedene dönüşür. Bu inanılmaz güzellikteki beden, rüyalarına giren kadındır. Kadın kollarını açmış kendisini çağırılmaktadır. Kaptan’ın rüyalarına giren kadını gerçek hayatta bu şekilde görmesi postmodernist anlatılardaki fantastik unsurdur. Bununla da kalmaz, kaptan önce rüyasına giren sonra denizde uçan bu kadını gemiden inen yolcular arasında görür ve onu takip eder. Kadın bir konağa girer, kaptan konağın kapısını çalsa da ona ulaşamaz, üç gün bu ulaşma çabasına devam eder. Üçüncü gün, tuhaf giyimli bir adamla karşılaşır, adam ona, “*Meryem’i mi bekliyorsun?*” (KŞA, 175) diye sorar. Kaptan âşık olduğu kadının isminin Meryem olduğunu anlar. Adam Meryem’in onu gece on ikide beklediğini söyler. Kaptan’ın dikkat etmesi gereken şey gün ağarmadan evden çıkması gerektiğidir. Kaptan o gece eve gelir. Gerçekten de Meryem onu beklemektedir. Üst

üste üç gece kaptanla Meryem beraber olurlar, kaptan gün ağarmadan evden çıkar. Dördünce gece, kaptan uyuyakalır ve gün ağardığında hala evden çıkmamıştır. Sabah kalktığında korkunç bir gerçekle karşı karşıya kalır. Yanındaki kişi Meryem değil bir erkektir. Kaptan düştüğü dehşetle ve utançla adamı boğarak öldürür. Kaptan kurula uymamış ve yaşadığı rüyadan uyanarak gerçeklikle karşı karşıya kalmıştır. Kapıdaki büyücü kılıklı adamın söylediği ise daha korkunçtur. Beraber olduğu adam da onu Meryem sanan bir başka biridir. Fantastik unsurlarla dolu bu hikâyede Türk edebiyatındaki âşık olma biçimlerinden olan rüyada âşık olma motifiyle karşılaşırız (Oğuz vd., 2010: 183). Celal kaptan rüyasında gördüğü kadına âşık olmuştur. Aşkın en masumundan en ilkel olanına doğru bir evrilme vardır. Celal kaptan rüyasında âşık olur, daha sonra aşkıyla gerçek dünyada karşılaşır ve onunla bir aşk, muhabbet ilişkisi içine girerler sonra cinsel ilişki yaşanır en son da erkek erkeğe ilişki açığa çıkar. Bu hikâyeyle yazar bize, postmodernizmin etkisiyle insanın içindeki sapkınlığın ve en ilkel dürtünün ortaya çıkmasını anlatmıştır.

2.2.2.3. Kadın

Eserde zıtlıkları temsil eden kadın tipi görülür. Romandaki neredeyse tüm kadınların ismi Meryem'dir. Bu kadınlar, düşmüş kadınlar olarak resmedilir. Dinde, bakire olarak simgelen Hz. Meryem'in, romanda zina yapan kadınlara isim olması postmodern romanın çoğulcu anlayışının bir sonucudur. Çoğulculuk, postmodernizmin değerler arasında bir ayırım aramayan, gerçek yaşamı bir metin olarak gören anlayışının göstergesidir (Demir, 2015: 147).

Cezmi Kara'nın annesinin ismi de Meryem'dir. Bu kadın, kocasının onu bir polisle aldattığını şüphelendiği ve bu nedenle yine kocası tarafından öldürülüp bahçedeki incir ağacının altına gömülen bir kadındır. Bu kadından başlayarak tüm kadınlar dışarıdan dini bütün olarak görünen ancak kötü yola sürüklenen kadınlardır.

Pirselimoğlu bu romanında, kadınlar yüzünden bir kayboluşa sürüklenen erkek karakterleri ele almış ve kadınları kötü betimlemiştir.

2.2.2.4. Kadercilik

Pirselimoğlu'nun neredeyse tüm romanlarında ana temalardan biri kader anlayışıdır. O, karakterlerinin kaderlerinin kurbanı olduğunu düşünür. İslam Ansiklopedisi "kader"i, "*Allah'ın nesnelere ve olayları özellikle sorumluluk doğuran*

beşerî fiilleri, ezelde planlayıp zamanı gelince yaratması” (<https://islamansiklopedisi.org.tr/kader>) olarak tanımlar. “Kader” ile ilgili dikkat çeken bir özellik de “kader ve kaza”nın değişmeyeceğidir:

“Allah’ın zâtî ilminden ibaret olan kader değişmez, fiilî ilminden ibaret olan kader ise değişebilir, bu da levh-i mahfûzda veya meleklerin ellerinde bulunan sayfalarda insanların işledikleri amellere göre vuku bulan değişikliklerdir” (<https://islamansiklopedisi.org.tr/kader>).

Romandaki kader anlayışı ise ön sözde anlatıcının bakış açısıyla yer 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” (KŞA, 8).

Anlatıcının fikri, özgür iradenin olmayacağı 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 çokbilmiş yazar ve onlara biat eden zavallı okuyucu taifesinin bu cüreti gösterdikleri yerde birkaç laf etmenin pek de yanlış olmayacağı vehmine kapılmadan da edemiyorum.)”(KŞA, 162).

Cezmi Kara’nın sıkıntılarının kendi iradesinin dışında oluşması ‘kader’ inancına bağlılığın bir dışı vurumudur. Postmodern romanda, realistlerin ve natüralistlerin reddettiği kadercilik ve tesadüfler karşımıza sıkça çıkan unsurlardandır.

Romanın kimi yerlerinde Cezmi Kara’nın başına gelenlerin onun kaderi olduğuna inanmamızı sağlayan bazı ifadeler vardır. *“Sanki biri omzuna vurup eliyle orayı işaret etmiş gibi birden kafasını çevirip her nasılsa daha önce varlıklarını fark etmemiş olduğu kitap kolilerini gördü”* (KŞA, 44). Cezmi Kara, ilahi bir müdahale ile *Kayıp Şahıslar Albümü*’nü fark eder ve kayıplar da yine onun karşısına kaderinin bir sonucu olarak çıkar. Cezmi Kara da başına gelen tüm bu tuhaf olayların kaderinin bir sonucu olduğunun farkındadır ve bundan dolayı olan biten hiçbir şeyden bir sorumluluk taşımaz. O, sorumluluk taşımadığı, her şeyin kendi iradesi dışında geliştiği bir dünyada yaşamaktadır. Gizli bir elin yazdığı bir yolda ilerlediğini ve tüm yaşananlarda bir suçu olmadığına inanmaktadır. Ancak bu düşüncelerinde bir müminin tevekkülünden çok işin kolayına kaçan bir ruhun izleri bulunmaktadır (KŞA, 91).

Sonunun geldiğinin farkında olduğu yeraltında bile içinde bir korku ya da endişe taşımaz. “*Son kurşununa kadar direnen bir askerin kaderine koşulsuz bir şekilde razı olması gibi siperinden çıktı, ayağa kalktı*” (KŞA, 280-281). Artık emindir, olan biten hiçbir şeyde kendi iradesinin bir rolü yoktur ve bu yüzden de ölümden kaçmanın bir faydası yoktur. Sürüye ait bir koyun gibi sorumsuz bir şekilde sonuna doğru ilerlemektedir. Ruhunu tevekkülle teslim etmesinde de bu kabulleniş yatmaktadır. O, Tanrı’nın yazdığı kaderinin bir kurbanı olmuştur.

2.2.2.5. Kayboluş

Romanın ana temlerinden biri de kayboluştur. Romana isim de olan kayıp şahıslar, Cezmi Kara’nın merakının bir sonucu olarak peşine düştüğü kişilerdir. Cezmi Kara, tüm roman boyunca onların kayboluşunu araştırmakta ancak tatmin edici cevaplar bulamamaktadır. Bu süreçte kayıp şahısların ailelerine ulaşır, onların kayboluş hikâyelerini dinler.

İlk kayıp şahıs olan Ferit Curacı, bir kaset yapma uğruna kendini kayboluşa sürükleyen bir karakterdir. Nihat Sadık ise, hayatındaki tüm tesadüflerin bir araya geldiği gün, hapishanede kendisine işkence eden polisin peşinde nereye gittiği belli olmayan bir trene atlayıp yine kaybolmayı tercih eden bir karakterdir. Çocukluğundan beri bir yerlere gitme arzusu taşıyan Feridun Hallac ise altmış sekiz yaşında kaybolmayı tercih etmiştir. Yasak aşkının acısına daha fazla katlanamayan Müezzın Rıfat Sezgin de yine kayıplara karışmayı seçmiştir. Siyasi bir örgüt üyesiyken bir polis kurşununda şans eseri kurtulan ve bir daha dönmeyen Kamuran Özgün de kaybolmayı tercih etmiştir. En heyecan verici kayıp şahıs ise, bir görünüp bir kaybolan Meryem’dir. Tüm bu kayıp şahısların peşinde sürüklenen Cezmi Kara, kendini kaybolanların mekânı olan yeraltında bulur. Tüm kayıp şahıslar buradadır. Yeryüzünden kaçıp yeraltına sığınmışlardır. Burası adeta bir Kaybolanlar Cumhuriyeti’dir. Buraya inerek Cezmi Kara da kaybolanlar arasına dâhil olmuştur. Yeryüzünde kendilerine bir yaşama amacı bulamayan herkes kaybolmayı ve yeraltı örgütüne dâhil olup karanlık işler çevirmeyi tercih etmişlerdir. Bir bakıma kendilerine bir yaşama amacı seçip varoluşlarını tamamlamışlardır.

Arayış içinde olan geride kalanlar için durum çok daha kötüdür. Kamuran Özgün’ün annesi, kaybolan oğlunun ardından şu sözleri söyler: “-*Kaybolmak ölümden*

beter, dedi. Acısı da ölüm acısından beter. Ölünce biliyorsun; kaybolunca hep bir boşluk, hep bir umut, hep bir korku...” (KŞA, 229).

2.2.2.6. Arayış

Arayış temi, *Kayıp Şahıslar Albümü*'nün yine temel temalarından biridir. Eserde, yaşamlarından memnun olmayan ve bundan dolayı buldukları mekândan bir kaçış eğilimine giren insanların kayboluşuna ve geride kalanların onları çaresizce bir arayış içerisine girdiklerine tanık oluruz.

Kayıp şahısları bir kara delik gibi yutan yeryüzü onları yeraltına püskürtmektedir. Kayıp şahısların hepsi yeraltına sığınmışlardır. İçinde buldukları ruh hallerinden kaçma eğiliminde olan bu kayıp şahıslar, aslında bir anlam arayışı içerisindedirler. Hepsinin gittiği yer olan yeraltı onların kendilerini ait hissettikleri ve kendilerine bir amaç edindikleri bir devlet gibidir. Normal yaşamlarında yalnızlaşan, çevresindeki insanlarla iletişimsizlik yaşayan ve ruhsal yönden bir çöküntü yaşayan bu insanlar kendi öz benliklerini bulma uğruna bu yeraltı örgütüne sığınır ve orada bilinmezliklerle dolu bir yaşam sürerler.

Kayıp şahısların ardında kalan aileleri ise onları çaresizce aramaktadır. Ferit Curacı'nın babası, başlarda oğlunu her yerde arasa da zamanla oğlunun amaçsızca kaçmasına ve kendilerini aramamasına bir anlam aramaktan vazgeçmiştir. Oğlunun ardından karısını kaybetmesiyle iyice yalnızlaşan zavallı adam, yaşama sevincini kaybetmiştir. Nihat Sadık'ın karısı Zeliha Sadık ise, kocasının ardından oğluyla yapayalnız kalmış, karakollarda dolaşarak kocasından bir iz bulmaya çalışmış ve kocasının bir gün dönme umuduyla hayatını sürdürmeye çalışmıştır. Kamuran Özgün'ün zavallı yaşlı annesi ise, büyük oğlunun kayboluşuyla derin bir üzüntü içerisindeyken küçük oğlunun da trajik bir şekilde ölmesiyle iyice yaşamdan umudunu kesmiştir.

Ailelerin yaşadığı bu arayış serüvenine Cezmi Kara'nın dinledikleriyle şahit oluruz. Tüm bu arayış sürecine Cezmi Kara, *Kayıp Şahıslar Albümü*'nü bulmasıyla dâhil olur. Hayattaki tek yakını olan babasını kaybeden Cezmi Kara derin bir boşluğa düşer, içindeki merak duygusunun gün yüzüne çıkmasıyla da monoton hayatına bir değişiklik katmaya çalışarak bu arayış serüvenine başlar. Onun bu serüvene çıkmasındaki tek nedeni meraktır.

“-Aslında merak ediyorum... dedi Cezmi Kara; Esas nedenim merak...” (KŞA, 187).

2.2.2.7. Oyun

Oyunsallık postmodern romanda kendini farklı şekillerde gösterebilir. Yazar, etik ya da tarihi bir durumu oyunlaştırabilir (Ecevit, 2001: 72).

Cezmi Kara'nın oturduğu evin karşısında bir otel vardır. Cezmi Kara her akşam oteli gözetlemektedir. Bir gün, otelin kâtibinin uyurken otelin çalan telefonuna cevap verip tekrar uyuduğunu görür. Bu durum birkaç kez tekrarlanınca kâtip uykusu bölündüğü için sinirlenir. Bunları gören Cezmi Kara'nın aklına bir oyun oynamak gelir. Oturduğu yerden otel binasının üzerindeki telefon numarasını okur ve numarayı arar. Kâtip yine sinirlenerek telefonu açar. Cezmi Kara karşılık vermez ve telefonu kapatır. Bu küçük oyun canının sıkılmasına neden olur ve kalkıp yatağına gider (KŞA, 42).

Romandaki birçok rastlantı da yine postmodern romanın oyunsu niteliğinin bir sonucudur

“Gündelik tarih olarak niteleyebileceğimiz boyutta yer alan sıradan, küçük insanların da tarih içerisinde değerlendirilmesi postmodernizmin her alanda öncelendiği 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).

Kayıp Şahıslar Albümü romanında birçok rastlantıyla karşılaşırız. Örneğin Cezmi Kara'nın babasının cenazesinde omzunda ağladığı, babasının bir arkadaşı olan adam, (KŞA, 30), daha sonra bulduğu *Kayıp Şahıslar Albümü*'ndeki kayıplardan biri çıkar (KŞA, 47). Birkaç gün önce rüyasında gördüğü ince bıyıklı kel polisi, (KŞA, 41), matbaadan çıkınca ara sıra uğradığı ressamın atölyesinde görür (KŞA, 62). Komşusu Celalettin Fişekçi, meyhanenin birinde bir şehir hatları kaptanı ile kavga etmiş, burnu kırılmıştır. Bu yüzden zar zor nefes almaktadır (KŞA, 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 (KŞA, 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 (KŞA, 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 (KŞA, 221). Daha böyle birçok tesadüf romanda sürüp gider. Hatta bölümlerden birinin adı kitabın bu niteliğini özetler biçimdedir: Hayat Rastlantılar Üzerine Kurulu Bir Senaryodur (KŞA, 90).

Romandaki bir başka rastlantı da romanda yer alan tüm kadınların isminin Meryem olmasıdır. Cezmi Kara’nın annesi Meryem (KŞA, 314), Kondüktör’ün anlattığı hikâyedeki Meryem (KŞA, 21-23), Cemalettin Fişekçi’nin bir rastlantı sonucu evlendiği tesettürlü Muhteşem M. lakaplı Meryem (KŞA, 53-57), Dilenci ile Osman’ın âşık olduğu Meryem (KŞA, 76-87), Ferit Curacı’nın âşık olduğu konsomatris Mehtap Meryem (KŞA, 115-116) hatta bu kadının ev arkadaşı ve meslektaşı olan bir başka Meryem (KŞA, 117), Cüce’nin çalıştığı otelde fuhuş yapan ve sonra Cüce’nin de beraber olduğu Meryem (KŞA, 125-137), Celal Kaptan’ın beraber olduğunu sandığı Meryem (KŞA, 175-177), Müezzın Rıfat’ın âşık olduğu evli ve çocuklu Meryem (KŞA, 210-215), Kemalettin Aksu/Nurettin Ulukartal’ın âşık olduğu Meryem (KŞA, 297-303) ve son olarak Cezmi Kara’nın karşısına çıkan Meryem (KŞA, 241-255).

Hız. Meryem’in bakire imgesiyle romandaki düşmüş kadın imgesi zıtlıkların bir aradalığından kaynaklanan oyunsu bir imgedir (Demir, 2015: 146).

2.2.2.8. Siyasi Eleştirisi

Romanda, Cezmi Kara’nın izlediği haber bültenlerinde 1990’lı yılların karışık Türkiye’si yansıtılmaktadır:

“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...” (KŞA, 161).

Mavi adlı kişi, 1990’larda adı sıkça geçen Yeşil kod adlı Mahmut Yıldırım’dır. Yeşil, o dönemde neredeyse her haber bülteninde anılan, adı birçok cinayete karışan biridir. Faili meçhul cinayetlere hep Yeşil adı karışmıştır (Demir, 2015: 149). Mahmut Yıldırım bir dönem Mit’in bünyesinde çalışan bir ajandır. PKK’nın içine sızan, devlet adına çalışan ve verilen emirlere uyarak birçok cinayet işleyen bir adamdır

(<https://www.haberler.com/mahmut-yildirim/biyografisi/>). Böyle bir adamın romanda kurguya dâhil olması yazarın yaptığı siyasi bir eleştiridir.

Yeraltı Mavi'nin liderliğinde adeta kocaman bir imparatorluk, bir devlet, bir cumhuriyettir. Tüm kayıp şahıslar buradadır ve Mavi'nin önderliğinde hareket etmektedir. Kayıp Şahıslar Albümü'nde yeraltı hakkında pek bilgi verilmese de yazarın diğer romanı olan Kerr'de kasabada suçlu olan herkesin bu yeraltı örgütüne dâhil olduğunu görürüz (K, 2014: 246). Bu da demek oluyor ki Mavi önderliğindeki yeraltı bir suç örgütüdür. Devletin bir adamı olan Mavi, bir yeraltı suç örgütünün lideridir ve yazar romanında bunun eleştirisini yapmaktadır.

2.3. MALİHULYA

Malihulya, yazarın üçüncü romanıdır. İlk baskısı Om Yayınları'nca 2003'te, ikinci baskısı İthaki Yayınları'nca 2005'te ve yine İthaki Yayınları'nca gözden geçirilmiş üçüncü baskısı ise 2013 yılında yapılmıştır. İncelemeye konu olan, son baskısıdır. *Malihulya* romanı, yazarın tıpkı ilk iki romanı olan *Çöl Masalları* ile *Kayıp Şahıslar Albümü* gibi, iç içe hikâyelerin bulunduğu, çerçeve yöntemiyle oluşturulmuş postmodern bir romandır.

2.3.1. Yapı

2.3.1.1. Olay Örgüsü

Romanın olay örgüsü tıpkı yazarın ikinci romanı *Kayıp Şahıslar Albümü*'nde olduğu gibi iç içe geçmiş çerçeve öykülerle oluşturulmuştur. Şerif Aktaş'ın “çerçeve yöntemi” (Aktaş, 1991: 77) olarak ele aldığı bu teknikte yazar bir dış hikâyeye (ana hikâye) yedi tane de çerçeve hikâye yerleştirir. Yazar üstkurmacanın imkânlarından yararlanarak bir kurmaca hikâyeden diğerine geçiş yapar ve daha sonra da ana hikâyeye dönüş yaparak kurmacasını sona erdirir. Pirselimoğlu bu tarzıyla tıpkı *Kayıp Şahıslar Albümü*'nde olduğu gibi üstkurmacanın bir tekniği olan “kurmaca içinde kurmaca” oluşturur (Aydoğdu, 2017: 58). Bu öyküler, Haşmet'in rüyasında âşık olduğu yüzü arama yolculuğunda karşısına çıkan insanların anlattığı aşk öyküleridir. Öykülerin çoğu masalsi ve fantastik yapıdadır. Bu öyküler kullanılarak romanın kurmaca olduğu okuyucuya hissettirilir.

Roman, anlatıcı tarafından bir yerlerden duyduğu söylenen bir hikâyenin yazıya dökülmüş halidir. Haşmet adlı on yedi yaşındaki berber çırağı genç, rüyasında gördüğü güzel surete âşık olur. Bu âşık olmanın kanıtı olarak yüreğinin üzerine gelen bir noktada küçük kahverengi bir leke belirir. Bu âşık olma halinden dolayı durgunlaşır, günlük işlerini yapamaz hale gelir. Kızın suretini her yerde görmeye başlar. Ondaki bu değişimi ilk önce ustası Selahattin fark eder. Selahattin, hayatı boyunca hiç aşka düşmemiş olsa da çevresinde aşk hastalığına yakalanan birçok tanıdığı vardır. Bu tanıdıklarının aşk yüzünden akıbetleri hep ölüm olmuştur. Bu yüzden de aşkın belalı bir durum olduğunu düşünmektedir. Haşmet, bir gün işten çıktıktan sonra köprüde resim çizen bir adam görür. Bu adam hayallerin resmini çizmektedir. Haşmet adama rüyasında gördüğü sureti tarif eder ve kızın resmini çizdirir. Adam Haşmet'in tarifleriyle kızın suretinin aynısını çizmiştir. Haşmet, rüyasında gördüğü hayalin elle tutulur somut bir hale gelmesinden sonra kıza daha da kopmaz bir bağla bağlanır.

Haşmet, sevdiğinin resmini yapan siyahlı adamla ikinci kez Mısır Çarşısı'nın yakınındaki parkın içinde karşılaşır. Adamdan bu sefer kafesiyle beraber bir kuş satın alır. Haşmet, o gece rüyasında o güzelle beraber kuşu da görür. Uyandığında tuhaf bir şey olur. Kuş bir serçe olmasına rağmen kanarya gibi ötmektedir ve kafesinden çıkmıştır. Haşmet'in omzuna konar ve o omzu bir daha pek az terk eder. O günün öğleden sonrası siyahlı adam, Haşmet'in çalıştığı berber dükkânına gelir ve Haşmet'e kendisini tıraş ettirir. Çıkarken aynanın kenarına Bağdat şehrini resmeden bir kartpostal sıkıştırır. Haşmet, sevgilisinin Bağdat'ta olduğunu o gece onu gördüğü rüyada anlar ve sevgilisinin isminin Leyla olduğunu öğrenir. Ertesi gün annesinden gizli bir şekilde yıllar önce babasının onları terk edişi gibi o da evi terk eder ve Bağdat yolculuğuna çıkar. Haşmet, önce trenle sonra da bir kamyonla, bir yolcu otobüsüyle ve gemiyle yolculuk eder. Bu sırada karşılaştığı çeşit çeşit insanlardan hikâyelerini dinler. Bu hikâyeler; Kondüktör'ün trende gördüğü hayali yüze âşık olması, Şoför Nezir'in yol kenarında gördüğü hayali yüze âşık olması, cambazlık yapan Muhteşem Yakubi'nin sonu hüsrarla biten aşkı, aynalarda sureti görünmeyen güzele âşık olan aynacının aşkını elde etmek için türlü cinayetlere bulaşması ama sonunda kendi yüzünün yansımını kaybetmesi, gemideki zayıf adamın aşkının bir bedeli olarak bedenini kaybedişi, Kaptan'ın bedenini delice yakan bir aşka tutulması, Hancı'nın tekkede bulduğu aşkı uğruna işlediği cinayetler sonucunda başladığı noktaya geri dönmesi, bir sihirbazın

aşkından ikiye bölünmüş ruha sahip olması gibi kara sevdaya tutulmuş insanların hikâyeleridir. Bu hikâyelerin çoğu masalsi özellikler taşıyan aşk hikâyeleridir ve sonları da hep kötü biter.

Şekil 2.4. Malihulya Adlı Romanda İç İç Geçerek Anlatılan Hikâyeler Şeması



Haftalar süren yolculuktan sonra Haşmet, Bağdat'a ulaşır. Ancak çok kötü bir manzarayla karşılaşır. Bağdat'ta savaş vardır. Burada birkaç gün kaldıktan sonra sevgilisi Leyla'nın izni bulur. Bir adam Leyla'nın evini tarif eder ona. Ancak eve ulaşmadan alev toplarından biri Leyla'nın evine isabet eder. Ev, yıkılır. 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 yalılarla dolu boğazdan geçerken yolculuğunun başladığı yerde biteceğini anlamıştır. Evinin bulunduğu şehre dönmüştür. İçinde durdurulamaz bir heyecan vardır ama bu heyecan evine geri dönmesiyle ilgili değildir. Kıyıda bir karaltı görür, heyecanının sebebi budur. Leyla kıyıda onu beklemektedir.

Roman, anlatıcının Haşmet'in hikâyesinin Leyla'yı rüyada ilk gördüğü geceye kadarki kısmının gerçek olduğunu sonrasının ise heyecanla kalbi durduğu için onun canını almaya gelen Azrail'in hayalinin ürünü olduğunu dile getirmesiyle sona erer.

2.3.1.2. Anlatıcı ve Bakış Açısı

Malihulya romanında tıpkı *Kayıp Şahıslar Albümü* romanında olduğu gibi karma bakış açısı yöntemi kullanılmıştır. Anlatıcı olarak da yine kimi yerlerde üçüncü tekil şahıs 'O' kimi yerlerde ise birinci tekil şahıs 'Ben' anlatıcı kullanılmıştır. Yazar ana

hikâyeyi anlattığı bölümlerde başkişi olan Haşmet'i hâkim bakış açısına bağlı olarak üçüncü tekil anlatıcı 'O' ile kaleme alırken iç öykülerdeki kahramanları kahraman bakış açısına bağlı olarak birinci tekil anlatıcı 'Ben' ile kaleme almıştır. Hâkim bakış açısının ele alındığı kısımlarda eserin yazarı kahramanının ruh hallerinden, düşüncelerinden ve iç dünyasından haberdardır.

“Haşmet, bir gün kendisini o trenlerden birinin bir yere götüreceğini düşünürdü. Bilinmedik bir menzile, bilinmedik bir diyara... O tuhaf aşka yakalandığından beri o trenlerle sevdası arasında garip bir ilişkinin belirmediğini hissediyor, bunu tam olarak da kestiremiyordu. O güzelin o trenlerle ulaşılacak bir yerde olduğunu mu hissetmişti, yoksa bu da çocukluk hayallerinin içinde yer alabilecek bir fantezi miydi, anlayamıyordu” (M, 20).⁴

İç öykülerdeki olaylar, o öykülerin kahramanlarının ağzından anlatılmıştır.

“O gün bugündür trenlerdeyim. Her girdiğim garda o güzele rastlıyorum, tam onu yakalamak için indiğimde kayboluyor; ardından geçip giden bir trenin içinde bana gülümserken görüyorum. Bazen yanımızdan geçen bir trenin penceresinden bakıyor. Ardından ilk istasyonda buluyorum onu” M, 48).

Bu öykülerde kahramanlar kendi geçmişlerini, kendi deneyimlerini dile getirdikleri için kahraman bakış açısı ve buna bağlı olarak “Ben” anlatıcı kullanılmıştır.

2.3.1.3. Şahıs Kadrosu

Ele alınan vak'ayı canlandırarak işleme sokan unsur olan roman şahısları, oluşturulan içerik ve eseri meydana getiren diğer öğelerin işleyişiyle bütünlük sağlayacak şekilde tasarlanır. Bu konuda, Mehmet Tekin'in “romancının muhayyile gücü ve yazma yeteneğiyle aslına benzer yaratılan bu dünyada başlıca ilgi odağı, kişidir” (Tekin, 2019: 75) görüşü, romanın en önemli ögesinin kişi olduğunu ispatlar niteliktedir.

Malihulya romanı, gerek kurmaca yapısı gerek işlenen temaların ele alınışı yönünden klasik roman düşüncesinden farklı özelliklere sahip bir eserdir. Romanın bu farklı yapısı, kahramanların karakterizasyonunda da etkili olmuştur. Romanda kahramanlar, geleneksel anlatıda olduğu gibi fiziksel görünüşleri ve psikolojik durumları tüm yönüyle ortaya konulan “birey” kimliği kazanmış kişiler değillerdir. Eserin başkişisi Haşmet ve diğer kişiler sıradandır. Onları önemli kılan peşlerine düştükleri malihulya yani kara sevdadır. Romanda ilgi odağı kişiler değil, ele alınan aşk temasıdır. Durum böyle olunca karakterler hakkında uzun uzadıya yapılan fiziksel ve

⁴ *Malihulya* romanından yapılan alıntılar, romanın baş harfi kullanılarak gösterilecektir.

psikolojik tahlillerle roman boyunca karşılaşmayız. Onların kişiliklerine ait özellikleri, olaylara karşı verdikleri tepkilerden çıkarabiliriz. Romandaki ana şahıs kadrosunu, anlatıcının başkasından duyup da aktardığını söylediği M, 1) bir alt anlatının başkışisi Haşmet ve onun aşkını arama yolculuğunda karşısına çıkan kişilerin anlattığı iç hikâyelerdeki kişiler oluşturmaktadır. Bu kişiler Haşmet'in yolculuğunda onu yüreklendiren ve ona yol gösteren norm karakterler, onun yolculuğunu engellemeye çalışan kart karakterler ve yalnızca olması gerektiği için olan, vak'ayı pek etkilemeyen fon karakterler şeklinde ele alınacaktır.

Bir alt anlatı olan *Malihulya* romanının başkışisi Haşmet'tir. Roman, bir anlatıcı tarafından bir yerlerden duyduğu söylenen bir hikâyenin aktarımı olduğunu dile getiren bir ön sözle başlar (M, 1). Bu ön sözden anlaşılacağı üzere Haşmet'in hikâyesi bir alt anlatıdır. Haşmet, gördüğü rüyanın peşinde sürüklenerek bir yolculuğa çıkan ve bu yolculuk boyunca da çeşitli olaylarla karşılaşan olağan bir karakterdir. Haşmet gayet olağan bir karakterdir. Onun hikâyesini ilgi çekici yapan bu yolculuğu süresince olağan dışı yaşantılarla karşılaşmasıdır. Haşmet, herkesin başına gelebilecek bir rüya ya da hayal görme durumunu abartır, ona farklı anlamlar yükler. Kendi dünyasında farklı bir gerçeklik yaratır ve yarattığı bu gerçeklik, varlığından emin bile olmadığı bir kıza âşık olduğunu düşünüyor olmasıdır. Romanda öne çıkan da Haşmet'in karakteri değil onun aşkıdır. Onun aşk algısı eser boyunca yazar tarafından üzerinde en çok durulan unsurdur. Bu aşk uğruna Haşmet'in çıktığı yolculuk ve bu yolculuk sırasında okuyucuya açık olarak yansıtılmasa da karakterinde yaşanan değişimler bize onun kişiliği hakkında ipuçları vermektedir.

Haşmet, annesiyle yalnız yaşayan, on yedi yaşında bir berber çırağıdır. Onun "Anne! Anne!" adlı bölümde trenlerin kendi üzerindeki tuhaf etkisini düşünürken anılara dalmasından, babasının yıllar önce onları bir trene binerek terk ettiğini öğreniriz. Babası, o yedi yaşındayken onları bir kadın uğruna terk etmiştir (M, 22-23). Annesi tarafından babasının öldüğüne inandırılan Haşmet, babasının gidişi hakkında cevapsız sorulara sahiptir. Onun babasız olması, hayata karşı yetersiz ve tecrübesiz olmasına ve hayali bir aşka tutunacak kadar saf olmasına neden olmuştur.

Genç Haşmet'in, rüyada sevgilisini gördükten sonra içine ateş düşer, artık günlük işlerini yerine getiremez olur. Hep dalgın dalgın bakmaktadır. Haşmet, rüyada âşık

olduğu kızın peşinde yolculuğa çıkmasına karar vermesini sağlayan iki durumla karşılaşır. Genellikle masallar ve halk hikâyelerinde karşılaştığımız yardımcı figür konumundaki siyahlar içerisindeki adam, ona sevgilisinin resmini çizer ve Bağdat şehrinin kartpostalını verir. Haşmet'in rüyasında gördüğü ve âşık olduğu hayali güzelin, resminin çizilmesiyle elle tutulur bir gerçek hale gelmesi, onun aşkının bir hayalden ibaret olmadığını ve beşeri bir aşk olduğunu bize kanıtlar niteliktedir. Haşmet'in aşk yolculuğu, hem sevgilisinin artık bir resminin olması hem rüyasında ismini "Leyla" diye fisıldaması hem de onun Bağdat'ta olduğunu öğrenmesiyle başlamış olur.

Pirselimoğlu, odak figür olan Haşmet'in sıra dışı bu aşk yolculuğu hikâyesini yansıtırken büyü bir dünya sunan masal türünün biçimsel özelliklerinden yararlanmışır. Masal, "genellikle halkın yarattığı, hayale dayanan, sözlü gelenekte yaşayan, çoğunlukla insanlar, hayvanlar ile cadı, cin, dev, peri vb. varlıkların başından geçen olağanüstü olayları anlatan edebi tür" (Güncel Türkçe Sözlük: <https://sozluk.gov.tr>) biçiminde tanımlanır. Masal türü ve masalın yapısı üzerine çalışmalar yapan Vladimir Propp; peri masalları dışındaki diğer masalarda yapıların birbirinin aynı olduğunu vurgulamıştır. Bir başka deyişle bütün masallar değişmez bir yapı üzerine kurulmuştur. Masalarda kullanılan bu ortak unsurları kullanarak birden çok masalın ortak olarak kullandığı işlevsel birimleri bulup ortaya çıkarmış ve halk masallarının yapısını meydana getiren değişmez yasaları ortaya koymuştur (Akarşlan, 2015: 289-290). Bu işlevsel birimlerin genel olarak kahramanın yolculuğu, bu yolculuk sırasında geçirdiği aşamalar ve bu yolculukta karşılaştığı insanlar üzerinde durduğunu görmekteyiz (Propp, 2001: 45-89). *Malihulya*'nın yapısında Propp'un bu işlevlerinin benzer şekilde kullanıldığını görmek mümkündür.

Propp birinci aşamayı "Aileden biri evden uzaklaşır"(Propp, 2001: 45-89) şeklinde tanımlamaktadır. Haşmet'in küçük yaşta babasını bir tren düdüğüyle kaybetmiş olması bu düşünceyi kanıtlar niteliktedir. "Kahramanın tanınması"(Propp, 2001: 45-89) işlevsel yapı içerisinde bir başka özellik olup bu aşamada kahraman belli bir işaret, yara izi gibi belli bir iz ya da kendisine verilen yüzük, mendil gibi bir nesne aracılığıyla tanınmaktadır. Karşılaştığı siyahlı adam figürü tarafından Haşmet'e verilen ve eser boyunca kahramanın omzundan ayrılmayan "kuş"u, kahramanın tanınması için var olan etmen olarak düşünebiliriz.

“Sabah müthiş keyifle uyandığında kendisini şaşkına çevirecek bir şeyle daha karşılaştı. Kuş kafesinden çıkmış odanın içinde uçuyor ve tıpkı bir kanarya gibi şakıyordu. Sonunda dönüp dolaşıp Haşmet’in omzuna kondu ve bir daha pek az o omzu terk etti” (M, 35).

Ayrıca kahramanımız rüyada sevgilisinin yüzünü görüp ona âşık olunca göğsünde kara bir leke belirir. Bu leke de onun tanınmasını sağlayan bir diğer unsurdur. *“...yüreğinin üzerine gelen bir noktada bir leke belirmişti, ben gibi küçük kahverengi bir leke”* (M, 4-5). Bu leke, Haşmet’in yolculuğu boyunca bir “Mecnun” olarak nitelendirilmesine neden olmuştur. *“Çocuk değil o, diye haykırdı adam. O bir mecnun! Bakın! Şoförler Haşmet’in tüysüz göğsünün üzerinde tam kalbine isabet eden bir yerdeki lekeye gözlerini diktiler”* (M, 55). Propp’un aşamalarından biri de *“Kahraman eyleme geçmeyi kabul eder ya da eyleme geçmeye karar verir”*dir (Propp, 2001: 45-89). Bu aşama da Haşmet karakterinde görülmektedir. Haşmet’in sadece bir rüyadan ibaret olan hayali güzelin peşine düşmeye karar vermesi, “siyahlı adam” tarafından kafasındaki yüzün kâğıda dökülmesi ve bu güzelin Bağdat’ta olduğunu işaret eden kartpostalı verişiyle olur. *“O resim, Haşmet’in rüyasının elle tutulur bir ‘gerçeğe’ dönüşmesi anlamına geliyordu”* (M, 17). Bu aşamada siyahlı adam olarak romana giren karakterin de masallarda genellikle yer alan ve kahramana yardımcı olan *“bağışçı, sağlayıcı”* (Propp, 2001: 45-89) olarak işlev üstlendiği söylenebilir. Haşmet’in yolculuğunun başlamasına neden olan ve bu yolculuk boyunca ona aradığı güzelin resmini, bulunduğu yerin kartpostalını ve eser boyunca Haşmet’i yalnız bırakmayacak olan kuşunu veren kişi olarak okuyucunun karşısına çıkar. Propp’un belirlediği biçimsel yapıda yer alan *“Kahraman aradığı nesnenin bulunduğu yere ulaştırılır, kendisine kılavuzluk edilir ya da yol gösterilir.”* (Propp, 2001: 45-89) maddesine de uymakta olan siyahlı adamın varlığının yanı sıra eser boyunca Haşmet’in karşılaştığı kişiler de ona yardım eli uzatmaktadır. Bu aşamada, Haşmet’e yol boyunca karşılaştığı “Mecnunlar” tarafından anlatılan hikâyeler devreye girer. Bu hikâyeler genellikle kötü sonludur bu yüzden de Haşmet’i yolundan çevirme amacı taşımaktadırlar. Bu açıdan bakıldığında Haşmet’in yolculuğu sırasında karşısına çıkan engeller olarak algılanabilecek bu hikâyeler amaçlarına ulaşamamış, Haşmet anlatılan bu hikâyelerden olumlu ya da olumsuz hiçbir sonuç çıkaramamış, sadece dinlemekle yetinmiştir. *“Haşmet o giderken bu tuhaf hikâyenin neresinden ne çıkartması gerektiğini tam olarak kavrayamamıştı bile...”* (M, 127). Bu Mecnunlar aslında bir uyarıcı niteliğindedir. Ama Haşmet’i yolundan çeviremezler. Kahramanımızın yolculuğunun sonuna gelindiğinde onun

hedefine ulaştığını ancak tam Leyla'nın evini bulduğu sırada evin üzerine düşen bir alev topu ile aşkı uğruna başladığı yolculuğun sona erdiği görülür (M, 184). Onun aşkı da diğer Mecnunlar gibi kötü sonla bitmiştir. Bu noktada Propp'un "*Kahramanın geri dönüşü*" (2001: 45-89) aşaması devreye girer. Geriye dönüş genellikle gidilen yolu izleyerek tekrardan eve dönmek şeklinde gerçekleşir. Haşmet için de bu durum benzer şekilde olur.

"Haşmet'in yolculuğunun ne kadar sürdüğünü bilmenin imkânı yok. Yalnız şu kadarı belli ki, o nehirde günler ve geceler süren yolculuğu sırasında geçip gittiği kıyılarda sayısız insan ona hayranlık ve acıyla baktılar. Küçük bir kayığın içerisinde hareketsiz bir şekilde oturup kalmış, acısından neredeyse bir heykele dönüşmüş bu genç adamı ve onun üzerinde huzursuz daireler çizen kuşunu gören hemen herkes derin bir yeise bulaştıklarını hissettiler ve onun için dualar okudu. (...) Bir şafak vakti Haşmet'in kayığı iki yanı evlerle, büyük binalarla ve yalılarla doldurulmuş bir şehrin boğazından içeri girdi. Haşmet günler ve aylar süren yolculuğunun başladığı yerde biteceğini her nasılda hissetmişti" (M, 185-186).

Bu noktada okur ilk kez romanın masal formundan farklı olduğunu düşünür. Çünkü masalarda mutlu sonla bitiş görülürken yapıtta mutsuz bir son vardır. Ancak son anda Haşmet karaya yaklaşırken bir karaltı görür. İyice yaklaşınca kıyıda Leyla'nın ona el salladığını görür (M, 186). Bu aşamada roman sona erer. Okurun aklında iki soru vardır. Leyla gerçekten kıyıda Haşmet'i bekliyor mudur yoksa yorgunluktan ve çaresizliğinden dolayı Haşmet hayal mi görüyordur? Yani masal formunun çoğu özelliklerine rastladığımız *Malihulya* romanında Haşmet aşkına kavuşmuş mudur yoksa onun aşkı masallardan farklı olarak mutsuz sonla mı bitmiştir? Bu soru yanıtız kalır ancak yine de okuyucuya sonu itibariyle umut aşılanmış olur.

Haşmet, bu aşk yolculuğu boyunca engellerle karşılaşan bir âşıktır. Yazar bu zorluğu kahramanını Mecnun'u andıracak bir şekilde dile getirir:

"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" (M, 148).

Haşmet, çölde Leyla'sına kavuşmak için yürüyen bir Mecnun'dur. Aşk yolculuğu mayınlı araziyle kaplı olsa da (M, 148) o, yolundan vazgeçmeyen, kara sevdaya tutulmuş bir Mecnun'dur.

Malihulya romanındaki norm karakterler, Haşmet'e yolculuğu boyunca yol gösteren, ona dikkatli olması yönünde uyarılarda bulunan kişilerdir. Bu kişiler: rüyada

görüp âşık olduğu Leyla, ona yolculuğu boyunca yol gösteren siyahlar içindeki adam (Azrail), ustası Berber Selahattin, babası, Gar bilet memuru ve Şoför Nezir'dir.

Leyla, genç Haşmet'in rüyasında görüp de âşık olduğu kişidir. Onu bu aşk yolculuğuna sürükleyen ana figürdür. Onun yolculuk boyunca da Haşmet'in rüyalarını süslemesi, Haşmet'in pes etmeden yolculuğuna devam etmesini sağlamıştır. Bu yüzden Leyla, Haşmet için norm bir karakterdir. Leyla, yapıtta, "*Gözleri kamaştıracak denli tuhaf bir ışık saçan o füsünsaz güzel..*" (M, 3) olarak tanımlanmıştır. Yazarın Leyla'nın güzelliğini Farsça bir kelime olan füsünsaz (F.) "*büyüleyici*" (<https://www.osmanice.com/osmanlica-8311-nedir-ne-demek.html>) olarak tanımlaması onun güzelliğinin Doğu masallarına özgü olduğunu ifade etmek içindir. Onun eşsiz bir güzelliği vardır:

"O yüz; o akıldışı güzellik, o iri yeşil, ışıltılar saçan gözler, ince hokka burun, en önemlisi efsunlu bir gülümsemeyle kıvrılmış ve sanki bir şeyler fısıldarmış gibi belli belirsiz hareket eden etli dudaklar, hatta sağ yanağındaki ince mavi damar izi, o pürüzsüz gümüşü ten, zifiri karanlık içerisinde dalgalanan parıltılar..." (M, 4).

Rüyalarda karşımıza çıkan bu karakter, okura başta soyut olarak görünürken daha sonra Haşmet'in onun resmini çizdirmesiyle somut bir gerçeklik haline gelmiştir. Yalnızca rüyalarda görünen bu büyüleyici güzel artık Haşmet'in ellerinde duruyordur. O resim her şeyin bir hayalden ibaret olmadığını kesin bir kanıttır (M, 17). Ayrıca romanın son sayfalarında Haşmet Leyla'nın Bağdat'taki evine ulaştığında bir alev topu evin üzerine düşer ve evin kapısı önünde duran yaşlı bir kadın, Haşmet'e, Leyla'nın hep onu beklediğini söyler (M, 184). Bu söylem de yine Leyla'nın gerçek bir karakter olduğunu kanıtlar. Romanın sonuna kadar Leyla'nın gerçek bir karakter olduğuna inanan okur, son sözü okuyunca aslında onun sadece bir rüyadan ibaret olduğunu anlar. Ön sözde Haşmet'in hikâyesini bir yerlerden duyup da aktardığını söyleyen anlatıcı, son sözde daha çarpıcı açıklamalarda bulunur:

"Bana anlatanların yaptığı gibi küçük ilavelerde bulunmamın affedileceğini umuyorum. Ancak şunu da itiraf etmeli ki, ilave ettiklerimden çok atladıklarım 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" (M, 187).

Anlatıcının bu itirafıyla hikâyenin bir oyundan ibaret olduğunu, anlatıcının da oyunbaz biri olduğunu anlarız. Romanın daha ilk sayfasında rüyada görünen bir hayali

bir karakter olan Leyla, romanın ilerleyen sayfalarında gerçek bir karaktere dönüştüyse de son sözde tekrar hayali bir karaktere dönüşür.

Bir başka norm karakter olan siyahlar içerisindeki adam, Haşmet'in karşısına ilk kez bir köprü üzerinde çıkar. "*Siyahlar içinde, sakallı, iri yarı bir adamdı...*" (M, 14). Siyahlar içerisindeki adamın bir ismi yoktur. Onun romandaki bulunma nedeni Haşmet'in aşk yolculuğuna başlamasını sağlaması ve bu yolculuğun sonlarında onun karşısına tekrar çıkarak onun yoluna devam etmesini sağlamaktır. Bu açıdan o da bir norm karakterdir. Siyahlı adam, masallarda genellikle yer alan ve kahramana yardımcı olan "*bağışçı, sağlayıcı*" (Propp, 2001: 45-89) olarak eserde yer alır. Haşmet'in aşk yolculuğuna başlamasını sağlaması, ona rüyada gördüğü güzelin resmini çizmesi (M, 15) ve bulunduğu yerin -Bağdat'ın- kartpostalını vermesi (M, 37) şeklinde olur. Ayrıca eser boyunca Haşmet'i yalnız bırakmayacak olan kuşunu veren kişi olarak da karşımıza çıkar (M, 33). Eserin, "Cennet Berberhanesi" adlı bölümünde siyahlar içerisindeki adam Haşmet'in karşısına son kez çıkar. Haşmet ona Leyla'yı sorar. O ise, "*Merak etme, çok yaklaştın.*" (M, 157) şeklinde cevap verir. Artık umutsuzluğa kapılan Haşmet'in karşısına tekrar çıkarak ona umut aşıl原因an siyahlı adamın bir norm karakter olarak görevi burada sona ermektedir. Anlatıcının ön sözde açığa çıkarmadığı Haşmet'in hikâyesinin aktarıcısının, son sözde belirttiği üzere, siyahlar içindeki adam olduğunu öğreniriz (M, 187). "*Doğrusu böyle olmasının sorumlusu Haşmet'in o gece âşık olmasının heyecanıyla kalbinin durması sonucu ruhunu teslim almaya gelen siyahlı adamdır*" (M, 187). Anlatıcının bu itirafından anladığımız üzere, kurguya dâhil olan siyahlı adam aslında Azrail'dir. Azrail, genç Haşmet'in canını almaya geldiğinde onun heyecanından etkilenip zaten metafizik bir unsur olduğu halde eserde de doğüstü bir karakter olarak yer almak istemiş olacak ki, hayallerin resmini çizip Bağdat'ta bir "Hızır" gibi Haşmet'in karşısına çıkmaktadır.

Malihulya'daki kart karakterler; Haşmet'in annesi Nalân Hanım, Kondüktör, Yakup, Aynacı, Askerler, Zayıf Adam, Kaptan, Hancı ve Kâtip. Nalân Hanım dışındaki kişiler, Haşmet'in aşk yolculuğu sırasında karşılaştığı kişilerdir. Bu kişiler, anlattıkları kötü sonla biten aşk hikâyeleriyle Haşmet'i yolundan çevirmeye çalıştıkları için birer kart karakterlerdir.

Nalân Hanım, sıradan biri değildir. O, Allah'ın bahtsız kullarındandır. Çocukken ablasıyla giriştikleri bir kavga sonucu ablası Zehra'nın merdivenlerden yuvarlanarak hayatını kaybetmesi üzerine hep suçlanmış, kötü bir çocukluk geçirmiştir. Gençlik yıllarında da buna benzer bir hadise yaşamıştır. Bir vapur seyahati sırasında kendisine duygusal olarak açılan asker gence sert bir tokat atınca gencin vapurdan denize düşmesine ve ölümüne sebep olmuştur. Bu talihsiz ölümler Nalân Hanım'ı derinden etkilemiş, hayatı boyunca sendeleyip durmuştur. Buna rağmen annesinden aldığı tevekkülle mücadeleci ruhunu birleştirmeyi başaramamıştır (M, 25). Ancak kocası Ağâh Bey'in kendilerini terk edişini hazmetmesi kolay olmamıştır. Ağâh Bey, bir ikindi vakti eve gelmiş ve sessizce karısına bakmış sonra da arkasını dönüp gitmiştir. Onun bir aşka tutulduğunu ne kadar kabul etmek istemese de ağabeyinde yakın olarak şahit olduğu için anlamıştır. Ağabeyi kara bir sevdaya tutulmuş ve bu aşkın sonu onun feci ölümüyle sonuçlanmıştır. Kocası Ağâh Bey'in gözleri de ağabeyi gibi tuhaf bakmaktadır. Kendilerini bir kadın uğruna terk eden kocasının bir gün öldüğüne karar vererek içindeki boşluğu doldurmuş ve onun gidişini hazmetmeyi bilmiştir (M, 25). Ancak Nalân Hanım'ın çilesi burada sona ermemiştir. Hayattaki tek varlığı olan oğlu da bir kara sevdaya tutulmuştur. Onun gözlerindeki tuhaf ifadeden ve evde bulduğu kızın resminden onun bir aşka tutulduğunu anlamıştır. O resimdeki güzeli kıskanmış, ona lanetler yağdırmış, oğlunun da bu aşktan kurtulması için dualar okumuştur. Oğluna bu kara sevdadan vazgeçmesini söylemenin bir faydası olmayacağını ağabeyiyle geçirdiği deneyimden bilmektedir. O yüzden o da en doğrusunun bir hocaya başvurmak olduğuna karar vermiş ve ondan aldığı talimatlarla oğluna okunmuş sudan bir çorba pişirmiş, yatağına muskalar yerleştirmiş, odasının duvarına okunmuş çiviler çakmış ve kızın resmine de beddualar okumuştur. Ne var ki bunca zahmet Haşmet'in aşkında en ufak bir azalmaya neden olmamıştır (M, 19). Kocası gibi oğlu da onu aynı şekilde bir aşk uğruna terk etmiştir (M, 40). Nalân Hanım'ın oğlunu aşkından vazgeçirmek için bu işe yaramayan çabaları, onun bir kart karakter olmasına neden olmuştur. O, Haşmet'i aşk yolculuğundan vazgeçirmeye çalıştığı için bir kart karakterdir.

Diğer kart karakterler, Haşmet'in yolculuğu boyunca onun karşısına çıkan ve ona anlattıkları kötü sonla biten aşk hikâyeleriyle onu etkilemeye çalışan kişilerdir. Bu kişiler, Haşmet'in gözlerindeki tuhaf ifadeden ve göğsündeki kara lekeden onun da kendileri gibi bir kara sevdaya düştüklerini anlayan, kendi hikâyelerini anlatarak onu

yolundan çevirmeye çalışan kart karakterlerdir. Ancak Haşmet, onların hikâyelerinden hiç etkilenmez hatta çoğuna anlam bile veremez. “*Haşmet o giderken bu tuhaf hikâyenin neresinden, ne çıkartması gerektiğini tam olarak kavrayamamıştı bile...*” (M, 127).

Malihulya romanındaki fon karakterler ise, aşkın insanı nasıl deli divane edebileceğini, ne kadar tehlikeli, nasıl dehşetli bir bela ve tedavisi imkânsız bir hastalık olduğunu kanıtlamak için anlatılan hikâyelerin kahramanlarıdır. Bu kişiler, Haşmet’in aşk yolculuğuna olumlu ya da olumsuz bir katkı sağlamazlar. Olayların akışına bir etkileri olmaz. Bu yüzden de romanda sadece aşkı tanımlamak için bir dekor olarak kullanılırlar. Ayrıca, romanın postmodern bir yapıya kavuşmasını da sağlarlar. Onların hikâyeleri, üstkurmacanın bir çeşidi olan “kurmaca içinde kurmaca” oluşturmak (Aydoğdu, 2017: 58) amacıyla da vardır.

Bu kişiler; Berber Selahattin’in bir bacağı sakat olan dayısı, yine Berber’in arkadaşı şair Ali Ruhi Bey, Mehmet Rıfat Bey, Haşmet’in dayısı, Haşmet’in dedesi Musa Himmet Bey, Mesut Ziya Bey, Hamdullah Bey, Meczuplar ve Mecnunlar’dır. Bu kişilerin ortak yönü, umutsuz bir aşka tutulmaları ve sonlarının ölümle sonuçlanmasıdır.

2.3.1.4. Zaman

Zaman unsuru, bir edebi yapının meydana gelmesinde temel taşlardan biridir. Forster’ın (1995: 68) dediği gibi, bir eserde her daim bir saat bulunur. Olaylar zincirinden oluşan bir romanda, gerçek hayatta olduğu gibi olaylar bir zaman dilimi içinde oluşur ve belirli bir zaman dilimi içerisinde başlayıp biter.

Anlatıcının bir yerlerden duyup da aktardığı Haşmet’in aşk yolculuğunu ele alan *Malihulya* romanında üç ayrı zaman dilimi kullanılmıştır. Birinci zaman dilimi, anlatıcının, Haşmet’in hikâyesini Azrail’den duyup aktarması (M, 187); ikinci zaman dilimi, Haşmet’in aşkının peşinde yaptığı yolculuk, üçüncü zaman dilimi ise Haşmet’in karşısına çıkan kişilerin başından geçen aşk hikâyelerinin zaman dilimidir. Anlatıcının, “*Ne zaman dinlediğimden de emin değilim. Şurası muhakkak ki, insanların hikâyeler dinlemeyi sevdikleri bir zamandı.*” (M, 1) diyerek duyduğu hikâyeyi anlattığı zamanı, yazılma zamanı olarak ele alabiliriz. Anlatıcı, on yedi yaşında bir genç olan Haşmet’in rüyada gördüğü kıza âşık olup heyecandan kalbinin durmasıyla canını almaya gelen Azrail’den dinlediği hikâyeye eklemeler yaparak anlattığı hikâyesinin (M, 187) yalnızca ilk kısmına şahit olmamış, geri kalan aşk yolculuğunu kendisi kurgulamıştır. Haşmet’in

aşk yolculuğunun ele alındığı zaman dilimini vak'a zamanı olarak, karşısına çıkan kişilerin anlattığı aşk hikâyelerinin zaman dilimini ise anlatma zamanı olarak ele alabiliriz.

Romanda vak'a zamanı, genç Haşmet'in yıldızsız bir pazar gecesinde rüyasında ilk kez sevgilisini görmesiyle başlar (M, 3). Haşmet adlı on yedi yaşındaki berber çırağı, rüyasında efsunlu bir güzel görür ve ona âşık olur. Tüm roman boyunca bu kızı arar, onun peşinden oradan oraya savrulur, meczup denilen kendisi gibi âşıklarla karşılaşır ve onların sonu hep hüsrarla biten, biraz hayali biraz gerçekçi aşk hikâyelerini dinler. Bağdat'ta sevgilisine tam kavuşacakken sevgilisinin evine bomba atılması sonucu öldüğü için ona kavuşamaz. Harap olmuş bir şekilde tekrar evine kayıkla dönerken limanda sevgilisine benzer bir yüz görür. Romandaki zaman dilimi burada sona erer. Haşmet'in sevgilisi onu gerçekten limanda bekliyor mudur yoksa o sadece bir hayal midir, bu soruların cevabını vak'a zamanında alamayız. Haşmet'in sevgilisinin yüzünü rüyasında görmesiyle başlayan ve memleketinden ayrılarak sevgilisini arama yolculuğuna çıkmasıyla devam eden vak'a zamanı, onun bir şafak vakti tekrar memleketine dönmesi ve sevgilisinin yüzünü tekrar görmesiyle sona erer. Haşmet, başladığı yere geri dönmüştür.

Roman boyunca yalnızca rüyalarda karşılaşan âşıklar için en önemli zaman dilimi gecedir.

“Haşmet, ağır ve nemli havanın nefes almayı zorlaştırdığı yıldızsız bir gecede –bir Pazar gecesini- rüyasında il kez onu gördü” (M, 3).

“O gece Haşmet'in rüyasında o güzelle birlikte şaşkırtıcı biçimde o kuş da belirdi. O rüyada şaşkırtıcı bir şey daha oldu. O sihirli güzel ilk kez olarak beline kadar belirdi ve daha önce hiç yapmadığı şekilde elini hafifçe ona doğru uzatıp gülümsedi” (M, 35).

“Haşmet'in o gece rüyasında kızla karşılaşması o ilk geceden sonra en cezbeli biçimde gerçekleşti” (M, 38).

Haşmet'in rüyasında sevgilisini görmesinden sonra onu arama yolculuğuna çıkması kronolojik bir zaman çizgisinde gerçekleşir. Bu kronolojik zaman çizgisinde zaman zaman karakterlerin anılara dalmasıyla geriye dönüş tekniğinden yararlanır. Bu anlarda “art zaman” gerçekleşmiş olur. Zamanda atlamalar gerçekleştirilir ve bu sayede yine *Kayıp Şahıslar Albümü*'nde olduğu gibi roman zamanının genişletilmesi sağlanır. Çünkü yine bu romanda da olaylar kısa bir zaman diliminde gerçekleşir. Haşmet'in sevgilisini rüyasında görüp onun peşinden Bağdat'a gitmesi ve daha sonra tekrar evine

dönmesi yaklaşık olarak bir aylık bir süreçte gerçekleşir. Eserde, Berber Selahattin'in Haşmet'in âşık olduğunu anlayınca anılara dalıp dayısının (M, 7-8), şair arkadaşının(M, 9) ve ustasının (M, 10) yaşadığı sonu hüsrarla biten aşklarını hatırladığı bölümde art zaman gerçekleşir. Ayrıca annesinin anılara dalıp ağabeyinin hazin sonla biten aşk hikâyesini (M, 18) ve eşi Agâh Efendi'nin kendilerini terk edişini (M, 21) hatırlaması da yine art zamana örnektir.

Anlatıcı, olayların gerçekleştiği zamanı kesin olarak bir tarih kullanarak vermez. Haşmet sevgilisiyle hep rüyasında bulunduğu için gece vakti sık sık dile getirilir. Bunun dışında ikinci vakti, o günün sabahı, öğleden sonra, iki gün iki gece, üç gün sonra gibi zaman ifadelerine yer verilir.

“O gecenin sabahından sonra Haşmet o yüzü her yerde görmeye başladı”(M, 6).

“Haşmet, yazın artık dönmeye başladığı o eylül akşamı...” (M, 12).

“Agâh Bey, bir ikinci vakti hiç alışılmadık bir saatte eve gelmiş...” (M, 21).

“Sabah müthiş bir keyifle uyandığında kendisini şaşkına çevirecek bir şeyle daha karşılaştı” (M, 35).

“O günün öğleden sonrası o siyahlı adam dükkâna geldi” (M, 36).

Haşmet'in vedası sabah vakti gerçekleşir: *“O sabah Berber Selahattin dükkândan içeri girdiğinde Haşmet'i müşterilere ayrılmış eski deri koltuklardan birinde oturur buldu. ...-Ben gidiyorum usta, dedi”* (M, 39).

Yazar, *Malihulya* adlı romanında da olay örgüsünü çerçeve yöntemine (Aktaş, 1991: 77) dayanarak anlatmıştır. Bir dış hikâyeye yedi iç hikâyeye yerleştirmiştir. Bu yedi hikâyede anlatıcı, vak'a zamanına tanık olmadığı için anlatma zamanından söz edilir. Başkışı olan Haşmet'in aşk yolculuğu sırasında karşısına çıkan kişiler, kendi başlarından geçen aşk hikâyelerini anlatmışlardır. Bu hikâyeler aktarılırken özetleme tekniğinden yararlanılmış, bu sayede vak'a zamanı ile anlatma zamanı arasındaki mesafeyi görmemiz sağlanmıştır.

2.3.1.5. Mekân

Malihulya 'da roman boyunca on yedi yaşındaki Haşmet'in rüyasında gördüğü ve âşık olduğu kız bulabileceğini düşündüğü Bağdat'a gitme yolculuğu anlatılır. Bu yolculuk boyunca birbirinden farklı mekânlarla karşılaşırız. Ancak bu mekânlar hakkında ayrıntılı bir tasvir yapılmaz. Mekân, romanda önemli konumda olan bir unsur değildir. Sadece mekânın adı geçer. Romanda mekân unsuru, gerçek mekânlar ve

kurmaca mekânlar olarak işlenmiştir. Örneğin, Haşmet'in dükkânı "Yeni Cami"nin arkasında bir yerlerdedir. Evine varmak için "Eminönü"ndeki köprüyü geçmek zorundadır (M, 13). Âşık olduğu kızın resmini yapan adamla ikinci kez "Mısır Çarşısı"nda karşılaşır (M, 33). Berbere gelen siyahlı adamdan, sevgilisinin "Bağdat"ta olduğunu öğrenir (M, 38). Bağdat'a gitmek için "Haydarpaşa Garı"na gider (M, 41). Bu mekânları çevresel mekânlar başlığı altında işleyeceğiz.

Kurmaca mekânlar ise, "Cennet Pavyon", "Cennet Otel" ve "Cennet Berberhanesi"dir. Bu mekânların da bazılarını çevresel bazılarını ise algısal mekânlar başlığı altında işleyeceğiz.

Malihulya romanında olayların geçtiği çevresel mekânlarla ilgili ayrıntılı tasvirlerle karşılaşmayız. Fakat her olayın geçtiği mekân, isim olarak romanda kendine yer bulur.

İlk vak'a halkasında mekân, Haşmet'in gece rüyasında ilk kez sevgilisini gördüğü evidir. Eviyle ilgili kısıtlı tasvire "Anne! Anne!" adlı bölümde rastlarız: "*Üç katlı ahşap evlerinin geniş bahçesindeki yaşlı ceviz ağacına tırmanır, evlerinin bulunduğu tepenin altından, trenlerin geçişini izlerdi*" (M, 20). Vak'a zamanında Haşmet bu evde fazla kalmaz, sevgilisini rüyasında gördükten birkaç gün sonra annesine veda ederek evinden ayrılır. Evin mutfuğu, vedaların yaşandığı yerdir. Hem Haşmet'in babası Agâh Bey hem de Haşmet'in kendisi, mutfakta anne Nalân Hanım'a veda etmiş, onu orada bırakıp evi terk etmişlerdir. Bu yüzden evin mutfuğu bir algısal mekândır.

İkinci karşılaştığımız mekân, Haşmet'in çalıştığı Saadet Berberhanesidir (M, 12). Bu berber dükkânı, Yeni Cami'nin arkasındadır (K, 13). Berber dükkânının bir tasviriyle karşılaşmayız. Yalnızca ismi ve nerede bulunduğu hakkında bilgi verilmiştir. Haşmet, sevgilisini rüyasında ilk kez gördükten sonraki sabah, berber dükkânına gitmiştir. O sabah, günlük işlerini yapamamış, sevgilisinin yüzünü her yerde görmeye başlamıştır. Ayrıca yine bu mekânda siyahlar içindeki adam, Haşmet'e sevgilisinin Bağdat'ta olduğunu ima eden bir kartpostal bırakmıştır (M, 37). Son olarak da Haşmet, bu mekânda ustası Selahattin'e veda etmiş ve şehirden ayrılmıştır (M, 39).

Haşmet, sevgilisinin Bağdat'ta olduğuna kanaat getirdikten sonra, Bağdat'a gitmek için Haydarpaşa Garı'na gider (M, 41). Bu tren garı Haşmet'in aşk

yolculuğunun başladığı mekândır. Bu mekân hakkında da bir tasvirle karşılaşmayız, yalnızca isim olarak ve Haşmet'in tren yolculuğunu başlatan mekân olarak geçer.

Bağdat mekânı, tasvirlerin yapıldığı kimi yerlerde çevresel mekân, Haşmet'in kalbinin sıkışmasına neden olan kimi yerlerde ise algısal mekândır.

Haşmet, Bağdat'a üç gün sonra akşamüzeri varır. *“Şehri çevreleyen delik deşik olmuş surun geniş bir kapısından girdiğinde dehşet verici bir görüntüyle karşılaştı. Şehir yanıyordu ve insanlar korku içerisinde sağa sola kaçıyorlardı”* (M, 151). Haşmet, ilk kez bir savaşla bu kadar burun buruna gelmiştir. İnsanlar şaşkınlık ve dehşet içerisinde. Haşmet bir süre sonra şehrin karışık, alevler içerisindeki geniş caddelerinden daha güvenli olan, sakin sokaklarına sığınır. Bunca acının sebebi olan düşman ve onun açtığı ateşin nereden geldiği belli değildir. Sanki düşman görünmezdir. Şehri saran bir gaz bulutu sis halinde dolaşıyordur. Haşmet bu akıllara sığmayan dehşet karşısında ne yapacağını bilemez ve bir süre sonra çoktan harabeye dönmüş bir evin köşesine girip beklemeye başlar (M, 151). Bu düşmanı görünmez olan tuhaf savaşın açtığı ateş, akşam aniden kesilir. *“Sanki şehrin üzerine çöken o ölüm bulutu aniden çıkan bir rüzgârla birdenbire yok olup gitmişti”* (M, 152). İnsanlar saklandıkları yerlerden çıkmaya başlamışlardır. Haşmet de birdenbire duran ateşin her an tekrar başlayacağı korkusuyla saklandığı yerden çıkar ve oradan uzaklaşır.

Haşmet, gecenin ilerleyen saatlerinde kalacak yer ararken bir otele denk gelir. “Cennet Otel” savaştan az çok etkilenmiş sefil bir oteldir (M, 152). *“Haşmet, oraya yürüdü ve binanın sakilliğiyle alay eder görkemdeki camlı kapıyı açıp otele girdi. Otelin girişindeki dar holün dibindeki tezgâhın ardında, sanki dışarıdaki savaştan hiç haberi yokmuşçasına sakince gazete okuyan bir adam oturuyordu”* (M, 152). Haşmet, otel kâatibi olduğunu anladığı adama bir oda istediğini ancak hiç parası olmadığını söyler. Adam onu iyice süzdükten sonra bir oda anahtarı verir. Haşmet oda anahtarını alır ve merdivenlere yönelir.

“Haşmet, kapıların açıldığı toz içerisindeki yarı karanlık koridorda ilerlerken otelin tek konuğu olduğunu düşündü ki haklıydı bu konuda. Oda Haşmet'in o güne kadar kaldıkları içerisinde sefillik adına girilecek yarışmada en iddialı olabileceklerden biriydi”(M, 153).

Haşmet, bu otelde Bağdat'ta kaldığı sürece kalır. Otelin kâatibi, birinden borcu karşılığında aldığı berber aletlerini gören Haşmet'in berber olduğunu öğrenince otelin

bir kısmını “Cennet Berberhanesi”ne çevirir. Haşmet de borcu karşılığında burada berberlik yapacaktır.

“Haşmet, adamın otelin bir köşesini berberhane haline getirip kapıya bir de cennet Berberhanesi yazısını yazana kadar olan bitenin bir şakadan ibaret olduğunu düşündü. Ancak, adam işini son kertede ciddi bir şekilde yaptı ve sonunda kirli birkaç havluyu eline tutuşturarak üzerine düşeni yerine getirdiğini, bundan sonrasının ona ait olduğunu söyledi. Böylece Haşmet birdenbire, daha kalfa bile olmadan kendisini usta olarak buluverdi” (M, 156).

Algısal/olgusal mekânlar da kendi içerisinde kapalı/dar ve açık/geniş mekânlar olarak ikiye ayrılır (Yıldırım, 2017: 30).

Kapalı/dar mekânlardan başlayacak olursak, karşımıza önce Haşmet’in Bağdat yolculuğunu başlatan mekân olan tren garı çıkar. Tren garı, Haşmetlerin üç katlı ahşap evlerinin bulunduğu tepenin altında kalmaktadır. Haşmet’in trenlerle ilgili acı bir hatırası vardır. Babası Agâh Bey, bir gün ikindi vakti kendilerini o trenlerden birine binerek terk etmiştir. *“O gün tam yedi yaşına bastığı gündü ve o trenlerden biri evlerinin olduğu yerden geçerken, sanki her zamankinden daha acı bir düdükle çalmış, her zamankinden daha fazla gıcirtti çıkartmıştı”* (M, 21). Haşmet, bu acı çalan düdükle, babasının gidişini çocuk kafasında bağdaştırmış ve korkunç bir hüzne kapılmıştır.

Haşmet’in trenlerin geçişini izlemek için çıktığı yaşlı ceviz ağacı da kapalı/dar bir mekândır. Annesi, babası onları terk ettikten tam iki yıl sonra Haşmet o ağacın üzerindeyken babasının öldüğünü ona söylemiştir. Haşmet, *“geceyi usul usul ağlayarak o ağacın üzerinde geçirmişti”* (M, 21). Hem tren garı hem de yaşlı ceviz ağacı Haşmet’e babasının gidişini anımsatan mekânlardır. Onu derin hüzne boğduğu için bu mekânlar kapalı/dar mekânlardır.

Bir diğer kapalı/dar mekân, Haşmet’in şoför Nezir’le yolculuğu sonrasında ulaştığı surlarla çevrili şehirde karşısına çıkan “Cennet Pavyon” dur (M, 65). Cennet Pavyon, şehrin surlarının dışında yer almaktadır. Pavyon; büyük, duvarları parlak metalle kaplı, etrafı yanıp sönen lambalarla çevrili silindirik biçiminde bir binadır. Haşmet pavyona girdiğinde, etrafı saran mavi ışık, mekânı aydınlatmaktan çok oraya korkutucu bir loşluk vermektedir. İçeri girdiğinden beri derinlerden gelen bir müzik sesi işitilmektedir. Haşmet’in pavyona girdiğinden itibaren onu karşılayan mavi ışık ve derinlerden gelen müzik sesi, onun tedirgin olmasına neden olmuştur. Haşmet, mekândan ne kadar tedirgin olsa da merakına yenilerek karşısına çıkan ilk kapıyı açarak

pavyonun salonuna girmiştir. Silindir biçimdeki geniş salonun balkonunda kendini bulan Haşmet, aşağıya baktığında sigara dumanıyla kaplı masalarda oturan hepsi de erkek olan onlarca insan görür. Bu insanların yüzünde derin bir hüznü vardır. *“O hepsi de tuhaf bıyıklı adamlar sanki bir ayindeymişçesine huşu içindeydiler ve ellerindeki içki kadehleriyle olanın dışında –artık her neyse o- dışarıyla hiçbir ilişkileri yokmuşçasına dalıp gitmişlerdi”* (M, 66). Haşmet, bu insanların arasından sanki görünmez bir varlık gibi dolaşır ve onların yüzlerinde belirgin olan hüznü daha da yakından görür. Bir süre sonra bulaşıcı olduğunu düşündüğü o ağır havanın etkisinde kalır ve o da bunılır. Bu nedenle kendini önüne çıkan ilk kapıdan içeri atar. Kapıyı açtığında yüreğini ferahlatan bir aydınlıkla karşılaşır (M, 67). Burası tuvalettir. Tuvalet mekânı, kendisini bunaltan mekândan ferahlamasını sağlayan bir mekâna geçiş olma özelliğinden dolayı bir açık/geniş mekândır. Cennet Pavyon, mutsuz insanların toplandığı ve Haşmet’in de bunalmasına neden olan bir mekân olduğu için kapalı/dar mekândır.

Bir sonraki kapalı/dar mekânımız, otobüs garajının kahvehanesidir. Haşmet, kendisini Bağdat’a götürecek otobüs için otobüs garajına gider (M, 86). Garajda uzun süre Bağdat otobüsünü arar ancak bulamaz. Bir süre sonra nafîle bir çabanın içinde olduğunu anlar, dolaşmaktan ve gürültülü kalabalıktan canı sıkılır. Kendini bekleme salonundan çok kahvehaneye benzeyen geniş salona atar (M, 86). Bu mekânda, çiğ bir floresan ışığının altında, üzerleri sigara yanıklarıyla dolu masalara yerleşmiş olan onlarca esmer adam vardır. Adamların bir kısmı gözlerini önlerindeki çay bardaklarına dikmişken bir kısmı ise sesi kısalmış televizyonu izlemektedir. Geniş salona yayılmış sigara bulutunun içinde elle tutulur derecede hissedilen tek his huzursuzluktur. *“O adamların esmer tenlerinden dışarı ağır bir hüznü sızıyordu sanki”* (M, 87). Haşmet, insanların hoparlörden gelen ikaz ile kalkıp otobüslerine gitme ve gidenlerin yerine yeni kişilerin gelme durumunu bir süre sanki bir tiyatro oyunuymuş gibi izler. Bir süre sonra yorulduğunu anlar ve tedirgin bir uykuya yenik düşer. Gözlerini açtığında karşısında askerleri görür. Askerler, göğüslerinde ben olan, amansız bir aşk hastalığına düşen meczupları toplayıp gemiye götürmektedir. Aralarında bulunan Haşmet de dâhil başlarını öne eğmiş, korkularını gizleyemeyen yedi sekiz kişi garın korkunç bakışları altında teker teker otobüse bindirilir. Bu sırada etraf tüyler ürpertici bir sessizliğe bürünmüştür. Otobüs garajının o korkunç gürültülü ve kalabalık hali sanki bir anda donmuş gibidir. Bu mekândan toplanılan âşıklar, bir sonraki mekân olan meczuplar

gemisine bir otobüsle götürülecektir. Dolayısıyla bir sonraki kapalı mekânımız, otobüstür.

Otobüsün içinde Haşmet'ten başka sadece iki asker ve onunla beraber aynı kaderi paylaşan sekiz kişi vardır. Otobüs karanlık bir yolda hızlı bir şekilde ilerlemekte ve otobüsün içindeki tutuklulardan kimse konuşmaya cesaret edememektedir. Haşmet, neden tutuklanıp da o otobüste olduğunu bir türlü anlayamamaktadır. Tek aklına yatan neden, yanlışlıkla bir suçtan ötürü cezalandırılmak üzere olduğudur. Otobüs, karanlıklar içerisinde bir bilinmeze doğru gitmektedir. Haşmet bu yolculuk boyunca korkuya kapılır ve koltuğuna iyice gömülür (M, 90). Haşmet'in korkmasına neden olan otobüs yolculuğu, Haşmet ve sekiz aşığın bir limana ulaşmasıyla son bulur. Askerler bu âşıkları gemiye bindirip yolcu ederler. Dolayısıyla bir sonraki kapalı mekânımız, âşıkların bindiği gemidir. Bu gemi, tüm âşıkların belirli yerlerden toplanıp ulaşmak istedikleri menzile en uzak yerde bırakan bir meczuplar gemisidir. Bu geminin yatakhane, bir asker ya da hapisane koşusunu anımsatan bir mekândır. Bu mekân, Haşmet'i tedirgin eden, uykusunda huzursuz olmasını sağlayan bir mekândır. Gece, aynı yatakhane'deki tüm âşıkların rüyalarında âşık olduğu güzelleri gördüklerini ve aniden uyanıp karşısındaki hayale sarılmaya çalıştıklarını görür. *"... her yataktaki zavallı, yüreğini çatlatan bir heyecanla sanki bu efsunlu ruhun mekânı aniden dolduruverdiği o görünmez, o sıcak, o sarhoş edici denizde titreyerek, acemice kulaçlar atmaya başlıyordu"* (M, 93). Meczuplar gemisi, sanki hayalet bir gemidir. Labirenti andıran loş koridorları vardır (M, 94). Haşmet, bomboş koridorları geçerek güverteye çıkar. Sonsuz ufka bakar ve bu sonsuzluğun karşısında ne kadar değersiz olduğunu hissederek denizi izler (M, 97). Haşmet'in, bu kendisini yalnız, tedirgin ve değersiz hissettiren gemide kaç gün geçirdiği belirsizdir. Sonunda bir sabah vakti, bir filikaya bindirilerek gemiden indirilir ver mekândan uzaklaştırılır. Haşmet'in gemiden inip, denizde bir süre sürüklendikten sonra karaya varıp, sonra da ulaştığı Han mekânı, açık/geniş bir mekândır.

Handan sonra ulaştığı Bağdat ise, bir savaşın yaşandığı bu yüzden de Haşmet'in sıkıntılı günler geçirmesine neden olan bir mekân olduğu için kapalı/dar mekândır.

"Kalkıp camları kırık pencereye yürüdü ve karanlıklar içerisindeki görkemli Bağdat'ı görmeye çabaladı. Bağdat, o derin karanlığın içerisinde sanki yok olmuş gibiydi, sadece uzaklarda, çok uzaklarda yükselen alevler görünüyordu. Haşmet, kalbini sıkıştıran sıkıntıya yok olan şehrin hüznünü de ekledi" (M, 153).

Malihulya romanında üç tane açık/geniş mekân vardır. Bu mekânlardan ilki, trendir. Tren, Haşmet'in aşkının peşindeki “*harikulade yolculuğu*”nu (M, 43) başlatan mekândır. Tren garı, Haşmet'e babasının gidişini anımsattığı için kapalı/dar mekân demiştik. Ancak tren yolculuğu, onu sevgilisine ulaştırma işlevi gördüğü için açık/geniş mekândır. “*Haşmet bu ilk tren yolculuğundan ötürü gerçekten çok heyecanlanmıştı. Bir süre sonra koridora çıktı ve ardından trenin içinde her yeri dolaştı. Lunaparkta gezen bir çocuk neşesine kapılmıştı...*” (M, 45).

Bir diğer açık/geniş mekân, Haşmet'in Cennet Pavyon'unun bunaltıcı havasından kaçmaya çalışıp bir kapı açtıktan sonra kendisini aydınlık bir ortamda bulduğu tuvalet mekânıdır. “*Kapıyı açtığında yüreğini ferahlatan bir aydınlıkla karşılaştı. Tuvalet belli ki pavyonun en gönül açan yeriydi. İçerisi beyaz floresanlarla gündüz gibi aydınlatılmıştı*” (M, 67).

Son açık/geniş mekânımız ise, Haşmet'in Bağdat'tan önceki son durağı olan handır.

“Han, uzun yolculuklara çıkan şuuru bulanık seyyahların mutlu olabilecekleri bir ferahlık sağlıyordu sanki. Huzurlu yorgunluklar yaratan gündüz uykuları, geceleri sonsuz karanlıkta parıldayan büyüü ışıklar, çölün derinliklerinden gelen o tuhaf meltem, hepsi Haşmet'in bedenini ve ruhunu sarıp sarmalamıştı” (M, 146).

Han mekânı, Haşmet'in zihnini boşaltıp, dinlenmesini sağlayan bir mekândır. Onun huzur bulmasını sağladığı için açık/geniş mekân olma özelliğine sahiptir.

2.3.1.6. Anlatım Teknikleri

Malihulya romanı, postmodern tekniklerden üstkurmancanın yoğun olarak kullanıldığı bir romandır. Bu yüzden anlatım tekniklerini incelerken postmodern teknikler üzerinde durulacaktır. Postmodern tekniklerin iki ana başlığı olan “Metinlerarasılık” ve “Üstkurmaca” teknikleri ve onların alt başlıkları incelenecektir.

Malihulya romanında, metinlerarasılık tekniğine çok sık rastlanmaz. Bu romanda yazarın amacı, Haşmet adlı on yedi yaşındaki gencin rüyasında gördüğü bir güzele âşık olması ve onun peşinden düştüğü yolculuğu geleneksel/parodik bir üslupla işlemektir.

Eserin, “Hikâyeler! Hikâyeler!” adlı bölümünde Haşmet'in annesi Nalân Hanım'ın büyük amcası Mesut Ziya Bey, okuduğu bir kitaptan etkilenerek arzın merkezine doğru bir kazı yaptığı sırada ellinci metre civarında göçük altında kalır. On

gün boyunca haber alınamayan amcanın artık öldüğü düşünülür ve açtığı çukur doldurularak mezarı haline getirilir. Olaydan bir yıl kadar sonra çıkagelen Mesut Ziya Bey, tüm aileyi şaşkına çevirir (M, 28). Nalân Hanım'ın amcasının okuduğu kitap bize Jules Verne'in *Arzın Merkezine Seyahat* kitabını hatırlatır. Yazar kitabın adını açıkça vererek göndergeye başvurmamıştır. Kitaba bir anlam yükleyerek anıştırma da yapmamıştır (Demir, 2015: 83). Çünkü “göndergede eser adı açıkça anılır” (Aktulum, 2000: 101-102). Anıştırma da ise yazar “İster bir tümceyi kapsasın ister bir sözcüğü, anıştırma bütünüyle sözceleme ya da söyleme bağlı değildir; alıntıdan ayrı olarak ‘bir düşünceyi’ alıntılar” (Aktulum, 2000: 110). Yazarın bir düşünceyi alıntı yapmak gibi bir amacı da yoktur. Onun yaptığı tek şey eseri hatırlatmaktır.

“Zayıf Adamın Hikâyesi” adlı başlıklı bölümde, hikâyeyi anlatan ve eskiden terzilik yapan adam bir santral memuresine ilk görüşte 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?” (M, 102). Adam kadını her iş çıkışı takip etmeye başlar. Kadın bir gün yanına yaklaşır ve adamın “kendisine âşık olduğunu” anladığı söyler. Bir süre geçtikten sonra kadın yine gelir ve kendisinin de adama âşık olduğunu söyler. Adam sevinçten uçar ve kısa süre sonra da evlenirler (M, 104-105).

Terzi ve santral memuresinin aşkı popüler aşk romanlarının parodisidir. “İlk görüşte aşk” popüler aşk romanlarının âşık olma şeklidir (Demir, 2015: 83).

“Kâtibin Hikâyesi ” adlı son iç hikâyede fantastik özellikler baskındır. Bir otelin kâtibi, bir gün, yanında acayip kıyafetli, ilgi çekici bir adamla otele giren, çok güzel bir kadınla karşılaşır (M, 162). Kadını odasında gizlice izler. Kadın bir gün bunu fark edip onu odasına alır ve hikâyesini anlatır (M, 164). Yanındaki adam sirkte yardımcısı olarak çalıştığı Muhteşem Sirano'dur. Muhteşem Sirano, kadınları çeşitli illüzyonlarla ikiye ayırmış gibi göstermez, gerçekten ayırır ve birleştirir. Kadın bu özelliklerinden dolayı Sirano'ya hayranlık besler. Sirano ise ona âşık olur ve onu çeşitli hediyelere boğar. Ama kadın sevmediği bu adamla oynamakta, onun parasını yemekte, onun duygularını önemsememektedir. Sirano, aşkına karşılık bulamayınca kadından uzaklaşır. Bir gün sirke Petri adında bıçak atma ustası gelir. Kadın Petri'ye delicesine âşık olur. Petri ve Sirano birbirlerinin tam zıddı olan kişiliklere sahiptir. Sirano ne kadar

ketumsa, Petri o kadar dışa dönüktür (M, 172). Petri’yi sirkteki tüm kadınlar beğenmekte ancak o kendisiyle ilgilenmektedir. Şehvet dolu bir aşk yaşamaya başlarlar. Ancak kadın bir gün gerçeğin farkına varır. Petri, Muhteşem Sirano’nun ta kendisidir (M, 174). O gece sirkte yangın çıkar. Sirano, o gece kadını kurtarır. Sirano, yangını Petri’nin çıkardığı söyler. Petri ona göre artık engel tanımaz bir kötülüğün peşine takılmıştır (M, 175).

Hikâye, bir *doppelganger* vak’asından söz eder.

“*Doppelganger, bir kişinin ikizi veya benzeri olarak tanımlanan bir kavramdır. Bu kavram, genellikle edebiyat, film ve televizyon gibi popüler kültür eserlerinde kullanılır. Doppelganger’lar, genellikle ana karakterin karanlık veya kötü tarafını temsil ederler*” (<https://www.sozlukanlamine.com/doppelganger-nedemek-364115/>).

Kâtibin Hikâyesi ’nde de Sirano’nun ikizi Petri, yaptığı şeytani eylemlerle onun bir *doppelganger*idir. Bu iç hikâyede *doppelganger* olayı parodik açıdan ele alınmıştır.

Malihulya romanında pastiş ve kolaj tekniğine pek rastlanmaz. Yalnızca, 57, 69, 95, 147, 160. Sayfalarda bulunan çizimler kolaj tekniğine örnek gösterilebilir. Bu çizimler, hikâyede geçen bir kahramana aittir ve aslında Tayfun Pirselimoglu’nun kendisine aittir. Kubilay Aktulum (2000: 224) 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 ayrışik unsurlara gönderir. Bu listeye, sözcükleri, klişeleri, basmakalıp sözleri, atasözlerini, kısaca metin-dışı her tür öteki unsuru ekleyebiliriz. Tüm bunlar yeni bir metne yapıştırılırlar. *Malihulya* romanındaki bu çizimler, metnin kurgusallığına katkı sağlayan bir unsur olmaktan çok estetik bir açıdan esere renk getirmesi için uygulanmıştır.

Malihulya romanı da yazarın diğer romanları gibi kurguya dâhil olan bir ön sözle başlar. Pirselimoglu’nun romanlarında kurguya dâhil olan ve romanı üstkurmaca çitasına yükselten ön söz/son söz karakteristik hale gelmiştir.

Malihulya romanının anlatıcısı bir “iç anlatıcı” olma özelliği taşır. İç anlatıcı kavramı Hakan Sazyek’e göre, birkaç farklı şekilde incelenebilir. Bunlardan ilki olaylar zincirinin belirli bir noktasında elde edilen yazılı metnin anlatıcısıdır. Bu gibi metinlerin

ele geçmesiyle belli bir rolü olmayan anlatıcının konumu değişir ve ‘başkişi anlatıcı’ konumuna gelir. Ancak *Malihulya* romanının anlatıcısı, olaylar zincirinin içinde hiç bulunmamıştır. ‘İç anlatıcı’nın ikinci şekli şöyledir: Anlatıcının karşısına hatırat tesadüfen çıkar. Okuma fiilini meydana getiren ortam ile hatıratın bulunduğu ortam arasında hiçbir bağ yoktur. Böyle anlatıcıların tek görevi, iç hikâyenin içeriğini aktarmaktır (Sazyek, 2013: 158). Ancak *Malihulya* romanındaki iç anlatıcı bunlardan farklıdır. Öncelikle anlatıcı, anlattığı bu hikâyeyi bir yerden okuduğunu değil, duyduğunu söyler. Hikâye ona bir başkası tarafından sözlü olarak anlatılmıştır.

“Bana Haşmet’in hikâyesinin nerede anlatıldığını tam olarak hatırlamıyorum. Ya bir berber dükkânı ya da bir otobüs garajıydı ya da sefil bir lokanta. Ne zaman dinlediğimden de pek emin değilim. Şurası muhakkak ki, insanların hikâyeler dinlemeyi sevdikleri bir zamandı. ...Kim tarafından anlatıldığını ise şimdilik 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” (M, 1).

Roman boyunca yalnızca bir hikâye aktarıcı olan anlatıcı, daha sonra gerçek bir ‘anlatıcı’ya dönüşür. Bunu da yine kurguya dâhil olan ‘son söz’de anlatıcının bizi kandırdığı kısımda öğreniriz:

“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 atladıklarım 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” (M, 187).

Yazarın olduğu düşünülen bu ifadeler aslında, anlatıcıya aittir. Aslında Haşmet’in rüyasında gördüğü kıza âşık olduğu kısma kadarki bölümü anlatıcı başka birinden duymuştur. Dolayısıyla buraya kadar ki bölümde bir ‘aktarıcı’ rolü üstlenmiştir. Ancak şunu da atlamamak gerekir, *“Bana anlatanların yaptığı gibi küçük ilavelerde bulunmamın affedileceğini umuyorum” (M, 187)*. Haşmet’in hikâyesi zaten dilden dile anlatılırken oldukça değişmiştir. Yani Haşmet’in hikâyesi özünde, on yedi yaşındaki bir gencin rüyasında gördüğü bir kıza âşık olup heyecandan kalbinin durmasından ibarettir. Tabii hikâye bu haliyle oldukça kuru durmaktadır. Kitapta bu hikâye “Rüya” adlı bölümü yani yalnızca üç sayfalık bir kısmı oluşturmaktadır. Hikâyenin geri kalanı

anlatıcının kurgusu oluşturmaktadır. Hikâyenin değiştirilmesinde Haşmet'in ruhunu alan siyahlı adamın da katkıları olmuştur. Bu siyahlı adam, Haşmet'in kurgusal hikâyesinin içinde işlevsel bir figür olarak yer almıştır. O, *Malihulya* romanında-geleneksel eserlerimizde karşımıza çıkan- bir 'yardımcı güç' olarak yer alır: "*Kalabalık içinde dahi tuhaf bir şekilde beliren adamın dikkat çekici haline takıldı. Siyahlar içinde, sakallı, iri yarı bir adamdı ve sırtını köprüünün demir korkuluğuna yaslamış, önündeki küçük masanın arkasından gelene geçene bakıyordu*" (M, 14). Zaten metafizik bir varlık olan Azrail, kurgunun içinde de doğüstü bir konumda olmuştur. Çünkü adamın işi hayallerin resmini çizmektir. Haşmet de rüyasında gördüğü âşık olduğu kızını anlatır ve 'siyahlı adam'a kızın resmini çizdirir. Resim bittiğinde çizilen yüz "*her şeyiyle o*"dur (M, 15).

Malihulya romanının dış çerçevedeki öyküsü, anlatıcının Haşmet'in öyküsünü kurgulama kısmıdır. Bu kısımda anlatıcının siyahlar içerisindeki adam olan Azrail'le karşılaşma süreci de yer alır. Bunun sonucunda çerçeve anlatının sadece üç sayfalık kısmını oluşturan (ön söz ve son söz) ve çok az yer kaplayan kısmı ortaya çıkmış olur. *Malihulya*'nın birincil dereceden alt anlatısı, Haşmet'in rüyasında gördüğü kıza âşık olması ve onun için her şeyi bırakıp Bağdat'a gitmesidir. Haşmet'in bu yolculukta karşısına çıkan kişilerin anlattığı hikâyeler ise 'ikincil dereceden' alt anlatı olma niteliği taşır. Anlatıcının ön sözde "*bu hikâyeyi bir yerlerden*"(M, 1) duydum demesi eserin zaten üstkurmaca olma özelliğini sağlarken duyduğu hikâyeyi de yalan yanlış, ilavelerle, çıkarmalarla anlatması üstkurmaca düzlemini daha da arttırır (Demir, 2015: 90).

Anlatıcının varlığının bazı kısımlarda karşımıza çıkması da metnin başka bir üstkurmaca özelliğidir:

"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" (M, 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...)" (M, 26)

"Buraya kadar anlatılanları yeteri kadar 'acayip' bulmayanların hikâyenin sonunu beklemelerinde fayda var" (M, 29).

Anlatıcının kurguda kendi varlığını yansıtması üstkurmamacanın bir gereğidir.

Nesnel realite ile kurmacayı beraber işlemenin postmodernist eserdeki önemli tekniklerinden birisi de fantastiktir. Fantastik, hem dünya hem de Türk edebiyat tarihinde çok fazla kullanılmıştır. Ancak, postmodernist roman fantastik olma durumunu eserin tamamına yayan alışlagelmiş fikri yıkıp onu gerçeklikle harmanlayarak değerlendirir ve böylece bu tekniği kendine has bir yöntem olarak özgün hale getirir (Sazyek, 2013: 314).

Malihulya'da olay örgüsünün içinde birçok fantastik durum olmasına rağmen Mısır Çarşısı (M, 33), Haydarpaşa Garı (M, 41), Bağdat (M, 151) gibi gerçek yerler, kurmaca gerçeklik tezatlığını güçlü hale getirir (Demir, 2015: 91).

2.3.2. Tema

Malihulya romanı; aşk, cinsellik, fantastik, rüya, yolculuk, kader gibi temalar üzerine kurgulanmış ve bu kurguyu çerçeve hikâyeler yönüyle zenginleştirmiş bir romandır.

2.3.2.1. Aşk

Romanın ana teması aşktır. Roman, genç Haşmet'in rüyasında gördüğü kıza âşık olup, onu bulabileceğine inandığı Bağdat'a gitmesini yani onun aşk yolculuğunu anlatır. Hatta dış kapakta bulunmasa da romanın iç kapağında *Malihulya* adının altında *ya da Haşmet'in Aşkının Peşinde Yaptığı Harikulade Yolculuk* adı yer alır.

Haşmet, geleneksel anlatılarda yer alan rüyada âşık olma motifi ile âşık olma eylemini gerçekleştirir. Âşık edebiyatında rüya motifi birçok ögeyi içinde barındıran bir yapıya sahiptir. Bu şu demektir, âşık olacak kişi rüyasında bir güzele âşık olur ancak bunun yanında saz çalmasını, doğaçlama şiir söylemesini, âşıklığın gereklerini de rüyasında görür ve bir takma ad alır. Bu şekilde sade bir kişilikten sanatçı kişiliğe geçmiş olur (Şişman, 2015: 317). Âşık edebiyatında rüyada âşık olma motifi böyleyken, Haşmet'te bunların hepsi görülmez. O yalnızca âşık olur. Onun aşkı sosyal ya da tasavvufi boyutta değil, beşeri boyuttadır. Eser boyunca karşımıza çıkan kahramanların anlattığı aşk hikâyeleri de beşeri aşkın bir başka şekilleridir (Demir, 2015: 100).

Haşmet, kızı ilk kez gördüğü bu rüyadan çok etkilenir. Bu rüyanın öyle herkesin başına gelecek türden bir durum olmadığını, bunun büyülü bir gerçeği gösterdiğini yüreğinin üzerinde beliren kara bir lekeden anlar. Bu leke ben gibi kahverengi bir

noktadır (M, 4-5). Bu leke Haşmet'in âşık olduğunu kanıtlayan bir işarettir. Haşmet, bundan sonra rüyasında gördüğü bu kıza ulaşmak için bir yolculuğa çıkar. Bu aşk için yapılan yolculuk, Aşk'ın Hüsn için ya da 30 kuşun Simurg'u bulmak için çıktığı yolculuğa benzese de Haşmet'in aşkında dini/tasavvufi derinlik bulunmaz.

Haşmet'in sevdiği kıza ulaşma yolunda bazı engeller çıkar karşısına. Bu engellerin başında annesinin ettiği dualar, gittiği hocalar, yatağına koyduğu muska gelir. (M, 18-19). Ayrıca annesi, sevdiği kızın resmini bulur ve ona beddualar okur. Ancak Haşmet, annesinin bu engellerini kolayca aşar ve yolculuğa çıkar. Diğer bir engel ise Haşmet'in yanında çalıştığı Berber Selahattin'dir. Ancak onun engeli de sorun edilmeyecek kadar ufaktır. O, yalnızca Haşmet'e dikkatli olması yönünde uyarıda bulunur (M, 12). Yolculuk boyunca Haşmet'in Bağdat'a gittiğini duyan herkes ona kuşkuyla ve acımayla bakar. Çünkü onun karşısına çıkan herkesin ya kendileri ya da yakınındaki kişiler bu aşk belasını denenen şeye bulaşmışlardır. Bu yüzden Haşmet'i yaşadıkları aşk hikâyelerini anlatarak durdurmaya çalışırlar. *“Bir aşkın perişan etmesi ile ilgili kanıt arayanlar da perişan kaderlerin peşine düşenler de benim hikâyeye mi dinlemeliler; dinlemeliler ki duyabilecekleri en korkunç hikâyeyi zaten bildikleri vehminden kurtulsunlar”* (M, 68). Ancak Haşmet bu hikâyelerden çıkarması gereken sonucu çıkaramaz. Kısacası bu hikâyeler de engel olamaz ona. *“Haşmet o giderken bu tuhaf hikâyenin neresinden, ne çıkartması gerektiğini tam olarak kavrayamamıştı bile...”* (M, 127). Haşmet'in karşısına çıkan bu engeller ya da atlattığı tehlikeler bir motif ya da sembol olacak kadar kuvvetli değildir (Demir, 2015: 101).

Malihulya'da, genç Haşmet'in rüyada sevgilisini gördükten sonra yüreğine bir ateş düşer. Artık günlük işlerini yerine getiremez olur. Hep dalgın dalgın bakmaktadır. Kızı rüyasında gördüğü gecelerde heyecandan kalbi yerinden çıkacak gibi olur. Haşmet'in karşısına aynı zamanda halk hikâyelerinde de görülen “yardımcı güç” figürü olan köprüdeki siyahlı adam çıkar. Ona, sevdiği kızın yüzünü tarif ettirerek, kızın suretini birebir çizdiği resmi verir (M, 15). Bu resim de yine geleneksel anlatılarda yer alan “resimden âşık olma” motifine yapılan bir göndergedir (Demir, 2015: 103). Daha sonra ise ona omzundan hiç ayrılmayacak olan bir kuş verir (M, 33). Sonrasında ise onun Bağdat'a yolculuğa çıkmasına ön ayak olan Bağdat kartpostalını verir (M, 37). En son ise Bağdat'ta “Cennet Berberhanesi”ne gelerek, Leyla'ya çok yaklaştığını söyleyerek onun yüreğini ferahlatır (M, 157). Halk hikâyelerinde görülen bu yardımcı

figürün Haşmet'in karşısına çıkması ve onun bir Doğu şehrine çıkmasına ön ayak olması da yine bu aşk hikâyesinin kaynaklarının geleneksel anlatılarda ya da Doğu masallarında olduğunun ipucunu bize verir. “İlhan Başgöz, bizim mesnevilerimizdeki rüyada âşık olma motifinin İran kaynaklı olduğunu söyler” (Demir, 2015: 103). Timuçin Aykanat ise, “Geleneksel Anlatı Formları Olarak Mesneviler ve Klasik Aşk Mesnevilerinin Motif Yapısı” adlı makalesinde klasik aşk mesnevilerinde âşık olma şekillerini 10 maddede vermiştir. Bunlardan biri “Rüyada görerek âşık olma” diğeri ise “Sürete (resim, nakış vs.) bakarak âşık olma”dır (Aykanat, 2012: 899-890). Bütün bu göndermelerle Haşmet'in aşkı yer yer tasavvufî boyuta ulaşıyor görünse de romanın sonunda aşkın beşeri boyutta kaldığını görürüz. Haşmet, Leyla'yı rüyasında son kez çıplak olarak görür (M, 182). Bu durum aşkın tasavvufî boyutta olmadığını gösterir.

Bağdat'ta sevdiğine kavuşamayan Haşmet, İstanbul'a döndüğünde Leyla'nın onu karşı kıyıda beklediğini görür (M, 186). Yani her şey başladığı yere geri dönmüştür. Bu kısım da tasavvuftaki “devir” meselesini akla getirir. Yine “Hancı'nın Hikâyesi” tasavvufî bir hikâye gibi başlar. Bir zamanlar bir tekkede mürit olan adamı, müridi, 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 kızı kaçırmak, ona sahip olmak için şeyhini öldürür. Kızla kaçarlar, bir süre sonra 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, maddî 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. Gencecik yüzünün benim bir zamanlar ki halimden hemen hemen hiç farkı yoktu. Diğer ikisi de hayret verecek şekilde bu uzun seyahatim sırasında peşime düşen ve canlarını hançerimin ucunda veren iki arkadaşına benziyordu” (M, 144).

Bu hikâyede de başlanılan yere geri dönme yani tasavvuftaki “devir nazariyesi” vardır. Tasavvuftaki bu terimi hatırlatan durumlara rağmen Pirselimoglu'nun tasavvufî bir roman yazdığı sonucuna ulaşmak çok zorlama olur. Postmodern yazarlar, kendi

meselelerinden dolayı dini-tasavvufi roman kaleme almazlar. Postmodern yazarlar dini sadece romanlarında bir estetik malzeme olarak kullanırlar (Demir, 2015: 103).

Sonuç olarak, hem Haşmet'in rüyasında Leyla'yı çıplak görme durumu hem de karşısına çıkan kişilerin aşk hikâyelerinde var olan cinsellik bu romanda yer alan aşkın tasavvufi boyutta değil de beşeri boyutta olduğunu kanıtlar niteliktedir.

Malihulya'da aşk, tehlikeli bir duygu olarak tasvir edilir. Anlatıcı ön sözde, bütün aşk hikâyelerinin başkalarına ait olduğu sürece tehlikesiz gibi durduğunu söyler (M, 1). Aşk, mayınlı bir araziye benzetilir.

“Umuyorum ki, bu satırların okuyucusunun, son sayfayı kapattığında –eğer o sebatkâr okuyuculardan biriye- mayınlı bir araziye selametle atlatma ayrıcalığına sahip olmanın keyfi içerisinde bir başkasına, bir başkasının hikâyesinden hala alayla söz edebilecek kadar bir hevesi kalmış olur (M, 1-2).

Berber Selahattin, Haşmet'i rüya gördüğü sabahında ilk kez gördüğünde onun *“ürpertici bir aşka düşmüş olabileceği kuşkusuna kapılmış”* (M, 6), endişeye düşmüş ve *“yine o malihulya!”* (M, 6) demiştir. *Malihulya*'nın kelime anlamı, *“kara sevda”*dır. (<https://turkcenedemek.com/kelime/malih%C3%BCIya/n>). İsim-içerik ilişkisi olarak baktığımızda, hem başkarakter Haşmet'in hem de iç hikâyedeki kahramanların her birinin bir kara sevdaya düştüğünü görürüz. Bu kara sevda yani *malihulya*, anlatıcıya göre tehlikelidir, bir hastalıktır. Aşkın ne kadar tehlikeli bir duygu olduğu ilk olarak Haşmet'in ustası Berber Selahattin üzerinden anlatılmıştır. Berber Selahattin'in ustası Mehmet Rifat Bey, aşkı uğruna bileklerini kesmiştir. *“...aşkın iyice dehşetli bir bela, tedavisi imkânsız bir hastalık olduğunu Selahattin iyice idrak etmiş ve ninesinin okuyup üflemelerine sığınarak rüyalarına o kadının girmemesini sağlamıştı”* (M, 10). Anlatıcıya göre aşk öyle bir beladır ki, ondan kurtulmanın tek yolu dualara sığınmaktır.

“Hikâyeler! Hikâyeler!” adlı bölümde Nalân Hanım'ın büyük amcalarından biri olan Mesut Ziya Bey'in sonu için anlatıcı şöyle der: *“Aşkın lanetli bir şey olduğunu düşünenler için bile fazla hazin bir sondur bu”* (M, 30). Ona göre aşk lanetlidir. Ona bulaşan kişi bu lanetten kurtulamaz ve sonu hazin bir şekilde biter. Hem Haşmet'in aşkı hem de iç hikâyedeki karakterlerin aşkları mutsuz sonla bitmiştir. “Yakup'un Hikâyesi” adlı bölümde, aşk *“bir zayıflık ve kötü beslenenlerde görülen bir hastalık”* (M, 58) olarak tasvir edilir. “Aynacının Hikâyesi” adlı bölümde Haşmet'in “Cennet Pavyon”un tuvaletinde karşısına çıkan adam, *“Bir aşkın insanı perişan etmesi ile ilgili kanıt*

arayanlar da perişan kaderlerin peşine düşenler de benim hikâye mi dinlemeliler; dinlemeliler ki duyabilecekleri en korkunç hikâyeyi zaten bildikleri vehminden kurtulsunlar” (M, 68) sözünü söyledikten sonra hikâyesini anlatmaya başlar. Onun aşk hikâyesi de mutsuz sonla bitmiştir ve bu aşk yüzünden aynalarda yüzü görünmemektedir. Kısacası düştüğü aşk yüzünden lanetlenmiştir. “Otobüs Garajında Tutuklama” adlı bölümde askerler âşıkları bir suçluymuş gibi toplarlar ve onları “mezcuplar gemisi”ne bindirerek ulaşmak istedikleri menzilden en uzak yerlere gitmesini sağlarlar. Onlara göre malihulyaya tutulanlar tehlikelidir, onları yollarından çevirmek gerekir. “... *bu mezcuplar gemisi. Anladın mı? Bizi toplayıp başka yerlere götürüyorlar. Tehlikeli buluyorlar bizi. Öyle ortalıkta dolaşmamıza izin vermiyorlar”* (M, 97). Yine aşkın lanetli bir duygu olduğu, “Zayıf Adamın Hikâyesi ” adlı bölümde vurgulanır. Hikâyedeki adamla kadın cinsel olarak birleştiklerinde beden değiştirirler. Adam bu durum karşısında korkuya kapılır. Kadın, “*Bana âşık olanlarda ortaya çıkan bir lanet bu.*” (M, 107) der. Yıllar önce reddedilen bir aşğın bedduası sonucu kadın Tanrı tarafından böyle bir cezaya uygun görülmüştür (M, 107). “Hancının Hikâyesi ” adlı bölümde, aşkın bir hastalık olduğu söylenir: “*Haklıydılar aslında, bir hastalığa yakalanmışım; çaresiz bir hastalığa...*” (M, 136). “*Onu kaybettiğimde, onu ne kadar çok sevdiğimi kemiklerimde hissetmişim. Bu dayanılmaz, acılı bir hastalıktı ve yegâne tedavisi onu bulmamdan geçiyordu”* (M, 142).

Sonuç olarak anlatıcıya göre aşk tehlikeli bir duygudur. Ona kapılanlar amansız bir hastalığa yakalanırlar ve bu hastalığın tedavisi mümkün değildir. Çünkü romandaki tüm aşklar mutsuz sonla bitmiştir. Aşk; insanın gözünü kör eden (Aynacının Hikâyesi), etini yakan (Kaptanın Hikâyesi), uğruna günaha girilen, cinayet işlenmesine neden olan (Hancının Hikâyesi) en tehlikeli, en lanetli duygudur.

Ayrıca, *Malihulya*’da anlatılan aşk; maddi bir aşk hikâyesi, tasavvufî bir aşkın hikâyesi ve bir yolculuğun hikâyesi olarak yansıtılmaya çalışılmıştır. Ancak, bunlardan hiçbiri tam olarak değildir. Tasavvufî aşk değildir çünkü içerisinde şehvet, arzu vardır. Yolculuk ya da maddi aşk hikâyesi değildir çünkü anlatıcı son sözde Haşmet’in Leyla’yı ilk gördüğü gece kalpten gittiğini söylemiştir. Okuyucu bunu okuduğunda Haşmet’in hikâyesinin büyük kısmının uydurma olduğunu görecektir. Anlatıcı bu yaptığıyla okuyucuyla oyun oynamıştır çünkü o oyunbaz biridir (Demir, 2015: 97).

2.3.2.2. Cinsellik

Tayfun Pirselimoglu'nun *Kayıp Şahıslar Albümü*'nde olduğu gibi *Malihulya* romanında da cinsellik teması sıkça işlenmiştir. *Malihulya* romanında cinsellik teması, aşkla iç içe verilmiştir. Cinsellik, kişinin karşı cinsle fiziksel olarak birleşme yaşadığı ve bu birleşmeden haz alarak ayrıldığı bir dürtüdür. Aşksa temelinde sevginin olduğu insani bir duygudur. Arzu etmek ise karşıdaki kişiyle iletişimde bulunmak ve birlikte olmak eylemleri etrafında vücut bulduğu için bu iki evrensel yani aşk ve cinsellik durumunun ortak paydasını oluşturur (Oruç, 2015: 110).

Cinsellik temasını önce birinci derecedeki alt anlatı olan Haşmet'in aşkı ve bu aşkın şehvete dönüşme halinde ele alalım. On yedi yaşındaki berber çırağı Haşmet, rüyasında gördüğü güzele âşık olur. Başlarda bu aşk cinsellikten soyut olan hayali bir duygu iken zamanla Haşmet'in Leyla'yı rüyasında çıplak görmeye başlamasıyla aşk şehvete dönüşür.

“Haşmet'in o gece rüyasında kızla karşılaşması o ilk geceden sonraki en cezbeli biçimde gerçekleşti. Haşmet'in heyecandan yine göğsü yarıldı ve kalbi yine çatlayarak yerinden fırladı. Kız o gece ona ilk kez tüm bedeniyle çırılçıplak göründü ve ilk kez konuştu” (M, 38).

“Sonunda bir gece telaş içerisinde uyandı. Karşısındaki duvarda Leyla apaçık ona bakıyordu. Haşmet, onu ilk kez bu kadar ayrıntısı ile seçebilmiş olması sebebiyle yüreğinin çatlayabileceğini düşündü. Parıltılar saçan çıplak bedeni öylesine heyecan vericiydi ki, nefesinin kesildiğini hissetti” (M, 182).

Haşmet, yalnızca iki kez rüyasında Leyla'yı çıplak görür. Bu iki seferde de çok heyecanlanır ve hayali bir şekilde âşık olduğu Leyla'ya karşı şehvet duymaya başlar. Onun aşkının tasavvufi bir aşk değil de maddi bir aşk olduğunu bu şehvetten anlarız.

Cinsellik teması daha yoğun olarak ikinci dereceden alt anlatılarda görülür. İlk olarak karşımıza, “Aynacının Hikâyesi”nde çıkar. Mesleği şehir şehir dolaşıp ayna satmak olan bir adam bir gün ilginç bir durumla karşılaşır. Kapısını çaldığı evlerden birinde yalnız bir kadınla karşılaşır. Bu kadın aynalarla ilgilenmemektedir çünkü yüzü aynalarda görünmüyordur. Adam kadından çok etkilenir ve onu tekrar görmek için inanılmaz bir isteğe kapılır. Kadın, eğer kendisini gösteren bir ayna getirirse adamla beraber olacağını söyler. Adam, kadını çok arzular. *“O bedene dokunabilmem için isteğini yerine getirmekten başka çarem olmadığı belliydi”* (M, 71). Onunla beraber olmak istediği için bu aynayı yaptırır. Aynayı yapan adam aynayı vermekten vazgeçince, aynacı sırf kadınla beraber olabilmek için cinayet işler ve aynayı kadına

götürür. Kadınla beraber olur. O kadar şehvetli bir birliktelik yaşarlar ki adam bu durumu şöyle ifade eder: “*Şu kadarını söyleyeyim ki, hiçbir ölümlü, insanlık tarihi boyunca bu zevkin zerresini bile tatmamıştır*” (M, 73). Aynacı adam, kadınla beraber olabilmek için cinayet işlemiştir ve günaha girmiştir.

“Zayıf Adamın Hikâyesi ” adlı bölümde bir terzi, santral memuresi olan kadına âşık olur ve evlenirler. İlk gece yaşadıkları cinsel birlikteliği terzi şöyle anlatır:

“...yeryüzünde o anın ateşine yakın bir sıcaklığı yaşadığını düşünenler, ellerindeki bir kibrit çöpünün aleviyle cehennemin ağzını yan yana getirsinler. Doğal ki onları temsil eden çöp parçası çoktan söniüp bitmiş, ellerindeki o ufak alev ısırtığı çoktan unutulup gitmiştir; ancak benim durumum bir başka dostlarım... Damarlarımda fokurdayan tüm kanın çekilip buharlaştığı, kalbimin sonu gelmez, can yakıcı heyecandan çırpınıp durmaktan helak perişan düştüğü, etimin şehvete bulanmış ter tabakasıyla kaplanmış olmasına karşın sürtünmekten alev aldığı o süreç ne kadardı? ...Hatırladığım sonsuz zevk denizinde son kulaçlarımı atıp, bitap bir şekilde kıyıya çıkmam ve bayılmam” (M, 105).

Bu hikâyede erotizm hat safhada anlatılır.

“Kaptanın Hikâyesi” adlı bölümde ise, kaptan bir zamanlar âşık olduğu kadınla yaşadığı esrarengiz ilişkisini anlatır. Kaptan gemi yolculuklarından birinde gördüğü bir kadına aşırı şekilde arzu besler. Sonunda beraber olduklarında ise korkunç gerçekle yüzleşirler. Birbirlerini şehvetle arzuladıkları an dokunduklarında vücutlarında yanıklar oluşmaktadır. Gerçek aşk mecazi anlamda değil gerçek anlamda bedenlerini yakmaktadır.

“Onu istiyordum; hiçbir bendin durduramayacağı bir şehvetle; neredeyse intikam isteği ile... ...Birden atılıp dudaklarına yapıştım ve şehvetle öpmeye başladım. Dilim ağzının içinde kırbaç darbeleri vururken hiçbir acı hissetmediğimi şaşkınlıkla fark ettim ama o acıdan kıvranıyordu!” (M, 125).

Adam, kadın kollarında can çekişirken onun yandığını görmekten zevk alır ve kadın sonunda yanıp kül olur. Şehvet uğruna adam, kadının yanıp kül olmasına izin vermiştir.

“Hancının Hikâyesi” adlı bölümde, bir tekkede mürit olan adam müşdidinin emaneti olan kadına âşık olur ve ona sahip olabilmek için müşdidini öldürür. Daha sonra kızla tekkeden kaçarlar. Ondan sonraki kavuşmasını adam şu şekilde ifade eder: “*...tahmin edebileceğin gecikmiş isteklerimizin alabildiğine boşaldığı, tenlerimizin sürtünmekten tahriş olduğu, aklımızın şehvet ve aşkla eriyip buhar olduğu zamanlardı*”

(M, 139). Mürit, kadına duyduğu şehvetli aşk nedeniyle ödenemeyecek büyük bir günaha batmış ama bundan da pişman olmamıştır.

Malihulya'da, aşkın ve şehvetin etkisiyle yapılacak her şeyin mubah olduğu yansıtılır. Bu şehvetin tuzağına düşenler büyük günahlar işler, gözlerini kırpmadan cinayet işlerler. Yaşadıkları şehveti de en üst noktada dile getirirler. Pirselimoğlu, bu romanında da cinselliği uç noktalarda yaşayan karakterler çizmiştir.

2.3.2.3. Fantastik

Malihulya'da aşk temasıyla birlikte işlenen çeşitli fantastik olaylara rastlanır. Bu olaylar çok fazla olduğu için bu temayı ayrı başlık altında incelemek daha doğru olacaktır.

Karşımıza çıkan en belirgin fantastik durum, anlatıcının Haşmet'in aşk hikâyesini Azrail ile birlikte kurgulamasıdır. Anlatıcı ön sözde, bu hikâyeyi bir yerlerden duyduğunu söylerken (M, 1) son sözde ise bu duyduğu kişinin Azrail olduğunu söyler. Anlatıcı bize gerçek olmayan bir evren sunup daha sonra da bu hikâyeye gerçekmiş gibi inanmamızı ister. Birinci dereceden alt anlatı olan Haşmet'in hikâyesinin uydurma olduğunu son sözde itiraf eder. Anlatıcı Haşmet'in öyküsünü Azrail'le beraber kurgulamıştır. Bu durum çerçeve öykünün tamamen fantastik olarak kurgulandığını bize gösterir. "*Doğrusu böyle olmasının sorumlusu Haşmet'in o gece âşık olmasının heyecanıyla 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*"(M, 187). Zaten doğaüstü bir karakter olan Azrail, kurgunun içinde de yer alarak romanı baştan sona fantastik hale getirmiştir.

Malihulya'daki sevgililer genellikle hayalidir. Haşmet, bir gece rüyasında gördüğü kıza âşık olur ve onu bulma ümidiyle Bağdat yolculuğuna çıkar. Yani gerçek olduğundan emin olmadığımız bir güzelin peşinden oradan oraya sürüklenir. Haşmet dışında; Berber Selahattin'in şair arkadaşı Ali Ruhi, duvarlarda görülen sevdiğinin hayaliyle evini kendisine bir hapis haneye çevirmiştir. Bu aşktan kurtulabilmek için uzak diyarlara gitmeye çalışırken hastalanarak canından olmuştur (M, 9). Yine Berber Selahattin'in ustası Mehmet Rıfat Bey, hayali sevgilisi uğruna bileklerini usturasıyla keserek intihar etmiştir. "...zorlukla karşıdaki boş duvarı gösteriyordu. Genç Selahattin orada sanki esmer bir kadın hayali görür gibi oldu" (M, 10).

“Kondüktör’ün Hikâyesi” adlı bölümde, on iki yaşından beri trende olduğunu gördüğü hayali bir güzele âşık olan ve o güzelin uğruna tüm hayatı tren vagonlarında geçen adamın hikâyesi anlatılır. Kondüktör de hayali bir güzele âşık olmuştur. “*Her girdiğim garda o güzele rastlıyorum, tam onu yakalamak için indiğimde kayboluyor; ardından geçip giden bir trenin içinde bana gülümserken görüyorum*”(M, 49). Haşmet’in trenden indikten sonra bindiği kamyonun şoförü Nezir de zamanında hayali bir güzele âşık olmuştur. “*O da neredeyse tüm kamyon şoförleri gibi doğuda bir akşamüstü –üçüncü ya da dördüncü seferindeyken- bir yol kenarında rastladığı bir kadına âşıkta*” (M, 53). Tüm bu hayali sevgililer, *Malihulya*’da aşkın fantastik bir biçimde ele alındığının sadece ufak bir kanıtıdır. Asıl fantastik olaylar ikinci alt dereceden olan dört hikâye de karşımıza çıkar.

Fantastik öğelerin yoğun olarak görüldüğü ilk anlatı, “Aynacının Hikâyesi”dir. Mesleği şehir şehir gezip ayna satmak olan bu adam, bir gün ilginç bir olayla karşılaşır. Kapısını çaldığı evlerde yalnız yaşayan kadının yüzünü aynalar göstermemektedir. Adam kadından çok etkilenir ve onu tekrar görebilmek için kadının kendisini gösteren bir ayna getirmesi şartını kabul eder. Adam bu aynayı bulur, kadına götürebilmek için cinayet işler ve kadına götürür. Sonra da kadınla beraber olurlar. Bu beraberlik sonrasında adam kör olur. Sabah kalktığı anda anlar ki, kadın kendisini terk etmiştir. Onu bulmak için kapı kapı dolaşır, bu sırada sevdiğinin başka kör âşıklarıyla karşılaşır. Hep beraber kadını aramaya koyulurlar. Sonunda aynacı, kadını kokusundan tanır ve bir sokakta önünde yürüdüğünü fark eder, gider kadına arkadan sarılır. Kadınla bir kez daha beraber olur, bu sefer aynacının gözleri açılır. Kadın söylediğine göre adamın aşkını test etmek için ondan kaçmıştır. Adam, artık rakiplerini, diğer körleri öldürmek zorundadır çünkü kadın yalnızca ona ait olacaktır. Diğer körleri öldürmeye gittiğinde bir başka körün de gözlerinin açıldığını görür. Bu körü ve yakalayabildiği diğer körleri öldürür. Kadının yanına gider ama kadın yine yerinde yoktur, kaçmıştır. Aynacı, o günden beri hala onun peşinde olduğunu söyleyerek hikâyesini bitirir. Haşmet, aynacının yüzünün karşısındaki lavabo aynasında görünmediğini fark eder (M, 68-85). Bu alt anlatıda aynacı, arzuladığı kadına “sihirli” bir ayna hediye eder ve kadının yüzünün aynada görünmesini sağlar. Onunla beraber olduktan sonra adam kör olur. Bakma, görme ve aynayla ilgili bu motifler fantastik edebiyatta sıkça işlenmektedir. Ayrıca adam şehvet

uğruna cinayetler işler. Arzu nesnesi kadın şeytan gibi davranmakta, insanları yoldan çıkarmaktadır (Demir, 2015: 94).

“Pierre Mabile 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 Hikâyesi”nde, terzi âşık olduğu santral memuresiyle evlenir. Kadınlık ilk gece beraber olduktan sonra bedenleri yer değiştirir. Kadın, kendisinin bir laneti olduğunu tekrar beraber olurlarsa bedenlerinin yeniden yer değiştireceğini söyleyip birkaç kez daha bu olayı tekrarlatır. Bu durum devam ederken adamın kadının bedenine sahip olduğu bir gün uyanınca karısının kendisini terk ettiğini fark eder. Kadın, adamın bedeninde, eşyalarını da alıp gitmiş, kendi kadın eşyalarını da adama bırakmıştır. Adam, artık sevdiği kadının bedenine hapsolmuştur. (M, 102-110). Bu hikâyede de fantastiğin iki izleği vardır. “metamorfoz” ve “erotizm”. Sevişen iki âşığın bedenlerinin birbiriyle yer değiştirmesi bir metamorfoz izleğidir (Todorov, 2012: 110). Diğer hikâyelerde olduğu gibi bu hikâyede de erotizm kullanılmıştır.

“Kaptanın Hikâyesi” adlı bölümde, kaptan, gemi yolculuklarından birinde gördüğü bir kadına âşık olur, ona karşı aşırı bir arzu hisseder. Sonunda beraber olacakken korkunç bir gerçekle karşılaşır. Birbirlerini şehvetle arzuladıkları an vücutlarında yanıklar oluşmaktadır. Gerçek aşk mecazi anlamda değil, gerçek anlamda bedenlerini kavurmaktadır. Şehvetin olmadığı yakınlaşmalarda bir şey olmazken, dokunuşlarına şehvet karıştığı an tekrar yanmaya başlarlar. “Aşk yakar” gibi mecazi bir söyleme somut bir anlam yüklenmiştir. İki sevgili arasındaki bu durum fantastiktir.

Son olarak fantastik öğeler karşımıza, “Kâtibin Hikâyesi” adlı bölümde çıkar. Bu alt anlatıda *doppelganger* vak’ası vardır. Bu vak’a, yaşayan bir insanın çok benzeri ya da ikizi olması durumudur. Bu durum da başlı başına fantastiktir. Bir insanın başka bir görünüme ve karaktere sahip olarak ikiye bölünmesi romandaki son fantastik öğedir.

2.3.2.4. Rüya

Roman, Haşmet adlı on yedi yaşındaki gencin bir rüya görmesiyle başlar. Haşmet, rüyasında gördüğü kıza âşık olur. Roman, bu rüyada görülen aşk üzerine kurgulanır.

Eser boyunca da Haşmet sevgilisiyle hep rüyasında buluşur. Bu buluşmalar rüyadan öteye geçemez. Bu yüzden rüya teması üzerinde durulması gereken bir temadır.

Haşmet, rüyasında güzeller güzeli bir kız görür (M, 3). Rüyasında gördüğü bu suret, onu o kadar etkiler ki günlük işlerini yapamaz hale gelir (M, 6). Daha sonrasında bu kıza ulaşmak için işini, ailesini bırakıp Bağdat'a doğru yola çıkar. Bu yolculuk sırasında da kız onu rüyalarında yalnız bırakmaz. *"Bu süre zarfında Leyla da ondan uzak durmadı; rüyalarında ve gece gökyüzünde yıldızların arasında belirdi..."* (M, 146). Haşmet'in kızı rüyasında gördüğü gecelerde kalbi çatlayacakmış gibi yerinden fırlar. Bu rüyalar onu çok etkiler. Hatta onu son görüşünde çıplak olması, ona karşı arzu duymasına da yol açar (M, 182).

Malihulya'da, rüyada âşık olma motifi kullanılmasıyla Haşmet'in aşkına Doğu'ya özgü mistik bir hava katmak istenmiştir. Çünkü "rüyada âşık olma" Doğu anlatılarına has geleneksel bir motiftir. *"İlhan Başgöz, bizim mesnevilerimizdeki rüyada âşık olma motifinin İran kaynaklı olduğunu söyler"* (Demir, 2015: 103).

2.3.2.5. Yolculuk

Malihulya'da on yedi yaşındaki genç Haşmet'in rüyada gördüğü güzele âşık olma ve bunun üzerine yaptığı sıra dışı yolculuk hikâyesi anlatılır. Haşmet'in hem rüyada âşık olma durumu hem de çıktığı aşk yolculuğu bize masal türünün işlevsel yapısını hatırlatır. Masal türü ve masalın yapısı üzerine çalışmalar yapan Vladimir Propp; masalarda bulunan işlevsel birimlerin genel olarak kahramanın yolculuğu, bu yolculuk sırasında geçirdiği aşamalar ve bu yolculukta karşılaştığı insanlar üzerinde durduğunu belirtir (Propp, 2001: 45-89). *Malihulya*'nın yapısında Propp'un bu işlevlerinin benzer şekilde kullanıldığını görmek mümkündür. Başkarakter başlığı altında Propp'un bu aşamaları ve Haşmet'in bu aşamalara uyduğu kısımlar üzerinde durmuştuk (bkz: s.103). Burada da bunu hatırlatmakta fayda var. Çünkü yolculuk teması bu işlevsel yapı üzerinde kurgulanmıştır.

Propp birinci aşamayı *"Aileden biri evden uzaklaşır"* (Propp, 2001: 45-89) şeklinde tanımlar. Haşmet'in küçük yaşta babasının evi terk etmesi bu aşamadır. *"Kahramanın tanınması"* (Propp, 2001: 45-89) aşamasında ise kahraman belli bir işaret, yara izi gibi belli bir iz ya da kendisine verilen yüzük, mendil gibi bir nesne aracılığıyla tanınmaktadır. Karşılaştığı siyahlı adam figürü tarafından Haşmet'e

verilen (M, 33) ve eser boyunca kahramanın omzundan ayrılmayan “kuş”u kahramanın tanınması için var olan etmen olarak düşünebiliriz (M, 35).Ayrıca kahramanımız rüyada sevgilisinin yüzünü görüp ona âşık olunca göğsünde kara bir leke belirir. Bu leke de onun tanınmasını sağlayan bir diğer unsurdur. “...yüreğinin üzerine gelen bir noktada bir leke belirmişti, ben gibi küçük kahverengi bir leke” (M, 4-5).Propp’un aşamalarından biri de “Kahraman eyleme geçmeyi kabul eder ya da eyleme geçmeye karar verir”dir (Propp, 2001: 45-89). Haşmet’in sadece bir rüyadan ibaret olan hayali güzelin peşine düşmeye karar vermesi, “siyahlı adam” tarafından kafasındaki yüzün kâğıda dökülmesi ve bu güzelin Bağdat’ta olduğunu işaret eden kartpostalı verişiyle olur. “O resim, Haşmet’in rüyasının elle tutulur bir ‘gerçeğe’ dönüşmesi anlamına geliyordu” (M, 17). Kahramanımızın yolculuğunun sonuna gelindiğinde onun hedefine ulaştığını ancak tam Leyla’nın evini bulduğu sırada evin üzerine düşen bir alev topu ile aşkı uğruna başladığı yolculuğun sona erdiği görülür (M, 184). Bu noktada Propp’un “Kahramanın geri dönüşü”(2001: 45-89) aşaması devreye girer. Geriye dönüş genellikle gidilen yolu izleyerek tekrardan eve dönmek şeklinde gerçekleşir (M, 185-186).

Eser boyunca, Haşmet bu aşk yolculuğu sırasında engellerle karşılaşır.

“Günler boyunca yürüdü Haşmet. Hancının işaret ettiği yönde, kızgın güneşin ve ayaklarının içine dolan kumların izin verdiği kadarıyla yürüdü, yürüdü. Arada bir önüne çıkan vahalarda ve nedense terk edilmiş damsız, kapısız evlerde konaklayarak günlerce yol aldı” (M, 48).

Haşmet, çölde Leyla’sına kavuşmak için yürüyen bir Mecnun olmuştur. Tüm engelleri aşan, mayınlı yollardan adeta uçarak geçen (M, 149), aşktan gözü kör olmuş bir âşıktır o.

Haşmet’in evinden ayrılarak başladığı bu yolculuk tekrar evine dönmesiyle son bulur. Onun aşk yolculuğu mutlu sonla bitmez. Eserde üzerinde durulan ana tema, Haşmet’in bu yolculuk sırasında karşılaştığı engeller ve kara sevdaya tutulmuş başka âşıklarla karşılaşmasıdır.

2.3.2.6. Kader

Malihulya’da Haşmet’in rüyada gördüğü kıza âşık olması ve bu aşkı uğruna bir yolculuğa çıkması daha romanın ilk sayfalarında kaderi öyle yazıldığı için bunların yaşandığı inancının baskın olduğunu gösterir. “Sonunda en iyisinin hiçbir şey

yapmamak olduğuna bir kez daha karar verdi. Yazılmış kaderi ne ise o olur, diye düşündü. Ve gerçekten de öyle oldu...” (M, 11).

Haşmet’in bu yaşadığı amansız aşk, ona ailesinden miras kalmıştır (M, 27). Hem anne hem baba tarafından kişilerin yaşadığı acayip aşk hikâyeleri ve en yakınındaki kişi olan babasının evi terk ederek hayali bir aşkın peşinden yollara düşmesi bunu kanıtlar niteliktedir. Sanki Haşmet’in de böyle bir aşkın ağına düşmesi onun kaderinde yazıyordur. O ailesinden kendisine geçen aşk hastalığına yakalanma durumunu yaşamak zorundadır.

Haşmet’in kaderi de babası gibi olur. Haşmet, Bağdat’ta Cennet Berberhanesi’nde çalışırken bir gün içeri perişan halde yaşlı bir adam girer. Bu perişan adamın berberi düşünecek hali yoktur. Boş boş bakmaktadır. Haşmet, adamın haline acır ve onu tıraş etmeye başlar. Birden adam yerinden fırlar ve kapıyı çarpıp çıkar (M, 158).

“Haşmet bir süre adamın arkasından baktı ve sonra yere dökülmüş bir miktar beyaz saçı süpürmeye koyuldu. Zavallı Haşmet yıllar önce bir tren düdüğü ile ortadan kaybolmuş babasının saçlarını süpürdüğünü hiçbir zaman öğrenemeyecekti...” (M, 158).

Haşmet de babası gibi sevdiğini bulma umuduyla bir mecnun gibi Bağdat’a gelmiştir ancak o da babası gibi aşkına kavuşamamıştır. Sonuç olarak, Haşmet’in tüm bu yaşadıkları kader inancına bağlanmıştır.

2.4. ŞEHRİN KULELERİ

Şehrin Kuleleri, yazarın dördüncü romanıdır. İlk baskısı 2005’te İthaki Yayınları’nda basılmıştır. İncelediğimiz baskı, ilk baskıdır. Roman, karşı ütopya (distopik) türünün niteliklerini taşır. Başkahraman olan T. Kara da anti kahraman özelliğini taşır.

2.4.1. Yapı

2.4.1.1. Olay Örgüsü

Roman, karşı ütopya yani distopik bir düzlemde başlar ve ilk bölümde başkahraman olan T. Kara’nın geçmişinden bahsedilir. Romanda, gelecekte, nedeni bilinmeyen darbelerden sonra bir komite tarafından yönetilen Türkiye anlatılır. İlk bölümde ülke genelinde bir gözetleme ağı kurulduğunu ve başkahramanın da bu gözetleme ağında gözetleme memuru olarak çalıştığını görürüz. T. Kara nüfuslu

akrabaları sayesinde gözetleme memuru -7. Bölge Kule Gözetleme Memuru- olarak atanmıştır. Ancak çocukluğundan beri muzdarip olduğu üşüme nöbetlerinin sıklaşmasıyla ve yükseklik korkusu nedeniyle işinden memnun değildir. Yine nüfuslu akrabaları sayesinde başka bir göreve atanır.

İzleme Komitesi Şahıs Takip Bölümü'ne atanan T. Kara, Ferit Göz adlı bir sinemacıyı uzaktan takip edecektir. Ferit Göz'ü oturduğu apartmanın karşısındaki bir apartman penceresinden gözlemleyip rapor tutan T. Kara, Ferit Göz birkaç gün evine gelmeyince amirine durumu bildirir. Amiri, T. Kara'yı gözetleme görevinden alıp Ferit Göz'ün yakın takibi görevine verir. O artık C25 kadrosuna geçmiştir. C25 kadrosu, güvenlik kadrosunda yetkili bir seviyedir. Bu seviyedeki memurlar, kimlik kontrolü yapmak da dâhil birçok yetkiyle donanmıştır (ŞK, 117)⁵. T. Kara bu takip sırasında tahmin edemeyeceği birçok şeyle karşılaşacaktır. Ferit Göz'le ilgili doğru sandığı gerçekleri selefi olan Fazıl Gözcü'nün günlüklerinden öğrenir. T. Kara, bu günlüklerin ilkini Ferit Göz'ün evinde, ikincisini Fazıl Gözcü'nün işyerindeki dolabında, üçüncüsünü ise Fazıl Gözcü'nün kendi evinde bulur. Bu günlüklerde gereksiz ayrıntılar ve gerçeğe uygun olmayan şeyler yazmaktadır. Küçük çapta bir sinemacı olan Ferit Göz, Fazıl Gözcü tarafından adeta tanrılaştırılmıştır. T. Kara, bu günlüklerin etkisine safça kapılır. Ferit Göz hakkında bir şeyler öğrenme amacıyla onun evine girer. Ulaşabildiği kayda değer olmayan ipuçlarını toplar, evden tam çıkacakken kapı çalar. Kapının dikiz deliğinden baktığında her akşam kendi evinden dürbünüyle gözetlediği kırmızı bereli kızını görür. Büyük bir heyecan duyar. O heyecanla kapıyı açar, kızla karşı karşıya gelirler, hemen sonra kapıyı kapatır. Kızın ısrarlı seslenişlerini ve kapıyı çalmalarını duymazdan gelir. Gittiğinden emin olduktan sonra evden çıkar. Ertesi gün sakinleşir ve planlar yapar. Ferit Göz'ü araştırabildiği her yolu dener. Arşiv araştırması, adamın evinde bulunduğu isimler, telefon numaraları vs. Ancak Fazıl Gözcü'nün günlükleri dışında Ferit Göz'le ilgili hiçbir bilgiye ulaşamaz. Romanın vak'asında yaşanan bu takip işinin dışında arka planda ise geleceğin İstanbul'u ama aslında görünümüyle seksenleri andıran bir İstanbul vardır. İletişim araçları olan telefonun ve bilgisayarın yasaklanması, sokağa çıkma yasakları, kimlik kontrolleri, Amerika'nın ambargosu, enflasyon vs.

⁵ *Şehrin Kuleleri* romanından yapılan alıntılar, romanın baş harfleri kullanılarak gösterilecektir.

T. Kara bir gün dolmuşta eski sevgilisi Meral'le karşılaşır. Kadın evlenmiştir, yanında da oğlu vardır. Ancak T. Kara'ya da kur yapmaktan geri kalmaz. Meral'le T. Kara nişanlanmanın eşiğinden dönmüşlerdir. T. Kara şimdiye kadar kimseyle evlenmemiş olmasına rağmen, Meral, T. Kara'dan ayrıldıktan sonra üç evlilik yapmıştır. T. Kara'yı yıllar sonra görmüş ve onun aklını başından almıştır. Onu tahrik etmeye çalışır ancak o yaklaştığında da kendini geri çeker. T. Kara yıllar sonra karşısına çıkan Meral'den cinsel anlamda etkilenir. Ancak onun dengesiz davranışları zaten Ferit Göz tarafından bulanmış aklını daha da karıştırır. T. Kara bir yandan Ferit Göz bir yandan da Meral meselesini çözmeye çalışırken kendini çıkmaz bir sokakta bulur. Onun kocası Raşit'in Ferit Göz'le bağlantısı olduğunu öğrenir ve adamı takip etmeye başlar. Ancak onu takip ederken hoşuna gitmeyen durumlar içerisinde bulur kendini. Raşit'in çalıştığı bandonun şefi Şefik'i takip ederken, sol örgütün üyeleri tarafından kaçırılır. Kaçırılanlar arasında kırmızı bereli kız da vardır. T. Kara'yı eski bir inşaata getirirler. Ortalık kırmızı kaşkollü insanlarla doludur ve bu insanlar T. Kara'ya "Yoldaş Komutan" diye hitap ederler. Herkes onu "Ferit Göz" sanmaktadır. Ferit Göz ise haberlerde sürekli gösterilen kar maskeli "komutan" lakaplı sol örgüt liderinin takma adıdır. T. Kara önce Ferit Göz sonra da nasıl olduysa devrimci örgüt lideri komutan olmuştur. Hepsi devrimci ağzıyla konuşmakta, liderleri sandıkları T. Kara'ya yaptıkları son faaliyetleri anlatmaktadırlar. T. Kara çok korktuğu ve hiçbir anlam veremediği bu durumun içinden bir şekilde kaçarak kurtulur. Ancak bu olay, yaşayacağı garip olayların yalnızca ilkidir.

T. Kara korkuyla evine ulaşmaya çalışırken bir meczup tarafından takip edildiğini anlar. Adamın bir anda dibinde bitmesiyle korkudan bayılır. Ayıldığında kendini basık bir odada tahta kerevetin üzerinde yatarken bulur. Bu seferki adamlar kendisine "Efendimiz" diye hitap etmektedir. Kaçırılan kişiler, "Mehdiciler"dir. T. Kara bu sefer de "Mehdi" olmuştur. T. Kara, şaşkınlık ve korku içerisinde kendisine bakarak dua eden insanları izlemektedir. Bu korkunç gecenin sonunda, yaşadığı bu olayla aklını iyice kaybedecek duruma gelmiştir. Oradan gitmek istediğini söyler. İsteği bir emir olarak karşılanır ve onu buldukları yer olan Ayasofya'nın yeraltından dışarıya çıkarırlar. T. Kara zorlukla kendini evine atar. Ertesi gün Müdür'ün karşısına çıkar ve olan biteni anlatır. Müdür onun anlattıklarına inanır ve söylediği yerler güvenlik güçlerince basılır ancak anlattıklarına dair hiçbir ize rastlanmaz. Onun anlattıklarının asılsız olduğunu

düşünen Müdür, T. Kara'yı görevden alır. Görevden alınan T. Kara bir süre evinden çıkmaz ve olan biteni düşünmeye başlar. Yaşananlara hiçbir anlam veremez. Uzak yakın akrabaya ulaşmaya ve yeni bir iş istemeye çalışır ancak akrabaları ona beklemesi gerektiğini söylerler. Yaşadığı bu garip olayların sorumlusu Ferit Göz'ün kim olduğunu artık ortaya çıkarmak ister. Bunun üzerine araştırabileceği tek kişi olan Fazıl Gözcü'nün evine gider ve orada son defteri bulur. Fazıl Gözcü son defterinde Ferit Göz'ün Hindistan'da kendini bulduğunu, kedileri kutsal sayan *Kedi Tarikatı Felsefesi*'ni (ŞK, 351) savunduğunu ve ülkenin yarısının Ferit Göz'ün öğretilerini kabul ettiğini yazmıştır. Ferit Göz'ü takip eden insanların gizlendiğini ancak kedi besleyerek kendilerini belli ettiğini söyler. Defteri bitiren T. Kara, o zamana kadar karşılaştığı herkesin kedi beslediğini hatırlar. Fazıl Gözcü'nün yazdıklarından etkilenmiş, kafası iyice karışmıştır. Bu zamana kadar ipuçlarından yola çıkarak ulaştığı herkese tekrar ulaşmaya çalışır ancak hepsi ortadan kaybolmuştur. Yaşadığı bu karmaşa artık onu korkutmaktan çok merak ettirmeye başlamıştır. O yüzden bu bilmeceyi artık çözmek, bir sonuca bağlamak ister. Ancak hiçbir çözüme ulaşmadan kendisini başka bir çıkmazın içinde bulur.

T. Kara, her zamankinden daha koruyucu evinde uyurken bir anda uyandırılır. "Derin Araştırma Merkez Komutanlığı" tarafından evi basılır. Adamlara göre T. Kara hem komutan hem de Mehdi'dir. Kafasına torba geçirilmiş bir şekilde evinden çıkarılır. Kendini tavanından çıplak bir ampulün sallandığı küçük bir hücrede bulur. Daha sonra ise kendisini sorguya çekecek olan kişinin karşısına çıkarılır. Adam, onun Ferit Göz olmadığını farkındadır. Kendisine atfedilen suçların hiçbirini işlemediğini de biliyordur. Ona, devletin işleyiş sırrını açıklamaktan çekinmez. Geçmiş ve gelecek kendileri tarafından devletin çıkarlarına göre yazılmaktadır. Ferit Göz, gerçek bir düşman değildir. Ferit Göz sayesinde devlet tarafından mimlenen küçük anarşistler halkın gözünde tehlike olarak kalacak ve bunların devlet tarafından kontrol altında olması veya yakalanması, halkta devlete karşı güven yaratacaktır. Ancak bu sefer nasıl olmuşsa plan bozulmuş, Ferit Göz hem komutan hem Mehdi olmuş, onun hakkında efsaneler büyümüştür. Halk uydurulmuş bir suçludan lider yaratmıştır. T. Kara da nasıl olduysa takip ettiği Ferit Göz olmuştur. Adamın planına göre Ferit Göz hiçbir zaman yakalanmadan yapay gündem olarak kalacaktır. Ancak beceriksiz bir sürü şube -Derin Araştırma Merkezi, Jandarma Kontrol, Hareket Teşkilat Dairesi, İstihbarat Karşı Koyma

vs- komutan ve Mehdi'nin peşine düşmüş ve ikisinin birleştiği kişi olan T. Kara'yı yakalamışlardır. Bundan sonra yapılacak bir şey kalmamıştır. Artık komutan ve Mehdi olarak bilinen T. Kara'nın salıverilmesi mümkün değildir. Ferit Göz'ü bu kadar önemli hale getiren de aslında Fazıl Gözcü'dür. Onun günlükleri T. Kara'yı yönlendirmiş ve bu karmaşanın içine atmıştır. Sorguyu yapan bürokrat işin bitirilmesine karar verip tam çekmecedan T. Kara'yı öldürmek için silahını çıkardığı sırada mehdiciler (yeşil örgüt) ve devrimciler (kıızıl örgüt) gelip liderlerini, yani lider sandıkları T. Kara'yı kaçırlar. T. Kara artık kendi iradesiyle adım bile atamayacak hale gelmiştir. T. Kara'nın liderliğiyle yeşil örgütün mü kıızıl örgütün mü yaptığı belli olmayan ihtilal yapılır. T. Kara, “devrim komuta konseyi başkanı” sıfatıyla memleketin idaresini yedi saatliğine ele geçirir. Bu arada Taksim'de bir otelin en güzel odasında kalmaktadır. Ancak bu durum kısa sürer. Burnuna namlu uzatılmış halde uyandırılır. Otelden çıkarılırken merdivenlerde cesetler vardır. Kaçırıldığı yere geri götürülür. Adam işine kaldığı yerden devam eder ve T. Kara'yı silahla öldürür.

Kurgu burada biter. Üstkurmacanın etkisiyle anlatıcı devreye girer ve T. Kara'nın hikâyesini dinlediği Fazıl Gözcü'nün etkisiyle T. Kara'nın yaşadığı eve gider. T. Kara'nın apartmanına giren anlatıcıya herkes T. Kara'yı 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 anlattıkları gibi hayal ettiği şekliyle bulur. T. Kara'nın tam üzerine oturan pijamalarını giyer. Aynı onun gibi makarna ve yoğurttan oluşan yemeğini pencerenin önünde yer. O gece T. Kara'nın dürbününü alıp karşı apartmandaki kıızı dikizler. Hikâye başladığı yerde bitmiştir. Romanın sonu belirsizdir. Bütün hikâyeyi anlatan kişinin T. Kara olup olmadığı, olayların anlatıcının hayal gücünün ürünü olup olmadığı belirsizdir. Kitabı yazan kişi sonunda kitabın kahramanına dönüşür.

2.4.1.2. Anlatıcı ve Bakış Açısı

Şehrin Kuleleri romanında, kurgunun anlatıldığı kısımlarda hâkim bakış açısı kullanılmış, anlatıcı olarak da üçüncü tekil şahıs “O” kullanılmıştır. Anlatıcının romanı nasıl yazdığını anlattığı ön sözde ve kurguya dâhil olduğu son bölümde ise kahraman bakış açısı ve buna bağlı olarak birinci tekil şahıs anlatıcı kullanılmıştır. Hâkim bakış

açısının kullanıldığı iç hikâyede anlatıcı, T. Kara'nın ruh hallerinden ve düşüncelerinden haberdardır.

“T. Kara da adamı uzun süreden beri tanıyor olmasına, hatta uzaktan gelen bir akrabalık ilişkisinin varlığına karşın ürkütücü buluyordu. Bu hem uzak hem yakın olma hali rahatsızlık vericiydi. Onun zaman zaman tehlike işareti olabilecek şekilde bir kaşını kaldırıp gözlerini kısarak tedirgin edici nazarlar fırlatması kadar hiç ummadığı anda aşırı sevecen bi tebessümle bakması da nasıl davranması gerektiği konusunda içinde hep bir ikircilik rüzgârı-o sonu gelmez gitgeller-esmesine neden oluyordu” (ŞK, 44).

Ön sözde ve son bölümde ise anlatıcı romanı yazma sürecinden ve kurguya nasıl dâhil olduğundan bahseder.

“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 cümlelerin hayati bir önem taşıdığı yolunda saçma bir fikre saplanmış olan hebenneka okuyucu takımının etkisinde kalmış olmalıyım” (ŞK, 9).

“Kapıyı kapattığımda neler olduğuna dair hiçbir şey anlamamış halde öylece kaldım. Hatta şaşkınlıktan tekrar bayılmamak için kapının yanındaki sandalyeye çöktüm. Böylesine garip bir duygu yani” (ŞK, 421).

Bu kısımlarda kahraman bakış açısı ve birinci kişili anlatıcı kullanılmıştır. Anlatıcı kendi yaşadıklarını ve bildiklerini anlatmıştır.

2.4.1.3. Şahıs Kadrosu

Pirselimoğlu'nun kurguladığı distopik dünyayı anlattığı, ancak görünüm olarak 80'li yılların Türkiye'sini yansıttığı *Şehrin Kuleleri*'nin karakterleri genel olarak sinmiş, korkak, sorgulamayan, kendilerini düzenin işleyişine kaptırmış pasif karakterlerdir. Karakterlerin böyle olmasında üst üste yaşanan darbelerin ve ülkenin sıkıyönetimle idare edilmesinin etkisi vardır. Romanın başkahramanı daha doğrusu anti kahramanı T. Kara da böyle bir karakterdir. Anlatıcı, *“asıl adı başka ama bu kitap boyunca, ileride anlaşılacağını umduğum nedenlerden dolayı onu böyle çağırmayı yeğliyorum.”* (ŞK, 13) ara sözünde belirttiği gibi karakterin adını değiştirmiş ancak ona yalnızca isminin ilk harfi ile seslenmiş ve soy ismi olarak da Türkiye'de en çok kullanılan soyadlarından “Kara”yı seçerek onu değersizleştirmiştir. Yazar, T. Kara'nın adını kısaltarak bir bakıma onun bireyselliğini bitirmiş ve soyadı sayesinde de onu sıradanlaştırmıştır. Böyle yaparak romanın merkezinde onun olmadığını, onun kişiliğinin amaç değil yalnızca araç olduğunu bize göstermiştir. Keza, roman boyunca onun dışındaki herkes

hakkında ayrıntılı bilgilere ulaşırız ama T. Kara'nın dış görünüşü hakkında hiçbir bilgiye ulaşamayız, kişiliği hakkında ise davranışlarından yola çıkarak fikir sahibi oluruz. Romandaki şahıs kadrosunu; başkahraman (anti kahraman), başkahramanın yanında yer alan norm karakterler, onun karşısında bulunan, sonunu hazırlayan kart karakterler ve yalnızca ülkenin durumunu daha iyi anlamamızı sağlayan memurların çizildiği fon karakterler olarak ele alabiliriz.

Romanın başkahramanı daha doğrusu anti kahramanı T. Kara, gözetleme kulesinde, gözetleme memuru olarak çalışmaktadır. Çocukluğundan beri üşüme nöbetleri geçiren T. Kara, aynı zamanda yükseklik korkusundan dolayı işinden memnun değildir. Bulduğu bu konuma akrabaları sayesinde torpille gelmiştir. Yine hatırı sayılır akrabaları sayesinde başka bir iş olan Ferit Göz adlı bir sinemacının uzaktan takibiyle görevlendirilir. Onun bu takibi sonucu kimlik bunalımı yaşamaması, gözetleyenken gözetlenen konuma gelmesi, yaşanan hiçbir şeye bir anlam verememesi ve hiçbir şeyi sorgulamadan iradesi dışında davranması onun anti kahraman olduğunu gösterir. T. Kara bir anti kahramandır. *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* (2013) adlı sözlüğün yazarı J.A. Cuddon (2013: 41), anti kahramanı, kahraman olmayan veya kahramanın klasik özellikleri olan cesaret, güçlü olma ve her işi yapabilme yetilerinden yoksun olan kahramanın antitezi olarak ifade eder. Kahramanın başarılı olma özelliğinin zıttı olarak anti kahraman, başarısızlığı meslek edinmiş karakterdir. Baldick (2001: 13) ise, anti kahramanı koşulların ezici baskısı altında kalan eylemsiz kişi olarak tanımlar. Kahramanın klasikleşmiş görüntüsü karşısında yer alan anti kahraman; küçük, eğitimsiz, pasif, etkisiz ve yalancıdır. Bu kişiler, başarısızlıklarından ötürü örnek alınacak kişiler değildir. Ömer Faruk Huyugüzel'e göre (2018: 52), bu tür kahramanların en eskisi, *Don Kişot*'tur. Türk edebiyatında ise, Recaiade Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası* romanının başkişisi Bihruz Bey, Yakup Kadri'nin *Kiralık Konak*'ının başkişisi Seniha ve Yusuf Atılgan'ın *Anayurt Otel*'nin başkişisi Zebercet, birer anti kahramanlardır. Anti kahraman, modernitenin bireyi ön plana çıkarmasına karşılık kahramanın eylemsiz, uyumsuz ve işlevsiz hale gelmesiyle oluşan bir karakterdir. İçinde yaşadığı toplumun değerleriyle ters düşen, bu değerleri eleştiren ve hatta bu değerleri sarsmak amacıyla kurgulanan ancak bunu yaparken eyleme geçmeyi değil eylemsizliği, başarılı olmayı değil başarısızlığı, değişime rağmen aynı kalmayı ön plana çıkaran başkişidir (Tilbe, 2019: 156).

T. Kara, birçok özelliğiyle anti kahraman özelliği taşır. Amirine verdiği, özenerek yazdığı günlük gözlem raporları dışında yaptığı iyi hiçbir işi ya da özelliği yoktur. T. Kara, herhangi bir insanı ya da hayvanı sevmez. Çevresindeki kadınlara ve eski nişanlısı Meral'e cinsel bir obje gözüyle bakar. Sevgilisi ya da bir sevdiği yoktur. Evine çağırdığı Rus ve Romen kadınları sayesinde cinsel ihtiyacını karşılar. Sürekli makarna ve yoğurt yer ve asla bulaşıklarını yıkamaz, mutfak eviyesinin içerisine bırakır. Hiçbir olay karşısında iradesini ortaya koyamaz. Hakkında hiçbir şey bulamadığı Ferit Göz hakkında yalan yanlış bilgileri ise selefi Fazıl Gözcü'nün yazdığı günlükler sayesinde öğrenir. Adamın akıl hastanesinden kaçan, normal biri olmadığını öğrendiğinde bile onun bilgilerinin peşinden gider. T. Kara, işlerini kendi başına halledemez. Bulunduğu konuma da torpille gelmiştir. İşinden memnun olmayınca yine akrabalarına yani torpile başvurur. T. Kara, çevresindeki insanların yönlendirmesiyle oradan oraya giden iradesiz bir kukladır:

“T. Kara bütün gün boyunca şaşırırmaktan bıkmıştı ama bu hiç beklemediği bir sürprizdi. O ana kadar en çok buna şaşırırdı. Kız pencereyi açıp,

-Atlayın, dedi. Vakit yok!

T. Kara'nın sanki hipnoza girmiş gibi heyecandan tamamen kapanan idrak gücü küçük, küçücük bir fırsat bulabilse açılan kapıdan içeri girmesine engel olacak sayısız nedenlerden bir ikisini sıralayabilirdi. Ama öyle olmadı; en fazla işe yaraması gereken anda –çoğu zaman olduğu gibi- akli bu davete ne bir neden arama uğraşına girdi ne de kızın kolundan çekip kendisini içeri çekmesine karşı koymaya niyetlendi ve T. Kara arabanın arka koltuğuna, hemen o kızın yanına ipleri başkasının elinde olan bir kukla sorumsuzluğuyla oturdu” (ŞK, 308).

T. Kara, ne zamandır izlendiğini hissiyatını taşımaktadır. Bir gün sokakta yürürken zorla arabaya bindirilir. Arabanın arkasında T. Kara'nın akşamları dikizlediği kırmızı bereli kız oturmaktadır. Onu bir metro inşaatına götürürler. Herkes onu Ferit Göz sanmaktadır. Ferit Göz ise “komutan” lakaplı haberlerde kar maskeli bir robot resmiyle gösterilen sol örgüt liderinin takma adıdır. T. Kara, önce Ferit Göz'e sonra da devletin baş düşmanı komutana dönüşmüştür. Gözetleyenken gözetlenen olmuş, gözetlediği kişinin kişiliğine bürünmüştür. T. Kara burada, örgüt üyelerinin devrim hazırlığıyla ilgili konuşmalarından hiçbir şey anlamaz. Anlamak için bir çaba da göstermez. Onun tek isteği oradan bir an önce uzaklaşmaktır. O, bir anti kahraman olarak yaşadığı şeyleri “anlama çabası”na girmez, çünkü girerse bir çözüm bulmaya çalışacaktır. Ancak onun yine bir anti kahraman özelliği olan “eylemsizlik” özelliği buna engel olmaktadır (Akyıldız, 2014: 19). Anti kahramanların toplum tarafından

kabul edilmediğini, statü ve kabul yoksunluğunu simgelemek için bir isimleri yoktur (Akyıldız, 2014: 26). Pirselimoglu da başkahramanını bir anti kahraman olarak çizdiği için ona bir isim vermemiş, T. olarak kısaltmış, soy isim olarak ise oldukça sıradan olan “Kara” soy ismini kullanmıştır. Bu isimsiz anti kahramanımız, içinde bulunduğu sisteme dâhil olamamış, bir statü kazanamamıştır. İzleme Komitesi Şahıs Takip Bölümü’ne atanıp, devlet tarafından tehlikeli görünen birini takip eden üst düzey bir memur iken bir anda izlenen konumuna gelmiş ve bir devlet düşmanı olmuştur. T. Kara iken Ferit Göz olmuş daha sonra ise Yoldaş Komutan ve en son da Mehdi olmuştur. O, kendisine ait olmayan bu üç ayrı kimliğin ağırlığı altında ezilmektedir. *“T. Kara o anda bedeninde ve ruhunda üç ayrı, üstelik de var olmayan kimliğin ağırlığını hissetti. Nefesi kesilir gibi oldu. Zavallı T. Kara’yı taşımaktan aciz bu beden nasıl o üç teni giymişti üzerine”* (ŞK, 402). O, kendi benliğini bile taşımaktan aciz iken üç ayrı kimliğe bürünmüş ve en sonunda da hiçbirini taşıyamadan dünyadan silinip yok olmuştur. T. Kara, pasif kişiliğiyle, ahlak kurallarından yoksun oluşuyla, anlamsızlığıyla, eylemsizliğiyle, her başı sıkıştığında uykuya sığınmasıyla ve beceriksizliğiyle tam bir anti kahraman olarak kurgulanmıştır.

Romadaki tek norm karakter, T. Kara’nın fırıncı komşusudur. Adam, T. Kara’nın evinden tam çıkacakken bayılan sayım memurunu, T. Kara’yla beraber hastaneye götürmüş ve onun bu işten sıyrılmasını sağlamıştır. *“Adamın kapısının önüne vardıklarında bir an göz göze geldiler. T. Kara adama karşı derin bir sevgi hissediyordu. Ayrılırken ona minnetini belirtecek bir hararetle elini sıkı sıkı sıkı ve defalarca teşekkür etti”* (ŞK, 112). Komşu, roman boyunca T. Kara’ya yardım eden, onu kollayan tek kişidir. Bu yüzden tek norm karakterdir.

Şehrin Kuleleri’nde T. Kara dışında karşımıza çıkan hemen her karakter bir kart karakterdir. Bu karakterler vak’a boyunca T. Kara’nın karşısında olmuş ve onun sonunu hazırlamışlardır. İlk bölümde T. Kara’nın geçmişinden bahsedilmesiyle babası B. Kara’yı ve annesini tanırız. B. Kara, pozitif bilimlere kendini kaptırmış bir insandır. *Yeni İrfan* adlı bir dergiye abone olmuş, Rus bir düşünürün etkisiyle hayatı açıklamak için ‘müşahhas verilere’ ihtiyaç olduğuna inanmıştır (ŞK, 13). Daha sonra ise Amerikalı bir düşünürün etkisinde kalmış ve bu pozitivist görüşün yanında bir de “pragmatizm”i eklemiştir. Baba Kara, oğlunun üşüme sorununu somut verilerle, neden-sonuç ilişkisiyle açıklamaya çalışır. Pozitif bilim dergilerine abone olup, birkaç materyalist yazar okuyup

her şeyi somut verilerle açıklamaya çalışan zavallı biridir. O, sahip oldukları tüm mal varlığının karısının olduğu gerçeği altında ezilmekte, kendini bilime vererek bu eziklikten kurtulmaya çalışmaktadır. Baba Kara, bir gün evin tapusunu karısının çekmecesinde bulur ve bu duruma çok sinirlenir. O sinirle evden bir daha dönmek üzere çıkar. Görgü tanıkları şehir hatları vapurundan denize düştüğünü söylese de cesedi hiçbir zaman bulunamaz (ŞK, 34). B. Kara'nın oğluna bıraktığı miras, çocukluğunda travma yaratan av gezilerinin hala rüyalarında karşısına çıkmasıdır. B. Kara kendisine büyük dedelerinden miras kalan avı çocuğuna da aşlamak ister ancak T. Kara bu avlarda çok sıkılır, hayvanların öldürülmesine anlam veremez ve bunu istemez. Her ava çıktıklarında stresten üşüme nöbetlerine yakalanır. Bir gün babasının zoruyla kuş vurmak üzere ateş ettiğinde kurşunun, gölün kıyısında gelecek kuşları beklemekte olan bir adama denk gelmesiyle bu av gezileri biter. Ancak bu av gezileri kendisine rüyalarında karşısına çıkmak üzere miras kalmıştır. Bu rüyaları adeta bir korku filmi gibi oluyor, elinde tüfekte uzun sazlıkların arasında yürürken görüyordu kendisini. Her an bir yerden bir tehlike gelecekmiş gibi korkuyor ve karşısına bir anda "O" çıkıyordu. O'nun kim olduğunu hiçbir zaman göremiyordu. Babasının kendisini çocukken zoraki götürdüğü bu av gezileri onun bilinçaltına işlemiş ve seneler boyunca rüyalarına girmesine neden olmuştur. Ayrıca onun bir sorumluluk hissi duymadan hayatına devam etmesi ve anlamadığı şeyler üzerine kafa yormaması, iradesini kullanamayıp bir kukla gibi oradan oraya savrulması da yine babasından kendisine geçmiştir.

"O, hep elde ettikten sonra insanın kendisin, acaba diye sorguladığı tatminsizlik hali T. Kara'da herkeste olduğu kadar vardı; onda diğerlerinde olmayan bu sorgulama sürecinin kısa ama bir cimbızın bıyıklardan birkaç tel çekmesi kıvamında bir yoğunlukta gerçekleşiydi. Çarçabuk geçip giden ama ardında sızılar bırakan küçük sorular T. Kara bu sorulara doyurucu yanıtlar veremese de üzerlerinden atlayıp geçmesini becerecek yeteneği babasından almıştı" (ŞK, 52).

T. Kara'nın bir anti kahraman olmasında Baba Kara'nın büyük etkisi vardır. Onun sonunu hazırlayan bu kişiliğe etkisi olduğu için B. Kara bir kart karakterdir.

Baba Kara'nın aksine annesi, her şeyi açıklamakta sezgisel yolu tercih eder. T. Kara'nın üşüme nöbetlerinin dualarla geçeceğine inanır. Onun B. Kara'ya karşı pasif kalması, karşılaştığı her zorlukta yalnızca dualara sığınması, T. Kara'nın gelişimine olumlu bir etkide bulunamaması bir kart karakter olduğunu gösterir.

Bir diğerkart karakter Feride Güz'dür. Feride Güz, T. Kara'nın akşamları dürbünüyle gözetlediği evinin karşısındaki binada oturan kızdır. Kız genelde saçlarıyla uyumlu siyah bir bluz giymektedir. *“Ashında öyle çarpıcı, bakmanı yerine mihlayan cinsten bir güzellik değildi; başka bir çekicilik, T. Kara'nın adını bir türlü koyamadığı bir alımdı ondaki...”* (ŞK, 36). Kız, T. Kara'yı heyecanlandıran, onda şehvet hissi uyandıran biridir. Ancak Feride Göz, onu Ferit Göz sanacak ve devrim örgütüne üye kişilerle beraber kaçıracaktır. Ona “Yoldaş Komutan” diyecekler ve onun adıyla bir ihtilal gerçekleştireceklerdir. Feride Göz'ün de dâhil olduğu bu devrimci örgüt onun ölümüne neden olacaktır. Bu yüzden Feride Göz bir kart karakterdir.

Sonraki kart karakter, Suut'tur. Suut, T. Kara'nın ilkokuldan beri tanıdığı, aynı kaderi paylaştığı çocukluk arkadaşıdır. Suut, Merkez'deki Dinleme Servisi'nde çalışmaktadır. Tüm gün, kafasında koca kulaklıklarla bir masanın başında tanımadığı insanların konuşmalarını dinlemektedir. Bu sinir bozucu işten memnun değildir. T. Kara'nın sürekli iş değiştirmelerini kıskanmaktadır. Kendisi de iş değişikliği için gizliden gizliye sürekli dilekçeler vermekte ama bir sonuç elde edememektedir. Kafasının içinde sürekli dinlediği insanların konuşmaları çınlamakta, rüyasında bile bu konuşmalardan kurtulamamaktadır. Bu durum onu çok mutsuz etmekte, evlendiği karısı da onun bu mutsuzluğundan sürekli şikâyet etmektedir. Ama onu en çok rahatsız eden çalıştığı kuruma bir süre önce tayin olan genç bir kadına karşı hissettiği duygulardır. Ayrıca kadın da ona boş değildir. Bu, klişe memuriyet hali Suut'u çok fazla yıpratmıştır. Suut, başından beri T. Kara'yı kıskanmasıyla bir kart karakterdir.

Bir sonraki kart karakter Ferit Göz'dür. Ferit Göz, T. Kara'nın takip etmesinin istendiği, bir sinemacıdır. Bu şahıs, D5 kategorisinde önceliğe sahip biridir. D5 izlenme önceliği en alt sırada olan kişilerin yer aldığı bir kategoridir. Fazla bir tehlike arz etmeyen ama yine de takip etmenin iyi olacağı bir şahıstır. T. Kara bu şahsı birkaç gün gözetler. Şahıs genelde yerinden kalkmadan koltuğunda oturmaktadır. Birkaç gün sonra ortadan kaybolur. Bunun üzerinde T. Kara, Ferit Göz'ün peşine düşer. Onun peşinde dişe dokunur bir şey öğrenemez. Halefi Fazıl Gözcü'nün yazdığı defterler sayesinde geçmişi hakkında bir şeyler öğrenir ama bu bilgiler de çok gereksizdir. Esasında Ferit Göz diye biri yoktur. O gerçek bir düşman değildir. *“Ferit Göz de gerçek olmayan düşmanlardan biri [...] Küçük ve zararsız olanlardan. Romantik bir anarşist sanatçı. Böyleleri gerekiyor. Halk bayılıyor böylelerine. Potansiyel tehditleri ışığa koştan*

kelebekler gibi çekiyor kendisine” (ŞK, 401). Ferit Göz gibi devlet tarafından tespit edilen küçük anarşistler halkın gözünde tehlikeli olarak görünecek ve bunların devlet tarafından kontrol altında olması ya da yakalanması halkta devlete karşı olan güvenin artmasını sağlayacaktır. Ancak bu sefer devletin yaptığı bu plan bozulmuş, Ferit Göz hem komutan hem de Mehdi olmuştur. Halk uydurulmuş bir suçludan kahraman yaratmıştır. T. Kara'nın uydurulmuş bu suçlu yüzünden sonu gelir. O, takipçileri tarafından Ferit Göz sanılır ve devlet kendi yaptığı hatanın üstünü örterek T. Kara'yı ölüme mahkûm eder. T. Kara'nın ölümüne neden olduğu için bu hayali karakter bir kart karakterdir.

Bir diğer kart karakter, Fazıl Gözcü'dür. Bu karakter, T. Kara'dan önce Ferit Göz'ü izleme görevini yürüten memurdur. Onun ilgisini çektiği Ferit Göz hakkında detaylı araştırmalarını yazdığı defteri sayesinde T. Kara, Ferit Göz hakkında gerekli gereksiz bir sürü bilgi öğrenir ve onu merak eder. Fazıl Gözcü bu takip sonunda akıl sağlığını yitirmiş ve akıl hastanesine yatırılmıştır ancak oradan da kaçmıştır (ŞK, 260). Fazıl Gözcü'nün yalan yanlış bilgilerle Ferit Göz'ü abartması, onu kutsal bir kişiliğe, bir kahramana bürümesi, T. Kara'nın sonunu getirmiştir. Bu yüzden Fazıl Gözcü bir kart karakterdir. Kitabın ön söz kısmında anlatıcı, T. Kara'nın hikâyesini Fazıl Gözcü'den dinlediğini söyler. Fazıl Gözcü başlarda biraz ketum olsa da daha sonra açılmış ve T. Kara'nın hikâyesini anlatmıştır. Ancak daha sonra anlatıcı ona ulaşamamıştır. Fazıl Gözcü ön söz sayesinde hikâye anlatıcısı olarak dış dünyada yaşayan, gerçek bir karaktere evrilmiştir. O hem ön söz de hem de kurguda yalnızca hikâye anlatıcı olarak vardır.

Bir sonraki kart karakter, Meral'dir. Meral, T. Kara'nın eski nişanlısıdır. T. Kara, yıllar sonra Meral ve oğluyla otobüste karşılaşır. Meral, T. Kara'ya göre çok az değişmiştir. Biraz kilo alması dışında her şeyiyle aynıdır. T. Kara şimdiye kadar kimseyle evlenmemiş olmasına karşın, Meral T. Kara'yla beraberliğinden sonra üç evlilik yapmıştır. Yıllar sonra T. Kara'nın karşısına çıkmış ve aklını başından almıştır. T. Kara, başından beri yalnızca şehvet hissi duyduğu Meral'e karşı, yıllar sonra tekrar karşılaştıklarında yine aynı hislerle yaklaşır. Meral, 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, evli olduğunu söyler. T. Kara'nın kafasının karışmasına neden olur. T. Kara sırf

onu kafasından atabilmek için Ferit Göz'ü takip işine daha da yoğunlaşır. T. Kara'yı kötü etkilediği için Meral, kart bir karakterdir.

Sonraki kart karakter, Raşit'tir. Raşit, Meral'in kocasıdır. Raşit, neredeyse bir cüce kadar kısa boyludur ve oldukça çirkindir. T. Kara, bandoda tuba çalan Raşit'in Ferit Göz'le bağlantısı olduğunu düşünüp onu takip etmeye başlar. Ancak asıl Meral'in kocası olduğu için Raşit'i merak etmektedir. Onu saunaya kadar takip ettiği sırada Halis Düzgün'le karşılaşır ve onun zoruyla, onlarla beraber saunaya girer. Orada Raşit'i gözlemlene şansı bulur. Bir cüce kadar kısa, tüsüz, çirkin vücutlu bu adamı Meral'e yakıştıramaz. Ondan Meral'in kocası olmasından dolayı rahatsızlık duyar. Ferit Göz'le ilgisini sormaya çekinecek kadar korkar ondan. Bu yüzden Raşit kart bir karakterdir.

Son kart karakter, T. Kara'yı sorgulayan, üst düzey devlet adamıdır. Bu adam; tavırları, kendine olan güvenli hali ve derin devlete olan hâkimiyeti bakımından 1984 romanındaki O'Brien'i hatırlatır. O, her şeyin farkındadır. O'Brien'in Winston'a hiç işlemediği suçları itiraf ettirmesi gibi adam da T. Kara'ya yöneltilen suçların hiçbirini işlemediğini bilmektedir. Sorgulayan adam aynı O'Brien gibi devletin sırlarını, işleyiş mekanizmasını T. Kara'ya anlatmakta bir sakınca görmez. Adam, odanın penceresine yürüyerek perdeyi açar. Devasa binlerce insan koşturuyor, çok önemli işler yapıyor gibi görünüyordur. Burası, geçmişi ve şimdiki devletin çıkarlarına göre yazan bir devlet dairesidir. Adam, Ferit Göz'ün gerçek bir düşman olmadığını, halkın devlete olan güvenini arttırmak için devlet tarafından yaratılan bir düşman olduğunu açıklar. Ancak planladıkları gibi olmamış, Ferit Göz gerçek biri haline gelmiştir. Kendi yaptıkları hatayı açıklayamayacakları için adam, T. Kara'yı öldürür. Sorgulama memuru, T. Kara'yı öldüren kişi olduğu için bir kart karakterdir.

2.4.1.4. Zaman

Romanda, gelecek zamanda niye yapıldığı belirsiz bir darbe sonrasında, bir komite hâkimiyetinde idare edilen Türkiye anlatılır. Kurgusal bir zaman kullanılır. Gelecektir ancak görünüm olarak 80'li yılların Türkiye'si yansıtılır. Geleceğin karanlık kurgusu çerçevesinde yasakların hâkim olduğu yeni Türkiye'de baskıcı bir rejim vardır. Gelecek zamandır ancak teknoloji gelişmemiş hatta geriye gitmiştir. Telefon, bilgisayar gibi aletler yasaklanmış, tedavülden kaldırılmıştır. Çünkü darbeler ülkenin gelişimini

olumsuz yönde etkilemiştir. *Şehrin Kuleleri* aslında bir bürokrasi-asker distopyasıdır (Düşgün, 2019: 338).

Kronolojik zaman çizgisinde kurgulanan romanın vak'a zamanı, başkahraman T. Kara'nın ülke genelinde kurulan gözetleme ağında, gözetleme memuru olarak çalıştığı ve işinden memnun olmadığıyla başlar. Daha sonra Ferit Göz'ü takip etme görevine getirilen T. Kara'nın bir örgüt liderine ve dini lidere dönüşmesi sonucu öldürülmesiyle zaman dilimi sona erer. İlk bölümde geçmişe gidilerek T. Kara'nın üşüme problemi ön zamanda bahsedilir ve annesiyle babasının bu üşüme sorununa yaklaşımları anlatılır. *"Çocukluğundan beri üşürdü. Daha üç dört yaşındayken ortaya çıkan bu hal aile arasında sıkıntı yaratmıştı"* (ŞK, 13). Bu geriye dönüşle T. Kara'nın geçmişi ve babasıyla annesinin onun kişilik gelişimine etkileri aydınlatılmış olur.

Vak'anın gerçekleştiği mevsim kıştır. Roman boyunca ülkenin üzerinde kara bulutlar dolaşır, sürekli yağmurlu hava hâkimdir. Sıkıyönetimle yönetilen ülkenin durumu, iç karartıcı havayla tasvir edilir.

"T. Kara'nın o sabah uyandığında günün bir gariplik taşıdığını hemen aklına getiren, penceresinden gördüğü gökyüzü parçasının aşırı koyuluğu oldu. Gök öylesine siyaha yakın bir gri renge boyanmıştı ki, bir an için olması gerekenden erken uyandığını düşündü" (ŞK, 37).

Ülkenin sıkıyönetim altında olduğu ve distopik bir zamanın anlatıldığı T. Kara'nın izlediği haberlerde gözler önüne serilir.

"Haberlerde sarışın spiker kadın yurt çapındaki sıkıyönetimin üç ay daha uzatıldığını, ancak sokağa çıkma yasağının büyük şehirlerde bir saat daha ileri alındığını elinden geldiğince ciddi bir ifadeyle okudu. Milli Komite'nin yıllardır gizli örgüt lideri olarak aranmakta olan Komutan hakkında kim bilir kaçınıcı bildirgesini aktarırken görüntüye, adamın yüzü –hiç bilinmediğinden ve bir iddiaya göre o yüzü hiç gören olmadığından- sanki bir işe yararmış gibi acemice çizilmiş kar maskeli tasviri ile yine geldi" (ŞK, 32).

Gelecekteki Türkiye'yi distopik bir şekilde ele alan *Şehrin Kuleleri*'nde dönem özellikleri kimi yerlerde kendini belli eder. Sıkıyönetimin etkisiyle cadde başlarında, yolcu otobüslerinde sürekli kimlik kontrolleri yapılmaktadır. *"Bindiği otobüste yalnızca iki kez kimlik kontrolü yapıldı"* (ŞK, 28). Gecenin belli bir saatinden sonra sokağa çıkma yasakları uygulanmaktadır. *"Saatine baktı ve sokağa çıkma yasağının başlamasına az bir zaman kaldığını idrak etti"* (ŞK, 250). Nüfus sayımları evlere gidilerek, sokağa çıkma yasağı uygulanarak yapılmaktadır. *"...işe gitmediği o pazar günü nüfus sayımı vardı..."* (ŞK, 106). Cep telefonu kullanmak yasaktır, sabit

telefonlara geri dönmüştür. “*Altı yıl önce bir komite kararıyla yasaklanmasına karşın gizlice kullanıldığı tespit edilen telefonlar polis merkezinde bir masaya sıralanmışlardı...*” (ŞK, 147). Caddelerde, sokaklarda telefon kulübeleri vardır. “*Bir telefon kulübesi aramaya başladı. Meydanda, otobüs duraklarının arkasında yan yana sıralanmış beş tane kulübe vardı ve sadece birisinin önünde insanlar dizildiğinden anlaşıldığı kadarıyla telefonlardan sadece o çalışıyordu*” (ŞK, 222). Ayrıca bilgisayarlar da tehlike oluşturacağından kullanılamaz hale getirilmiştir (ŞK, 143). Enflasyon, yüzde yüz kırk iki buçuk olmuştur (ŞK, 149). Ülke genelinde at yarışları yasaklanmıştır (ŞK, 241). Amerika ülkeye ambargo uygulamıştır. “*... on dört yıldır süren ambargodan beri Amerika’dan bir heyetin gelmesinin önemini vurguladılar*” (ŞK, 275). Ayrıca ülkede döviz kullanmak yasaklanmıştır. “*Sanki alnında bir ekran belirmiş, orada gerçek ismi tıpkı –yıllar önce yasaklanan- döviz bürolarının akıp giden kırmızı ışıklı yazıları gibi orada dans edip duruyormuş hissine kapıldı*” (ŞK, 249). Memurların hafta sonu tatilleri kaldırılmıştır. “*Yıllar önce bir Komite’nin memurlara cumartesi ve pazar tatillerini kaldırmasından beri –ülkenin çalışmaya ihtiyacı var gerekçesiyle tabii ki, bu tatiller ayda ikiye indirilmişti-...*” (ŞK, 264).

Tayfun Pirseliimoğlu, darbelerin sonucunda sıkıyönetimin hüküm sürdüğü Türkiye’de, gerekli gereksiz bir sürü devlet kurumunun da açılmasıyla (İzleme Komitesi Şahıs Takip Bölümü, Derin Araştırma Komutanlığı, Tarih Komitesi vb.) bürokrasi-askeri distopyayı gözler önüne seren, kurgusal bir gelecek zamanı anlatmıştır.

2.4.1.5. Mekân

Şehrin Kuleleri, İstanbul’un macerasını anlatan bir romandır. Anlatıcı ön sözde kitabı anlatma serüvenini anlatırken, bu romanı İstanbul’da yazmaya başladığını daha sonra Viyana, Prag ve Berlin’e uzanan bir seyahat sırasında otel odalarında, kahvehanelerde ve tren kompartımanlarında tamamladığını ifade eder. Ancak İstanbul dışındaki diğer şehirlerin bu kitaba fazla bir katkısı olmamıştır. Hastalıklı şehirlerin en hastalıklısı olan İstanbul, romanda T. Kara’dan daha fazla yer kaplamaktadır (ŞK, 7). Vak’a boyunca İstanbul’un çeşitli semtlerine ve mekânlarına misafir oluruz. Bu mekânlar romanda kendine çevresel mekân olarak da algısal mekân olarak da yer bulur.

Çevresel mekânlardan bahsedecek olursak karşımıza ilk olarak, T. Kara’nın gözetleme memuru olarak çalıştığı Beyazıt Kulesi çıkar. Nöbetlerini tuttuğu bu kulenin

en üst katına dört kalın iple bağlanmıştır. Ancak üşüme nöbetlerinden ve yükseklik korkusundan dolayı bu görevinden memnun değildir. Kulenin merdivenlerinden inerken idari katta rast geldiği insanlarla her gün selamlaşmaktadır. İdari kattan kulenin giriş kapısına kadar idari bürolar üst üste sıralanmaktadır. Her gün işin bitiş saatinde gürültüyle mekânı boşaltan insanlar, zaten dar olan merdivenlerde yürümeyi zorlaştırmaktadır (ŞK, 27). T. Kara bir süre sonra memnun olmadığı bu mekândan ayrılır. Onun bu görev değişikliğini konuşmak için gittiği Merkez mekânı da çevresel mekân olarak karşımıza çıkar. Merkez, Sirkeci’de yer almaktadır. Önceden postane olarak kullanılan bu koskoca bina, iki önce yapılan darbeden sonra önemli bir işlev yürüten mekâna dönüştürülmüştür. Birçok önemli devlet dairesini içerisinde barındıran bu binanın koridorlarında, birbirlerinin ne iş yaptığından habersiz bir sürü memur koşuşturup durmaktadır. T. Kara’ya göre bu mekânın mimarı, “*insanın kendisini bu görkem karşısında önemsiz görmesi için her türlü hünerini acımasızca ortaya koy[muştur]*” (ŞK, 41). T. Kara, metrelerce yükseklikteki resimlerle bezenmiş cam tavan, mekânın her yerine serpiştirilmiş devlet büyüklerinin heykelleri ve geniş merdivenlerden oluşan bu mekânın labirente benzeyen merdivenlerinden geçip Genel Müdür’ün odasına ulaşır. Genel Müdür’ün odası, binanın sol tarafında yer alan, oldukça geniş, yuvarlak bir odadır. Işık almayan bu loş odanın duvarları ahşap dolaplarla kaplanmış ve bu dolaplar ağızlarına kadar dosyayla doldurulmuştur. Genel Müdür, bu tamamen dolaplar ve dosyalarla kaplanmış karmakarışık odanın tam ortasında, üzeri yine kâğıtlarla ve kanun kitaplarıyla kaplı olan masanın arkasında oturmaktadır. Bu kocaman masanın arkasında Genel Müdür, ufacık kalmakta ancak masanın ihtişamından o da ihtişamlı görünmektedir (ŞK, 43). Bu odadan pek de memnun olmadığı yeni göreviyle ayrılan T. Kara’nın gittiği ve bizim de tanık olduğumuz bir sonraki çevresel mekân ise İzleme Komitesi Şahıs Takip Bölümü’dür. Bu bölümün binası, bir kundaklama ya da sigara izmaritinden dolayı yandığından dolayı şehrin uzak bir yerine taşınmıştır. Binanın yeni yeri, Kartal civarında boş bir arazinin ortasındadır. T. Kara’nın Merkez’in aksine baya sakin olan bu resmi dairede Müdür’ün odasını bulması pek kolay olmaz. Bu bölümün Müdürü de bir sürü evrakla dolu olan odada, büyük bir masanın arkasında oturmaktadır. T. Kara bu mekândan Ferit Göz’ü takip etme göreviyle ayrılır. Dolayısıyla bir sonraki çevresel mekân, Ferit Göz’ün evini izlediği çatı katındaki daire olacaktır. Dairenin bulunduğu bina, dar bir çıkmaz sokağın en dibinde ve şahsın evini

tam karşıdan görebilecek bir konumdadır. Bir labirenti andıran ve küf kokan merdivenlerden geçip evin kapısını açan T. Kara'nın yüzüne nemli havanın taşıdığı ağır bir koku vurur. “*Burası, insanda fare deliği izlenimi bırakacak kadar sefil ve küçük bir çatı dairesi[dir]*” (ŞK, 65). Burası, kapının açıldığı dar koridorun sonunda, duvarında yalnızca küçük bir pencerenin olduğu küçük bir oda, fayansları kırılmış, tezgâhında böceklerin cirit attığı bir mutfak ve hemen yanında kapısı çıkarılmış, musluğu sürekli damlatan, ağır kokular saçan pis bir tuvaletten ibaret bir dairedir. Küçük odanın penceresinin dibinde bir koltuk ve sehpa bulunmaktadır (ŞK, 65). T. Kara, Ferit Göz'ü izlediği süre boyunca yalnızca bu koltukta oturmuştur. T. Kara bir süre sonra Ferit Göz'ün evine gider. Orası da çevresel mekândır. İçeride kimsenin olmadığı evin kapısı açıktır. Endişeyle evin kapısından içeri girdiğinde sessiz, dar, loş bir koridorla karşılaşır. Her gün karşı binadan izlediği evin salonu, tahmin ettiğinden daha geniş ve görkemlidir. Burası; yerde kırmızı bir halı, büyük bir ceviz masa, dört tane kadife kırmızı renkli koltuk, içi birçok biblo ile dolu büfeden oluşan bir salondur. Tozlanmış eşyalar ve etrafa saçılmış dergiler haricinde oda, temiz ve düzenli sayılmaktadır (ŞK, 127-128). T. Kara, doğru dürüst ipucu edinemediği bu mekândan ayrılır. Sonraki mekân, Ferit Göz'le ilişkili olduğunu düşündüğü Doktor Muzaffer Baki'nin muayenesidir. Doktorun “*hasta baktığı anlaşılan odası perişan görünümlü bir yerdi[r]*” (ŞK, 219). Burası; büyük bir masa, kurumuş kan lekeleriyle dolu olan yeşil bir bezin serili olduğu yatak, içerisinde ilaç kutularının ve bir tansiyon aletinin olduğu dolap, eskimiş iki koltuk ve üzerinde kuru kafanın durduğu sehpadan ibaret bir odadır (ŞK, 219). T. Kara bu mekândan da tatmin edici bilgilere ulaşmadan ayrılır. T. Kara'nın araştırmasının peşinden gittiği son çevresel mekân, Fazıl Gözcü'nün evidir. Burası; iki odadan ibaret küçük bir dairedir. Duvarları nemden lekelenmiş, fazla eşya barındırmayan evden yoğun bir şekilde kötü koku gelmektedir. Koku, oturma odasındaki yanmayan sobanın yanında duran mavi leğenin içerisindeki kedi pisliğiyle dolu olan kumdan gelmektedir. Evin içerisinde bulunan fayansları kırık, küçük banyo ve mutfak da diğer odalar gibi perişan haldedir. Ancak en perişan olan yer, içinde bir ayağı kırık olan yatağın ve plastik bir dolabın olduğu yatak odasıdır. Yatağın üzerinden sarkan parlak renkli yorganın üzeri fare pislikleriyle kaplanmıştır. T. Kara bu berbat haldeki odada daha fazla kalamaz ve oturma odasına yönelir. Odanın bir köşesinde duran son defteri bulur ve oradan ayrılır. Bu mekânlar dışında karşımıza İstanbul'un en işlek meydanı olan Taksim Meydanı ve

İstiklal Caddesi çıkar. T. Kara, Ferit Göz'ün peşinde oradan oraya savrulurken İstanbul'un bu bilindik mekânları onun uğrak alanları olur. *“Otobüs Taksim'e gelinceye kadar yorgunluktan ve bu huzur halinden başını cama dayayıp kestirdi. Can sıkacak kadar gürültülü İstiklal Caddesi'nden Galata'ya kadar kalabalık içerisinde, etrafla ilgilenmeden sessizce yürüdü”* (ŞK, 29). İstanbul'un kalabalık ve keşmekeş hali T. Kara'nın gözünden tasvir edilir.

“T. Kara'nın şehre yolculuğu bu kez daha az sıkıntılı geçti; yine de Taksim'e vardığında akşam çoktan inmişti ve meydanı can sıkıcı kalabalık doldurmuştu. Caddeye girdiğinde bu kalabalık daha da arttı. Bir başkasına değmeden yürümesi neredeyse imkânsızdı. Camekânları yaldır yaldır yanan dükkânlardan gelen ışığın daha da korkunç bir hale getirdiği insanların arasında bunaldığını hissetti” (ŞK, 118).

T. Kara'nın bundan sonra gittiği mekânlar karşımıza algısal/olgusal mekân olarak çıkmaktadır. Bu mekânlar genel olarak kapalı/dardır. T. Kara, Suut'la karşılaştığında beraber bir zamanlar adı Cumhuriyet olan darbelerden birinden sonra adı Sevinç diye değiştirilen bir meyhaneye giderler. Meyhane fazla kalabalık değildir. Kapının yanındaki bir masaya otururlar. T. Kara ile Suut bu mekânda ikisinin de üniversiteden ortak arkadaşı olan Halis Düzgün'le karşılaşırlar. Halis Düzgün'ün kolunda, geçmişte T. Kara'ya ayarladığı Romen bir kadın vardır. T. Kara'nın Romen kadınla geçirdiği gece, hatırlamak istemediği kadar kötüdür. Tekrar o kadını hem de Halis Düzgün'ün kolunda görmek T. Kara'ya o geceyi hatırlatır. Bundan dolayı o mekân onu çok bunaltır, bir an önce oradan ayrılmak ister (ŞK, 123). Bu yüzden Sevinç Meyhanesi kapalı/dar bir mekândır. Bir diğer kapalı/dar mekân, T. Kara'nın Ferit Göz, Feride Güz ve Gamze Muradoğlu'nu araştırmak için gittiği Arşiv'dir. *“Arşivin labirente benzer koridorlarında, dosyalarla dolu yüksek raflarının arasında geçirdiği saatler üzerinde acayip bir sıkıntı bırakmıştı. O tuhaf memurun yüzü gözünün önüne geldikçe de sıkıntısı katmerleşiyordu”* (ŞK, 146). T. Kara bu kapalı/dar mekândan dış dokunur bilgiler öğrenmeden ayrılır. T. Kara buradan öğrendiği bilgiyle Gamze Muradoğlu'nun evine gider. *“Geçmişte kalmış bir mekâna aitmiş gibi duran bu odanın eşyası, bu koku, derinden gelen eski şarkı, vızıldayan su sesi, hele hele o tiktaklar T. Kara'nın kafasını bulandırmıştı”* (ŞK, 167). Bu ev onu çocukluğuna, sevmediği halalarından birinin fakir evine götürmüş gibi kafasını karıştırır. Kapıldığı tedirginliği belli etmemeye çalışır ama bu ev onu çok bunaltır. Bu mekâna girer girmez, öyle tedirgin olur ki sanki araştırmayı yapan o değil de soruşturulanmış gibi bir huzursuzluğa kapılır. İçerinin sıcak havası da

onu sıkıntıya boğar. Bir falcı olan bu kadından da Ferit Göz hakkında bir şey öğrenemez ve bu kapalı/dar mekândan ayrılır. Sonraki kapalı/dar mekân, T. Kara'nın Makinist Ruhi Sarı'yı araştırmak için gittiği sinemadır. *“Kesif tuvalet kokusu eşliğinde porno bir filmin iniltilerini dinlemek T. Kara'ya rahatsız etti. İçerinin atmosferi gerçekten sıkıntı verici bir kasveteydi; yarı karanlıkta zar zor seçilen afişler, suni derileri kesilmiş üç beş koltuk...”* (ŞK, 206). T. Kara, bu rahatsız edici kokuya sahip, kasvetli mekândan bir şey öğrenmeden ayrılır. Bir diğer kapalı mekân, Meral'in kocası Raşit'i takip ettiği sırada, Halis Düzgün'le karşılaştıktan sonra onun zoruyla girdiği saunadır. *“Her tarafi çam ağacından kaplanmış pis kokulu ve küçücük bir ampulün güçlükle aydınlatıldığı cehennemi sıcak saunaya girerken T. Kara garip bir sıkıntı duydu”* (ŞK, 284). T. Kara bu mekânda, çekindiği Raşit'le beraber yarı çıplak olmak zorunda kalır. Onun sıkıntısını zaten duyan T. Kara, çok üşüyen biri olmasına rağmen bu cehennemi sığağa daha fazla dayanamaz ve aniden çıkıp mekânı terk eder. T. Kara'nın bundan sonraki kapalı/dar mekânı, devrimci örgüt tarafından Yoldaş Komutan sanılıp, kaçırıldığı metro inşaatıdır. Burası, bir mağara ağzına benzeyen büyük bir deliğe açılan bir tüneldir. Yürüdükçe genişleyen koridorun duvarlarına yerleştirilen ampuller sayesinde etraf biraz seçilmektedir. Biraz ilerledikçe genişleyen tünelin sağında solunda kullanılamaz haldeki iş makineleri durmaktadır. T. Kara, buranın bir zamanlar açılmaya başlanan ama sonra gereksiz olduğuna karar verilerek durdurulan metro inşaatı olduğunu anlar. Bir süre ilerledikten sonra demir bir kapının önünde dururlar. T. Kara kendisine verilen siyah kar maskesini takarak kapıdan içeriye girer. Burada bir masanın etrafında oturan örgüt üyelerini görür. Hepsi ona Yoldaş Komutan olarak seslenir. Ona, örgütün faaliyetlerinden bahsederler. T. Kara, bir süre ne yapacağını bilemez, ayağa kalkar hiçbir şey söylemeden demir kapıdan kendisini dışarı atar. Bir an önce o mekânı terk eder ve korkunç bir gece geçirdiğini düşünür (ŞK, 310- 320). Ancak gece bu olayla sınırlı değildir. Evine doğru ilerlerken kendisini bu sefer de Mehdi sanan kızıl örgüt tarafından kaçırılır. Kaçırılırken korkudan bayılan T.Kara, uyandığında, iki üç kandilin aydınlattığı yarı karanlık odada, alçak bir tahta yatakta yatmakta olduğunu görür. Yarı baygın şekilde doğrulmaya çalışırken kendisini kaçırın adamı yanı başında görünce yine bayılır. Baygın kaldığı bu süre boyunca sürekli babasıyla ilgili kâbuslar görür. Ayıldığında yanındaki adam, kendisine Efendimiz, diye seslenir ve Ayasofya'nın altındaki bir odada olduklarını söyler. *“Bizi koru ya Mehdi”* sözleriyle T. Kara'ya

dualar etmeye başlar. T. Kara, hayret ve korkuyla adama bakmaktadır. “*T. Kara korkuyla geri geri yürüdü ve nemden çürümüş, ıslak, tuğla duvara yaslandı. Artık korkunç gecenin bu son perdesinde yaşadıkları akli tüm yeteneklerini dondurmuştu*”(ŞK, 326). Korku dolu gözlerle adama gitmek istediğini söyler. Adam onun bu isteğini emir olarak karşılar ve onu oradan çıkarır. T. Kara, dışarıya çıkar çıkmaz koşmaya başlar. “*Sonunda nefes nefese kalıp durduğunda hala o meydanda olduğunu idrak etti. Ayasofya arkasında sabahın ışıkları altında korkunç, her an ezecek bir dev gibi ona bakıyordu*” (ŞK, 327). Gördüğü ilk taksiye kendisini atar ve evine ulaşır. T. Kara’nın bulunduğu son kapalı/dar mekân, Derin Araştırma Merkezi tarafından tutuklanıp, sorgulanmak için götürüldüğü devlet dairesidir. T. Kara, bu son kapalı/dar mekânda öldürülmüştür.

Şehrin Kuleleri’nde yer alan tek açık/geniş mekân, T. Kara’nın evidir. “*T. Kara’nın evi, içinde sayısız dairenin bulunduğu ortasında geniş bir avlu olan U şeklinde kocaman ve çok eskiden bir İtalyan tarafından yapılmış yüksek bir binanın en üst katındaydı ve şehrin bir kısmını tepeden görüyordu*” (ŞK, 33). T. Kara, çıkmazda olduğu her an evine gidip huzurlu bir uykuya dalmak ister. Devrimciler tarafından kaçırıldığı o korkunç gece, hiçbir şeyi evinde olmak kadar istemez (ŞK, 322). Ancak gece henüz bitmemiştir. Kendisini Mehdi sananlar tarafından da kaçırılacaktır. Onların elinden de kurtulup evine ulaştığında evi T. Kara’ya, o güne kadar hiç olmadığı kadar koruyucu ve sevimli gelir (ŞK, 328). Çünkü evi, sığındığı tek limandır. Orası kadar güvenli mekânı hiç tanımamıştır.

2.4.1.6. Anlatım Teknikleri

Şehrin Kuleleri’nde Pirselimoglu, diğer romanlarında olduğu gibi postmodern tekniklerini yoğun olarak kullanmıştır. Metinlerarasılık tekniğinin parodi, kolaj, gönderge tekniklerinden yararlanırken romanın ön söz ve son kısmında özellikle üstkurmacadan yararlanmıştır.

Roman, bir karşı ütopya olarak özellikle George Orwell’in 1984 romanına çağrışımlarla doludur. Kurguda gelişmiş bir gözetleme ve takip etme sistemi vardır. Şüpheli insanların yüzlerine yansıyan ifadelerden kişilik tahlili yapılması 1984’teki düşünce polisinin bireylerin yüzlerindeki ifadelerden suçlu olanları tespit etmesine bir göndergedir. T. Kara’nın babası maneviyatı güçlü olmayan biridir. Öldüğünde

bedeninin yakılmasını ve küllerinin denize dökülmesini ister. Bundan önce de yine bir dergide okuduğu, ölmeden önce dondurularak gelecekte tekrar hayata döndürülmek üzere buzdolabına konulan çizgi film sanatçısı Amerikalıya ait bir haberden etkilenerek buna benzer bir uygulama denemeye kalkmış ancak evdeki buzdolabı bunun için yeterli olmadığından bu hevesinden vazgeçmiştir (ŞK, 34). B. Kara'nın etkilendiği çizgi film sanatçısı, Walt Disney'dir. Amerika'da bazı şirketlerin uyguladığı "cryonics" denilen bu uygulama bazı ünlülerce gelecekte kullanılmak üzere satın alınmıştır. Onlarca ünlünün ölü bedeni gelecekte tekrar hayata dönmek için kapsüllerde beklemektedir. Ancak Walt Disney'in böyle bir uygulama yaptırdığı şüphelidir (<http://www.biography.com/news/walt-disney-frozen-after-death-myth>). Baba Kara'nın okuduğu Amerikalı kişi, Walt Disney'e göndergedir. B. Kara'nın da benzer bir şekilde uygulama yapmak istemesi yazarın kullandığı bir parodidir.

Şehrin Kuleleri'nde bazı kurumlar, bize 1984'teki kurumları hatırlatır:

"T. Kara kendisini Tarih Komitesi'nin karanlık bir odasına tıkmış 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(ti)" (ŞK, 47-48).

Tarih Komitesi, tarihleri çarpıtma görevini üstlenmiştir. Bu kurum bize 1984'teki Gerçek Bakanlığı'nı yani Gerbak'ı hatırlatır. Winston Smith'in çalıştığı Gerbak geçmişte değiştirmekte ve iktidar partinin çıkarlarına uygun yeniden üretmektedir. Romanda bu kurumun benzerinin olması yazarın kullandığı bir başka parodidir.

"Ardından komitenin yine hiç görünmeyen Komutan'la ilgili kim bilir kaçınıcı sayılı bildirgesini okudu" (ŞK, 148). Romandaki örgütün başkanı Komutan her açıdan 1984'teki Goldstein'a benzemektedir. İkisi de gerçekte var olmayan, halkta korku ve devlete güven havası oluşturmak için devlet tarafından uydurulan kişiliklerdir (Demir, 2015: 110).

"T. Kara bu seferinde gerçekten kendisini o hikâyedeki adam gibi bir adada tek başına kalmış olarak hissetmişti" (ŞK, 359). T. Kara'nın kendisini bir adada tek başına

kalmış gibi hissetmesiyle Daniel Defoe'nun ünlü romanı *Robinson Crusoe* arasında metinlerarası ilişki kurulmuştur.

T. Kara hem sol örgütten hem de Mehdicilerden kurtulmayı başarsa da eve geldiğinde onu daha büyük bir sürpriz beklemektedir. Huzurlu evinde kendini güvende hissetmekteyken evine bir baskın yapılır. T. Kara'dan teslim olmasını isteyen iki polis kapının önünde durmaktadır. T. Kara, Ferit Göz'ün kimliğinde komutan ve mehdiye dönüşerek devletin bir numaralı düşmanı olmuştur (ŞK, 380-381). T. Kara'nın evde basılma sahnesi 1984'teki Julia ve Winston'un hediyelik eşya dükkânının üzerindeki gizli saklanma odalarında basılmasını anımsatır.

T. Kara, Derin Araştırma Merkezi tarafından yakalanmıştır. T. Kara'yı sorguya çeken adamın tavırları bize yine 1984'teki O'Brien'ı hatırlatır:

T. Kara'yı sorguya çeken adam, O'Brien gibi her şeyin farkındadır. O'Brien'ın Winston'a hiç işlemediği suçları itiraf ettirmesi gibi sorgulayan adam da T. Kara'ya yüklenen suçların hiçbirini işlemediğini bilmektedir. Yine sorgulayan adamın T. Kara'ya anlattığı devlet sırlarından olan devletin düşmanlarını kendilerinin yaratmaları ve insanların kaderlerini yazmaları, 1984'teki Gerçek Bakanlığının (Gerbak) yaptığı işi hatırlatır. Geçmiş ve şimdiyi devletin çıkarlarına göre yazmaktadırlar. Yazarın kurgunun birçok yerinde 1984'ten parodi yaptığı net bir şekilde görülmektedir.

Yazarın kendi önceki romanlarıyla da metinlerarası ilişki kurduğu görülür: *"Anlattıklarımı öylesine teferruatlarla süslüyordu ki, hani neredeyse o masaldaki çöl meyhanelerinde anlattığı hikâyelerdeki insanları canlandıran ihtiyar gibi büyümlü bir dünyaya geçiyordunuz"* (ŞK, 418). Yazarın bahsettiği çöl masallarında hikâyeler anlatan adamın öyküsü *Çöl Masalları*'nda geçer. Çölde meyhane, kahvehane gezen adam hikâyelerini öyle bir anlatır ki anlattığı karakterler dinleyicilerin gözünde somut bir şekilde canlanır.

Şhrin Kuleleri'nde kolaj tekniği, Fazıl Gözcü'nün günlüklerine yer verildiği kısımlarda kullanılmıştır:

"Sevgili Meslektaşım,

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

F." (ŞK, 66).

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

Romanda, *Dava* adlı eserin anılması bir gönderge örneğidir. “*Yoksa yıllar sonra pek parlak olmayan girişimci ruhunun yol açtığı bir icra davasında hâkimin şaşkın bakışları karşısında niye Praglı bir yazarın Dava adlı eserinden kendi durumuna uygun düştüğü fikrine kapıldığı Almanca bir pasajı okumaya kalkışın ki?* (ŞK, 83) Praglı yazar Franz Kafka’nın *Dava* adlı eseri, işlemediği bir suçtan ötürü sorgulanan Joseph K.’nin bürokrasi karşısında ezilişini anlatır.

Şehrin Kuleleri üstkurmaca bir romandır. Kurguya dâhil bir ön sözle başlar. Bu ön sözde 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*” (ŞK, 7). Anlatıcı, romanın kurgusunu kendisi oluşturmamış, başkasından dinlemiştir. Ancak bu hikâyenin üzerinde düzeltmeler yapmıştır.

Romanın anlatıcısı metni kurgularken metin içi gerçeklikle metin dışı gerçekliği de bağdaştırmaya çalışır: “*T. Kara’nın gerçek bir karakter olduğunu söylemem gerek.*” (ŞK, 8) der. Kurgusal gerçekle dış dünyanın gerçeği arasındaki çizgi yok olmuş gibidir.

“*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*” (ŞK, 9).

Yazar, ilk cümleyi yazarken ne kadar zorluk çektiğinden de bahseder. Bu şekilde yine metni nasıl yazdığından metin içinde bahsetmiş olur. “*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.)*” (ŞK, 17).

Üstkurmaca yalnız metnin yazılış sürecinden bahsetmekle değil, kurgunun içerisinde yazarın, metnin kurgusallığını belli etmesiyle de olur. Pirselimoglu, romanın kimi kısımlarında ara sözler ve parantez içleri vasıtasıyla kendi yorumuna yer vermiş, böylelikle kurgu içerisinde kendini hissettirmiştir:

“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” (ŞK, 13).

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

Romanın son bölümünde, metnin dışındaki dünyanın da kurmaca olduğuna dikkat çekilmek istenmiştir:

“[...] Sonrasında T. Kara'nın hikâyesini 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” (ŞK, 418-419).

Bundan sonra gelişen olaylar postmodern roman kurgusuna uygun şekilde devam eder. T. Kara'nın apartmanına giden anlatıcıyı herkes T. Kara olarak karşılar. Anlatıcının kendisi de bulunduğu konuma, T. Kara gibi akrabalarının sayesinde torpille gelmiştir. T. Kara'nın dairesine giren anlatıcı, her şeyi Fazıl Gözcü'nün anlattığı gibi bulur. T. Kara'nın tam üzerine olan pijamalarını giyer, makarna ve yoğurttan oluşan yemeğini pencere önünde yer. O gece T. Kara'nın dürbünü alıp karşı apartmandaki kızı izler. Roman şu son paragrafla biter:

“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 şikâyet dilekçesi yazmayı düşünüyorum...” (ŞK, 423).

Hikâye başladığı yerde bitmiştir. Romanın sonu belirsizdir. Bütün hikâyeyi anlatan kişinin T. Kara olup olmadığı ya da olanların anlatıcının hayal ürünü olup olmadığı belirsizdir. Kitabı yazan kişi sonunda kitabın kahramanına dönüşmüştür. Hikâyenin sonunda yine romanın yazılış sürecine yer verilmesi üstkurmaca tekniğinin kullanıldığını gösterir.

2.4.2. Tema

Şehrin Kuleleri'nde distopik dünya, memur eleştirisi, polisiye ve cinsellik gibi temalar üzerinde durulmuştur.

2.4.2.1. Distopik Dünya

Distopya, “Yunanca “kötü yer” anlamına gelen bir kelimedir. Distopya türündeki eserler, baskıcı veya totaliter bir toplumu tasvir eder. Bu toplumlar genellikle şiddet,

korku ve kontrol tarafından yönetilir” (<https://sozlukanlamine.com/tr/utopya-ve-distopya-nedir/>). Distopik eserler, uzak bir geleceği planlayan kurgudan oluşur. Çoğu distopik eserde teknoloji-ilkellik, bilim-din, büyük felaket-düzen çatışması işlenir.

“Distopya, genelde anti-ütopya, kara ütopya gibi adlarla da ifade edilmektedir. Temelde, ütopyik eserlerden, bilimkurgu, syberpunk, kıyamet sonrası (post-apocalyptic) yaşam, devlet düzeni, teknoloji korkusu/fetişi, bilim toplumu, uzay toplumu, buhar kuşağı gibi alt başlıklardan oluşan spekülatif kurgu; geleceğe dair birtakım tasarımların ana noktasını oluşturur. “Cacotopia” olarak da adlandırılan, Ütopya ve Distopya kavramları birbirine zıt kavramlar olarak görülmektedir. Ancak Distopya, ütopyaya göre daha olumsuz bir anlam taşır” (Düşgün, 2019: 337).

Ütopya ve distopya bütünüyle yozlaşma, yerel değişmeler, siyasi düzen ve din baskısı-karşıtlığı hakkında olabilir. Bu açıdan bakıldığında iki tür distopya ortaya çıkmaktadır: Birincisi tamamen bilim, teknoloji ve mistik evren üzerine kurulu olan ve günümüz gerçeklerinden uzak duran fantastik distopya; ikincisi ise insanlığın daha önce tecrübe etmiş olduğu, bu evrene ait olan olası/olmuş distopyadır. *Şehrin Kuleleri*'nde işlenen distopik dünya, bu ikinci olan distopyaya yani olabilirlik düzeydeki distopyaya uygundur. İnsanlık tarihinde birçok kez darbeler, sıkıyönetimler, baskıcı yönetimler yaşanmıştır. Romanda işlenen distopya, bilim temelli gelecekleri, insanlığın mekanikleşmesini konu alan distopyalara göre daha gerçekçidir. Bunun sebebi de romanda işlenen distopyanın askeri-bürokrasi temelli olmasıdır (Düşgün, 2019: 337).

Şehrin Kuleleri'nde gelecekte nedeni bilinmeyen bir darbe sonucu, bir komite tarafından yönetilen Türkiye anlatılır. İlk bölümde İstanbul genelinde bir gözetleme ağı kurulduğunu, başkahraman T. Kara'nın da bu gözetleme merkezinde gözetleme memuru olarak görev yaptığını görürüz. T. Kara, akrabalarının sayesinde torpille bu işe girmiştir. 7. Bölge Kule Gözetleme Memuru (Beyazıt) olarak çalışır (ŞK, 22). Bu gözetleme merkezi, distopyalardaki baskıcı rejimlerin toplumu denetleme, kontrol etme temasıyla uyumludur.

“Yakın yahut uzak gelecekte belirli veya belirsiz bir sebeple yönetimi eline geçiren bir grup ya da bir kişi toplumu çeşitli kısıtlamalarla, düzenlemeler ve çoğu kez şiddetle yönetmeye, düşüncelerini manipüle etmeye çalışır. Geleceğin karanlık kurgusu içinde distopik eserlerde saçma, gereksiz olduğu düşünülen bir yasaklama mantığı hâkimdir. Bu yasaklar toplumu sözde düzen ve refah içinde tutmaya yardım eder. Bu eserlerde bir çağa işaret edilir: Bu çağ sıklıkla teknolojinin yüksek seviyede olduğu, insani değerlerin ise azalmakta, düşüşte olduğu bir çağdır” (Düşgün, 2019: 338).

Ancak, *Şehrin Kuleleri*'nde teknolojinin yüksek seviyede olduğu gibi bir durum söz konusu değildir. Aksine teknoloji kullanımı gerilemiş, yapılan darbeler sonucunda ülke geriye doğru gitmiştir. Geleceğin Türkiye'si anlatılmasına rağmen görünüm olarak 80'ler Türkiye'si yansıtılır. Distopik eserlerin çoğunda tasvir edilen distopya, başkahramanın idrak gücü ve dönüşümüyle yıkılır (Düşgün, 2019: 338). Ancak *Şehrin Kuleleri*'nde böyle bir durum söz konusu değildir. Başkahraman T. Kara, bir anti kahramandır. O, değişimi ve değişmeyi umursamaz. Hiçbir şey için iradesini kullanmaz ve sorumluluk almaz.

T. Kara, yedi tane olduğu belirtilen (ŞK, 22) kulelerden birinde gözetleme işi yapmaktadır. Komite, şüpheli bulduğu herkesi yakından ve uzaktan gözetler. Toplum da izlendiğinin farkındadır. Hatta bazen gözetleyen kişilere ilginç pozlar verirler. T. Kara, distopyalarda görünen mekanik insanlar gibi işine çok önem verir, amirine ayrıntılı raporlar yazar.

“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 kendilerine meslek edinenleri çığına çevirecek ölçüde başarılıydı ve bunlar da kendisine itiraf etmekte zorlanmasına rağmen amirin en sevdiği bölümlerdi” (ŞK, 24).

T. Kara, rutinin dışına çıkan her şeyi rapor etmektedir. Ancak o böyle işini ne kadar ciddiye alsa da amiri, düzenin gereği olarak bu tutkuya sahip değildir. Raporları umursamaz, ciddiye almaz. Üst makamlara ulaştırmadan çekmecesine kaldırır ve bir süre sonra da çöpe atar (ŞK, 25).

Eserin başında tasvir edilen gözetleme ve toplumu bu şekilde kontrol altında tutma durumu, Foucault'nun düşüncesiyle, disiplin ve kontrol altına alma, iktidarın makine-insan veya asker, üniformalı düzene karşı çıkmayan bireyler üretmesiyle gerçekleşir. Yapılan işleri denetleyen düzen içerisinde, yasaklar ve kurallar sistemine bağlı, düzenli bir kontrol mekanizması rejimin yaklaşımıdır (Foucault, 1992: 167-193). Distopyaların iktidarı da bu düzeni kullanır. Üniformalı, güçlü, düzenli, iktidara bağlı, asker değilse de askeri düzene uygun bir kahraman var edilir (Düşgün, 2019: 338). Her ne kadar T. Kara, bu ideal kahraman tipine uymasa da o da üniformalı, düzenin adamıdır. Kendisine dairenden verilen ceketini giyer ancak ceketin ironik olarak askıları kopuktur ve kuleden asılarak yapmak zorunda olduğu gözetleme işini yapmasına

engeldir. Postmodernist bir metin olan romanda, distopik düzenin iktidarı parodileştirilir. T. Kara bu yırtık ceket ve bozuk dürbün için sürekli dilekçeler yazar. İktidarın ciddiyet ve inanmışlıkla oluşan, idealist ve sarsılmaz imajı, bürokratik yozlaşmanın etkisiyle yıkılır. İktidarın temsilcisi olan bürokratik düzen absürt ve aciz duruma düşer. *Şehrin Kuleleri*'ndeki memurlar, distopyalardaki rejime aykırı olarak ciddiyetten uzak, idealsiz ve silikleşmiş tiplerdir. Bu durum, Pirselimoglu'nun distopik rejimlere karşı yaptığı bir parodidir. Eserde toplumu denetim altında tutmak için yapılan gözetleme, teknolojik ya da fantastik bir tarafı bulunmayan, dürbünlerle yapılan ilkel bir gözetlemedir. Gözetleme yapılan kulelerin konumlandırılmasıyla, gözetleyeninin görünmediği, izlenen kişilerin ise her zaman izlendiğine dair içinde bir şüphe olduğu bir düzen oluşturulmuştur. İstanbul, gözetleme kuleleriyle açık bir hapishaneye dönüşmüştür. Bu sayede komite, toplumu denetim altına almıştır. *Şehrin Kuleleri*'nin halkı; oldukça sinik, gözetlendiğini bilen, korkak ve itaatkârdır.

Romanda, komite, denetleme ile toplumu kontrol altında tutmaya çalışır. Distopik düzende genelde, halkın dış dünyayla ilişkisi kesilmeye çalışılır. Bu noktada İstanbul'un etrafına çekilen duvarlar ile gözetleme kuleleri sayesinde halk kontrol altına alınır.

"(...)Milli Komite'nin bir süre önce aldığı kararla 97 no.lu karar- tüm memleketin sınırlarına çekilecek yüksek duvar ihalesine katılan bir firmanın bir memura verdiği rüşvetin kaseti gösteriliyordu (...) Türk Seddi firması ihale dışında kalacak gibi görünüyordu. Ancak tüm memleketin sınırlarında, üzerinde on iki kapının yer aldığı sekiz metre yükseklikte bir duvar örme ihalesinde en düşük teklifini yapanlar da onlardı" (ŞK, 99-100).

Bunlar distopik düzenin genel özellikleridir. Bu açıdan tema olarak distopik özellik taşıyan eserde, rüşvet, torpil gibi unsurlarla distopik tema parodileştirilir. Ayrıca her distopik eserde, hâkim olan rejime karşı bir ayaklanma, bir isyan dalgası görülür. Bu durum bazen karşılıklı çatışma şeklinde olurken bazen de pasif direniş, kaçma şeklinde görülür. Bu noktada romanın başkahramanı bu yapılara yönelir, yaklaşır hatta düzenin bir parçasıyken onun en büyük düşmanı haline gelir (Düşgün, 2019: 341). T. Kara da romanın on beşinci bölümünde örgüt ile iletişime geçer. Bu noktada T. Kara'nın örgüt sayesinde rejimin sınırlarını öğreneceği, onu alt etmek için saf değiştireceği düşünülür ancak T. Kara gibi etkisiz ve silik bir karakterin distopik eserin kurtarıcısı olması imkânsız gibi bir şeydir.

Distopyalarda genellikle düzenin karşıtı olan kişilerin eylemleri yer alır. Bazı eserlerde de bu eylemler bizzat rejim tarafından yapılır, halk manipüle edilir. Toplumun denetim altında tutmanın bir yolu da budur. Sürekli tehdit altında olduğunu bilmek ve rejime bunları bastıracağına karşı güven duymak (Düşgün, 2019: 341). “(...) o gün İstanbul’a gelen Amerikan heyetine düzenlenen canlı bombalı saldırıda yedi kişi ölmüştü; bunların dördü Amerikalıydı (...)” (ŞK, 290). Bu duruma bazen kendi düşmanını kendi yaratan distopya düzeni de eklenir. Karmaşayı kendi yarattığı gibi düşmanı da kendi yaratır. Rejim kendi düşmanını yarattığı gibi aynı zamanda vatandaşlar arasından da gönüllü olarak Muhbir Vatandaşlar grubu oluşturur. “Televizyon ve gazetelerde şiddetle övülen devlete yardım eden ‘Muhbir Vatandaşlar’dan birisi olmanın mutluluğu içerisinde (...)” (ŞK, 338). Birbirinin kuyusunu kazın, güveni olmayan halk, distopik rejimi deviremez.

T. Kara, rejimin en büyük düşmanı olarak gösterilen ancak bir türlü resmine, çektiği filme ulaşamayan Ferit Göz olarak Derin Araştırma Merkezi tarafından yakalanır ve sorguya alınır. Bu sırada televizyon yayınlarının birinde Yoldaş Komutan’ın yakalandığı diğerinde ise Mehdi’nin yakalandığı haberi verilir (ŞK, 385). Burası da ironiktir. T. Kara’yla ilgili herkes sorgulanırken devletin ciddiyetsiz tavrı, doğru düzgün bir araştırma yapmaması distopik düzeni aşağılar. Bu manada eserden distopik anlamda bir sonuç beklemektense postmodernist romana uygun olarak metnin oynasallığı içinde bulunmak gerekir (Düşgün, 2019: 342). Her şeyin açığa çıktığı bölümde T. Kara, yüksek bürokratin ve her şeyin arkasında olan kişinin yani komitenin başındaki kişinin karşısına getirilir. Adam, T. Kara’ya Ferit Göz diye birinin olmadığını söyler. Memurlarla dolu, uzun koridorlar ve büyük dinleme odalarına bakan pencereden T. Kara’ya Merkez’i gösterir. Saçma bir sayı vererek nüfusu söyler ve bu noktada devletin sırlarını Komite’nin başındaki kişi olarak kendi dilinden anlatır:

Aslında yirmi yedi milyonuz... Cumhuriyet kurulduğu zamanki kadar bir şey (...). Herkes bizi yüz yirmi milyon sanıyor oysa. (...) Etrafı düşmanlarla çevrilmiş bir ülkeyi yönetmek zor iş (...). Demokrasiyi nasıl korunuz başka? Nasıl? (...) Ben yıllardır bu odadayım. Bu komiteden önceki başka komiteleri de gördüm (...) Ferit Göz de gerçek olmayan düşmanlardan biri... Küçük ve zararsız olanlardan. Romantik bir anarşist sanatçı. Böyleleri gerekiyor. Sinemacı. Halk bayılıyor böylelerine. Potansiyel tehditleri ışığa koşan kelebekler gibi çekiyor kendisine. Bizim emniyet güçleri de düşüyor peşlerine. Dokunmuyoruz. Zira gerçek olmaları konusunda kimsenin şüpheye düşmemesi gerekir (...) o kadar salaklar ki, var olmayan birinde neredeyse bir peygamber yaratıyorlar. Olmayan dinin müritleri [bir anlamda ikinci metin tamamıyla Merkez’in yarattığı bir metne dönüşür] (...)

Diğerleri daha tehlikeli ve çok daha gerekli... En önemli ve gerekli olanları Komutan ve Mehdi (...) Komutan'ı da Mehdi'yi de bizzat ben yarattım. O hayatları kendi ellerimle donattım, roman yazar gibi. Sonrasını halk kendi yapıyor zaten. Bu yazar takımı da aynı şeyi yapıyor biliyor musunuz? (...) Burası devletin gizli mabedidir... Burada kutsal bir iş yapıyoruz (ŞK, 400-404).

Eserin asıl ironik tarafı, Merkez tarafından yaratılan Ferit Göz'ün T. Kara sanılması ve Mehdicilerle Devrimci grubun bir şekilde T. Kara'nın her şeyin başı olan adamla yaptığı konuşma sırasında içeri girmeleridir. Yani büyük bir yanlış anlaşılma çok ciddiye alınmıştır. T. Kara, farkında olmadan Merkez'e karşı büyük bir ayaklanma başlatmıştır. Kontrollü olarak yaratılan halkın düşmanları gerçeğe dönüşmüştür. Merkez kendi yarattığı düşman tarafından zor duruma düşürülmüş ve bütün bunların merkezinde de hiçbir şeye anlam veremeyen T. Kara yer almıştır. Daha da saçma tarafı Mehdicilerin ve Devrimcilerin T. Kara'yı hiç sorgulamadan onu lider olarak kabul etmeleri ve Taksim'deki büyük otele götürüp, halka her şey güzel olacak, diye seslendirmeleridir. T. Kara, ihtilalin muzaffer lideri olmuştur (ŞK, 409). T. Kara'nın yedi saat süren ihtilal liderliğinden sonra devlet tekrar yönetimi ele geçirir ancak milletin üzüldüğü tek şey "liglerin bir hafta ertelenmesi"dir (ŞK, 414).

Distopik eserlerde aslında, ciddi idealleri olan, belli bir sebepten oluşan felaket sonucu ortaya çıkan ve topluma faydası olan rejimin kurulduğu bir kurgu oluşturulur. *Fahrenheit 451*'in ideali bu şekildedir. Kitapların insanlar için zararlı olduğu düşünülür ve toplum faydası için bu kitapların imha edilmesi gerekir. Rejim gerçekleştirdiği eylemde bir yarar arar. *1984* ve *Cesur Yeni Dünya* gibi eserlerde de bu yüce amaç için toplum baskı altında tutulur (Düşgün, 2019: 342). Ancak *Şehrin Kuleleri*'nde bu şekilde büyük bir fayda yoktur. Hatta çok saçma müdahaleler vardır, topluma hiç faydası yoktur aksine toplumu daha da geriye iter. Telefonun, bilgisayarın yasaklanması gibi. Komiteye bağlı kurumlar idealist değildir, aksine ciddiyetsiz ve sorumsuzdurlar. Buna ek olarak rejim karşıtı gruplar olan Mehdiciler ve Devrimci örgüt de ciddiyetten uzak, gereksiz eylemler peşinde koşan, absürt yapıdadır. Örneğin, T. Kara, Devrimci örgüt tarafından kaçırıldığında örgüt üyeleri ona faaliyetlerinden bahseder:

"Yoldaş Komutan, dedi. Sorumluluk alanım içerisinde devrimci çalışmalarımız olumlu neticelerini göstermiştir (...) üç bombalama eylemi gerçekleştirdik Sütluçe'deki mezbahada, Bilim ve Gelişim Enstitüsü kafeteryasında ve Beyoğlu'nda devrimci ahlaka uygun olmayan sinemada. Emperyalist bağlantıları olduğunu düşündüğümüz bir gelinlik evi ve Tarlabası'ndaki bir perukacı da uyarıldılar (...) Suriye'den getirttiğimiz cep telefonları arızalı çıktığı için kullanamıyoruz (...) Adıyaman, Antep, Manisa barolarındaki çay ocaklarında

örgütlenmemiz tamamlandı. Sivas kırsalında kangal köpekleriyle bir birlik hazırlama konusunda gelen öneriyi dikkate aldık. Hatay'da da etkili örgütlenme sonucu hemen tüm taticılarda ve kuruyemiş satıcıları arasında düzenli bir irtibat sağlandı. Durum gayet iyi görünmektedir Komutanım (...) Yurtdışı bağlantılarımız zamanın geldiğini gösteriyor Yoldaş Komutan, dedi. Zanzibar'daki bağlantılardan gelen istihbarat bugün yarın istediğimiz silahlarla üç büyük şilebin limana varacağını söylüyor” (ŞK, 316-317).

Konseydikilerin yaptıkları bu saçma devrim hazırlıklarına rağmen oldukça heyecanlı oluşları karşısında T. Kara'nın tepkisizliği, sessiz sedasız mekânı terk etmesi sahneyi sadece bir oyun haline getirmiştir. Sonuç olarak *Şehrin Kuleleri*, distopik eserlerin özelliklerine sahip olmakla birlikte bu benzerlik bilimkurgu ya da fantastik yönden değil yalnızca tema yönündendir. Ancak bu distopik tema da ironik bir şekilde ele alınmıştır.

2.4.2.2. Memur Eleştirisi

Şehrin Kuleleri'nde yoğun bir memur eleştirisi vardır. Memurlar, görünmeyen rejimin askerleri olması gerekirken görevlerini ihmal etmekte, ciddiyyetden uzak davranmaktadır. Ayrıca idealsiz ve silik tiplerdir. Distopik esere uygun olarak devlet daireleri ise kasvetli ve kahramanı tedirgin eden yapıda tasvir edilir. Karanlık makam odaları, büyük masalar, duvarlarda boydan boya kaplı olan dolaplar, loş ışıklandırma... Ancak bu koca masaların ardındaki devlet memurları cılız, küçük adamlardır. Mekânlar, büyüklük bakımından toplumu sindirme açısından önemlidir. Binalar ihtişamlarıyla bireyi ezmekte, süslemeleri ve içindeki heykelleriyle rejimi yansıtmaktadır. İzleme Bürosu da bu açıdan bürokratik bir kasveti barındırır. Bu mekânda işler yoğundur, ne işe yaradığı belli olmayan bir sürü evrak işi yapılmakta ve etraf genellikle dağınık ve evrak yığını içerisinde. Bu dağınıklığın içinde çalışan memurların elinin altında izlenecek şahıslara ait binlerce dosya vardır (ŞK, 58).

Romanda distopik düzene uygun biçimde kurulan çeşitli kurumlar vardır. “Derin Araştırma Merkezi Komutanlığı, Jandarma Kontrol, Harekât Teşkilat Dairesi, Toplumsal Stabilizasyon Merkezi, İstihbarat Karşı Koyma, Sıkı Denetleme Kontrol Şubesi” (ŞK, 404). Rejim bu kurumlar aracılığıyla halk üzerinde baskı kurmakta, halkı manipüle etmektedir. Eserde tarihte hiç olmamış savaşlar uydurularak toplum yanıltılır:

“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 yapılan başvuru kabul edilmiş ve 3. Çakırbayır zaferinin her yıl 3 Mart'ta kutlamak üzere programa

alınması gerçekleşmişti. Bu sayede takvimlerde her nasılsa boş kalmış bir günün doldurulmuş olması bir yana, savaşla bezeli geçmişe yaraşır bir zafer daha kazanılmış oluyordu (...) Milli Komite'nin diğer üyelerinin dedeleri için de uygun savaşlar bulmak zorunluluğu ortaya çık[ar] (...) Çakırbayır Muharebesinde dedelerinin de savaştığını iddia eden bir takım vatandaş madalya ve gazilik maaşı talebiyle bakanlığa başvurdu (...) Dört generalin aslında peygamber soyundan geldiğini ortaya atmış ve ispatlamak üzere yapılan derin araştırmalar için Mekke'ye yollanan iki kişi dizanteriye yakalanmıştı. Bu cesur adam için her yıl 7 Ocak'ta okullarda anma töreni düzenlen[ir]” (ŞK, 48).

Tarih Komitesi, görünürde önemli işler yapıyor gibi görünen ancak yan gelip yatan torpilli memurların konaklama yeri olmuştur. *“Her yeni gelen bu tuhaf insan topluluğuna hemen ayak uydurur, aldığı dolgun maaşın hakkını vermeye ilk günden başlardı”* (ŞK, 50). Yazar, bu memurları ironik bir düzlemde tasvir etmiştir.

Eserin çoğu yerinde bürokratik açmazlar hâkimdir. T. Kara, sürekli olarak Merkez'e ve diğer devlet dairelerine gitmek zorunda kalır. Ancak bu ofislerde ciddi bir ilgisizlik, işleri zora sokma ve gereksiz bir yığın teferruatla uğraşmak durumunda bırakılır. Amirler, memurlar; sıkıcı, yavaş işleyen bu düzende gönülsüz çalışırlar. T. Kara'nın dilekçeleri, şikâyetleri dikkate alınmaz. Ancak araya hatırlı kişileri soktuğunda onu dikkate alırlar. Torpil durumu da romanda eleştirilmiştir. Devlet dairelerine atanan memurlar liyakat esaslı değil, torpille seçilmektedir:

“(…)Zayıf adam bu cüretin arkasında onu oraya getiren torpilin gücü olduğunu hissetmişti. Bilemediği bu gücün ne kertede ciddiye alınması gerektiği idi. (...) Altı hafta sonra yukarıdan bir telefon alınca tahmininde yanılmadığını anladı. Gelen ikaz zaman almış olsa da kullanılan ifade biçiminden anlaşıldığı kadarıyla T. Kara'nın hafife alınmaması gereken bir arkası vardı; büyük ihtimalle bakanlıkta bir müsteşar ya da genel müdürlükte bir daire başkanıydı” (ŞK, 23).

Bir askeri-bürokrasi distopyası olan *Şehrin Kuleleri*'nde memurlar, işlerini düzgün yerine getirmeyen, gönülsüz çalışan, idealsiz, içi geçmiş kişilerdir. Bir memur olan T. Kara da ironik olarak halk tarafından bir kurtarıcı olarak seçilir ancak o da idealsiz bir memurdur. Üzerine düşen kahramanlık görevini yerine getiremeyen bir anti kahramandır.

2.4.2.3. Polisiye

Bir distopik eser olan *Şehrin Kuleleri*, T. Kara'nın Ferit Göz'ün yakın takibi görevine atanmasıyla polisiye bir havaya da bürünür. Polisiye romanlarda takip önemli bir temadır. T. Kara da bir polis ya da dedektif olmasa da memur olarak Ferit Göz'ü

romanın büyük bir kısmında yakın takibe alır. Bir cinayet üzerine işlenmediği için T. Kara'nın Ferit Göz'ü takibi polisiyenin *suspense* türüne örnektir (Demir, 2015: 123).

“Bu tür, tehdidin kırınglaştırdığı 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).

Postmodern bir kurguyla eserini oluşturan Pirselimoglu, T. Kara'nın psikolojisini ayrıntılı bir şekilde tasvir etmez ama T. Kara'nın kişiliğine yönelik analizler romanda belirgin bir şekilde yer almaktadır.

“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” (ŞK, 130).

Yazarın yaptığı bu bilinçli polisiye göndergesiyle romanın polisiye kimliği de belli edilmiştir. Polisiye romanlarda olan, olayın düğümlendiği kısımlarda yazarın akışa müdahale ederek okuyucuya yol göstermesi tekniğini kullanılmıştır.

Ancak T. Kara'da polisiye romanların her şeyi çözen, her ayrıntıya dikkat eden, soğuk dedektif tipi yoktur. Çünkü o bir anti kahramandır.

“(…) Birden kontrolünden çıkan titreyen elinin kapının koluna gittiğini dehşetle fark etti. Akli saklanması bağırırken bedeni tüm iradesinin dışında kendiliğinden ileri doğru atılıyordu sanki. Allak bullak bir halde iki güçlü mknatisin arasında kalmış demir parçası gibi yalpalıyordu; ama en fenası yerinden fırlayacakmış gibi atan kalbi kontrolden çıkan iradesinin hâkimiyetine had safhada isyan ediyordu” (ŞK, 133).

T. Kara, Ferit Göz'ü yakın takibe almaya başladıktan sonra onun evini inceler. Evinde bulduğu ipuçlarını araştırmak için arşiv araştırması yapar ancak bir sonuca ulaşamaz. Bunun üzerine çıkmaz sokakta olduğunu anlar ve ruhsal anlamda çöküş yaşar. *“Bu iş giderek canını sıkmaya başlamıştı. Arkası boşluğa açılan kapıların önünde gezindiğini hissetmek huzursuzluğunu giderek arttırıyordu; daha çok bir iş becerememe halinin getirdiği bir huzursuzluk”* (ŞK, 216). T. Kara kendisine verilen görevi yerine getirememesi durumundan dolayı kendini kötü hissetmekte, başaramama duygusu onu ele geçirmektedir. Ancak yine de bir sorumluluk duygusuyla harekete

geçer ve Ferit Göz'ün evinde bulduğu şifreli kelimeleri çözmeye çalışır. “Çocukluğundan beri bilmecelere karşı herhangi bir ilgi göstermemiş, hatta olabildiğince onlardan kaçmış birisi olarak bu muammalı kelimeler son derece can sıkıcıydı” (ŞK, 235). Ancak yazılı olan kelimeler, bir dedektif gibi davranan T. Kara'ya beklenmedik bir anda anlamlı gelir: “İşte tam o anda –tıpkı o malum filmlerde olduğu gibi o düdük sesinin eşliğinde- T. Kara önündeki derginin bir kenarına yazdığı kelimelerin en altındaki satırın sırrını çözdü” (ŞK, 236). Ayrıca tam bu noktada yazar yine üstkurmaca yoluyla okuyucuya bulunan ipucu hakkında yol gösterir: “(Bunu çoktan bulmuş olan okuyucunun zekâsına hakaret sayılmazsa Küçük Parmak Sokağı 5 numarayı burada açıklamayı bir yazarlık görevi kadar T. Kara'nın bu 'meseledeki' en göz alıcı başarısı olarak anmak isterim.)” (ŞK, 236).

T. Kara Ferit Göz'ü yakın takibi sürecinde çeşitli insanlarla karşılaşır. O insanlarla konuşurken kimi zaman farklı bir isim kullanır: “Cumali Horasan” (ŞK, 248). Kimi zaman ise amirinin kendisine verdiği C5 seviyesindeki memur kimliğini göstererek üstünlük kurmaya çalışır:

“T. Kara artık dayanamadı ve aniden cebinden kimliğini çıkartıp kadına uzattı. Kadın ne olduğunu anlayamamış bir halde elinde fincan kalakalmıştı. Aniden çıkan kimliğin ciddi bir durumu işaret ettiği aşikârdı. (...) T. Kara filmlerde gördüğü Amerikalı polisler gibi alaycı bir gülümsemeye kadına baktı; hani o aslında senin sakladığın her şeyden haberdarım ama yine de soruyorum ifadesi” (ŞK, 173-174).

T. Kara, Ferit Göz hakkında dişe dokunur bir şey öğrenemez. Çünkü zaten Ferit Göz diye biri yoktur. Vak'anın sonlarına doğru takip edenken takip edilen konuma düşer. Distopik kurgunun gereği olarak o da diğer herkes gibi gözetlenmektedir. Bir dedektif kimliğine bürünmüşken bir anda aranan bir suçlu olmuş ve devlet tarafından ortadan kaldırılmıştır.

2.4.2.4. Cinsellik ve Aşk

Postmodern bir anlatıyla oluşturulan *Şehrin Kuleleri*'nde, yazarın diğer romanlarında olduğu gibi cinsellik teması da işlenmiştir. Bir anti kahraman olan T. Kara'dan herhangi bir insana karşı sevgi emaresi göremeyiz. O, çevresindeki kadınlara cinsel obje gözüyle bakar. Cinsel ihtiyacını karşılamak için eve Rus ve Romen kadınları çağırır (ŞK, 102). Akşamları karşı binanın penceresine çıkan kızını dürbünüyle gözetler. Bu kıza karşı zamanla şehvet hissi duymaya başlar:

“(…) onunla ilgili tuhaf bir hayal kurmaya başladı. Kız o kalın mantonun içerisinde pencereye çıkıyor ve dans etmeye başlıyordu. Mantosunun içerisinde cırtlıçıplaktı ama bunu bir o, bir de T. Kara biliyordu. Bir striptizci edasıyla dans ediyor ama vücudunu asla göstermiyordu. Ancak arkasını döndüğü zaman mantosunun önünü açıyor ve aniden –ancak bir saniye kadar bir süre içinde görünüp kayboluyordu. Bu sırada T. Kara kızın en çok ilgisini ve merakını çeken göğüslerine –ki çok az bir kısmından haberdardı- hayalini biraz zorlayacak cesamette bir katkıda bulunuyordu. (…) T. Kara birden kendisini nefes nefese buldu ve yaptığığın aptalca olduğunu düşündü” (ŞK, 97-98).

T. Kara bir gün dolmuşta eski sevgilisi Meral’le karşılaşır. Kadın evlenmiştir, yanında da oğlu vardır. Ancak T. Kara’ya da kur yapmaktan geri kalmaz. 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 kalktığı anda sanki o hareketleri yapan kendisi değilmiş gibi namuslu bir tavır takınır.

“Kanının damarlarını iyice kavurduğunu hissetti. Aniden yerinden fırladı ve Meral’e sarılmak üzere hareketlendi. Ancak Meral hiç umulmayacak bir atıklıkla, o tam kollarını uzatmış sarılacakken, ayaklarının yerle temasının en zayıf olduğu anının o en can alıcı noktasında neredeyse fiske denilecek bir ufak bir itelemeye T. Kara’nın dengesini bozdu ve onun gerisin geriye yere yuvarlanmasına neden oldu. T. Kara öfke, eziklik ama en çok utanç içerisinde yerde sırt üstü öylece kalıvermişti” (ŞK, 270).

Meral, yıllar önce yarım kalan yerden devam etmek ister ancak T. Kara, öncesinde olduğu gibi ona karşı sadece cinsel istek duyar. “Yıllar öncesinde olduğu gibi, kontrolde güçlük çektiği isteklerini harekete geçirerek sonra onları istediği gibi dizginleyerek, onun hala çizdiği çizginin ötesinde tutmayı becererek hala ne kadar güçlü olduğunu anlatmaya mı çalışıyordu?” (ŞK, 273).

T. Kara, romanın ilerleyen bölümlerinde kendisini Yoldaş Komutan sanan terör örgütü tarafından kaçırılır. Kendisini kaçıranlar arasında, her akşam karşı binadan gözetlediği kırmızı bereli ve mantolu kız da vardır. Onu bir minibüse bindirirler. Görünmemesi için yere yatması gerekir. Başlı kızın bacaklarına değince o durumda bile tek düşündüğü cinselliktir. “Bu durumda kafası kızın bacaklarının üst kısmına değiyordu ve o tuhaf durumda dahi bu temas, içinde cinsel bir gıcıklenme yaratıyordu” (ŞK, 309). Bir anti kahraman olan T. Kara, içindeki ilkelliğe engel olamaz ve en zor

anlarda bile şehvet duymaktan çekinmez. O, en derin arzuları ve şehvetleriyle karşımızda duran gerçek bir karakterdir.

2.5. KERR

Kerr, yazarın ikinci romanı *Kayıp Şahıslar Albümü*'yle başı ve sonu aynı olan bir romandır. Romanın ilk ve güncel baskısı 2014 yılında İthaki Yayınları'ndan yapılmıştır ve halen aynı yayınevinden çıkmaya devam etmektedir. Tezde kullanılan baskı 2014 yılı baskısıdır.

2.5.1. Yapı

2.5.1.1. Olay Örgüsü

Vak'a, Cezmi Kara'nın bir cinayete tanık olmasıyla başlar. Babasının ölümünden dolayı yıllardır gelmediği memleketine dönmek zorunda kalan Cezmi Kara, cenazeden birkaç gün sonra evine gitmek için tren garına gelir ve burada bir cinayete tanık olur (K, 2014: 12)⁶. Maktulün kim olduğundan burada bahsedilmez. Okuyucu ilerleyen sayfalarda, -yirmi dördüncü bölümde- (K, 173-183) maktulün kim olduğunu öğrenecektir. Cezmi Kara tanık olduğu bu cinayet üzerine şehirden ayrılmaktan vazgeçer ve karakola gider. Bundan sonra Cezmi Kara'yı bitip tükenmez bir bürokratik çember saracaktır. Sonraki bölümlerde hem bürokratlar hem de mahalleli ona baskı kuracak, onu her an sorguya çekeceklerdir. Cezmi Kara, baba evine döndüğünde babasının ölüm haberini alışıını hatırlar. Telefonda ölüm haberini ulaştıran Kasap, cesedin soğuk havada bir ağacın dibinde bulunduğunu söylemiştir, oysaki babası yatalaktır.

Cezmi Kara, morgda cesedi teşhis eder. Morgdan sonra polisle beraber Emniyet Müdürlüğüne, Müdür ile görüşmeye gider. Cezmi kara, Müdür'ün masasında, üzerinde kendi resminin olduğu "gizli evrak" yazan dosyayı, yanında da kimliğini görünce tedirgin olur. Sekizinci bölümde, hastane morgunda gördüğü kadın, Cezmi Kara'nın evine gelir. Kadın, adının Meryem olduğunu ve ölen adamın da kendi kocası olduğunu söyler. Son bir yıldır da babasına onun baktığını söyler. Matem tutan biri olarak görünmeyen Meryem, uzun zamandır kocasıyla ayrı olduklarını söyler ve adamın da ortalıklarda olmadığını söyler. Cezmi Kara, babasının terzi dükkânına gider ve orada

⁶ *Kerr* romanından yapılan alıntılar, romanın baş harfi kullanılarak gösterilecektir.

cinayeti işlerken gördüğü katille denk gelir. Katil, hiçbir şey olmamış gibi çok önceden diktirdiği ve parasını ödemediği takım elbiseyi almak için gelmiştir. Cezmi Kara dehşet içinde donup kalır ancak adam kayıtsız bir şekilde takım elbisesini giyindikten sonra hızla dükkândan çıkıp gider. Katil gittikten sonra Cezmi Kara da ardından hızla dışarı çıkar ve onu takibe başlar. Adamın çıkmaz bir sokakta Meryem'le konuştuğunu görür. Cezmi Kara bu duruma çok şaşırır, polise gidip olanları anlatmakta tereddüt eder ancak gidip anlatmaz.

“Merakaver Bir Toplantı” adlı on üçüncü bölümde, Cezmi Kara'yı Kasap, Cüce, Yüzbaşı, cenazedeki esmer adam ve komşu Manifaturacı cinayet gecesiyle ilgili sorguya çekerler, Cezmi Kara bu sorulardan çok rahatsız olur. “Ufo” adlı on beşinci bölümde, Bekçi Cezmi Kara'yı Savcı'nın karşısına çıkarır. Savcı, Cezmi Kara'ya hakkında ihbar olduğunu söyler, bu ihbarın bir örgüt işi olduğunu ama ısrarla gizli olduğunu söyler. Cezmi Kara, bu ihbarın cinayete ilgili olduğundan şüphelenip kendini tutamayıp katilin, babasının dükkânına geldiğini ve daha sonra da onu Meryem'le gördüğünü söyler. Savcı, bu itirafı umursamaz; önündeki dosyadan bazı resimler çıkarır, Cezmi Kara'nın önüne dizer ve onları tanıyıp tanımadığını sorar. Resimlerdeki kişiler, Cezmi Kara'nın uzaktan tanıdığı kişilerdir. Cezmi Kara gördüğü resimler karşısında çok şaşırır, hepsini tanıdığını söyler, bu kişilerin bir örgütle bağlantısı olduğunu anlar ama ne örgütü olduğunu çözemez. Bir sonraki bölümde, Cezmi Kara'nın evine panayırın motosikletçisi gelir. Şehirden gideceğini söyleyip otele bıraktığı hasta olan denizkızına göz kulak olması gerektiğini söyler. Cezmi Kara'yı otele götürmek ister, Cezmi Kara her zaman olduğu gibi yine itaat edip adamın arkasına takılır. “Şems Otel”e giderler, kızın kaldığı yarı karanlık odaya girerler. Adam gittikten sonra Cezmi Kara ne yapacağını bilemez halde, kızla da hiç konuşmayıp oturduğu sandalyeden hiç kımıldamadan akşama kadar oturup sonra sessiz sedasız odadan çıkar. Cezmi Kara ertesi gün tekrar otele gider, oda boştur, kız gitmiştir. Otelden çıkarken lobide koltukta oturmakta olan yaşlı adam, kızın Yüzbaşı ve kör tarafından götürüldüğünü söyler. Bundan sonra Cezmi Kara; Yüzbaşı, Manifaturacı ve Protezci'yi takibe alır ve kıza onların tecavüz ettiğini ve sonra da onu öldürdüklerini öğrenir.

“Timsah” adlı yirminci bölümde, tuhaflıklar konusundaki güne eklenen son halka, şehri terk eden panayırdan kaçan timsahın şehirde tehlike oluşturacak şekilde dolaşıyor olmasıdır. Bu durum Cezmi Kara üzerinde çok da şaşkınlık uyandırmaz. Sonraki

bölümde, Kasap Cezmi Kara'ya telefon edip Berber'in vefat ettiği haberini verir. Berber'in parçalanmış cesedini esnaf bulmuştur, onu timsahın öldürdüğü düşünülür.

“Cezmi Kara'nın Uykusunun Verdiği Fırsatla; Onun Hiç Bilmediği Kısa ve Tuhaf Bir Hayat: Mahmut Küçük” adlı yirmi dördüncü bölümde, Cezmi Kara'nın tren garında tanık olduğu cinayet vak'asının (K, 12) maktulü Mahmut Küçük'ün kimliğine dair bilgiler verilir. Mahmut Küçük, Cezmi Kara'nın evinin olduğu mahallenin iki alt sokağında doğmuştur. Çocukluğu hayatının diğer bölümleri gibi savrulularla geçmiştir. Şehre yeni gelen panayırdan işe girip oradan uzaklaşmıştır. Panayırdan dönüp dolaşarak tekrar kendi şehrine geldiğinde Mahmut Küçük, panayırdan dolaşırken çadırların arasında bir kadın görmüş ve kadından çok etkilenmiştir. Daha sonra onunla imam karşısında evlenmişler, nikâh sonrasında Şems Otel'e gitmiş, birlikte olmuşlardır ancak ertesi gün kadın gitmiştir. Mahmut Küçük, serseme dönmüş kafasını toplamaya çalışırken odaya polisler dalmıştır. Mahmut Küçük'ün tutuklanma sebebi, panayırdaki küçük bir kıza tecavüz edilip, öldürüldükten sonra gömülmesiyle ilgili eşraftan bir kısım adamla birlikte şüpheli konumda olmasıdır. Tutuklananlar arasında cüce bir berber, bir kasap, Nüfus Müdürlüğünde görevli bir memur, bir müezzin, şehir bandosundan bir adam, bir itfaiyeci, bir sünnetçi, genç bir bekçi ve asker vardır. Ancak olay can sıkıcı yöntemlerle kolayca kapatılmış ve Mahmut Küçük de diğerleriyle çıkartıldıkları mahkemede delil yetersizliğinden beraat etmiştir. Olay faili meçhul kalmıştır ancak olayın asıl mesulü Cüce berberdir. Mahmut Küçük'ün dışarı çıktıktan sonraki hayatı kadını aramakla geçmiştir. Yıllar sonra bir kış günü kendi şehrinde kadını görmüş, onun peşinden gitmiş ve sokağın dibinde karanlıklar içinde kadını bir adamla hararetle bir şekilde konuşurken görmüştür. Sonra kadın gara doğru gitmiş, Mahmut Küçük de onu takibe devam etmiştir. Mahmut Küçük o gece, garda öldürülmüş ve acıklı hikâyesi de sona ermiştir.

Bir sonraki bölümde Cüce'nin kardeşi, Cezmi Kara'ya babasından emanet bir zarf verir. Zarfın içinden iki eski resim çıkar: İlkinde babası, Kasap, Cüce berber, tanımadığı bir adam ve Protezci vardır. Evin bahçesinde incir ağacının önünde dizilmişlerdir. Babası ve Kasap'ın elinde kürekler, Cüce'nin elinde ise kazma vardır ve ağacın dallarından birinde de kara bir “Karga” vardır. İkinci resim ise bir kadına aittir ancak gözlerinin olduğu yerde iki delik açılmıştır. Cezmi Kara emanetini aldıktan sonra oradan uzaklaşır. Cezmi Kara evdeyken Meryem gelir ve ona bağırır, bu memlekette olan biten hiçbir şeyi anlamadığını ve bu şehri hemen terk etmesi gerektiğini söyler.

Cezmi Kara hiçbir şey anlayamaz, Meryem gittikten sonra kapı çalar, polisler gelmiştir. Polisler bir ihbar olduğunu, bahçede arama yapacaklarını söyler. İncir ağacının altında kemikler bulunur. Bu kemiklerin kime ait olduğu, yazarın diğer romanı olan *Kayıp Şahıslar Albümü*'nde açığa çıkarılmıştır. Cezmi Kara'nın babası, eşi kendisini hamileyken bir polisle aldattığı için Cezmi Kara doğduktan sonra arkadaşlarının yardımıyla onu öldürmüş ve bahçedeki incir ağacının altına gömmüştür. Bu, babanın yaşamı boyunca vicdan azabı çektiği günahlarından biridir. Adam, ölmesine yakın yatalak haliyle, nasıl gerçekleştiği belirsiz bir şekilde, kemikleri gömdükleri incir ağacının dibine sürüklenir ve orada can verir. Polisler Cezmi Kara'yı karakola götürür, Cezmi Kara'nın pek bir şey anlatmadığı kısa bir ifade yazılır. Cezmi Kara nöbetçi mahkemeye çıkarılır, hiçbir suçu olmamasına rağmen yargılanır. Dava Vekili'nden suçunun gizli bir örgütün ikinci adamı olmak olduğunu öğrenir ama bu örgütün ne olduğunu öğrenemez. Neye uğradığını şaşırarak Cezmi Kara yalnız kalınca bir fırsatını bulup dışarı çıkar. Karanlık koridorda arkasında bir el hisseder ve dönünce karşısında Meryem'i bulur. Meryem ona kaçması gerektiğini söyler, onu kolundan tutup sokağa kadar çıkarır, Cezmi Kara sokağa çıkıp acele adımlarla oradan uzaklaşır. Cezmi Kara ne yapacağını bilemez haldeyken kendini evde bulur. Eve vardığında kendini çok mutlu ve huzurlu hisseder, sedire uzanıp özlemini çektiği uykuya teslim olur. Uyandığında karşısında hiç beklemediği kişi olan katille yüz yüze gelir. Adam gitmeleri gerektiğini söyler. Cezmi Kara neden olduğunu bile sormadan hemen ayaklanıp katili takip etmeye başlar. Merdiven altındaki bir geçitten beraber yeraltına inerler. Evin altında bir yeraltı şehri kurulmuş gibidir. Ampullerle aydınlatılmış koridorlardan geçip bir odaya girerler. Katille Cezmi Kara karşılıklı oturduktan sonra Cezmi Kara adama neler olduğunu sorar ama bu sorusu artık çok geç bir sorudur. Daha sonra odaya siyah pardösülü iri yarı bir adam girer. Cezmi Kara o halinde bile adamın o anda ve neden geldiğini idrak eder, hiçbir ikaza gerek duymadan yerinden kalkar ve siyah pardösülü adamı dar koridorda ilerlerken izler, nereye gittiklerine dair bir fikri yoktur ama bunu merak da etmez. Bir kapının yanındaki geniş pencereden gördükleriyle donakalır, pencere çok büyük bir mekâna bakıyordur ve orası çok kalabalıktır. Salonda bir masanın etrafında kalabalık yemek yiyordur, kalabalığın içinde Cezmi Kara; Protezci'yi, Obez oğlanı, Motosikletçiyi, Cüce'nin kardeşini, briyantınli polisi, Dava Vekili'ni, İmam'ı, Kasap'ı ve daha birçok tanıdık kişiyi görür. Şaşkınlıktan dili tutulur, o bu haldeyken

aşağıdakilerden bazıları onu fark eder ancak umursamazlar. Cezmi Kara ve adam yeraltından dışarıya çıkarlar. Burası garın biraz uzağında yüksek bir tepedir. Adam ilerideki bir yabancı incir ağacına doğru ilerler, Cezmi Kara da onu izler. Cezmi Kara birden kendisini dizlerini kırmış vaziyette bulur, gözleri kapalı bir şekilde tüm bedenini hisseder, gözlerini açtığı anda kendisine gülümseyerek bakan cellâdına tebessüm eder. Cezmi Kara, o sabah, gara yakın mekânda tıpkı Mahmut Küçük gibi öldürülür.

2.5.1.2. Anlatıcı ve Bakış Açısı

Kerr romanı, hâkim bakış açısına bağlı olarak 3. Tekil (O) anlatıcıyla kaleme alınmıştır. 3. Tekil anlatıcı, “*olaylara uzaktan ve yakından, dıştan ve içten bakabilen*” bir anlatıcıdır. 3. Tekil (O anlatıcı) metodu, anlatıcının vak’alar ve şahıslar karşısında gösterdiği davranış itibarıyla, ‘ilahi’, ‘yansız’ ve ‘kişisel’ olmak üzere üç şekilde gerçekleşir (Tekin, 2019: 31). 3.tekil (O) anlatıcı ve tanrısal bakış açısı kullanılan eserin bir bölümünden alıntı:

“Cezmi Kara’nın zaten perişan olmuş zihnini iyice allak bullak etti. Gördüğü şey kan dolaşımını sanki aniden kesti. Korkuyu, o derin dehşeti birden beyin cidarlarında hissetti. O dehşet şeraresi o kadar ani bir şekilde çaktı ve o karşı konamaz elektrik bedenini öylesine hızlı bir şekilde sardı ki, ağzını açmaya vakit bile olmadı; dondu kaldı” (K, 12).

Yazar, Cezmi Kara’yı anlatırken “ilahi-tanrısal” konumda bulunan anlatıcıyı seçerken diğer kişileri ise Cezmi Kara’nın gözünden anlattığı için “yansız” anlatıcıyı tercih etmiştir. İlahi anlatıcının görmediği, bilmediği hiçbir şey yoktur. O, hangi açıdan bakılırsa bakılsın, insan-üstü özelliklere sahip bir varlıktır. Yansız anlatım tutumu ise, tasvir ve özellikle diyalog bölümlerinde görülür. Bu diyaloglarda anlatıcı, adeta bir izleyici gibi -ama objektif bir izleyici gibi- davranır ve gördüklerini aktarmaya çalışır (Tekin, 2019: 41).

2.5.1.3. Şahıs Kadrosu

Karakter çiziminde iki yol vardır: Biri, çizilmek istenen şahısla ilgili bilgilerin yazar tarafından verildiği açıklama yöntemidir. Diğeri ise şahsın davranış, düşünce ve duygularıyla kendi kendini ortaya koyduğu dramatik yöntemdir. Bazen de kişilerle ilgili bilgiler sadece anlatıcı tarafından verilmez, bu görev roman içerisinde yer alan herhangi bir kahramana da yüklenebilir (Tekin, 2019: 84-85).

Pirselimoğlu, Cezmi Kara'nın karakterini okuyucuya yansıtırken dramatik yöntemi kullanmıştır. Cezmi Kara'nın kişiliği, olaylarla birlikte ele alınmış ve ortaya çıkmıştır. *Kerr* romanında *“kahramanlarla ilgili fiziksel veya ruhsal tasvirlerle karşılaşmayız. Kahramanların olaylar karşısındaki tavrı bize bilgiler verir”* (Aka, 2015: 162). Cezmi Kara'nın çevresine karşı takındığı tutum, olaylara bakış açısı okuyucuya vak'a süresince verilir.

Cezmi Kara, Mahmut Küçük ve Meryem dışındaki diğer kişiler kendilerine özel bir kimlik kazandıracak bir ada bile sahip değillerdir. Bu kişiler, Cezmi Kara'ya karşı güç olarak eserde yer alırlar. Roman boyunca kahramanın karşılaştığı her kişi, onu sorguya çeken, psikolojik olarak çıkmaza sürükleyen kişilerdir. Cezmi Kara'nın babası, annesi, halası ve amcasından oluşan aile çevresi; yaşadığı bürokratik engelleri karşısına çıkaran polisler, Emniyet müdürü, Savcı, Hâkim, Bekçi'den oluşan bürokrasi çevresi; mahalledeki babasının ahababı ve esnafı oluşturan Kasap, Cüce berber, kör Manifaturacı, Protezci, vb. toplum çevresi üç ayrı katman halinde Cezmi Kara'yı sarmaktadır. Bu noktada Cezmi Kara başta olmak üzere, ana vak'a açısından önemli olan birkaç karakter üzerinde durmak mümkündür.

Romanın başkışı kimliğiyle karşımıza çıkan Cezmi Kara aksiyonun tek merkezidir. Pirselimoğlu, Cezmi Kara'yı anti kahraman olarak çizmiştir. Anti kahramanla ilgili sözlüklerde, *“bir kahramandan beklenen genel özellikleri taşımayan başkışı”*, *“akıl ve ruh asaleti, eylem ve amaçla yönlendirilmiş bir hayat ya da tutum gibi kahraman figürünü oluşturan özellikleri taşımayan başkışı”* (Akyıldız, 2014: 18) gibi tanımlar bulunmaktadır. Cezmi Kara, eylemsizlik, anlam sorunu, uykuya kaçma gibi olumsuz özelliklerinden dolayı bir anti kahramandır. Durağan ve edilgen bir karakter olan Cezmi Kara o uğursuz gece hiçbir şey yapmadan, yapamadan cinayeti seyrederek ne müdahale eder ne de bağırp yardım ister. Sadece kaçıp uzaklaşır. Daha sonra vicdani görevini yerine getirmek için karakola gider ama bu sefer de bürokrasi engeline takılır. Olayı baştan sona kadar anlatır ama her polis memuru bambaşka birine yönlendirir onu. *“Cezmi Kara, görgü tanığı olarak gittiği karakoldan suçla karışmış biri olarak ayrılır”* (Demir, 2015:161). Cezmi Kara'nın roman boyunca kendisine yapılan suçlamalar karşısında tek tavrı oradan kaçıp uzaklaşma isteğidir. İrade koymaz, sorgulamaz. Ancak, nöbetçi mahkemeye çıktığında yargılanacakken *“Neler oluyor gerçekten?” diye neredeyse bağırarak sor(abilir)”* (K, 226). Ancak bu sefer de her şey için çok geçtir.

Mahkeme ara verildiği sırada, Meryem'in yardımıyla oradan kaçıp baba evine giden Cezmi Kara, uykuya sığınır. Başında böyle ciddi bir mesele varken bile dertlerinden kaçınmak için yatağa gidip uyuma yolunu seçer. *“Kendisini neredeyse bir ana rahmi gibi bekleyen o odaya girdiğinde, hele üzerinde paltosuyla o sedire uzandığında derin, çok derin, bir rahatlama hissetti. Gözlerini kapatır kapatmaz özlemini çektiği uykuya teslim oldu”* (K, 233). O, eylemsizlik, anlam sorunu ve uykuya kaçma özelliklerine sahip bir anti kahraman olarak romanda varlığını sürdürür. Karşısına çıkan her kişinin peşine takılıp itaat eder. İradesini kullanma yoluna pek gitmez. Cezmi Kara'nın oradan oraya sürüklenmesi, kendi iradesini kullanamaması ve sonunda gelip ölümü bulması Pirselimoglu'nun kader anlayışına bağlı olaylardır. *“Olan biten hiçbir şeyde kendi iradesinin bir rolü olmadığını, olmayacağını artık iyiden iyice anladığından sürüye ait bir koyunun sorumluluğuyla adımları adaminkileri takip etti”* (K, 249). Cezmi Kara, hiç sorgulamadan, kim çağırırsa onun peşinden giden, özgür iradesi olmayan bir kukla gibidir. Şehre gelen bir panayırdan tanıştığı motosikletli adam bir gün Cezmi Kara'nın evine gelip onu hasta kızın yanına götürmek ister. Adam *“Giyin de çikalım”* deyince adeta mırıldanarak *“Nereye?”* diye sorma cesaretini gösterebilir. (K, 128)

“Hepsi bu. Cezmi Kara bu laflardan hemen hiçbir şey anlamamıştı. Sadece bir adım önünde 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 düşünmese bile; sadece sordu” (K, 128-129).

Cezmi Kara, “Cennet Pavyon”da babasının arkadaşı olduğunu öğrendiği bir adamla karşılaşır. Mekândan gitmek istese de adamın isteğine karşı koyma cesareti bile göstermeden orada kalmak zorunda kalır.

Postmodern düşüncenin etkin olduğu dönemde insan anlayışı değişmiştir artık. Akılla her şeyi anlayan evrensel özellikli özgür bir kişi yerine, farklılıklarıyla var olan ve bazen güçsüzlüğüyle çaresizliğiyle, meta tutkunluğuyla, medyanın manipülasyonu ile köleleşmiş bir ‘özne’ vardır artık, ‘birey’liğini yitiren insanın adı ‘özne’ olmuştur (Demir, 2015: 172). Cezmi Kara'nın elinden bir şey gelmeden dış güçlerin manipülasyonu ile davranması romanda da bir iki cümleyle özetlenebilir:

“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 rüzgâra kapılmış gibi”

hissediyordu kendisini; bitmek bilmeyen, nereye sürüklediği belli olmayan, ama mutlak sorumlusu olmadığı o rüzgâra...” (K, 185).

Roman boyunca Cezmi Kara'nın etrafında olan biten hiçbir şeyi anlamaması, bir anlam bulma çabası içinde olmayışı da vurgulanır. Meryem'in Cezmi Kara'nın evine gelip, ona: *“Sen ancak üşü ve uyu,...Gerçekleri görme ve uyu.”* (K, 216) demesi ve romanın sonunda katilin de *“Hiçbir şeyin farkında değilsin değil mi? ...Koca memlekette olan biten onca şeyin farkında değilsin, değil mi? Hiçbir şeyin...”* (K, 238) demesi, onun hiçbir şeyin farkında olmadığını ve anti kahraman özelliklerinden biri olan anlamsızlık sorununu taşıdığını bize kanıtlar niteliktedir. Cezmi Kara'daki bu iradesizlik, anlam sorunu ve uykuya kaçış özellikleri onu sonunda ölümlü buluşturacaktır ve Cezmi Kara ancak o zaman huzura erecektir.

Kerr'de norm karakter olarak yalnızca Cezmi Kara'yı tehlikelere karşı uyararak Meryem karakterini görürüz. Diğer karakterler Cezmi Kara'yı bir sorgu ve suçlama çukurunda boğan kart karakterlerdir.

Meryem, Cezmi Kara'nın o meşum gece tanık olduğu cinayet maktulünün karısıdır. Meryem'le ilgili bilgilere, maktul olan Mahmut Küçük'ün anlatıldığı yirmi dördüncü bölümde rastlarız. Mahmut Küçük, ölmesine neden olan bu kadını, çalıştığı panayırın dönüp dolaşarak şehrine gelmesiyle görür. Meryem, Mahmut Küçük'e göre ne güzel ne çirkin ama her halükârda çok çekici bir kadındır (K, 178). Mahmut Küçük, kadından etkilenince onu takip eder ve onun bir pavyondan içeri girdiğini görür. Cezmi Kara'nın da “Cennet Pavyon” bölümünde, sanatçıların hazırlandığı odada, kapının askısında Meryem'in kıyafetlerini görmesiyle Meryem'in bu pavyonda çalıştığını anlayabiliriz. Meryem'le Mahmut Küçük evlenir ancak evlendiklerinin ertesi günü kadın ortadan kaybolur. Meryem, neden Mahmut Küçük'le evlenmiş ve sonra neden ortadan kaybolma gereği duymuş romanda açıklığa kavuşturulmamıştır. Mahmut Küçük, yıllar sonra bir kış günü tekrar kendi şehrine döner ve pavyonun olduğu sokakta tekrar Meryem'i görür ve onu takibe başlar. Meryem karanlık bir sokakta bir adamla konuşuyordur. O gece Meryem'in konuştuğu adam tarafından Mahmut Küçük öldürülür. Cezmi Kara, bu cinayet gecesi her şeye tanık olur ve daha sonrasında Meryem, onun karşısına ilk kez morgda ceset teşhisi sırasında çıkar. Meryem, onun gözünden, *“Güzel değildi, ama çirkin de değildi; ancak kayda değer çekicilikte gözleri vardı.”* (K, 44) bu şekilde tasvir edilir. Meryem, göz göze geldiği kısa sürede Cezmi

Kara'yı etkiler. Daha sonra Cezmi Kara'nın karşısına, onun babasının evine gitmesiyle çıkar. Cezmi Kara bir süre sonra Meryem'i katille konuşurken görür. Cezmi Kara'nın gözünden adamlarla belli ki önemli bir konuyu konuşuyordur. Meryem'in katille ilişkisi açığa çıkarılmaz. Meryem, yirmi sekizinci bölümde, Cezmi Kara'nın evine gelerek kararlı ve kızgın bir şekilde, Cezmi Kara'yı uyarır, onun hiçbir şeyi anlamadığını, bu şehri bir an önce terk etmesi gerektiğini söyler (K, 217). Bu bölümde Meryem, Cezmi Kara'nın gözünden, her şeyi bilen, efsunlu bir güce sahip biridir. Cezmi Kara'yı olacaklara dair uyarın, daha sonra onun karşısına mahkeme binasında çıkarak onun kaçmasını sağlayan bir karakterdir. Cezmi Kara, otel odasında bulunduğu "Kayıp Şahıslar Albümü" kitabında Meryem'in fotoğrafını görür. Mahmut Küçük'ün tam on iki yıl onu araması, ortadan kaybolmuş olması, Meryem'in bu albümde olmasını açıklar niteliktedir. O aslında kayıp bir şahıstır.

Kerr'deki kart karakterler romandaki neredeyse tüm karakterlerdir. Bu karakterleri memurlar çevresi, esnaf çevresi ve aile çevresi olarak ayırabiliriz. Bu kişiler, Cezmi Kara'nın karşısında bulunan ahlaki açıdan yozlaşmış, suçlu kişilerdir.

Memurlar çevresi, Cezmi Kara cinayeti ihbar ettikten sonra karşımıza çıkar. Romandaki bürokrasi çevresi eleştirmek için vardır. Onlar asıl suçluyu aramak yerine, hiçbir suçu olmayan Cezmi Kara'yı adeta bir çember içine almakta, onu bir çıkmaza sokmaktadırlar.

Esnaf çevresine bakacak olursak bu çevre karşımıza, Baba Kara'nın ahbabları olarak çıkar. Bu kişiler, Cezmi Kara'nın bir cinayete tanık olduğunu, Sayın Müdür ve Savcı'yla görüşüğünü, gizli bir örgüte dâhil olduğuna dair iddianın olduğunu kısacası her şeyi bilmektedirler. Bu yüzden Cezmi Kara'nın karşısına çıkan her kişi bu bildikleriyle ve daha fazla sordukları sorularla Cezmi Kara'yı bir kısıpca almakta, onu sürekli tedirgin etmektedirler. Aslında onlar bürokrasi çevresiyle birlikte bir yeraltı örgütünün üyesidirler. O yüzden her şeyi bilmektedirler.

Aile çevresinde baba, anne ve haladan bahsedebiliriz. Cezmi Kara'nın babası, terzidir. "Geçmiş Zamanın Peşinde" adlı bölümde Cezmi Kara'nın anılara dalmasıyla babası hakkında bilgileri ediniriz. Cezmi Kara, babasını hiç mutlu mesut hatırlamıyordu. Onunla herhangi bir konuda üç beş cümleden fazlasını paylaşmamıştır. Aralarında ikisinin de aşmayı denemedikleri bir mesafe, gönüllü bir iletişimsizlik

vardır. Babanın yatalak olmasına rağmen bahçedeki incir ağacının altında cesedinin bulunması ilginçtir. Baba Kara, *Kayıp Şahıslar Albümü*'nde açığa çıkarılan karısını öldürme olayından (K, 301) dolayı vicdan azabı çekmektedir. Bu yüzden de ölümüne yakın onu gömdüğü incir ağacının altına sürünerek gitmiştir. Bu ölüm üzerine Cezmi Kara şehre gelir ve olaylar zinciri başlar. Baba Kara hakkındaki bilgileri zamanda ani sıçramalarla geriye dönüşlerin yaşanmasıyla öğreniriz. Baba Kara, mahalleli tarafından sevilen biridir. Mahallede, “Meserret Terzihanesi” adlı bir dükkânı vardır. O hemen herkese bir takım elbise dikmiştir. Bir bakıma mahallenin giydirilmesinden sorumlu bir kişidir. Cezmi Kara'nın karşılaştığı her kişi önce babasının terziliği hakkında onunla sohbet eder. Bu terziliğin dışında mahalle eşrafından; Kasap, Cüce Berber ve Protezciyle beraber bir suça karışmış kendi karısını öldürüp bahçedeki incir ağacının altına gömmüştür. Romanda bunu kanıtlar nitelikteki fotoğrafı Cezmi Kara, yirmi yedinci bölümde Cüce'nin kardeşinden alır. Fotoğrafta, evin bahçesinin incir ağacının altında dizilmiş beş kişi vardır: ortada babası, sağ yanında Cüce berber, onun yanında Kasap, babasının diğer yanında ise tanımadığı bir adamla Protezci dizilmiştir. Babasının ve Kasap'ın elinde kürekler, Cüce'nin elinde ise kazma vardır. Bu grubun arkasındaki ağacın dallarından birinde ise bir karga duruyordur (K, 208). Karga burada ölümün sembolüdür. Baba Kara ve arkadaşları ölüyü gömdükten hemen sonra bu fotoğrafı çekilmişlerdir. Yeraltına baba evinin altından girilmesinden ve yeraltı örgütü üyelerinin onun hakkında saygıyla bahsetmelerinden Baba Kara'nın da bu yeraltı örgütüne üye olduğunu çıkarabiliriz. Baba Kara hakkındaki tüm bu olumsuz özellikler onun da bir kart karakter olduğunu bize gösterir.

Cezmi Kara'nın annesine ait ilk bilgileri, onuncu bölüm olan “Geçmiş Zamanın Peşinde”de ediniriz. Cezmi Kara, annesine ait bulamayacağını bildiği halde bir resim ararken, geçmişe döner ve halasının annesi hakkında söylediği ilk sözleri hatırlar (K, 76). Annesi, doğumundan hemen sonra kendilerini terk etmiştir. Annesi hakkında halasına sorduğu sorular yüzünden halasından tepki görmüştür. O yüzden de uzun süre annesi hakkında soru sormamıştır. Cezmi Kara, fitratı gereği ruhu zorunlulukları muhakeme etmeden hemen kabullenmeye eğilimlidir. Halasına göre ondaki bu hal, annesinden kendisine geçmiştir (K, 76). Bu acayip terk etme olayının nedenini, nasılını sormamasında, bu meseleyle ilgili evin içerisinde hâkim olan ağır utanç duygusu, ağır bir günahın neden olduğunun kabullenilmesi de etkilidir. Bir defasında halası annesinin

Akçay yolunda, yanındaki bir adamla birlikte bir trafik kazasında öldüğünü söyler. Denize uçan arabadan adamın cesedi çıkmış ama kadın bulunamamıştır. Dolayısıyla bir mezarı bile yoktur. Cezmi Kara'nın annesiyle ilgili tüm bildikleri bu kadardır. Yazarın *Kayıp Şahıslar Albümü* kitabında, Cezmi Kara'nın babası, eşi kendisini hamileyken bir polisle aldattığı için Cezmi Kara doğduktan sonra arkadaşlarının yardımıyla öldürmüş ve bahçedeki incir ağacının altına gömmüştür (K, 301). Bu öldürme olayı *Kerr* romanında açığa çıkarılmaz. Romanda incir ağacının altında kemikler bulunur ancak bu kemiklerin kime ait olduğu söylenmez. Annesinin nasıl öldüğünü biz *Kayıp Şahıslar Albümü* kitabından öğreniriz. Annesinin olmayışı Cezmi Kara'nın ruhunun hep bunalımlı olmasına ve hiçbir durumu sorgulamamasına neden olduğu için o da bir kart karakterdir.

Bir diğer kart karakter katildir. Olaylar zincirini başlatan cinayetin faili, Mahmut Küçük'ü öldüren soğukkanlı bir katildir. Cinayet gecesini, Cezmi Kara cinayetin her anına şahit olur. Katil, birden fazla bıçak darbeleriyle kurbanını öldürdükten sonra onun cansız bedenine sıkıca sarılır (K, 13). Cezmi Kara kendini güçlükle garın tuvaletine attığında içeriye katil de girer. Adam aşırı kayıtsız bir halde, sanki orada kendisinden başka kimse yokmuş gibi kanlı ellerini yıkar. Ellerini kurularken Cezmi Kara'ya kaçamak bir bakış atar ama onu umursamaz (K, 15). Adam bir suç işlemesine rağmen elini kolunu sallayarak dışarıda dolaşmaktadır. Hatta Cezmi Kara'nın babasının terzi dükkânına bile gelir. Baba Kara'ya bir takım elbise sipariş ettiğini onu almaya geldiğini söyler. Cezmi Kara'yı tanımadığı bellidir. Kayıtsız bir şekilde takım elbiseyi kabinde dener. Cezmi Kara'yı çok korkutan katil yalnızca takım elbisesiyle ilgilenmektedir (K, 86). Geniş yakalı koyu petrol yeşili takım elbiseli katil, cinayet gecesini üzerinde olan kıyafetlerini de kabinde bırakıp orayı terk eder. Otuz ikinci bölüm olan "Memleket Altında 20.000 Fersah"ta katil Cezmi Kara'nın karşısına tekrar çıkar. Onu uykusundan uyandırarak gitmeleri gerektiğini söyler ve yeraltına indirir. Orada kendisine hiçbir şeyin farkında olmadığını, artık soru sormanın çok geç olduğunu söyler (K, 240). Cezmi Kara yine aynı petrol yeşilli takım elbise giymiş katili, kendisini ölüme götürecek olan siyah pardösülü iri yarı adamın peşine takılmadan önce kendisine çok benzetir (K, 243). Katil şehirdeki diğer kişiler gibi suçludur ancak serbestçe dışarıda dolaşmaktadır.

Bir başka kart karakter Mahmut Küçük'tür. Cezmi Kara'nın tanık olduğu cinayet gecesinin (K, 12) maktulüdür. Cezmi Kara'nın gözünden, "Öldürülen esmer biriydi ve

garip biçimde katiline benziyordu. Aynı kısa saçlar, aynı zayıf surat, aynı boy pos.” (K, 13) şeklinde tasvir edilir. Bir maktul olan Mahmut Küçük olaylar zincirinin başlama nedenidir. Cezmi Kara'nın tüm yaşadığı olumsuz durumlara neden olan onun ölümüdür. O yüzden o da bir kart karakterdir.

Romanda fon karakter olarak Cezmi Kara'nın İstanbul'daki çevresini oluşturan Ressam Fikret ve ustası Mücellit Abdullah'tan bahsedebiliriz. Ressam Fikret, Cezmi Kara'nın İstanbul'da haberleştiği tek kişidir. Cezmi Kara'nın çalıştığı Matbaacılar Sitesi'nin bodrumunda atölyesi vardır. *“Ressam, bayramlarda, seçim kampanyalarında binalara asılmak üzere büyük, hatta devasa portreler yapan, Cezmi Kara'nın kendisinin bile açıklayamadığı sebeplerden hayranlık duyduğu birisiydi”* (K, 36). Ressam, sadece Cezmi Kara'ya okuduğunu söylediği feci şiirler yazmaktadır. Cezmi Kara, ona bazı sırlarını açıklayabilecek kadar yakınlık duymaktadır (K, 37).

Mücellit Abdullah, Cezmi Kara'nın, *“Matbaacılar Sitesi'nde içinden kıllar fişkıran dikkat çekici büyüklükteki kıllarından ötürü 'Yelken' diye anılan ustasıdır”* (K, 36). Cezmi Kara, babasının şehrine geldiğinden beri ustasıyla konuşamamıştır. Yalnızca çıraktan, ustasının işler çok uzadığından dolayı surat astığını öğrenebilmiştir (K, 72). Mücellit Abdullah ile ilgili tüm bildiklerimiz bu kadardır.

2.5.1.4. Zaman

Kronolojik bir zaman dilimi içerisinde ele alınan *Kerr* romanındaki zaman unsurunu; vak'a zamanı ve anlatma zamanı olarak ele almak mümkündür.

Kerr romanında Pirselimoglu, olayların gerçekleştiği zamanı kesin olarak bir tarih kullanarak vermez. Gece, zifiri karanlık, soğuk bir kış gecesi, öğlen, öğleden sonra, sabah gibi ifadelerle zamanı verir. Vak'a zamanından iki gün önce yani “önzaman”da Cezmi Kara'nın babası ölmüştür. Bunun üzerine Cezmi Kara da babasının şehrine gelmiştir. Vak'ayı başlatan olay, bu ölüm üzerine başkarakterin şehre gelmesidir. Karakolda ifade verirken şehre iki gün önce geldiğini söyler (K, 29). İki gün sonra şehirden ayrılmak isterken soğuk bir kış gecesi cinayete tanık olur. Cinayetin gerçekleştiği vakit soğuk bir kış gecesidir. *“...çocukluğundan beri görmediği şehirden ayrılmak üzere o soğuk kış gecesinin bir vaktinde tren beklerken, küçük garın arkasındaki bir kuytuda bu cinayeti gördü...”* (K, 12). Romanın genelinde hâkim olan kasvetli havada zamanın da yadsınamaz bir etkisi vardır. Cinayete gece tanık olur, bu

cinayet onun şehirden ayrılmasına engel olur ve şehirde yaşadığı tüm garip olaylar, gece vakti gerçekleşir.

Bundan sonraki olaylar kronolojik bir şekilde gerçekleşir ancak bu kronolojik zaman içerisinde Cezmi Kara'nın anılara daldığı zamanlarda geriye dönüş tekniğinden yararlanır. Bu anlarda “artzaman” gerçekleşmiş olur. Anlatıcı zamanda atlamalar gerçekleştirir. Babasının cenazesini hatırlaması, amcasıyla ve halasıyla ilgili anılara dalması, çocukken babasıyla beraber gittikleri berberi gözünün önünde canlandırması, panayıra gittiğinde yine çocukken babasıyla gittikleri panayı ve oradaki denizkızını hatırlaması gibi durumlarda zamanda geriye dönüşler yaşanır. Bu durum, Cezmi Kara'nın daha iyi tanınmasını sağlar. Ayrıca roman boyunca bu geriye dönüşlerin olması roman zamanının genişletilmesini sağlar. Çünkü olaylar uzun bir zaman diliminde gerçekleşmez. Cezmi Kara'nın bir gece vakti cinayete tanık olmasıyla başlayan olaylar zinciri yaklaşık olarak on günlük bir sürede gerçekleşir. Yani romanın vak'a zamanı yaklaşık olarak on günlük bir süredir.

Vak'anın gerçekleştiği mevsim kıştır. Kış mevsimin etkileri romanın kimi yerlerinde bahsedilen bir durumdur.

“Öğleye doğru evden çıktı. Dışarıda dondurucu bir soğuk vardı, kar her yeri kaplamıştı; güçlkle yürüyebiliyordu. Şehrin üzerine göz alabildiğine bir beyazlık ve derin bir sessizlik çökmüş gibiydi. Herkes evlerine çekilmiş diye düşündü Cezmi Kara. Muhtemelen kardan ötürü tatil edilmiş okullarından sevinç içerisinde fırlamış gürültücü çocuklar haricinde pek az insana rast geldi” (K, 64).

Yine bir başka bölümde, *“Spiker, Sibirya'dan gelmekte olan yeni ve çok daha dehşetli bir soğuk hava cephesinin tüm memleketi etkisi altına alacağını ve yeni kar yağışlarının beklendiğini söylüyordu. Binlerce köy yolu kapalıydı.”* (K, 72) denir.

Ayrıca eserde kimi yerlerde Cezmi Kara'nın dinlediği radyo haberleri de dönem özelliklerini anlamamız bakımından önemlidir.

“Bütün spikerler neredeyse aynı haberleri tekrarlayıp durdular. Mardin'deki banka soygunu, Şırnak'ta şehit olan iki asker, Konya'da bir battaniye fabrikasında çıkan yangın, yılbaşında büyük ikramiye numara sahibinin hala ortaya çıkmamış olması, Laleli'de âşık olduğu bir Rus kadının dolandırdığı kominin üçüncü katlayarak intihar etmesi, biri Adıyaman'da diğeri Batman'da iki faili meçhul cinayet, başbakanın İran'ın sınır kapılarında tırlara zorluk çıkartması hakkında verdiği demeç...” (K, 55).

Son olarak bir gece vakti cinayete başlayan roman, bir sabah yine cinayete biter. *“Gün yeni ağarmıştı ve hava soğuktu”* (K, 250). Romanın başında gece vakti

gerçekleşen cinayete korku ve tedirginlikle şahit olan Cezmi Kara, romanın sonunda sabah vakti kendi ölümünü huzurla karşılar.

Eserin içinde, maktul olan Mahmut Küçük 'ün yaşamının anlatıldığı bir başka metin halkası vardır. Bu hikâye anlatılırken geriye dönüş tekniğinden yararlanır ve Mahmut Küçük'ün çocukluğundan başlayarak onun ölümüne kadar ki süre anlatılır. Bu bölüm, anlatma zamanına bir örnektir. Çünkü vak'a zamanı ile bu kısım arasında mesafe vardır.

2.5.1.5. Mekân

Çevre incelemeleri, vak'aaya sahihlik kazandırmak amacıyla kullanılan “çevresel mekânlar ile insanın psikolojik durumuna göre şekillenen algısal mekânların değerlendirilmesi” şeklinde yapılır (Yıldırım, 2017: 27). Özellikle algısal mekânların öne çıktığı *Kerr* romanı, mekânın başkişisinin ruhsal dünyasının aydınlatılmasında etken bir rol üstlendiği bir eserdir. Kahramanın kimliğini çizmek için mekân unsurundan yararlanılmıştır. Bu yüzden de romanda kapalı, dar mekânlar ve labirent gibi koridorlar, karanlık sokaklar sıklıkla kullanılmıştır.

Kerr romanında fiziksel/çevresel mekân olarak, Cezmi Kara'nın babasının cenazesi için geldiği memleketi kullanılmıştır. Bu şehrin neresi olduğu romanda açıkça verilmez, şehir tasviri de yapılmaz. Anlatıda şehrin tasvirinden çok Cezmi Kara'nın mahallesi, babasının dükkânının bulunduğu çarşı, sokaklar, gar gibi mekânların tasviri yapılmıştır. Ancak bunların da tasviri çevresel olarak değil algısal olarak yani başkişi olan Cezmi Kara'nın psikolojisine göre şekillenen yönlerinin ön plana çıktığı mekânlar olarak verilmiştir.

Algısal/olgusal mekânlar da kendi içerisinde kapalı/dar ve açık/geniş mekânlar olarak ikiye ayrılır (Yıldırım, 2017: 30).

Romanın başında karşımıza çıkan ve Cezmi Kara'nın kaderini değiştiren ilk kapalı/dar mekân, tren garıdır. Garın uğursuz karanlığında, sanki özel olarak aydınlatılmış bir noktada cinayet gerçekleşir. Gar, olayların başladığı, Cezmi Kara'nın talihsiz serüveninin başladığı mekândır. Okuyucu daha romanın ilk sayfalarında bu mekânda gerçekleşen esrarengiz cinayetin Cezmi Kara'nın yaşamını değiştireceğini anlar.

Cezmi Kara'nın daha sonra gittiği karakol mekânı, kendini hiç beklemediği bürokratik bir çemberin içinde bulunduğu bir kapalı/dar mekândır. İfade vermek için girdiği odada Cezmi Kara, bir daktiloyla karşılaşır. Bu eşya, taşrada işlerin hala eskisi gibi sürdüğünü ona düşündürür. Bu eşya bize o dönemin toplumsal özelliğini göstermiş olur daha sonra Cezmi Kara'nın evinde sıklıkla dinlediği radyo da bu özelliği gösteren bir eşyadır. Henüz her resmi dairede bilgisayarın olmadığı ve her evde televizyonun olmadığı bir dönemdir. Daktilo onda, geldiğinden beri şehirde gördüğü 'değişmemişlik' halinden dolayı bir süredir aşına olduğu sıkıntıyı canlandırmıştır. Cezmi Kara, ifade verdiği o küçük, havasız odada son derece rahatsızdır. Oradan bir an önce çıkıp gitme, bir yatağa uzanma hissine kapılır. Bu küçük oda yani karakol, algısal olarak Cezmi Kara'nın sıkıntı duyduğu, kaçıp kurtulmak istediği bir mekândır. Bu küçük odada bir başka önemli eşyayla karşılaşır: Odanın karanlık bir köşesinde, kitap balyalarının üstünde toz içerisindeki kitabın kapağında 'Kayıp Şahıslar Albümü' başlığı okunan bir kitap (K, 31). "Kayıp Şahıslar Albümü" kitabıyla Cezmi Kara daha sonra başka yerde de karşılaşacaktır. Bu kitap, yazarın bir başka romanı olan *Kayıp Şahıslar Albümü*'ne bir çağrıştırmadır. Bu kitapta kayıp olan kişilerin vesikalık boyutunda fotoğrafları bulunmaktadır. Yazarın *Kayıp Şahıslar Albümü* romanında Cezmi Kara, bu albümdeki kişilerin peşine düşmektedir. *Kerr* romanında ise bu kitap, Cezmi Kara'nın eline, "Şems Otel"de geçer ve sayfalarını karıştırdığında bulanık vesikalık resimlerle karşılaşılır.

Bir sonraki kapalı/dar mekân, morg olacaktır. Numune Hastanesi'nin morgu binanın bodrumunun en diplerinde, karmaşık dar koridorlardan geçtikten sonra ulaşılabilen bir yerdedir. Morg, Cezmi Kara'yı fazlasıyla tedirgin eden bir mekândır. Teşhis için gelmiş olmanın sıkıntısını ve ölümlerle sıkça bir araya gelmenin etkisini ense kökünden başlayıp kuyruk sokumuna doğru inen bir titremeyle hissetmektedir (K, 42-44). Morg Cezmi Kara'nın zaten sıkıntılı olan ruh haline iyi gelmemiş, onun kusmasına neden olmuştur. Morg mekânı yalnız burada gösterilmez, ilerleyen bölümlerde -yirmi sekizinci bölüm- küçük kızın teşhisi için Cezmi Kara, oraya tekrar gidecektir.

Romadaki başka algısal mekânlar ise Emniyet Müdürlüğü, berber dükkânı, lokanta, terzi dükkânı, çıkmaz sokaklar, kahvehane, Otel Şems, panayır, Nüfus Müdürlüğü, Savcılık, Cennet Pavyon, gasilhane, Fetih Protez, TDM binası, Mahkeme Binası olarak kullanılan hamam ve yeraltıdır. Tüm bu mekânlar, Cezmi Kara'nın kendisini huzursuz, tedirgin hissettiği, kaçma hissine kapıldığı mekânlardır.

Cezmi Kara'nın sonunun geldiği son mekân ise, yeraltıdır. Devletin elinden kaçan Cezmi Kara, kendi evinde katile yakalanır. Katil onu, evlerinin altında bulunan yeraltı dünyasına indirir. Buraya, merdivenin altında Cezmi Kara'nın daha önce gördüğü ama açamadığı kapağın açılmasıyla inilir. Kapağın altından çıkan kuyu ağzı gibi karanlık bir delik Cezmi Kara'yı hiç şaşırtmaz. Artık şaşırmaktan vazgeçmiş, garipliklere alışmaya başlamıştır. O, artık sonunun yaklaştığının farkındadır o yüzden bu sona hiç itiraz etmeden adamı takip ederek gitmektedir. Yeraltı adeta bir başka memleket gibidir. Mahalleden tüm tanıdıkları buradadır. Bu kişiler gerçek anlamda bir yeraltı örgütünün üyeleridir. Adamın ardından karanlık koridorlardan geçer ve bir odaya girerler. Cezmi Kara burada adama, neler olduğunu sorar. Katil ise bu soruyu neden şimdi sormaya başladığını, artık her şeyin çok geç olduğunu söyler (K, 238). ,0Daha sonra odaya siyah pardösülü iri yarı bir adam girer. *“Cezmi Kara o halinde bile adamın o anda ve neden geldiğini idrak edebildi. Hiçbir ikaza gerek duymadan, yerinden kalktı”* (K, 243). Cezmi Kara, sonunun geldiğinin farkındadır ama hiç itiraz etmeden bu sona doğru ilerler. Adamın peşinden giderken ışıklar söner ve adamı kaybeder. O sırada Cezmi Kara, yeraltının labirent gibi koridorlarında kaybolur. Sürekli kapılar açıp kapatır, değişik manzaralarla karşılaşır. Büyük bir salonda mahalleden tanıdığı herkesin bir masanın etrafında oturduğunu görür. Aralarından birkaç kişi onu görse de umursamazlar. Cezmi Kara, onların neden burada olduğuna bir anlam veremez. Şaşkın bir haldedir, çığlık atmak ister ama sesi çıkmaz. Cezmi Kara odaların içine bakmaya devam eder. Siyah pardösülü adamı bulamaz. Gireceği bir odanın duvarında kocaman timsahı görür ve korkudan nefesi tutulur. Kendini toparlayarak odanın kapısını açıp içeriye girer ve siyah pardösülü adamı karşısında görür. Tekrar adamın peşine takılır ve koridorlardan geçerek ışığa doğru giderler. Tırmanarak yukarıya çıkarlar (K, 233-248). Aşağıdan, epey aşağıdan geçen bir tren hattının görüldüğü tek tük ağaçların olduğu bir tepeye çıkarlar. Cezmi Kara, romanın başında öldürülen Mahmut Küçük gibi tren garına yakın olan bu tepede neden olduğu anlaşılmayan bir şekilde bıçaklanarak öldürülür. Kendisine bakan cellâdına gülümseyerek hayata veda eder. Aslında bu mekân diğer mekânlardan farklıdır. Diğer mekânlarda hep bir kaçma hissine kapılan Cezmi Kara, bu mekânda huzurludur, kaçmayı düşünmez bile. O artık kaderine teslim olmuştur (K, 250-253).

Cezmi Kara roman boyunca gittiği mekânlara hep birilerini izleyerek, itiraz etmeden, sanki bir sürüye ait koyunun sorumluluğuyla gitmiştir. Ancak o mekânlarda hep huzursuzluk duymuş, bir an önce oralardan kaçmıştır. Bu mekânlar algısal olarak Cezmi Kara'yı sıkan, huzursuz eden, kasvetli mekânlardır. Bu yüzden de romanın genelindeki mekânlar kapalı/dar mekânlardır.

Cezmi Kara'nın sığındığı tek mekân baba evi olur. Bu ev, şehre ilk geldiğinde onu sıkan, huzursuz eden bir mekân iken daha sonrasında huzur bulunduğu, uyuduğu, dinlendiği bir mekân haline gelir. Bu yüzden Cezmi Kara'nın bulunduğu tüm mekânlar ile baba evi bir zıtlık içerisindedir. Baba evi, bu şehirde yaşadığı her günün keşmekeşinden onu kurtaran, huzurlu uykuya dalmasına ve rüyalar görmesine neden olan bir mekândır. Bu yüzden de açık/geniş bir mekândır. Evdeki sobayı yakması, radyoyu açıp dinlemesi ve sedire uzanması Cezmi Kara'nın yorgunluğunu atmasına ve huzur bulmasına neden olan şeylerdir. *“O küçük sıcak oda ve sedir üzerindeki uykuları ona yaşadıklarına ait her türlü sıkıntıdan azade, güvenli, esirgendiği bir dünya sunuyordu ki, Cezmi Kara her nasılsa elde ettiği bu ‘hali’ kaybetmeyi hiç mi hiç istemiyordu”* (K, 158). Bazen de bu ev Cezmi Kara'ya göre, onu dışarıdaki tüm anlamsızlıklardan koruyan bir ana rahmi gibidir. *“Kendisini neredeyse bir ana rahmi gibi bekleyen o odaya girdiğinde, hele üzerinde paltosuyla o sedire uzandığında derin, çok derin bir rahatlama hissetti”* (K, 233).

Cezmi Kara'nın bir başka kendini huzurlu hissettiği mekân ise son anlarını yaşadığı, cellâdıyla beraber oldukları tren garına yakın olan o tepedir. Cezmi Kara, yaşadığı tüm anlamsızlıkların, tüm sıkıntıların sona erdiği bu mekânda huzura ermiş gibidir. *“Cezmi Kara ruhunu huzur içinde teslim etti”* (K, 253). Cellâdının karşısında diz çökmüş, gözleri kapalı bir şekilde tüm bedenini hissetmektedir. Gözlerini açtığı anda kendisine gülümseyerek bakan cellâdına tebessüm ederek ruhunu tevekkülle teslim eder.

2.5.1.6. Anlatım Teknikleri

Kerr romanında; leitmotiv tekniği, metinlerarasılık ve üstkurmaca teknikleri kullanılmıştır.

Leitmotiv tekniği, türlü vesilelerle tekrarlanan bir ifade kalıbıdır. Roman şahıslarının belirli özelliklerini yansıtmada kullanılır. Bu leitmotivler tekrarlanan

kelimeler olabileceği gibi belli şartlar altında tekrarlanan mimikler, her fırsatta hatırlatılan yaratılış özellikleri de olabilir (Tekin, 2019: 262). *Kerr* romanında tekrarlanan leitmotivlerden biri, Cezmi Kara'nın onu rahatsız eden durumlar karşısında gösterdiği uykuya kaçış eğilimidir. Anlatıcı, Cezmi Kara'nın annesinden aldığını düşündüğü zorunlulukları muhakeme etmeden kabullenme eğilimini (K, 76) bu uykuya kaçış tepkisiyle vurgulamak ister. Bu yüzden de bu tavır olaylar zincirinde sıkça tekrarlanır. Cinayete tanık olup ifade verme işi bittikten sonra baba evine dönüp uyuması (K, 35), “Sayın Müdür” (K, 47) ile görüşükten sonra kendini bir an önce güvenli bulduğu baba evine atıp uykuya sığınması (K, 55), Berber ve Protezciyle yaptığı rahatsız edici konuşmalardan sonra yine uykuya kaçması (K, 72), Katilin babasının dükkânına gelmesine, onu Meryem’le görmesine, Panayır’a gittiğinde motosikletçiyle yaptığı rahatsız edici konuşmasına karşın onun yaptığı tek şeyin uykuya sığınmak olması (K, 97), Savcı’yla görüşmesinden sonra eve gidip uykuya teslim olması (K, 122), küçük kızı Şems Otel’de tek başına bırakıp evine gittiğinde, sedirde yattığı sürece her türlü sorumluluktan azat olacağını düşünüp yine uykuya kaçması (K, 137), küçük kızın yeşil valizinin içindeki balık pulu kıyafetini görüp kendini kötü hissettiğinde uykuya teslim olması (K, 190), Bandocu ve Milis’in tedirgin edici konuşmalarından uzaklaşıp tek isteği olan uykuya dalmak istemesi ancak “*artık kaderi haline gelen münasebetsizlikler(in) buna hemen izin verme(mesi)*” (K, 199), Morg’da küçük kızın cesedini teşhis ettikten sonra kendini çok kötü hissetmesi ve tek ihtiyacı olan şeyin derin bir uyku olması (K, 213) ve eve gidip derin bir uyku çekmesi (K, 214), bahçesinde kemikler bulunduğu zaman polislerin ona “*Nöbetçi mahkemeye çıkacaksın*” (K, 221) dedikten sonra onun tek istediği şeyin orada uyumak olması, mahkemeden kaçtıktan sonra eve gidip yaptığı tek şeyin uyumak olması (K, 233) gibi sıkça tekrarlanan bu uykuya kaçma eylemi (11) leitmotiv tekniğine bir örnektir. Cezmi Kara'nın başında bu kadar bela varken tek yaptığı eylem uykuya sığınmaktır. Bu uyuma eyleminin sıkça tekrarlanması, Meryem’in ona söylediği “*Sen ancak üşü ve uyu*” (K, 216) sözüyle de ispatlanabilir. Bunun dışında, Cezmi Kara'nın karşılaştığı her kişinin babasının ölümü üzerine baş sağlığı dilemeleri (5), onun diktiği takım elbiseyi göstermeleri (4), “*katili iyice gördün mü?*”(4) sorusu, “*bir süre daha kalacakmışsın burada*” (2) demeleri, “*memleketin halini nasıl görüyorsun?*” (2) sorusu leitmotivlere örnektir.

Metinlerarasılık tekniği altında, “Yeniden Yazmak”, “Gönderge”, “Anıştırma” tekniklerinden bahsedilebilir.

Yeniden-yazmak tekniğini, Kubilay Aktulum *Metinlerarası İlişkiler* adlı çalışmasında şöyle tanımlamıştır: “*Yeniden-yazmak, düz değişmeceli 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, 2000: 236). *Kerr*, yazarın *Kayıp Şahıslar Albümü*’nün yeniden yazılmasıyla ortaya çıkmış bir romandır. Her iki romanın da başı ve sonu aynıdır. Yazar bir röportajında bunun bir tekerrür romanı olduğunu ifade etmiştir (Tezcan, 2014).

Gönderge tekniği ise şu şekilde görülür: Eserin onuncu bölümünün adı, “Geçmiş Zamanın Peşinde”dir. Bu bölüm adı, Marcel Proust’un ünlü eseri *Kayıp Zamanın İzinde*’yi çağırır. “*Nitekim yazar, bu bölümde Cezmi Kara’nın çocukluğuna ait birkaç anıyla çerçeve bakımından da Proust’u çağırmıştır*” (Demir, 2015: 165). Otuz ikinci bölümün başlığı, “Memleket Altında 20.000 Fersah”tır. Bu isim de Jules Verne’in ünlü romanı *Denizler Altında 20.000 Fersah*’ı çağırır, eser ismi bağlamında bir göndergedir (Demir, 2015: 165).

Anıştırmada ise, bürokratik eleştiri ve Cezmi Kara’nın tam olarak anlayamadığı bir suçtan yargılanması, Franz Kafka’nın *Dava* adlı eserini hatırlatır. İki roman da bürokrasinin çıkmazlarını anlatır. *Dava*, bir gün kaldığı pansiyona iki adamın gelip Joseph K.’yı tutuklamasıyla açılır. Tıpkı Cezmi Kara’nın gizli denilerek suçunu tam olarak öğrenememesi gibi Joseph K. da suçunu bir türlü öğrenemez. “*‘Peki, ama neden?’ diye sordu. ‘Bunu size söylemek bizim görevimiz değil’*” (Demir, 2015: 164). Aynen Cezmi Kara gibi K.’nın da her zaman her şeyi elinden geldiğince olurlarına bırakmak gibi bir eğilimi vardır. O da en kötüyü ancak en kötü gerçekleştiğinde inanır, her şey tehlide dönüştüğünde bile bir önlem almaz (Demir, 2015: 164). Bu ortak özellikler dolayısıyla *Kerr* bize *Dava* romanını anıştırır.

Üstkurmaca tekniğine bakacak olursak, kurguya göre *Kayıp Şahıslar Albümü*’nün hem yazarı hem de anlatıcısı Azrail’dir. Bu yüzden de günaha girdiğini düşünüp Allah’tan af dilemektedir. Çünkü yazma davranışını bir yaratma işi, yaratmayı da bir şirk koşma olarak görmektedir. Ancak kitap yazma işi ona o kadar güzel gelmiştir ki

dayanamayıp bir eser daha kaleme almıştır (Demir, 2015: 166). Ancak anlatıcı bu yazdığı kitapta, ön sözde belirttiği üzere, günahlarını bölüşmek için yazma işini başka birine devretmiştir.

“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 oynaticısı var. ... bu hal işin uhrevi sorumluluklarını az ya da çok, izale edecektir ...” (K, 8-9)

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, 2001: 100). Anlatıcı ayrıca, parantez içinde, ara cümlelerde kendisine yer açarak kurguda, kendini belli eder: *“(Sadece Cezmi Kara’ya okuduğunu söylediği feci şiirler yazıyordu.)”* (K, 36) *“Eski yerine geçti, battaniyeyi üzerine çeker çekmez, kendisini uykunun kollarına teslim ediverdi. (Az sayıdaki hayret verici marifetlerinden biri daha.)”* (K, 98)

Kullanılan bu teknikler, *Kerr*’in postmodern bir roman olduğunu kanıtlar.

2.5.2. Tema

Kerr, Pirseliimoğlu’nun ikinci romanı olan *Kayıp Şahıslar Albümü*’yle başı ve sonu aynı olan bir romandır. Bir bakıma yazarın *Kayıp Şahıslar Albümü*’nü yeniden yazmasıyla ortaya çıkmıştır. Yazar bir röportajında bu durumu şöyle açıklar:

“Bu kitabın birinci ve son bölümü 2002’de çıkan Kayıp Şahıslar Albümü kitabıyla aynı. Şöyle bir hikâye 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 hikâye 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 Başı ve sonu belli olan bir hikâyenin içerisinde tam ortasındaki değişiklikleri yaşıyoruz” (Demir, 2015: 160).

Roman aslında “Cezmi Kara, cinayete şahit olduktan sonra istasyona yaklaşan trene binip gideceğine, karakola gidip, ihbarda bulunursa ne olurdu?” sorusunun cevabını arar ve yazar da verir bu cevabı bize. Ancak Cezmi Kara, *Kayıp Şahıslar Albümü*’nde olduğu gibi yine aynı yerde aynı şekilde öldürülür. Bu “tekerrür”de kadercilik, geleneğe yönelik, rüyalar, bürokrasi, siyasi ve toplumsal hiciv gibi temalar vardır.

Bunlardan önce isim-içerik üzerinde durmakta fayda var. Romanın ismi olan *Kerr* Osmanlıca-Türkçe sözlükte, “Çekilme ve yeniden hücum etme” (<https://www.luggat.com/index.php#ceviri>) anlamına gelir. *Kerr* romanının yazarın ikinci romanı olan *Kayıp Şahıslar Albümü*’nün yeniden yazımı olduğu düşünülürse bu isim içerikle oldukça ilişkilidir. *Kayıp Şahıslar Albümü*’nden sonra çekilen anlatıcı, *Kerr* romanıyla tekrar gelmektedir. Cezmi Kara, *Kerr*’de farklı bir karar alır, yeni bir hayat yaşamak için ancak Pirselimioğlu’na göre hayat bir tekerrürden ibarettir. Bunu bir başka röportajında şu sözleriyle ifade eder:

“Çünkü her şey tekerrürden ibaret. Dönüp dolaşıp geldiğimiz yer başladığımız nokta oluyor. Lakin bunun huzur bozucu olduğunu düşünmüyorum. Tersine, vardığımız yerde yeni bir ‘benle’ karşılaşıyoruz; bu çember bir tekâmülü de oluşturuyor. Başı sonu belli olan bir seyahati her seferinde yeni bir yolculuk, yeni bir macera, yeni bir hikâye olarak yaşıyoruz ki, bunu çok çekici buluyorum. *Kerr*’de Cezmi Kara, *Kayıp Şahıslar Albümü*’nde yapmadığı bir şeyi yaparak başka bir hikâyeye giriyor. Bu, kendi açısından sonucu değiştirmiyor. Hayat, hep tekrarladığımız, varılan noktanın değişmediği, ama dolaylı sonuçları farklı farklı olan edimlerin toplamından ibaret” (Tezcan, 2014).

Pirselimioğlu, *Kerr*’in kurgusunu işte bu tekerrür üzerine oluşturmuştur.

2.5.2.1. Kadercilik

Kerr romanı tıpkı *Kayıp Şahıslar Albümü*’nde olduğu gibi ‘kader’ simgesi üzerine kurulmuş bir romandır. *Kayıp Şahıslar Albümü* ile aynı şekilde başlayan hikâye, kahramanın cinayete tanık olduktan sonra farklı bir adım atmasıyla aynı şekilde sonuçlanır ve yine diğer romanda olduğu gibi Cezmi Kara öldürülür. Bu durum bize anlatıcının *Kayıp Şahıslar Albümü*’nün başındaki irade ile ilgili sözlerini anımsatır:

“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” (K, 8).

İki romanın da ortak anlatıcısı olan Azrail’in değişmez bir kader anlayışı vardır. “Olan biten hiçbir şeyde kendi iradesinin bir rolü olmadığını, olmayacağını, artık iyice anladığından sürüye ait bir koyunun sorumluluğuyla adımları adaminkileri takip etti” (K, 249). Cezmi Kara’nın oradan oraya savrulması, kendi iradesini kullanamayıp

başkalarının peşinden sürüklenmesi ve sonunda yine gelip ölümü bulması kader fikrine bağlı olaylardır.

2.5.2.2. Gelenekçilik

Kerr romanında incir ağacı ve karga gibi geleneksel simgeler de vardır. İncir ağacı, metafizik bir özellik taşıması nedeniyle geleneksel bir unsurdur romanda (Demir, 2015: 153). Cezmi Kara'nın babası yatalak olmasına rağmen, evlerinin önündeki incir ağacının altında ölü olarak bulunmuştur. Oraya ne şekilde geldiğini kimse anlamamıştır (K, 38). Cezmi Kara, *Kayıp Şahıslar Albümü*'nde babasını rüyasında hep incir ağacıyla ilişkili görür. Rüyalarında görmesinin metafizik bir gerçekliği vardır çünkü 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. *Kayıp Şahıslar Albümü*'nde incir ağacı sembolünün hangi amaçla kullanıldığı açığa çıkarılır: Cezmi Kara'nın babası, eşi kendisini hamileyken bir polisle aldattığı için Cezmi Kara doğduktan sonra karısını arkadaşlarının yardımıyla öldürmüş ve bu ağacın dibine gömmüştür (K, 301). Bu olayla ilgili hiç unutamadığı bir pişmanlık yaşamaktadır. Bu olay Baba Kara'nın ömrü boyunca vicdan azabı çektiği günahlarından biridir. Bu yüzden ölmesine yakın yatalak haliyle, nasıl gerçekleştiği şüpheli bir şekilde, o incir ağacının altına sürüklenip ağacın altında son nefesini verir. *Kerr*'de incir ağacının altında arama yapılırca kemikler bulunur ama bu kemiklerin Cezmi Kara'nın annesine ait olduğu açığa çıkarılmaz. Bu olaydan ancak *Kayıp Şahıslar Albümü*'nü okuduğumuzda haberdar oluruz.

Kerr'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” (K, 123).

Bir diğerk geleneksel sembol olan karga da günahı işaret eder. Nuh, tufan sona erdikten sonra dünyanın ne hale geldiğinden haberdar olmak için haberci olarak güvercinlerden önce bir karga göndermiştir. Ancak karga geri dönmemiş, güvercin bir zeytin dalı ile geri dönmüştür. Aziz Hilaire karganın bu davranışını dünyayı karıştırmakla uğraşının bir günahın sembolü olarak yorumlamıştır. Bu yüzden karga da günahın sembolü olmuştur (Gardin, Olorenshaw, 2014: 334).

Bir ihbar üzerine Cezmi Kara'nın baba evinin bahçesine polisler gelir ve orayı kazarlarken incir ağacının üzerine bir karga konar. Karga da yine metafizik bir semboldür. Karganın bahçedeki incir ağacının üzerine konmasının nedeni, Baba Kara'nın bir kıskançlık krizi nedeniyle karısını öldürüp bahçeye gömmesi yani bahçede büyük bir günahın işlenmesidir. Yapılan kazı sonucunda bahçeden kemikler çıkar. Bu kemiklerin akıbeti bu romanda açığa çıkarılmasa da *Kayıp Şahıslar Albümü*'nde bu kemiklerin anneye ait olduğu bilinmektedir.

2.5.2.3. Rüyalar

Cezmi Kara'nın gördüğü üç rüya, ona annesinin ölümü hakkında bilmediklerini haber veren gerçeklerdir. Cezmi Kara'nın annesi, babası tarafından kıskançlık gerekçesiyle öldürülmüş ve mahalledeki ahbablarının yardımıyla bahçelerindeki incir ağacının altına gömülmüştür (K, 301). Bu durumu Cezmi Kara hem *Kayıp Şahıslar Albümü*'nde hem de *Kerr*'de öğrenemez. Ancak gördüğü rüyalar, ona annesinin ölümü hakkında ipuçları sunmaktadır.

Sürekli gördüğü rüyası şöyledir, yüzünü tam olarak göremediği bir kadın ona sımsıkı sarıldıktan sonra hızla uzaklaşır ve denizde yüzmeye başlar. Cezmi Kara ona ulaşmaya çalışır ancak denize girmeye cesaret edemediğinden ulaşamaz. Ancak bu rüyanın ayrıntıları değişmeye başlar. Bu sefer kadın kendisine evin mutfağında sarılır ve bahçe kapısından çıkarak yine hızla uzaklaşır. Kadın yine denize girer ve yüzerek ondan uzaklaşır (K, 55-56). Sonraki gördüğü iki rüyada ayrıntılar daha da belirginleşir. Yüzünü göremediği bir kadın, yine kapkara bir denizde yüzüyordur; Cezmi Kara bu sefer kadını bahçelerindeki tıpkısının aynısı olan incir ağacının üzerinden izlemektedir. Birden bir ses duyar ve aşağıya baktığında kadını incir ağacının tam dibinde görür ve o anda uyanır (K, 214). Son rüyası ise şöyledir, incir ağacının en üst dalına oturur vaziyette aşağıya bakar ve kalın köklerin olduğu yerde bir hareket görür. Köklerin tam

dibinde bir delik açılır ve oradan bir kadın başı belirir. Cezmi Kara, kadının yüzünü görmek için eğilir ancak göremeden uyanır (K, 233). Bu son rüya, Cezmi Kara farkında olmasa da annesinin cesedinin bahçelerindeki incir ağacının altında gömülü olduğunu haber veren bir rüyadır.

Rüyalar, bilinçaltının eseridir. Cezmi Kara, her ne kadar hiçbir şeyin farkında olmasa da gördüğü rüyalar ona gerçekleri fısıldamaktadır. Ancak yine de bu rüyalar da sonuçsuz kalır ve Cezmi Kara hiçbir şeyin farkına varamaz.

2.5.2.4. Bürokrasi Eleştirisi

Bürokrasi kelimesinin kökeni, Latince “burra” ve Yunanca “kratos” kelimelerinin birleşmelerine dayanır. Latince “burra” kelimesi, masaların üzerine örtülen rengi koyu olan kumaş ve “kratos” kelimesi egemenlik, yönetim gibi anlamlara gelmektedir. Buna göre bürokrasi, “masaların ya da büroların egemenliği” şeklinde tanımlanmaktadır. Bu benzetme ile memurların toplum üzerinde baskın olan egemenliği anlatılmaktadır. Bu egemenlik, memurların görevlerini gerçekleştirdikleri bir araçla (yazı masası) veya yerle (büro) nitelendirilmektedir (Yemen,2017: 534). Bürokrasi kavramını sistematik ve kapsamlı biçimde tanımlayan ilk bilim insanı olan Max Weber’e göre bürokrasinin temel yapı taşları, “iş bölümü, otorite, hiyerarşi, yazılı kurallar, dosyalama, gayri şahsilik, disipline olmuş bir yapı ve resmi pozisyonlardan oluşan bir örgüt”(Yemen, 2017: 534) şeklinde ifade edilmektedir. Bu açıklamaya göre bir örgüt sistemi olan bürokratik modelde görevler hiyerarşik şekilde düzenlenmektedir. Hiyerarşinin her derecesinde görevler önceden oluşturulan kanun, kaide ve idari kurullarla oluşturulmaktadır. İşler kısımlara ayrılmakta, uzman kişiler elinde, belirli kaidelere uygun olarak şahsi olmayan, biçimsel bir şekilde yürütülmektedir. Weber’in bu fikirlerine göre bürokrasi bir sorun değildir, idealize edilmiş bir çözümdür. Weber, bürokrasiyi çağdaş devletin olmazsa olmazı olarak kabul etmektedir (Yemen, 2017: 535). Weber’in aksine Michel Crozier bürokrasiye olumsuz açıdan bakmaktadır. Bürokrasiyi üç farklı anlamda açıklar. Bunlardan birincisi, bürolar tarafından yönetim, memurların hiyerarşik şekilde oluşturdukları devlet daireleri tarafından sevk ve idare faaliyetidir. Bir diğeri, kolektif faaliyetlerin düzenli hale getirilmesine organize edilmesidir. Ve sonuncusu, işlerin ağır yürümesi, monotonluk, işlemlerin karmaşıklığı

ve ihtiyaçların yeterli ölçüde tatmin edilememesidir (Yemen, 2017: 536) Crozier bu tanımlardan üçüncüsünü yeğlemekte ve bürokrasiyi bir hastalık olarak görmektedir.

Bürokrasinin işte bu olumsuz anlamına odaklanan Pirselimoglu, *Kerr*'in içeriğini bu olumsuzluğa göre kurgulamıştır. Bir cinayete tanık olan Cezmi Kara, vicdani yükümlülüğünü yerine getirmek için karakola ihbarda bulunmaya gider (K, 20) ancak onun bu ihbarı polisleri harekete geçirmez. Uykulu gözlerle kendisini dinleyen komiser yardımcısı cinayetten çok kendisiyle ilgilenmiş, onun nereden geldiğini, kim olduğunu sormuştur (K, 20). Hatta ona ilk başta inanmamış, olay yerine gönderilen polisler sayesinde cinayet teyit edilmiştir. Ancak o zaman bile, katille ilgili bir şey yapılmamış yalnızca tanık olan Cezmi Kara'nın kimliğine el konulmuş, şehirden ayrılması engellenmiş ve onu kontrol etmesi için de başına bekçi dikilmiştir. Bundan sonra Cezmi Kara'yı saran bir bürokrasi çemberi başlar. Hiçbir suçu olmamasına rağmen resmi daireler arasında mekik dokur. Müdür'le arasında geçen tehditkâr konuşmalar ve gizli dosya meselesi (K, 47), Savcı'nın onu sırf bazı uzaktan tanıdıkları örgüt üyesi diye örgütle bağlantılı olmaktan suçlaması ve son olarak suçunun ne olduğunu bile bilmeden mahkemeye çıkarılması bu bürokrasi çemberinin parçalarıdır. Oysa tanık olduğu cinayetin faili dışarıda elini kolunu sallayarak geziyordur. Hatta Cezmi Kara'nın babasının terzi dükkânına bile gelir. Cezmi Kara daha sonra Savcı'ya bunu söylediğinde onun tepkisi yalnızca "*İlginç*" (K, 120) olur. O, gerçek suçluyla ilgilenmiyordu.

Romanda Cezmi Kara dışında hemen herkes bir suça bulaşmıştır. Mahallenin Cüce berberi, küçük bir kıza tecavüz edip onu öldürmüştür. Cüce berber, Kasap ve Protezci'nin; Cezmi Kara'nın babasının, karısını öldürüp beraber gömdükleri incir ağacının altında ellerinde kazma kürekler olan bir fotoğrafları vardır. Maktul olan Mahmut Küçük'ün eşi Meryem'in, kocasının katiliyle bir ilişkisi vardır. Bazı uzaktan tanıdıklar bir örgüt kurma suçundan aranmaktadır. Ve tüm mahalleli bir yeraltı örgütünün üyesidir. Ancak burada masum olduğu halde somut olarak suçlanan tek kişi Cezmi Kara'dır.

Polis, Emniyet Müdürü, Savcı ve Hâkim'den oluşan bürokrat çevre üzerine düşen görevi yerine getirmemekte, gerçek suçluları yakalamamaktadır. Adaleti sağlamak ise panayırdan kaçan timsaha kalmıştır. Romanın dış kapağında da resmi bulunan timsah, eserde adaleti temsil etmektedir. Panayırdan kaçırılan küçük kızın, tecavüz edilip

öldürülme olayı faili meçhul olarak kalmıştır (K, 180). “*Olayın haberi şehrin dışına asla çıkmadı; içeride de çok kısıtlı bir çevrede, ileri gelen bürokratlar arasında fısıltılarla geçiştirildi. (Onların bilip de bilmezlikten geldikleri, bu iğrenç tecavüzün esas mesulünün berber olduğu...)*” (K, 181) bilinmektedir. Bürokratlar tarafından görmezden gelinen onun bu suçunu, timsah görmezden gelmemiş ve Cüce berberi parçalayarak öldürmüştür.

2.5.2.5. Toplumsal Ahlak

Bir toplumda muayyen bir zamanda hâkim olan bireysel ve toplumsal davranış kaideleri ile toplumsal bir şuur şekli olan ahlak; toplumca sınırlanan ve zaman içinde olgunlaşan prensiplerin, değer yargılarının ve kuralların biçimlendirdiği bir sistem olarak da tanımlanır. Bu sebeple ahlak, hem insanların birbiriyle hem de diğer toplumsal birimlerle olan bağlarının ve davranışlarının düzenlenmesini sağlar. Kısacası insanların bir arada yaşama istikrarlılığını ifade eden psikolojik bir sözleşmedir. İyilik, dürüstlük, mesuliyet, erdemlilik gibi unsurları içine alan ahlak, toplumsal yaşamın vazgeçilmez bir ögesidir. Bir toplumun bu unsurlarını yitirmesi o toplumu; kargaşa, kriz, bunalım, yabancılaşma veya çatışma ile karşı karşıya getirecektir (Çalık, 2016). Toplumsal ahlak ise, bir toplumun bireyleri arasındaki davranış normları ve değerlerini ifade eder. Toplumsal ahlak, toplumda kabul edilen etik ve ahlaki standartları içerir ve bu standartlar, insanların nasıl davranması gerektiğine dair kılavuzluk eder.

Kerr'de bir toplumsal ahlak çöküntüsü yaşanmaktadır. Mahalledeki hemen herkes bir suça bulaşmıştır. Kendi değerlerini yitirip, vicdandan yoksun kalmışlardır. Cezmi Kara'nın babası, *Kayıp Şahıslar Albümü*'nden öğrendiğimiz üzere, karısını kendisini aldattığından şüphelenip öldürür ve mahalledeki Kasap, Cüce Berber ve Protezci'yle kendi evinin bahçesindeki incir ağacının altına gömer (Pirselimoğlu, 2002:301). *Kerr*'de bu ölüm bu kadar açık bir şekilde anlatılmasa da ağacın altı kazılarak kemikler bulunur (K, 219) ve Baba Kara ile Cüce berber, Kasap ve Protezci'nin ağacın altında ellerinde kazma ve kürek bulunan bir fotoğrafları Cezmi Kara'nın eline geçer (K, 208). Ayrıca eserde, radyo haberlerinden öğrendiğimiz üzere gizli bir örgütten ve bu örgütle ilişkilendirilecek şekilde bazı şehirlerde toprağa gömülmüş cesetlerin bulunduğundan söz edilir (K, 125). Romanın son kısmında öğreniriz ki mahalledeki hemen herkes bir yeraltı örgütüne üyedir (K, 246). Baba Kara'nın da bu örgüte üye olduğunu, karısını

öldürüp gömdükten sonra cezasını çekmemesinden çıkarabiliriz. Mahalledeki Cezmi Kara'nın karşılaştığı herkes babasına saygı duymakta, ondan çok iyi bahsetmektedirler. Hâlbuki o sadece mahallenin terzisidir. Karşılaştığı her kişinin, -Emniyet Müdürü, Hâkim de dâhil- onu tanması ve ona saygı duyması onun örgütün hatırı sayılır bir üyesi olduğunu düşündürmektedir.

Yirmi dördüncü bölümde öğreniriz ki mahallenin Cüce berberi şehre gelen panayırdan küçük bir kızını kaçıırıp ona tecavüz etmiş ve onu öldürmüştür (K, 181). Ancak olay faili meçhul kalmıştır. Yine vak'a zamanında aynı panayırdaki bir başka küçük kız Cezmi Kara'ya emanet edilen "Şems Otel"den kör Manifaturacı ve Yüzbaşı tarafından kaçırılmaktadır (K, 139). Daha sonra onlara Protezci de katılır (K, 144) ve küçük kıza yine tecavüz edip onu öldürürler (K, 207). Bütün bu suçlar şehrin dışına çıkmaz (K, 181). Şehirdeki bürokratlar tarafından görmezden gelinir çünkü zaten bürokrasinin en tepesindeki kişiden, mahalle esnafına kadar herkes yeraltı örgütüne üyedir (K, 246) ve birbirlerinin çıkarını korumaktadırlar. Bundan dolayı toplumun ahlakı bozulmuş, şehirde küçük kızlara tecavüzler, kayıp şahıslar ve bu kayıp şahısların öldürülüp gömülmesi gibi vak'alar bulunmaktadır.

Olaylar zincirini başlatan cinayetin faili de bu yeraltı örgütüne üye olduğu için onun da suçu görmezden gelinmektedir. Şehirdeki tek masum olan Cezmi Kara, somut bir suçu olmadığı halde suçlanmaktadır. O bu toplumsal ahlakın çökmüş olduğu şehirde sonu ölüme varacak bir yola sürüklenmiştir.

2.5.2.6. Siyasi Eleştiri

*Kerr'*de o dönem dünya siyasetinde önemli olan "Füze Kalkanı" projesine Türkiye'nin bakış açısının da bir eleştirisi bulunmaktadır.

"Füze Kalkanı" projesi, ilk başlarda ABD'yi olası bir füze saldırısına karşı korumayı amaçlayan bir projeyken dönemin Başkan'ı Barack Obama sayesinde bir NATO projesi haline gelmiştir. Sistemin amacı, NATO ülkelerinin nüfus ve topraklarını olası bir füze saldırısına karşı korumak olarak değişmiştir (<https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/fuze-savunma-kalkani-sistemi-nedir-196498>).

"NATO üyeleri için Türkiye, Ortadoğu'nun 1000 kilometre bandında yer aldığından projeye en uygun ülke" dir. Dönemin Türkiye Cumhurbaşkanı, bu projenin amacının saldırı değil savunma olduğunu ve komutanın da NATO'da olduğunu ifade

eder. Ancak o dönemde bu projenin Türkiye’de konuşlandırılması hakkında nihai bir karar verilmemiştir (<https://t24.com.tr/haber/fuze-kalkani-projesi-hakkinda-her-sey,112841>).

Kerr’de, “Kalkan” diye bir askeri hareketten bahsedilir. Askerler gece geç saatlerde gizli gizli kamyonlara kalkanın malzemesini taşımaktadırlar.

“Taşı taşı bitiremiyorlar,’ dedi motorcu. ‘Kamyon kamyon geliyor bir türlü bitmiyor.’

... ‘Kalkan’ın malzemesi. Ne meret bir şeymiş ki bu?’ (K, 96).

Bu Kalkan hareketine bağlı olduğunu çıkardığımız Motosikletçi ve Bandocu’yla Milis, Cezmi Kara’nın bu örgüte üye olduğunu düşünmektedir. O yüzden karşılaştıklarında ona “Kalkan”la ilgili sorular sormaktadırlar ama Cezmi Kara bunlardan hiçbir şey anlamamaktadır:

“‘Eee? Ne diyorsun o zaman?’ diye sordu Bandocu.

... ‘Ne? Ne için? Ne?’ diye kekeledi.

‘Kalkan,’ dedi Milis.

‘Kalkan mı? Ne kalkanı?’

... ‘Füze kalkanı’ dedi. ‘Ne kalkanı olacak?’

... ‘Neredeyse şehrin göbeğine kuruyorlar,’ dedi Bandocu. ‘Böyle de fütursuzlar. Aleni, açık’ (K, 197).

Romanda gizli olarak kalkanın bu malzemelerini taşıyan askerlerden Türkiye’nin siyasi olarak gizli kararlar aldığını çıkarabiliriz. Bu da yazarın eserde yaptığı bir siyasi eleştiridir.

2.6. BERBER

Berber, yazarın birinci baskısını 2016 yılında İletişim Yayınları’nda yaptığı altıncı romanıdır. Bir katilin hikâyesini incelediğimiz bu romanda elimizde bulunan baskı 2018 yılında yapılan üçüncü baskısıdır.

2.6.1. Yapı

2.6.1.1. Olay Örgüsü

Kronolojik bir akış içerisinde ilerleyen romanda vak’a, anlatıcı konumundaki başkarakterin, M adlı kişiyle buluşma yerine gitmesiyle başlar. Bu kısımda geçmişe dönüşlerle M adlı kişi tanıtılır. Vak’a içerisinde ismine asla rastlayamadığımız başkarakterimizin mesleği berberliktir. Hem berberlik hem de M, ona babasından miras

kalmıştır. Sonraki bölümlerde Berber'in babasından kalma Meserret Berberhanesi'ni işlettiğini ve bir yandan da M'den aldığı emirlerle hareket ederek cinayetler işlediğini öğreniriz. O aslında ikili bir yaşam sürmektedir. Bir yandan kendi halinde, sıradan bir berber iken diğer yandan kim olduklarıyla ilgilenmeden, yalnızca verilen emirler doğrultusunda hareket ederek insanları büyük bir ustalık ve soğukkanlılıkla öldüren bir kiralık katildir.

Dördüncü bölümde, kahramanımızın Meryem adlı bir kadınla ilişkisine tanık oluruz. Berber'in, uzak bir akrabanın düğününde tanıştığı Meryem'le alışkanlıklardan öte gitmeyen bir ilişkisi vardır. Sonraki bölümde ülkenin içinde bulunduğu dönem hakkında haberler aracılığıyla bilgiler verilir. Vak'anın geçtiği mekân olan İstanbul, çetin bir kış mevsimi geçirmektedir. Hem hava durumundan hem de yaşanan terör saldırılarından dolayı ülke zor bir dönemden geçmektedir. M'nin Berber'e verdiği son iş, Süper Kast Ajansı'nın sahibinin öldürülmesidir. Berber kendisine verilen bu görev neticesinde bu ajansı ve adamı araştırmaya çalışır. Birkaç gün M'nin öldüğünü öğrenir. M'nin cenazesine katılır. Orada konuşulandan, M'nin kalp krizi geçirerek öldüğünü öğrenir. Defin işleminden sonra Berber kendisini şoke eden kişiyle karşılaşır: Süper Kast Ajansı'nın sahibi. Ne yapacağını bilemez halde hemen oradan ayrılır. M'nin ölümü Berber'i babasının ölümünden daha çok etkiler. Onun ölümüyle büyük bir boşluğa düşer. Dışarıdaki kasvetli havanın da etkisiyle ruhu iyice karanlığa gömülür.

Berber, M'nin kendisini gizlemesinden dolayı katillik mesleğiyle ilgili kimle iletişim içerisinde olacağını bilemez. Kendisini Merkez için meçhul bir durumda hisseder. Bu işten umudunu kesmeden önce M'nin verdiği son işi bir vasiyet olarak kabul eder. En azından bu işi halledecek sonrasını düşünmeyecektir. Bu kararı onu rahatlatır. Ancak o böyle düşünürken, Süper Kast Ajansı'nın sahibi berber dükkânından içeri girer. Adam çok cüretkâr, kendinden emin bir şekilde tıraşını olur ve çıkmadan önce kartını verip akşam on birde onu bekleyeceğini söyler. Berber, adamın cüretkâr ve kendinden emin tavırlarına hayran olur. O adamın peşine düşecekken adam onu peşine düşmüştür. Bu durum adamı merak etmesine yol açar. Bu merak ve hayranlık hali Berber'in hiç düşünmeden akşamki davete icabet etmesine neden olur. Gittiği yerin "Milli Şahlanış ve İtibar Partisi Fatih İlçe Merkezi" olduğunu görür. Aslında Süper Kast Ajansı'nın sahibi bu partiye üye olan bir siyasetçidir. Berber'e sonraki görevinin

partinin il başkanını öldürmek olduğunu onun resmini vererek ifade eder. Kendisine bundan sonra “N” demesi gerektiğini söyler. Artık talimatları ondan alacaktır.

Berber'in bu zamana kadar öldürdüğü kişiler sıradan kişiler iken N ile çalışmaya başladıktan sonra öldürdüğü kişiler önemli kişiler olmaya başlar. Önce parti il başkanını, sonra parti hakkında muhalif yazılar yazan bir gazeteciyi, ardından bir bakanı ve en son da Başbakan'ı öldürür. Bu sayede N'nin siyasi hayatı ani bir yükselişe geçer. Berber'in işlediği cinayetlere paralel olarak ülkenin her tarafında patlayan bombalar ve sürekli yaşanan anormal hava olayları kıyametin gelmekte olduğunu gösterir. Bu kıyametin bir başka sembolü ise giderek çok sayıda kişinin takmaya başladığı şövalye yüzükleridir. Bu yüzükler, N'nin takipçilerinin ne kadar arttığını göstermektedir. Berber'in son görevi olan Başbakan'ı öldürmeden önce yapılan plana göre Berber önce Başbakan'ı öldürecek ardından da N'yi bacağından yaralayacaktır. Ancak son anda ani bir karar veren Berber, Başbakan'ı öldürdükten sonra N'yi hem bacağından hem de kafasından vurur ancak kurşun gözüne isabet eder. Amacı onu öldürmektir ancak gazetelerden onu ölmediğini ve hızla iyileşmekte olduğunu öğrenir.

Berber'in bu öldürme teşebbüsünden önce beş yıldır görüştüğü Meryem ağır bir kaza geçirmiş ve tek bacağına kaybetmiştir. Meryem'in bacağına birinin olmaması Berber'de değişik bir arzu uyandırır. Berber, kesik bacağa karşı derin bir tutku ve hastalıklı bir şehvet duyar. Bu şehvet hissinden dolayı onunla hemen evlenmeye karar verir ve evlenirler. Balayındayken Başbakan'ı ve N'yi öldürme teşebbüsünde bulunur. N'nin ölmediğini öğrenince kendisinden intikam alacağını düşünür ve tedirgin bir bekleyiş içerisine girer. Bu süreçte annesini kaybeden Meryem, derin bir sessizliğe gömülür. Dış dünyayla ilişkisini kesmiş gibidir. Tüm gününü pencere önünde oturarak geçirmeye başlar. Berber onun bu halinin farkındadır ama kendisinin de içinde bulunduğu tedirginlik halinden dolayı hiçbir şey yapmaz ve onu kendi haline bırakır. Günler böyle geçerken Meryem bir gün pencereden düşerek ölür ya da Berber'in şüphesiyle N tarafından öldürülür.

Meryem'in ölmesi ya da öldürülmesi Berber'i çok kötü yapar. Kendisinin yüzünden öldüğünü düşündüğünden vicdan azabı çeker. Cenazenin olduğu gün ülkede başbakanlık seçimi olmaktadır. Dışarıdaki coşkulu kutlamalara bakılırsa N açık ara önde ilerlemektedir. Berber ve Meryem'in teyzesi cenazeden sonra eve gelirler. Canı

çok sıkılan Berber, pencereden dışarıya bakar, o sırada yüzüne vuran güneş ona huzur verir. Onu bu huzurlu andan uyandıran teyzenin sesi olur. Onu başından beri hiç sevmediği söyler. Berber arkasına döndüğünde teyzenin silahını kendisine doğrulttuğunu görür. Hayatında ilk kez kendisine doğrultulmuş hem de kendi silahının namlusunun önünde olmak onu şaşkırtır. Ancak şaşkınlığı çabuk geçer. Tekrar arkasını döner ve yüzünü güneşe çevirir, o huzurlu halinde namlu patlar ve Berber ölür.

2.6.1.2. Anlatıcı ve Bakış Açısı

Berber romanında hikâyeye, anlatıcının ağzından anlatılmıştır. Başkahraman aynı zamanda anlatıcıdır. Dolayısıyla birinci tekil (ben) anlatıcıya bağlı kahraman bakış açısıyla yazılmıştır.

“O heybetine rağmen korktuğunu hemen anladım; döndükten hemen sonra, bana bir şey söylemesine –genellikle neden onların peşinde olduğum konusunda manasız bir soru sorar bunlar- fırsat bırakmadan cebimde hazır tuttuğum tabancamı çıkartıp ateşledim. O loşlukta bile daha kurşun bedenine ulaşmadan gözlerindeki ferin değiştiğini –parlayıp söndüğünü- fark edebildim” (B, 25)⁷.

Bu tür romanlarda, anlatıyı meydana getiren her şey, olayların tam merkezinde bulunan başkahramanın bakış açısından okuyucuya verilir. Bu bakış açısının tercih edildiği romanlarda yazar mutlak güce sahip değildir. Yazarın varlığı neredeyse tamamıyla kaldırılır (Tekin, 2019: 57-58). Roman boyunca biz yalnızca başkahraman olan ve bir adı dahi bulunmayan, tez boyunca kendisinden Berber olarak bahsedeceğimiz kişinin gözünden olayları takip edebiliriz.

“-Seni MKY’ye koyacağım, dedi.

-Anlamadım?

Gerçekten hiçbir şey anlamamıştım. Sigarasından derin bir nefes daha aldı, sonra ağzından dumanlar salarak,

-Anlamadığını biliyorum, dedi. Önemli değil, hiç önemli değil.

-Nasıl değil?” (B, 125).

Olaylara yalnızca kahramanın gözünden şahit olduğumuz için onun anlayamadıklarını, onun bilmediklerini biz de anlamayız, bilmeyiz. Bu durum romanda gizemli bir havanın hâkim olmasına neden olmuştur.

⁷ *Berber* romanından yapılan alıntılar, romanın baş harfi kullanılarak gösterilecektir.

2.6.1.3. Şahıs Kadrosu

Berber romanında çizilen karakterlerden Meryem dışında kimsenin adı yoktur. Başkişinin bile adına yer verilmez. Tez boyunca kendisinden mesleğinden dolayı Berber olarak bahsedeceğiz. Karakterler; M, N, S gibi kısaltmalarla anılır. Bu durum romana gizemli bir hava katar. Karakterlerin kişilikleri de yalnızca başkişinin gözünden bildiğimiz kadardır. Haklarında çok da bir şey öğrenemeyiz. Başkişinin bile ruh dünyasında çok detaya inilmez.

Romandaki şahıs kadrosu başkişi olan Berber ekseninde, onun karakter gelişimine iyi yönde katkıda bulunan norm karakterler ve kötü yönde katkıda bulunan kart karakterler olarak ele alınacaktır.

Babasından miras kalan berberlik ve kiralık katilliği bir arada yürüten Berber, kendisine verilen görevleri hiçbir zaman sorgulamayan, bunlara boyun eğen biridir. Romanın satır aralarında Berber'in karakterine dair cümlelerle karşılaşırız. Berber, babasından yadigâr kalan M'ye hayrandır. Onunla çok fazla ortak özelliği olduğunu düşünür. M, onun gibi hava durumunu dinlemeden dışarı çıkmaz (B, 8), ikisi de her anlamda iki derede bir arada olma halindedirler. Bazı durumlarda hem başkaldırma hem biat etme, hem kabul hem reddetme haline bürünürler (B, 11). İkisi de sırf alışkanlıktan cuma namazlarına giderler (B, 11). Berber, M'nin onu sevdiğini ve kendisini özel bir yere koyduğunu düşünür. M'nin Berber'den başka tetikçileri de vardır ancak kendisini diğerlerinden ayrı bir yere koymuştur. Ona aile resimlerini bile göstermiştir (B, 13). M'nin kendisine bu şekilde bir ayrıcalık tanınması Berber için gurur verici bir durumdur (B, 13). Berber'in M'ye bu şekilde hayranlık duyması, onu babasının yerine koymasından da kaynaklanır. Onu tıpkı babasına benzetir. M öldüğünde, onun yüreğinde açtığı boşluk babasının açtığından daha fazla olur (B, 72). Onun ölümüne babasının ölümünden daha fazla üzülür. O öldükten sonra verilen emirlere sorgusuz sualsiz itaat etme durumu değişecektir.

Berber, önce hukuk fakültesinde bir yıl, ardından veterinerlikte sömestr, daha sonra edebiyat fakültesinde iki yıl okuyup sonunda bu kararsızlıklarını bir kenara itip baba mesleği olan berberliğe dönmüştür. O babasından kalma berber dükkânında, kendini dışarıdaki karmaşadan soyutlayıp tamamen sorumsuz olduğunu düşünerek güvende hisseder. Berberlik onun sıradan yaşamına ayak uydurabilmesini sağlayan bir

kamuflajdır. Onun sıradan yaşamında bir de Meryem vardır. Berber ile Meryem, yaklaşık beş yıl önce uzak bir akrabanın düğününde tanışmışlardır. Berber, Meryem'i ilk gördüğünde onun tuhaf çekiciliğine kapılır ve onu beğenir. Meryem'e karşı başlarda şehvet hissi duysa da bu his de zamanla sönüvermiştir (B, 32-36). İlişkileri monoton devam ederken Meryem'in kaza geçirip bacağına kesilmesi, Berber'in Meryem'e olan hislerinde değişikliğe neden olur. Berber, Meryem'in kesik bacağına karşı konulamaz bir istek duymaya başlar. Onun kesik bacağı Berber için bir arzu nesnesine dönüşür. Başlangıçta Meryem'e duyduğu şehvet yeniden alevlenir ve bu his bastırılmaz boyuta ulaşır. Sonucunda da Berber'in Meryem'le evlenmesine yol açar. Berber'in, kesik bacağına karşı hastalıklı bir şehvet duyması onun cinsel yaşamının normal olmadığını göstergesidir.

Berber, bir üst makamdan aldığı talimatlarla alakasız, sıradan insanları (kaptan, itfaiye eri, topal bir adam, belediye görevlisi, berber, nohut pilavcı vs.) öldüren bir adamdır. Bu işte de profesyoneldir. Öldürmesi gereken kişilerin fotoğrafına bir kez bakması yeterlidir. Bir anlığına gördüğü bir yüzü, bir fotoğrafı unutmama yeteneği vardır (B, 46). Ayrıca, öldürdüğü kişiler hakkında hiçbir şey merak etmez, onları umursamaz ve yalnızca para kazanmak için insan öldürür. Onun bu şekilde merak etmemesi ve hiçbir şeyden sorumluluk duymaması N'nin ona güvenmesini sağlar. N, M öldükten sonra Berber'e öldürme talimatları veren kişidir. Ancak N'nin öldürme talimatını verdiği kişiler artık sıradan kişiler değildir. N, kendisinin politikada karşısında olan her bir kişiyi teker teker Berber'e öldürtür. Önce, bir gazeteciyi, sonra bir milletvekilini, bir bakanı, en sonda Başbakan'ı öldürür. Bu cinayetler Berber'in siyasete girmesine de neden olur. Berber, siyasetten de hiçbir şey anlamaz ve anlamak için bir çaba da göstermez.

“İfademden bir mana çıkartmaya çalışır gibi beni süzmekteydi. Gözlerimi kaçırdım:

-Siyaset hem zor, hem de kolaydır, dedi.

Ancak o zaman sözünü ettiğinin partiyle, bu kongre hikâyesiyle ilgili olduğunu kavradım.

-Ben gerçekten bu parti şeylerinden... anlamıyorum, diye tekrarladım” (B, 125).

O, yaptığı her işin sadece kıyısında durmak ister. Bu şekilde olayların sonuçlarının da onu etkilemeyeceğini düşünür. Gerçekleştirdiği eylemlerden kendisini sorumlu tutmaz. Kendini tamamen kaderine bırakmış gibidir. *“Canımı son kertede*

sıkan bu muamma halinden kurtulmanın yolunu –çoğu kere olduğu gibi- en iyisi işi oluruna bırakmak diye düşünmede buldum. Bu, sorumlusu olmadığım bir akıntıya kendimi salma fikrine de uyumlu bir karardı (B, 82). Bu şekilde düşünmek onu psikolojik açıdan rahatlatır ve kendisine verilen görevleri soğukkanlılıkla yapmaya devam etmesini sağlar.

Meryem'in de kaza geçirip bacağının kesilmesinden sonra Berber'in ruh dünyası allak bullak olur. Meryem'in sakatlığı sanki onun da hayatında sakat giden unsurların görünür hale gelmesine yol açmıştır. Daha önce kendisi ve yaptıkları üzerine hiç düşünmeyen Berber, bu noktadan sonra bunlar üzerine kafa yormaya başlar, ancak yine de kendisini düşüncelerden uzaklaştırma gibi bir hali de hep vardır. N'ye vereceği işin son işi olmasını sonrasında bu işleri bırakmak istediğini söyler. N'nin vereceği son iş, Başbakan'ı öldürmektedir. Berber, olay günü gayet soğukkanlı bir şekilde planını uygular ve Başbakan'ı öldürür. Ancak bununla kalmaz, N'yi de başından vurur. Aslında plan, N'yi sadece bacağından yaralamaktır. Ama o an, kanlar içerisinde yatan Başbakan'ın başında tebessüm eden N'nin yüzünü görünce son anda fikir değiştirir ve N'nin kafasına sıkarak (B, 216). N'nin bu kadar kötü olmasını kaldıramamıştır artık. Onun gibi bir insanı da yeryüzünden silmek istemiştir. Ancak N ölmez, yalnızca bir gözünü kaybeder. Bu kereden sonra Berber, sürekli bir korku ve tedirgin halde yaşamaya başlar. Meryem'le yeni evlenmişlerdir. Ancak onun korkusu evliliklerinin önüne geçer. Ona olan tutkusu gölgelenmeye başlar. Meryem'in annesini kaybedip kendi içine kapanması da zaten sürekli düşünüp diken üzerinde yaşayan Berber'in Meryem'i tamamen unutmaya neden olur. Onun günden güne solmasını görür ancak onu hayata döndürmek için hiçbir şey yapmaz. Cinsel bir hazla evlilik yoluna giren ilişkileri zamanla sönüp gitmiştir.

Meryem'in N tarafından pencereden atılarak öldürülmesi Berber'in ruh dünyasının tamamen parçalanmasına neden olur.

“Hayatımda ilk defa dayanamadığım ağırlıkta bir vebalin altında ezildiğimi, ufalandığımı, parçalandığımı hissediyordum; tarifî imkânsız derin bir acı içerisindeydim ve itiraf etmeliyim ki; şimdi, morgdaki metal, soğuk bir dolabın yerine içerideki divanda yatıyor olmasını çok ama çok istediğim Meryem'i çok ama çok özliyorum” (B, 248).

Bu ölüm üzerine, Berber'in sonu Meryem'in teyzesi tarafından getirilir. Berber, ölüme mutlu ve huzurlu bir şekilde gider:

“Gözlerimi kapattım, yüzümü sıcak güneşe çevirdim. İfadesi güç bir huzurun birden bedenimi, kollarımı, ellerimi, parmaklarımı, bütün iç organlarımı, kalbimi, beynimi, her şeyimi ele geçirdiğini, daha önce hiç olmadığım ölçüde bir mutluluğa kavuştuğumu hissettim” (B, 252).

Berber’in kitap boyunca kendini keşfetme, daha doğrusu, duygusuz bir varlıktan duyguları olan bir insana dönüşme hikâyesine şahit oluruz. İlk başta aslında sevmediği fakat beraber vakit geçirmekten hoşlandığı Meryem’e karşı olan duyguları değişir, olgunlaşır. Fakat bu hisler cinsel hazdan ileriye gitmediği için tekrar uzaklaşır ondan. Ta ki kendisi yüzünden öldürülene kadar... O kerteye kadar kimseyi umursamayan Berber, onun için vicdan azabı çeker ve onu çok özler. N’ye karşı hisleri de kitap boyunca değişir. Başlangıçta ona hayrandır, her verdiği talimatı sorgusuz sualsiz yerine getirir. Ancak daha sonra düşünmeye ve sorgulamaya başlar ve en sonunda da onun gerçek yüzünü görür. En son ki görevi de onu ortadan kaldırmak olur. Ancak bunu başaramaz. Bu başarısızlığı Meryem’in ve kendisinin sonunu getirir.

Berber romanındaki norm karakterler, Berber’in ikili yaşamında ona iyi gelen, umut aşılayan, onun bakış açısında iyi tasvir edilen kişilerdir. Bu kişiler; M, Meryem ve babasıdır. M, Berber’e babasından yadigâr kalan, ona öldürme talimatları veren Merkez adı verilen resmi kuruma bağlı bir memurdur. Berber, M’yi sever, ona güvenir. Onu babasının yerine koyar. Onunla buluşmalarından zevk alır ve onun talimatlarını asla sorgulamaz. Bu nedenlerden ötürü M, Berber için norm bir karakterdir.

Bir sonraki norm karakterimiz Meryem’dir. Meryem, romanda bir isme sahip olan tek karakterdir. Romanda karşı cinsi temsil eder. Berber’in gönül ilişkisi kurduğu, yakınlaştığı hatta evlendiği kadındır. Meryem’i yalnızca Berber’in gördüğü, tanıdığı kadar biliriz. Berber de Meryem’i tam olarak tanıyamamıştır. Onun hakkında hiçbir zaman net bir şeyler bilemez. Buna rağmen onun hayatında iyi olan tek şeydir. Onun varlığı Berber için umut vaat eder. O yüzden Meryem norm bir karakterdir.

Son norm karakterimiz, vak’a zamanında yaşamayan ancak anlatma zamanında karşımıza çıkan Berber’in babasıdır. Berber’e hem berberlik mesleği hem de katillik mesleği babasından kalmıştır. Babanın etkisiyle başkarakter gelişimini sürdürmüştür. Başkarakter onun berberlik mesleğinin yanında kendisine miras kalacak bir başka mesleği olduğunu 26 yaşında öğrenir. Baba, oğluna bu işin iyi bir iş olduğunu söyler ve oğlunu bu işe sürükler. Bu yüzden baba norm bir karakterdir.

Berber romanındaki kart karakterler, başkarakterin gelişimini kötü yönde etkileyen, onun ilerleyişini engelleyen, onu her bakımdan rahatsız eden kişilerdir. Bu kişiler; N, S, teyzedir.

N, başkarakterin karşısına ilk kez M'nin öldürmesi için talimat verdiği kişi olarak çıkar. Daha sonra ise Berber'e yeni öldürme talimatları verecek kişi olur. N, öldürülen kişileri kendi çıkarları doğrultusunda seçer. Çünkü o bir siyaset adamıdır ve gözü de iktidardadır. N, tüm roman boyunca çıkarları doğrultusunda hareket etmiş, Berber'i de bu doğrultuda kullanmıştır. Onun elinden önce Meryem'i almış daha sonra da onun ölümüne neden olmuştur. Tüm bu nedenlerden dolayı N, romandaki en büyük kart karakterdir.

Bir sonraki kart karakter S'dir. S, karşımıza ilk kez, Berber'in sıradaki kurbanını araştırmak için gittiği Süper Kast Ajansı'nda çıkar. *Kötü, ucuz bir komedi filminden fırlamış gibiydi ama o anda bende bir korku filmi etkisi yaratmıştı*" (B, 56). Şişman ve kırmızı bluzlu bir kadın olan S, Berber'in Süper Kast Ajansı'nda sıkıntıya düşmesine, ruhunun daralmasına neden olmuştur. Onun, Berber'in form doldurmasını istemesi ve kameranın karşısına geçirterek zoraki bir şekilde fotoğraflarını çekmesi, Berber'i rahatsız etmiş ve onun bir an önce mekândan çıkma isteğini doğurmuştur. O, tavırlarıyla sanki o mekânın tek hâkimi olduğunu hissettirmiştir (B, 57). Berber'in daha sonraları S'yi her gördüğünde rahatsız olması onun kart bir karakter olduğunu gösterir.

Son kart karakterimiz ise teyzedir. Meryem'in teyzesi, Berber'in ölümüne neden olması ile onun gelişimini noktalamıştır. Bu da onu son kart karakterimiz yapmaktadır.

Berber romanındaki fon karakterler: kurbanlar, komşu Hacı ve kapıcıdır. Onlar olayların akışına katkıda bulunmazlar. Yalnızca dekor olarak romanda bulunurlar.

2.6.1.4. Zaman

Kronolojik bir zaman çizgisinde ele alınan *Berber* romanında yalnızca vak'a zamanından söz edebiliriz.

Vak'a zamanı, başkarakterin M ile buluşacağı mekâna gitmesiyle başlar. Saat olarak on buçuk ifadesi kullanılır (B, 5). Gökyüzünde kara bulutların dolandığı bir gündür (B, 7). Başkarakter olan Berber, buluşma noktasında M'yi beklerken onunla ilgili anılara dalar. Bu anlarda geriye dönüş tekniğinden yararlanır ve "art zaman"

gerçekleşmiş olur. Anlatıcı zamanda atlamalar gerçekleştirir. *“O günden sonra M’nin Sfenks’e beslediği hisler daha da keskinleşir oldu. Buna rağmen, aynı yere su muhallebisinin içerisinden küçük bir karafatma çıkıncaya kadar gitmeye devam ettik”* (B, 8). Bu geriye dönüşlerle M karakterinin tanıtılması sağlanmış olur. Ayrıca romanın zaman dilimi de genişletilir. Zira romanda olaylar üç ay kadar kısa bir zaman diliminde gerçekleşir. Berber zaman zaman anılara dalarak M’nin babasına ne kadar benzediğini düşünür. Bu geriye dönüşlerde de Berber’in babasını tanırız. *“Belki ondan biraz daha nobrandı, daha burnunun dikine giden biriydi ama hali, tavrı, hayata karşı savundukları, saçmalıkları, izan ve izansızlıkları kafamdaki bu özdeşleşmeyi haklı kılacak ölçüde benzerdi”* (B, 74-75).

Berber’in M ile buluşup ondan bir sonraki kurbanının bilgilerini almasıyla başlayan vak’a zamanı; Berber’in kurbanını araştırıp öldürmesi, daha sonra M’nin ölmesi, Berber’in N ile tanışması, sonraki emirleri N’den alacak olmasıyla devam eder. Ayrıca kronolojik bir şekilde ilerleyen vak’a zamanında Meryem’in kaza geçirmesi ve sakat kalması önemli bir dönüm noktasıdır. Bu olaydan sonra Berber ruhen değişir. Bir sabah vakti başlayan vak’a zamanı, güneşin tam tepede olduğu bir öğle vakti sona erer. Günlerden pazardır ve seçim günüdür (B, 249). Ayrıca vak’a zamanının başladığı gün gökyüzünde kara bulutlar dolanıyordur ve daha sonra da şiddetli yağmur bastırır (B, 16). Vak’a zamanının son günü ise günlük güneşliktir. Kavurucu bir güneş vardır (251). Yağmurun kasvetli etkisiyle başlayan romandaki vak’a zamanı, başkarakterin ölüme giderken huzurla dolduğu güneşli bir günle sona erer.

Berber’in kurbanlarını öldürdüğü vakit; kimsenin sokaklarda olmadığı, sessizliğin hâkim olduğu ya zifiri karanlık ya da sabaha karşıdır. İlk kurbanını zifiri karanlıkta öldürür. *“Aslında, nazarlarında daha öncekilerde şahit olduklarımdan farklı bir işaret yoktu; saniyenin milyonda birinde parlayarak beliriveren merak, şaşkınlık, en önemlisi korkunç bir dehşet ve ardından zifiri karanlık...”* (B, 25). İkinci kurbanını da gece yarısı öldürür. *“Milli Şahlanış ve İtibar Partisi il başkanını, gecenin geç bir vaktinde metresinin evinden çıkıp arabasına binerken vurdum”* (B, 105). Üçüncü kurbanı olan gazeteci Z’yi ise sabaha karşı öldürür. *“Gazeteci Z’yi Kurtuluş’ta ıssız bir ara sokakta sabaha karşı vurdum”* (B, 118). Sonraki kurbanı olan Malatya milletvekilini yine gece öldürür. *“Kör’ü, etrafın ayaz kestiği Perşembe gecesi şeyhinin yanından ayrıldıktan sonra tekkenin dar yollarında kardan ötürü zar zor ilerleyen arabasının penceresinden*

bana şaşkın şaşkın bakarken vurdum” (B, 142). Berber’in bu cinayetleri gece işlemesi, karanlığın kötülükleri gizleme özelliğindedir. Zifiri karanlık onun cinayetlerini, işlediği günahları gizliyor ve onu tüm sorumluluklardan arındırıyor.

Roman boyunca bazı kesin zaman ifadelerine yer verilir. Berber ile M’nin cuma günleri cuma namazına gitmeleri (B, 12), son altı aydır aynı yerde buluşmaları (B, 14), öğle ezanı okunması (B, 17), gecenin zifiri karanlığı (B, 21), Berber’le Meryem’in beş yıl önce tanışmış olmaları (B, 32) gibi. Gün olarak daha çok pazar günü verilir. *“Bütün İstanbul neredeyse yarım metre kar altındaydı. Pazardı ve şehir hem günün, hem de karın sessizliğine gömülü bir şekilde teslim olmuştu”* (B, 40). *“Önümüzdeki pazar gece partiye gelmen gerekiyor”* (B, 103). *“Milli Şahlanış ve İtibar Partisi olağanüstü kurultayı Bağcılar’daki Paris Düğün Sarayı’nın geniş salonunda bir pazar günü yapıldı”* (B, 121). Son olarak vak’a zamanı seçimin olduğu pazar günü sona erer. *“Meryem’in cenazesinin olduğu o pazar hem benim –daha henüz pek azı farkında olsa da- hem de bütün herkesin hayatı adına çok ama çok önemli bir gündü”* (B, 249). Mevsim kıştır. Kış mevsiminin hem ülke üzerindeki hem de insanlar üzerindeki etkisi yoğun bir şekilde hissedilir.

“Bütün İstanbul neredeyse yarım metre kar altındaydı. Pazardı ve şehir hem günün hem de karın sessizliğine gönüllü bir şekilde teslim olmuştu” (B, 40).

“O gün de hava çok soğuktu. Parıldayan ama asla ısıtmayan güneşin düştüğü sokakların tamamı buz tutmuştu” (B, 82).

“Çok soğuktu, ayaz vardı; o yüzden sokaklar tamamen ıssızdı” (B, 105).

“O gece çok soğuktu; biraz uzaktaki bir noktadan kapısında sarı bir ampulün yandığı tekkeyi gözetlerken ayaz iyice dayanılmaz bir hal almıştı” (B, 143).

Roman boyunca kar yağışının ve soğukun etkisini iliklerimize kadar hissediyoruz. Soğuk havanın etkisiyle kahramanımız daha kasvetli ve umutsuz bir ruh haline bürünür. Ülkenin çıkmaz durumu hava durumunun da kötüleşmesiyle daha çok belirgin olur. Hem memleket hem de kahramanımızın bir çıkış yolu yoktur. Kıyamet günden güne yaklaşmaktadır.

Dönem özelliklerini de romanın kimi yerlerinde gazete ya da televizyon haberlerinden öğreniriz.

“Haberlerde Van’da, Tunceli’de, Uşak’ta kimliği belirsiz kişilerce açılan ateş ya da bombalamalar sonucu dokuz vatandaşın vefat ettiği haberi vardı. Bir de

Papa'nın İstanbul'a gelip Ayasofya'da namaz kılacağına dair çıkan söylentiler Vatikan tarafından yalanlanmıştı” (B, 39).

“(Aynı gece Haydarpaşa Tren Garı'nda bir çöp bidonuna yerleştirilmiş bombanın patlaması sonucu üç kişi ölmüştü)” (B, 106).

“Aslında o gece Talimhane'de otobüs durağının taranması sonucu ölen yedi kişinin haberi Z'den daha büyük yer kaplamıştı ama bir vefa örneği olsa gerek Z'ye de epey bir önem verilmişti” (B, 119).

“Gece haberlerinde Yeşilköy'de nasıl yerleştirildiği henüz anlaşılmayan bir bombayla kalkış halinde infilak eden uçakta yedisi mürettebat yüz on dört kişinin öldüğü haberi vardı” (B, 131).

Ülkedeki bu feci patlamaların halk üzerindeki etkisi korku olur. Patlamaları kimse üstlenmez, hükümet tarafından da tatmin edici açıklamalar olmaz ve istifalar gerçekleşmez. Memleketin durumu yaşanan bu faili meçhul cinayetler, bombalar, güven vermeyen hükümet ve bitmek bilmez karın da etkisiyle iyice çıkmaza düşer. Romandaki vak'a zamanının dönem özellikleri bu şekildedir.

2.6.1.5. Mekân

Berber romanı, mekânı kullanma açısından zengin bir romandır. Eserde birçok mekân ismi geçer. Ayrıca mekân, karakterlerin ruh halini yansıtmada bir araç olarak kullanılmıştır. Başkarakter kimi mekânlarda huzur bulur kimi mekânlarda ise sıkıntı duyar. Bu bakımdan romanda mekân; çevresel mekânlar ve algısal/olgusal mekânlar olarak yer almıştır.

Berber romanında yer alan çevresel mekânların bazılarında ayrıntılı tasvire, bazılarında ise sadece ismine rastlarız. Birinci bölümde karşımıza, *Berber* ile M'nin buluşacağı Kamonda Merdivenleri mekânı çıkar. Merdivenin tam ismi söylenmese de *Berber*'in “...Bankalar Caddesi'nin ucuna yakın o garip merdivenlere on beş kala vardım” (B, 5) ve “...yılankavi basamakların başladığı noktadan”(B, 6) gibi ifadelerinden mekânın Kamonda Merdivenleri olduğu çıkarılmaktadır. M, sanki bir Avrupa şehrinden getirilip oraya bırakılmış gibi duran garip şekilli merdivenleri sevdiği için orada buluşurlar. Bu mekân yalnızca buluşma noktasıdır. Daha sonra ikisi, son 6 aydır yaptıkları gibi M önde, *Berber* arkada şeklinde yürürler ve asıl buluşma yeri olan kahvehane mekânına ulaşırlar. Sigara dumanı kaplandığı için gizemli bir havaya bürünmüş, üç beş masadan ibaret, alçak tavanlı, loş ışıklı küçük bir kahvehanedir burası (B, 14). Bu mekânda *Berber* M'den bir sonraki kurbanının bilgilerini alır.

Karşımıza çıkan sonraki çevresel mekân, Berber'in kurbanının peşinden gittiği Kanatlı Hayvanları Sevenler Derneği'dir. Mekânın ayrıntılı tasvirine yer verilmiştir. Bu dernek, Tekfur Sarayı'nı geçtikten sonra sola kıvrılan sokaktadır. Maviye boyanmış, eskimiş kapıdan girdikten sonra bir merdiven yardımıyla aşağıya iniliyor ve oradan bir gürültü duyuluyordur. Aşağıda sigara dumanıyla kaplanmış kalabalık bir grup ve tavandan sarkan doldurulmuş kuş kafesleri vardır. Burası bir kuş mezadıdır. Her tarafta güvercinler vardır. Mezadı yöneten adam arada bir kafesteki güvercinlerden birini yakalayıp yukarıya fırlatıyor, sahneye atılan güvercin de marifetlerini göstermek için birkaç takla atıyordur. İzleyici adamlar üç beş fiyat arttırıyor mezadı yöneten adam da bu fiyatları düşük buluyordur, güvercinleri elinde tutarken ona buna laf yetiştiriyordur. Mezada katılan kişiler de birbirlerine yılışık kahkahalar, ağır küfürler bazen de kaba el şakaları yapıyorlardır. Berber bu mekânda deliler tekkesine düştüğünü düşünür. Bir süre sonra bu gösteri sonu gelmez tekrarlardan dolayı sıkıcı olur. Bu sıkıcılıktan dolayı Berber mekânı terk etmek ister ancak mezadı yöneten kişinin sıradaki kurbanı olduğunu öğrenir (B, 21-23). Berber bu mekândan çıktıktan sonra ıssız bir sokakta kurbanını öldürür.

Bir sonraki çevresel mekân, M'nin Merkez'deki küçük odasıdır. Oda, o büyük binanın ilk katında yer alır. Küçük, çok küçüktür. Hatta yalnızca bir masa, dolap ve iki sandalye sığabilecek ölçüdedir. Berber, odaya her girdiğinde M'yi pardösüsü omuzlarında, masanın ardında sigara içerken bulur. Başında kasketiyle her an orayı terk edecekmiş gibi durur ve odanın hep havasız olduğunda yakınıır. Gerçekten de oda, peşe yaktığı sigaralardan dolayı hep havasızdır. Tavana yakın bir yerde yalnızca küçük bir pencere vardır. Ayrıca odanın aydınlatması da iyi değildir; yarı karanlık, havasız, küçük bir odadır (B, 42). Berber bu mekândan N'yi öldürme talimatı alarak çıkar.

Son çevresel mekânımız, Berber'in iki alt komşusu Hacı'nın evidir. Hacı tutuklandıktan sonra kapıcının yardımıyla Berber, Hacı'nın evine girer. Hacı'nın evi darmadağındır, her yere saçılmış kitaplar ve kâğıtlar vardır. Perdeleri sigara yanıklarıyla doludur. İçeri girer girmez duyulan sigara dumanı her yeri kaplamıştır. Kitaplarının çoğu dini kitaplar, bazıları da romanlardır. Berber, kitaplardan birini karıştırınca bir fotoğrafa rast gelir. Fotoğrafta mayolu şişman bir kadın gülümsemektedir. Berber resmi yerine bırakıp evden ayrılır (B, 184-185).

Romanda, tasvirine yer verilmeyen ancak sadece ismi geçirilen gerçek mekânlar da vardır. Vak'a, İstanbul'da geçmektedir. Romanda İstanbul'un birçok semti yer yer kendine yer bulmuştur. Şişhane (B, 16), Haliç ve Rum Okulu (B, 39), Karaköy (B, 54), Beyoğlu (B, 55), Tarlabası (B, 62), Eğrikapı (B, 65), Esenler Otogarı (B, 76), Ümraniye (B, 75), Aksaray (B, 76), Dolapdere (B, 76), Bakırköy (B, 76), Kurtuluş (B, 118), Yeşilköy (B, 131) kitapta ismi geçen gerçek mekânlardır.

Eserde Berber'in kendini huzurlu hissettiği açık/geniş mekânlar ile sıkıntı duyduğu kapalı/dar mekânlara yer verilmiştir.

Açık geniş mekânlardan başlayacak olursak, karşımıza çıkan ilk huzurlu mekân, Berber'e babasından miras kalan Meserret Berberhanesi'dir. Berber, çocukluğundan beri sürekli duyduğu kararsızlıklarının son durağı olan bu mekâna karşı anlamlandıramadığı bir muhabbet duymaktadır. Babasından kalma-bir koltuk hariç- hiçbir şeyi değiştirmemiş, dükkânın karmakarışık haline hiç dokunmamıştır. Bu durum onun mirasa duyduğu saygıdan değil dükkânın ruhuna zarar vermek istemediğinden kaynaklanır. Aynaların kenarlarına sıkıştırılmış kimlere ait olduğunu bilmediği fotoğraflar, yıpranmış havlular, kılları dökülmüş fırçalar, eskimiş makaslar, içindeki kanaryası ölmüş boş kafes... Bunların hiçbirine dokunmamıştır. Berber'e göre babasından sonra bu büyülü karmaşa içerisindeki dükkânın eksik parçası kendisiymiş ancak o gelince bu boşluk dolmuştur. Berber, dükkânın camından baktığında hep bir karmaşa, telaş görmektedir. Kendisini bu karmaşa dışında olmaktan, camın ardında yalnızca sorumsuz bir izleyici olmaktan dolayı güvende hissetmektedir (B, 19-20).

Sonraki açık/geniş mekân, Meryem'le buluşma noktaları olan Manolya Pastanesi'dir. Bu pastane, mahrem buluşmalara uygun olarak loş ışıkla aydınlatılmıştır. Gizli gönül meselelerinin görüşüldüğü, gizem ve günah dolu bir mekândır. Buna rağmen duvarlarda asılı olan eski resimler mekâna çocuksu bir saflık da katmaktadır. Eski İstanbul manzaraları, sahiplerinin sararmış eski resimleri bu mekâna nostaljik bir hava katmaktadır. Bundan dolayı Berber ve Meryem bu mekânı sevmektedir. Ayrıca bu mekân onların ilk buluştuğu mekândır. Daha sonra da değiştirmemişler, hep burada buluşmuşlardır (B, 33). Manolya Pastanesi, Berber'in yaşadığı hayata bir ara verdiği ve Meryem'le sıradanlaşmış ilişkisine devam ettiği bir mekândır. Berber bu sıradanlıktan hoşlanmaktadır. Bu yüzden bu mekân onun için açık/geniş mekândır.

Sonraki açık/geniş mekân, Berber'in evidir. Ev hakkında bir tasvire yer verilmemiştir. Berber, N'nin baskılarından bunalıp kendini ya berber dükkânına ya da evine atmaktadır. *“Ev bu seferinde bana her zamankinden daha korunaklı bir yer gibi geldi”* (B, 165). Her bunaldığında evine gidip uyumak istemektedir. *“Birden kendimi çok yorgun hissettim; bir an önce eve gidip uyumak istedim”* (B, 189). Kendini dışarıdaki tehlikelerden soyutlamak için ya dükkânına ya da evine gitmektedir. Bu iki mekânda açık/geniş mekânlardır.

Son açık/geniş mekânımız, Berber'le Meryem'in balayı için gittikleri Tarabya'daki Büyük Otel'dir (B, 199). Mekânın tasvirine yer verilmemiştir. Berber ile Meryem burada zifafa girmişlerdir. Berber, Meryem'in kesik bacağına başını koyduğunda uzun zamandır hiç olmadığı kadar mutlu ve huzurlu olmuştur (B, 203). Bundan dolayı bu mekân da açık/geniş mekândır.

Romanda daha çok kapalı/dar mekânlara yer verilmiştir. Başkarakter huzursuz, sürekli bir boşluk hissiyle yaşayan biri olduğu için gittiği mekânlar da onu rahatsız eden, sıkıntı duymasına neden olan mekânlar olmaktadır. Karşımıza çıkan ilk dar mekân, M'nin verdiği ölüm talimatı üzerine kurbanını takip ettiği Süper Kast Ajansı'dır. Bu ajans, eski bir binanın beşinci katındadır. Berber, mekânın kapısında, kendisinde korku filmi etkisi yaratan kırmızılı şişman kadınla karşılaşır. Kadının emri vaki tavırlarıyla mekâna girmek zorunda kalır (B, 56). İçerisi; duvarları şarkıcı resimleriyle kaplanmış, pencerelerde perdeler çekili olduğundan yarı karanlıkta kalmış, geniş bir odadır. Kırmızılı kadın masasının ardına otururken bir sigara yakar. Sigara dumanı zaten ağır bir havası olan mekânı daha da dayanılmaz kılar. Berber bu mekândan bir an önce çıkıp gitme isteği duyar. Ama bir defa içeriye girmiştir, bu saatten sonra çıkamaz (B, 57). Berber, ne yapacağını bilemez bir haldeyken kafasını kaldırır ve tavandan damlayan suyu ve onun altına konulmuş leğeni fark eder. Odanın bu perişan hali onu daha da rahatsız eder hatta ürkütür. Kırmızılı kadın onun ajansa kayıt için geldiğini düşünür. Önüne bir forum koyar ve daha sonra da resimlerini çeker (B, 58). Resminin çekilmesi Berber'i çok rahatsız eder. Hatta yanında tabancasını getirmediğine hayıflanır. Kurşunları kadının üzerine boşaltıp bu işi oracıkta bitirmek ve içine düştüğü bu aptal halden kurtulmak ister. Kadın bir ara bir kapıdan girip kaybolduktan sonra Berber, mekândan bir anda kaçıp gitme isteğine kapılır (B, 59). Ancak çok şüphe uyandıracığından bu fikrinden vazgeçer. Geçip sandalyeye oturduğunda sehpanın

üzerinde mavi bir dosya görür. Dosyayı karıştırmaya başlar. Dosya tıpkı kendisi gibi ajansa gelenlerin doldurduğu formlarla ve çekildiği resimlerle doludur. Sayfaları çevirdikçe Meryem'in fotoğrafına rastlar. Zeliha Zorlu adına form doldurmuş ve gayet de işveli bir fotoğraf çektirmiştir (B, 60). Bu kayıt Berber'i çok rahatsız eder. Mekândan çıkmadan önce de kurbanına rastlar. Ama kurbanı hemen bir kapıdan girerek oradan kaybolur. Kayıt parasını ödeyip hemen o uğursuz mekândan ayrılır (B, 61). Bu mekân, Berber'in N'yi gördüğü ve hayatının ikinci döneminin başladığı mekândır. Artık uğursuzluklar ve sıkıntılar peşini bırakmayacaktır. Dar mekânların da ilkidir.

Sonraki dar mekân, Milli Şahlanış ve İtibar Partisi Fatih İlçe Merkezi'dir. Berber'in N'nin davetiyle gittiği bu mekân, Unkapanı'ndaki bir sokaktaki binanın beşinci katındadır. Mekân çok sıcaktır, bir süre sonra bunalır, tam üzerindeki paltoyu çıkarıyorken kendisini kapıda karşılayan cüce çaycı, beklendiğini söyler. Tedirgin adımlarla masaların arasından geçip kapıya ulaşır ve N'nin odasına girer (B, 90). N'nin odası, Berber'in az önce bunaldığı salondan bile daha karanlıktır. İçeriye yalnızca küçük odaya kocaman gelen büyük masanın üzerindeki bir lambayla dışarıdan gelen sarı ışık aydınlatmaktadır. Masanın üzerinde malum mavi dosya vardır. Bu dosyanın odadaki varlığı Berber'in telaşa kapılmasına neden olur. Bir anlık telaşla eli cebindeki silaha gider ama hemen vaz geçer. Adamın karşısına tedirginlikle oturur. Bu mekân, Berber'in N hakkında gerçekleri anladığı ve ondan sıkıntı duyduğu mekândır.

Sonraki dar mekân, Bağcılar'daki Paris Düğün Sarayı'nın salonudur. N, Berber'i partinin olağanüstü kurultayına davet etmiştir. Berber bu mekânda sürpriz kişilerle karşılaşır. Komşusu Hacı'yı mekânın girişinde görür. Hacı, kendisini gördüğüne şaşırmaz. Berber, şaşkınlıkla gürültülü mekâna girdiğinde tuhaf bir manzarayla karşılaşır. Mekân alelacele hazır hale getirilmiş izlenimi bırakmaktadır. Hatta özensizdir, yerlerde en son ki düğünden kalma küçük parlak kâğıtlar ve konfeti parçaları vardır. Ayrıca içerisi çok sıcak ve aşırı gürültülüdür. Sandalyelerin çoğu doludur. Berber, kendisine تنها bir noktada sandalye bulur ve oturur. Etrafa göz gezdirirken tanıdık kişilere rastlar. Ziraat Bankasındaki memur, Manolya Pastanesi'ndeki garson, tıraşa gelen Kıbrıs gazisi, mahallenin müezzini, M'nin cenazesinde otobüste karşılaştığı adam, M'nin kayınbiraderi, kahvedeki kör adam... Berber'in hayatına bir yerden değmiş bu kadar fazla kişiyi bu mekânda görmesi onu bir anda dehşete sürükler (B, 123). Sonrasında mavi dosyadaki çoğu yüzün de burada olduğunu fark edince zaten

dağılmış olan zihni toparlanamaz hale gelir ve bir an önce o mekândan ayrılma isteği duyar.

Berber'in bir sonraki dar mekânı, Paris Pavyon'dur. N; Berber'i arayarak ertesi gün sabah dokuzda, kendisini Beyoğlu'ndaki Paris Pavyon'da beklediğini söyler. Pavyon, Beyoğlu'nun sefil çıkmaz sokaklarından birindedir (B, 136). Pavyon'un içi epeyce karanlıktır ve çok kötü kokmaktadır. Perişanlık ve sefaletlik gözler önüne serilmiş gibidir. O karanlıkta, köşedeki masada oturan N'yi fark eder (B, 137). Tedirgin bir şekilde yanına gider ve karşısındaki sandalyeye oturur. Bu mekânda N, sıkıntılar yaşadığını, memleket işlerinin onu çok yorduğunu söyler (B, 138). Berber yine hiçbir şey anlamadığını ve bilmediğini söyler. Kendisine bir sonraki kurbanının bilgilerinin yazılı olduğu bir zarf verir. Berber zarfı alır almaz o bunaltıcı mekândan ayrılır. Dışarıya çıktığında soğuk havayı soluyarak rahatlamaya çalışır (B, 140).

Sonraki dar mekân, Berber'in son görevi olan Başbakan cinayetinin işlendiği Güneş Motel'dir. Başbakan'la N'nin görüştükleri odanın yanındaki odaya, cinayet saatini beklemek için yerleşir. Sefil bir odadır; eskimiş ahşap bir yatak, ucuz manzara resimleriyle donatılmış duvar, üzerinde lekelerin olduğu gri bir halı ve kötü kokan bir banyo. Saat sekizde Başbakan'ı öldürmek için yan odaya balkondaki alçak duvardan atlayarak geçecektir. Saat sekizde gayet soğukkanlı ve hızlı bir şekilde odaya geçer. Odanın dehşetine uygun olarak şimşekler çakmaya başlar. Kısacık bir zamanda Başbakan'ın kafasına ve kalbine üç el ateş ve sonra da N'nin bacağına ve kafasına birer kurşun sıkar. Berber bu mekânda son cinayetini işler. N'nin de öldürme suretiyle kafasına sıkar ancak N ölmez. Bu olay daha sonra hem Meryem'in hem de kendisinin ölümüne yol açacaktır. İki cinayetin işlendiği bu mekân, Berber için dehşet duyulacak bir mekândır (B, 214).

Son dar mekânımız, Meryem'in de Berber'in de sonunun geldiği ev mekânıdır. Ev çoğu zaman, Berber'in sığındığı liman olsa da ölümlerin yaşandığı mekân olduğu için kitabın sonunda dar mekâna dönüşür. Meryem, bir gece önce pencereden atılarak öldürülmüştür. Ertesi gün morgda Meryem'i gördükten sonra Berber eve geldiğinde buz gibi bir havayla karşılaşır. *"Hala açık olan pencerenin önünde, yerde koltuk değnekleri duruyordu. İfadesi güç bir yeis içerisinde eğilip değneklerden birini aldım. Tıpkı onun gibi koltuğumun altına sıkıştırıp pencerenin önünde öylece dikildim"* (B, 247). Arkasını

döndüğünde masanın üzerinde Zeki Müren'in şoförüne ait olan fötr şapkayı görür. O zaman anlar Meryem'in intihar etmediğini, N'nin emriyle şoför tarafından öldürüldüğünü. O gece, hayatında ilk defa, kaldıramadığı bir vebalin altında ezildiğini hisseder. Tarif etmesi imkânsız bir acı içinde kıvrılır. Morgda soğuk zemin üstünde yatan Meryem'i çok özler ve yanında olmasını diler (B, 248). Cenazeden sonra eve geldiklerinde büyük bir sıkıntı ve huzursuzluk duyar. Pencereden dışarı baktığında seçim afişlerini ve muhtemelen N'nin kazandığını bildiren sevinç gösterilerini görür. Yüzüne güneşin vurması onu rahatlatırsa da arkasını döndüğünde teyzenin ona silah doğrultması hayatında ilk defa hem de kendi silahının ona doğrultuluyor olması onu şaşırtır (B, 251). Teyzenin Meryem'in ölümünden kendisini suçlaması ve tetiği çekmesi ev mekânında ikinci ölümün yaşanmasına neden olur. Bu yaşanan trajik ölümlerden dolayı ev mekânı son kapalı/dar mekândır.

2.6.1.6. Anlatım Teknikleri

Berber romanında postmodern anlatım teknikleri fazla görülmez. Eserde yoğun olarak iç konuşma ve geriye dönüş tekniği görülür. Yer yer metinlerarası tekniği olan gönderge tekniğine de rastlanır. Eserin kimi bölümlerinde anlatıcının parantez içi ya da ara cümlelerde kendini hissettirmesi ise karşımıza üstkurmaca olarak çıkar.

Romanda karşımıza çıkan geriye dönüş tekniği, başkahramanın babasının kendisi üzerindeki etkisini anlamamıza ve roman zamanının da genişletilmesine katkı sunar. Olay örgüsünün kronolojik şekilde sıralandığı zaman çizgisinde Berber, babasıyla ilgili anılara dalar. Bu kısımlarda geriye dönüş tekniğinden yararlanılır. Berber, M'nin karşısındayken onun babasına ne kadar benzediğini düşünür ve babasının özelliklerini hatırladığı bir geriye dönüş yaşanır (B, 43-44). Ayrıca Meryem'le nasıl tanıştıklarını hatırlayarak da bir geriye dönüş yaşanmış olur (B, 32). Bu teknik sayesinde başkarakteri daha iyi tanımış ve anlamış oluruz.

Berber, Meryem'le buluştuklarında onun karşısında bir iç konuşma yaşar.

"Her zamankinden daha ısrarlı bakarken benimle ilgili kafasından neler geçiyordu acaba? Benimkinden geçenler o dosyadaki resimle ilgiliydi tabii ki. Neden böyle tuhaf bir isim seçmişti kendine? Zeliha? Böyle bir tanıdığı mı vardı, yoksa bu ad kendi yaratıcılığının mı bir ürünüydü?" (B, 78).

Romanın daha birçok yerinde iç konuşma yaşanır. Berber'in N karşısında, kırmızılı kadın karşısında, Meryem'in teyzesi karşısında vs. Bu iç konuşmalar başkarakterin ruh halini anlamamız açısından önemlidir.

Bu klasik tekniklerin yanında postmodern anlatım teknikleri olan metinlerarasılık ve üstkurmaca tekniklerinden de bahsedebiliriz. Metinlerarasılığın “gönderge” tekniğinden yararlanılmıştır.

Gönderge olarak yazar, önceki eserlerine çağrışım yapmıştır. Berber'e babasından “Meserret Berberhanesi” (B, 18) miras kalmıştır. Bu Meserret ismi bize *Kerr* romanındaki Cezmi Kara'nın babasının terzi dükkânı “Meserret Terzihanesi”ni (Pirselimoğlu, 2014: 34) hatırlatır. Meserret kelimesi Osmanlıca Türkçe sözlükte, “sevinç” demektir (<https://www.luggat.com//meserret/2/1>). Yazarın iki farklı romanındaki başkarakterler, babaları öldükten sonra kendilerine miras bırakılan bu aynı isimdeki farklı dükkânlarda iç hesaplaşma yaşarlar. Bir başka gönderge ise, Meryem karakteridir. Meryem, yazarın diğer iki romanıyla aynı isme sahip kadın karakteridir. Yazar, hem *Kerr* hem de *Kayıp Şahıslar Albümü* romanındaki Meryem karakterine bir çağrışımında bulunmuştur. Bu romanlardaki Meryemler zıt karakterlere sahiptir. *Kayıp Şahıslar Albümü* romanındaki Meryemler dış görünüş olarak türbanlı, muhafazakâr kadınlar iken davranışları yönünden düşmüş kadını temsil ederler. *Berber* romanında da Meryem, dışarıda pardösülü, eşarplı bir kadinken Berber'le buluşmalarında pardösünü ve eşarbını çıkararak, ona göğüslerini sergilemekten çekinmeyen, şuhane giyinen bir kadındır. Onun bu zıtlığı *Kayıp Şahıslar Albümü*'ndeki Meryemlere bir göndergedir.

Eserdeki bir başka gönderge ise Deccal olayıdır. Deccal, İslam dinine göre ahir zamanda, İsa'nın ikinci kez dünyaya inmesinden önce insanları dini inancından saptırarak kötülüğe ve sapkınlığa yöneltecek kişidir. Deccal'ın sol gözü yoktur. (<https://islamansiklopedisi.org.tr/deccal>). Berber, N karakterinin öldürme suretiyle kafasına sıkarak Kurşun N'nin gözünden girip ensesinden çıkar. N, iyileşir ancak sol gözü kör olur. Onun sol gözünün kör olmasının Deccal olduğunun işareti olduğunu savunan gazeteciler vardır (B, 230). N, Deccal'e gönderge bir karakterdir.

Eserin sadece bir yerinde anlatıcı kendini belli eder. “(Hiç sırası olmadığını bilmeme rağmen bu konuya da girdim işte)” (B, 23) Berber, M'yi buluşma mekânında beklerken kendi özelliklerini düşünür ve bu sırada zaten başkahraman olan anlatıcının

sesi duyulur. Bu parantez içinde anlatıcı, başkahramandan ayrı olarak düşüncesini ifade eder ve üstkurmacadan yararlanmış olur.

2.6.2. Tema

Berber romanında; cinayet, kader, rüya, cinsellik, kıyamet ve siyasi eleştiri temaları ön plana çıkar.

2.6.2.1. Cinayet

Berber, bir kara romandır. Kara roman, polisiyenin bir türüdür. Agatha Christie tarzı klasik polisiye romanların aksine kara roman, toplumsal ve sosyo-ekonomik yapıyı temel alır. Toplumsal düzene karşı açık bir şekilde eleştiri vardır. Bu roman türünde, polisiyenin konusu klasik dönem yazarlarından farklı olarak cinayete odaklı suç tipinden uzaklaştırılmış, bireysel değil toplumsal, örgütsel suçları meydana getiren toplumsal nedenlere odaklanılmıştır. Ayrıca klasik polisiyede yer alan her şeyi kıvrak zekâsıyla çözen dedektif tipi de ortadan kalkmıştır. Bu nedenlerden dolayı kara roman, klasik romana göre daha gerçekçidir (<https://izmir.nhkm.org.tr/turkiye-bir-kara-roman>). Ayrıca kara roman, suçu kimin, niçin ya da nasıl işlediği sorularıyla ilgilenmez, suçun nedenleri ve suçlunun içinde bulunduğu ruh halini anlatmayı amaçlar (<https://www.mahfiegilmez.com/2022/12/inferis-ve-sahte-sultan-icin-rehber.html>). *Berber*'de de siyasi çıkarlar doğrultusunda işlenen cinayetler konu alınmıştır. Cinayetlerin neden, nasıl ve niçin işlendiği üzerinde durulmaz. Cinayet anında yalnızca başkarakterin hissettiklerine, onun ruh haline tanık oluruz. Ayrıca romanda işlenen cinayetler kişisel değil, toplumsal hatta örgütseldir. Bu bakımdan *Berber* bir kara romandır.

Bir adı bile olmayan başkahramanımız ikili bir yaşam sürmektedir. Gündüzleri babasından kalma berber dükkânında berberlik yapmakta iken geceleri ise yine babasından miras kalan kiralık katillik mesleğini icra etmektedir. “*Onun berberliği yanında sonradan bana miras kalacak başka bir “mesleği” olduğunu öğrendiğimde –ki, yirmi altı yaşındayım-... bunun da “iyi bir iş” olduğunu söylemişti*” (B, 44).

Berber, cinayet işleyeceği kurbanlarının bilgilerini yine bir adı olmayan M diye bildiğimiz kişiden almaktadır. M, babasının arkadaşıdır. M ile babasının ortak özelliklerinden dolayı Berber onu babası yerine koymuş, verdiği emirleri sorgusuz sualsiz yerine getirmiştir. Daha romanın başlangıcında anlarız Berber'in katil olduğunu.

M ile Berber klasik buluşmalarından birini gerçekleştirmektedir. Issız, sessiz, sakin bir kahvehanede buluşurlar ve M, Berber'e sıradaki kurbanın kısa bilgilerinin yazılı olduğu kâğıdı verir. Üçüncü bölümde de cinayet işlenir. Vak'a zamanındaki işlenen ilk cinayet aslında Berber'in "*M'nin cumada ayakkabılarını çalan hırsız hariç ... on altıncı kurbanıdır*"(B, 26). Berber'in bizim tanık olduğumuz ilk kurbanı, gündüzleri oto tamirciliği yapan geceleri ise mezat işi yapan C. K. isimli bir adamdır. Diğer tüm cinayetleri gibi C. K'yi de gece, zifiri karanlıkta öldürür. C. K. çalıştığı Kanatlı Hayvanları Sevenler Derneği'nden çıktığında Berber onu takip eder. "*Tıpkı ucuz polisiye dizilerde ve de romanlarda olduğu gibi karanlık, ıssız sokakta gölgelerimiz "hayaletler" gibi uzayıp duruyor; adımlarımız "uğursuz bir şarkı" gibi yankılanıp duruyordu (Bu sesler hoşuma gidiyor benim)*" (B, 24-25). Bu ilk cinayet en ince ayrıntısına kadar tasvir edilir. Kurbanın, zanlısını gördükten sonra korkması, kurşunun bedenine ulaştıktan sonra gözlerinin ışığının sönmesi ve karnından akan çok fazla kan gözler önüne serilmiştir (B, 25). Berber, adamın öldüğünden emin olduktan sonra ardında hiçbir iz bırakmadan oradan hızla uzaklaşır. Daha sonra Berber, bu işin ücretini ve bir sonraki kurbanın bilgilerini almak için M'nin çalıştığı kuruma gider. M, resmi bir kurumda çalışan sıradan bir devlet memurudur. Sıradan bir devlet memurunun son derece sıradan olan kişileri öldürme görevlerini neden verdiği üzerinde durulmaz. Bu da romanda gizem unsurunun ayakta tutulmasını sağlar. Romanın ilerleyen bölümlerinde Berber, öldürdüğü kişileri aklından geçirir. Şehir hatlarında çalışan bir kaptan, bir itfaiye eri, bir işçi, Esenler Otogarı'nda bir emanetçide çalışan topal adam, Bülbül Deresi'nde bir brülör tamircisi, Tünel gişesindeki bir belediye görevlisi, Aksaray'daki otelde resepsiyonda çalışan Muşlu bir genç, Dolapdere'de bir berber, Bakırköy sahilde nohut pilav satan bir ihtiyar... Bu kişiler son derece sıradan olarak görülen, neden öldürüldüğü hakkında bir fikre ulaşamadığımız kişilerdir. Kara romanın bir yansıması olarak Berber de bu kişileri neden öldürdüğü üzerinde hiç kafa yormaz. O yalnızca kendisine verilen görevleri yerine getirir ve yaşanan olaylarda en ufak bir sorumluluğunun olmadığını düşünür.

Berber'in bir sonraki kurbanı, Süper Kast Ajansı'nın sahibidir. Ancak bu kişiyi öldüremeden M ölür. M'ye bir vefa borcu olarak onun verdiği son görevi yerine getirmek ister ancak bu kişi ona M'den sonra öldürme görevlerini iletecek olan kişidir. M, ölmeden ya da öldürülmeden önce (kalp krizi olduğu söylenen ölüm şekli şüphelidir)

Berber'e, N adlı bu kişinin adını vermiştir. Romanın ilerleyen bölümlerinden anladığımız üzere M, N'nin yaklaşmakta olan bir tehlike olduğunu anlamış ve Berber'in onun işini bitirmesini istemiştir. Ancak N, ondan önce davranarak M'den kurtulmuştur. Berber, N ile tanıştıktan sonra ismini verdiği kişilerin neden öldürüldüğü açığa çıkmıştır. Artık ölümlerin bir sebebi vardır. Öldürülen kişiler sıradan kişiler olmaktan çıkmış; N'nin çıkarlarına aykırı düşen, gazetelerde ölüm haberleri çıkacak kadar önemli kişiler olmaya başlamıştır.

N'nin emriyle Berber'in öldürdüğü ilk kişi, Milli Şahlanış ve İtibar Partisi'nin il başkanıdır. Başkan, N'nin planlarının önündeki ilk engeldir. Berber'in sayesinde ondan kurtulmuş ve N, partinin il başkanı olmuştur. N, il başkanının cenazesine katılmış hatta cenaze namazının ön safında yer almıştır (B, 106). Daha bu ilk görevde anlarız ki N, kameralar karşısında iyi niyetli görünen bir siyasetçi iken arka planda kirli oyunlar çeviren tehlikeli bir adamdır. Berber'in bu cinayeti, haberlere çıkan ilk işidir. Bu durum, Berber'i başlarda gururlandırmıştır. *"İlk defa gazetelerde görünecek kadar önemli birini "halletmişim"* (B, 106). Sonraki kurban ise bir gazetecidir. Bu gazeteci, N'nin dâhil olduğu partiye muhalif yazılar yazan, sert eleştirilerde bulunan biridir. Berber, diğer kurbanları gibi gazeteci Z'yi de ıssız bir sokakta sabaha karşı öldürür. Gazetelerde bu cinayetin sorumlularının ülkenin huzurunu bozmak isteyen kişiler olduğu söylenir. Berber ilk kez o zaman düşünür. İşlediği cinayetler kimin işine yaramaktadır? (B, 120). Berber daha sonra bir milletvekilini ve en son da Başbakan'ı öldürür. Bu işlediği cinayetlerin artık bir son bulmasını ister ve N'yi de öldürme suretiyle kafasından vurur.

"N ile anlaşmamız başbakanı "hallettikten" sonra N'yi bacağından vurmak şeklindeydi. İtiraf etmeliyim ki, namluyu ona çevirinceye kadar da bu anlaşmaya uymamak gibi bir hesabım olmamıştı. Hakikaten, o odaya daldığımda benden istediği gibi, başbakanın öldürüldüğü saldırıdan baldırından vurulmuş bir "kahraman gazi" olarak çıkması planına sadık kalmama gibi bir niyet taşı mıyordum. Lakin tam o anda, adamın kan içerisindeki ufak tefek hareketsiz bedeninin başında dikilmiş bana tebessüm ederek bakarken –evet, o halde bile tebessüm ediyordu- birden bir "şey" oldu ve bacağından sonra bir kurşun da kafasına sıktım" (B, 216).

Berber, N'nin Başbakan'ın ölümü karşısında soğukkanlı bir şekilde gülümsemesine artık dayanamaz ve ani bir kararla kafasına sıkar. İlk defa kendi iradesini kullanmıştır. Bu son cinayete kadar kendini yaşanan hiçbir şeyden sorumlu hissetmez. Emirler alır ve sonra o emirleri yerine getirir. Ancak Meryem'le evlendikten sonra hayatındaki boşluk dolmuş gibidir ve artık cinayet işlemek istemez. N'nin son

görev olarak verdiği Başbakan'ı öldürme görevini kabul eder ancak son anda karar değiştirerek N'yi de vurur. Ancak N ölmez ve planlarına da ulaşır. Kitabın sonunda anlarız ki Başbakan seçilmiştir. Romanda Berber'in işlediği cinayetler, onun kirli siyasi emellerini yerine getirmek içindir. N, Berber'den intikamını da alır, Meryem'i öldürtür. Meryem'in ölümü Berber'in de ölümüne neden olur. İşlenen cinayetler sonucunda N, zafer kazanmış; Berber ise ölmüştür.

2.6.2.2. Kader

Romanda kader kavramına da yer verilmiştir. Berber, babası ve M ortak bir özelliğe sahiptir.

“...olan bitende –her ne ise o-ne bir dâhilimiz, ne bir günahımız, ne de bir sorumluluğumuzun olduğuna dair inancımız galiba. Böylesine, dinle imanla, kutsal bir itikatla ilişkisi olmayan bir kabul hali işte. ...Nereden bakılırsa bakılsın tuhaf ama her türlü sorumluluktan azade bir hal bu” (B, 44-45).

Üçü de kaderlerini yaşadıklarını düşünürler ve yaptıkları hiçbir şeyde bir sorumluluk hissetmezler. Berber'e bu durum da babasından miras kalmıştır. Kiralık katilliği babasından devralırken bu inancı da almıştır. Yaşanılan her şeyi kadere bağlamak her şeyi daha da kolaylaştırmıştır. Berber, öldürdüğü hiç kimseyi neden öldürdüğü hakkında düşünmemiş, onlar hakkında hiç soru bile sormamıştır. O, yalnızca kendisine verilen görevleri yerine getirmiştir. Ne zaman ki N gelir, düşünmeye başlar. N'nin verdiği görevler açıkça görülür ki onun çıkarına uygundur. Ayrıca bu kişiler siyaset dünyasında tanınmış, öldürüldükten sonra ülkede sansasyonel yaratacak kişilerdir.

Berber öldürdüğü kişilerin ertesi gün gazetelerde çıkmasına da şaşırır ve o zaman ilk kez düşünür. Hiçbir şey hakkında soru sormayan, merak etmeyen ve sorumluluk almayan adam ilk kez durup düşünür. Bu öldürdüğü kişiler kimin, ne işine yaramaktadır. En sonunda anlar ve ilk kez kaderine değil kendi iradesine başvurur ve N'yi öldürme suretiyle vurur.

2.6.2.3. Rüya

Romanda rüya temasına da geniş yer verilmiştir. Pirselimoglu'nun diğer romanlarında olduğu gibi bu romanında da rüya önemli bir kavramdır. Karakterlerin bilinçaltılarının ortaya çıkmasına ve onları yönlendirmesinde etkilidir. Berber'in bir alt komşusu Hacı, rüyalarla ilgilenmektedir. Rüyada gördüğü babasının etkisiyle yaşlı bir

hayat kadınıyla evlenmiş ve sonra da hacca gitmiştir. Hatta daha sonra rüyada gördüğü babasının yardımlarıyla “İslam’a Uygun Rüya Tabirleri” adlı kitabı yazdığı söylenir. Berber ilk rüyasını Hacı’nın kendisini uyarmasından sonra görür. Hacı ona, “*Bu gece bir rüya göreceksin ve sonu fena olacak*” (B, 66) der. Berber o gece rüyasında, M ile her zamanki merdivenlerin orada buluşmuşlardır. M, parmaklarıyla Berber’in alnına dokunmuş ve o anda hava kararmıştır. Berber kafasını kaldırdığında tam üzerlerinde kapkara bir bulut olduğunu görmüş ve hemen kaçmaya başlamıştır. M ise olduğu yerde kalakalmış ve yağmur sadece onu ıslatmıştır. Berber uyandıktan sonra pencereden dışarıya baktığında fırtına çıktığını görür. Birkaç gündür M’ye ulaşamayan Berber bu rüyadan sonra onun ölüm haberini alır. Gördüğü rüya adeta haberci olmuştur. Hacı’nın dediği gibi bu rüyadan sonra gelişen olaylar Berber’i adeta bir felakete sürüklemiştir. Berber, bir sonraki rüyasında yine M’yi görür. Ama M, bu seferinde mutlu ve huzurlu görünür. Deniz kıyısında bir yerde oturmuş, sigara içmektedir. Berber’e her şeyin yolunda olduğunu, kendisini merak etmemesini söyler. Berber bu rüyasıyla M ile vedalaşmıştır.

Berber, N’nin emirlerini yerine getirmeye başladıktan bir süre sonra bir çığın altında kaldığı ve çığlık attığı bir rüya görür. Bu rüya aslında onun ağır yükler altında ezildiğini ve yardım çığlıkları atmaya çalıştığını gösteren bir rüyadır. Uyandığında pencereden dışarıya bakar ve kapkara bulutların tüm şehri sardığını görür. O kalın bulutla beraber uğursuz bir loşluğa neden olan sis, gecenin sonuna gelinmediğini hatta sanki artık hiç sabah olmayacağını haber vermektedir. Hem gördüğü rüyadan hem de dışarıdaki manzaradan dolayı Berber, tuhaf bir huzursuzluğa hatta korkuya kapılır. Sonrasında yaşanacak acayip olaylar da bu şekilde başlamış olur (B, 148-149). O günü evde derin düşüncelere dalmış bir şekilde geçirir. Artık hiçbir şeyin iyi olmayacağını, baharın hiç gelmeyeceğini düşünür. İlk kez kendi ölümünü de düşünür. Böyle negatif duygularla dolu iken bir rüya daha görür. Bu kez rüyasında annesi ve babası vardır. Üçü beraber arabayla giderken babası ona çok yanlış yaptığını söyler, annesi de tasdikler. Daha sonra bomboş bir yolda dururlar ve karşıda M ile N’yi görürler. Annesi ve babası arabada kalır Berber ise iner ve tam onlara doğru yürüyecekken arkadan kendisine seslenen Meryem’in sesi gelir. Meryem, Berber’i uyarmaya çalışıyor gibi ellerini sallıyor ve koşuyordur. Meryem’in arkasında kara bir bulut vardır ve Meryem ondan kurtulmak için hızla Berber’e koşmaktadır. Berber ne yapacağını bilemez halde dönüp

dururken Meryem kendisine birkaç adım kala yere düşer (B, 152-153). O sırada Berber uykudan uyanır. Bu rüya çok şey anlatmaktadır. Berber'in annesi, babası ve Meryem N'ye karşı onu uyarmaktadırlar. Ayrıca Meryem'i büyük bir felaket beklemektedir. O felaketten kaçmaya çalışır ve ama kaçamaz. Uyandığında Berber Meryem'e ulaşmaya çalışır. Meryem'in kaza geçirdiğini öğrenir. Meryem'in içinde bulunduğu otobüs kaza geçirmiş ve bir intihar bombacına çarpmıştır. Bomba çarpmanın etkisiyle patlamış ve ön sırada oturanların ağır şekilde yanarak ölmesine neden olmuştur. Meryem arkalarda oturduğundan şanslı sayılmakta ancak çarpmanın etkisiyle bir bacağı kopmuştur. Bu kaza sonucu Meryem sakat kalmıştır. Berber'in gördüğü rüya yine bir haberci rüyadır.

Berber sonraki rüyasında Meryem'i kanat takmış uçarken görür. O da Meryem'i aşağıda koşarak takip ederken bir uçurumun kenarına geldiğini fark etmez. Tam düşecekken Meryem bağırarak onu uyarır (B, 170). Bu rüya aslında Meryem'in Berber'i yaşanacak kötü şeylere karşı uyardığını, onu korumaya çalıştığını gösterir. Gerçekten de Berber, Meryem'le evlendikten sonra koşulsuz itaat etmekten vazgeçer ve ilk kez kendi iradesini kullanır. Ancak yine de felaketlerin yaşanması engellenemez. Berber ile Meryem evlendikten sonra Berber son kez rüya görür. Rüyasında ormanda kaybolmuş, Meryem'i aramaktadır. Birden ağacın arkasından Meryem çıkar, bu sefer iki kolu ve bacağı yoktur (B, 204). Bu rüya da haberci rüyadır. Meryem, annesi öldükten sonra içine kapanmış, sürekli pencere önünde dışarıya bakarak günlerini geçirmektedir. Onun bu halinin farkında olan Berber, onun için bir şey yapmaz, kendi sorununa yönelir. Bir sabah korkunç bir şey olur. Meryem, pencereden düşmüştür. Daha sonra anlarız ki onu pencereden aşağıya N'nin adamı Zeki Müren'in şoförü atmıştır. Pencereden aşağıya bakıldığında korkunç bir manzarayla karşılaşılır. Meryem'in başının altından kan sızmakta, açılmış eteğinin altından kopuk bacağı görülmektedir (B, 244). Bu korkunç manzara Berber'i çok etkiler, cenazeden sonra da sürekli onu düşünür ve vicdan azabı çeker. Daha sonra da Meryem'in teyzesi tarafından öldürülür. Berber'in gördüğü son rüya, ona felaket sonlarını haber veren bir rüyadır.

2.6.2.4. Cinsellik

Berber romanında cinsellik, romanın ikinci kısmı diyebileceğimiz Meryem'in sakatlanmasından sonra ön plana çıkmıştır. Romanda kullanılan cinsellik teması ile

Berber'in en derin arzuları ve sapkınlık derecesine varan cinsel isteği gözler önüne serilmiştir.

Cinsellik teması karşımıza ilk olarak, Berber'le Meryem'in vak'a zamanında ilk kez buluşmalarında anlatıcının geçmişlerine değinmesiyle ortaya çıkar. Berber'in Meryem'e olan şehvet hissi, "*fırtınalı bir denizin asude bir liman haline dönüşmesi*" (B, 36) şeklinde ifade edilmiştir. İlk zamanlar Meryem'e karşı yoğun bir istek duyar ancak bu yalnızca istek olarak kalır. Cinsel anlamda ona karşı bir girişimde bulunmaz. Sanki bir girişimde bulunmazsa bu isteğin daha da artacağını ve sonunda da şehvetin en üst doruğa ulaşacağını düşünür. Meryem, Berber'de olan bu isteğin farkındadır ancak her mutaassıp kız gibi kendini uzak tutma çabasına girişmiştir. Ancak Berber'deki bu cinsel istek zamanla azalmıştır. Bir süre sonra ilişkileri pastane buluşmaları, tuhaf muhabbetler ve sinemaya gitmelerle sınırlanmıştır. Hala ona karşı bir arzu duyar ancak başlangıçtaki o hali kaybolmuştur (B, 36-37).

Berber ile Meryem arasındaki bu cinsel ilişki, Meryem'in kaza geçirip sakat kalmasıyla başka bir boyuta evrilmiştir. Meryem kaza geçirmiştir, Berber onu ziyaret etmekte bir süre tereddüt etmiş ama en sonunda gittiğinde onun örtünün altındaki kesik bacağı dikkatini çekmiştir. "*Meryem kucığımdaki elimi sıkarak ağlamaya, omzumu gözyaşlarıyla ıslatmaya ve ne olduğunu anlayamadığım bir şeyler söylemeye devam ederken birden onu çok arzuladım; hem de çok. O anda uzanıp o örtüyü kaldırmak ve kopmuş bacağına öpmek istedim*" (B, 172). Berber'in Meryem'e olan bu cinsel arzusu normal değildir. Onun kesik bacağına olan karşı konulmaz isteği sapkınlık derecesindedir. Ona karşı can yakıcı bir şehvet hissi duyar. Zamanla bunun azalacağını düşünürken bu istek daha da artar. "*Onun bedenine, özellikle eksilen bacağına karşı açıklamakta –ve itiraf etmekte- pek bir güçlük çektiğim bir isteğe, önü alınmaz bir arzuya kapılmıştım*" (B, 174). Bu arzu, Meryem'in Berber üzerindeki etkisinin iyice artmasına, onun içini tamamen kaplamasına neden olur. Meryem; ona sarılıp, duygusal olarak destek beklerken onun tek düşündüğü eksik sol bacağına dokunmak, onu öpmektir. Onun eksik bedenine bu kadar yakın olmak, onu mutlu etmektedir. Bu dayanılmaz istek sonucunda evlenirler. Meryem, kesik bacağı sayesinde Berber'in kendisiyle evlenmesinden memnundur. Hatta iyi ki kazanın olduğunu düşünmektedir. "*Meryem sahiden tuhaf bir kadındı; mutluluğuna olmayan bacağına neden olduğunu*

düşünüyordu ve bunu bir şekilde ifade etmekte de beis görmüyordu” (B, 194). Berber zıfaf gecelerinde onun bedeninin yalnızca kesik sol bacağıyla ilgilenmiştir.

“Önce yatağın kenarına oturdum; elimi uzatıp uyluklarını okşadım. Sonra üzerine uzandım. Başımı ağdayla tertemiz yapılmış bacak arasına yerleştirdim, sonra yarım bacağına sarıldım. Öylece kaldım. Sanki ikimiz de soluk alıp vermeyi kesmiştik. Meryem bir süre sonra başımı okşamaya başladı. Uzun zamandan beri hiç, ama hiç böyle mutlu ve huzurlu olmamıştım” (B, 203).

Ancak bir süre sonra Meryem’le olan tutkulu ilişkisi yine umarsızlığa dönüşür. Meryem’in annesini kaybetmesiyle ilişkileri tamamen biter. Ne cinsel anlamda ne de duygusal anlamda bir şey paylaşmazlar. Berber’in Meryem’e karşı umarsızlığı en son onun ölümüne yol açar. Romanın genelinde Berber’in duygularının geçiciliğini görürüz. Onun Meryem’e olan derin arzusu hatta sapkın isteği de bir süre sonra geçmiştir. Roman boyunca cinsellik grafik eğrisi gibi başlarda yukarıda, ortasında düşüşte, sonlara doğru zirve yapmışken en son da çöküşü görmüştür.

2.6.2.5. Kıyamet

Bir kara roman olan *Berber*, romanın siyasi olarak çöküş döneminde kıyamet temasına da yer vermiştir. Sözlükte kalkmak, dikilmek, ayaklanmak anlamlarına gelen kıyamet, bir terim olarak “*Kâinatın düzeninin bozulması, her şeyin alt üst edilerek yok olması, yok olan ve ölen şeylerin yeniden diriltilerek, ayağa kalkması ve mahşere doğru yönelmesi*” (<https://www.islamveihsan.com/kiyamet-nedir-kisaca.html>) demektir. Bu kıyamet teması romanda iklim üzerinden ele alınmıştır. İklim kurgu romanlarında, iklimsel olarak değişim gösteren bir dünyada yaşananları tasvir ederek bu tür kurgusal gelecekte bireyin tecrübesine ilişkin veriler ortaya koyar (Dağ, 2022: 2). Romanlarda iklim değişikliği yalnızca içsel ya da ruhsal bir sorun olarak değil aynı zamanda dışsal bir sorun olarak da verilir. Genellikle, teknolojinin aşırı kullanımı, ekonomik çöküş, artış gösteren sosyal parçalanma da dâhil olmak üzere genel bir çöküş olarak ele alınır (Dağ, 2022: 4).

Berber romanında yaşanan iklim değişiklikleri politik çıkarlar uğruna her şeyi yapan siyasetçiler, ülke genelinde yaşanan saldırılar, ekonomik çöküş gibi nedenlerle beraber gerçekleşmektedir. Bu iklim değişikliği de kıyamet alameti olarak algılanmaktadır. Karşımızda iç karartan bir İstanbul vardır. Romanın genelinde İstanbul çetin bir kış geçirmektedir. Dondurucu bir soğuk ve insanı bunaltan bir kar vardır. “*O sabah inceden bir kar başlamıştı ve öğle okunduğunda karın şiddeti iyiden iyiye artmıştı*” (B, 70).

Ülkede yaşanan patlamalar ve dondurucu soğuk halkta bir korku dalgası yaratır. *“Bu feci patlamaların sonraki etkileri en az o pazar günkü infial kadar, hatta ondan da yüksek oldu. Bütün memleketi saran dondurucu soğuk hava akımı gibi bulaşıcı bir korku dalgası da sanki evlere kapı altlarından, pencere açıklıklarından nüfuz etmişti”* (B, 132). Halkta yaşanan bu korku dalgası, N'nin kendisini göstermesi sonrasında yaşanan iklim değişiklikleriyle daha da artar ve giderek kıyametin yaklaştığını düşünmelerine neden olur. Yaşanan ilk kıyamet alameti, N'nin yoldaşlarıyla beraber Ayasofya'da namaz kılmasından sonra şehrin üzerini tamamen kara bulutların kaplamasıdır. *“Haliç, minareler, üzerlerinde yönlerini şaşırılmışlar gibi martıların, kargaların dönüp durduğu damlar, koyu şemati bir pusun ardında neredeyse görünmez olmuşlardı”* (B, 148). Şehri kaplayan kara bulutla birlikte uğursuz bir loşluğa neden olan sis, gecenin hala bitmediğini hissettirir. Halk; karanlık, bitmek bilmez bir kışın sürdüğünü düşünmeye başlamıştır. *“Bu kış bildiğimiz kışlardan değildi; başka bir şeydi. İnsanlar tuhaflaşmıştı; korkuyordu ve neyin neden olduğunu bir türlü kestiremiyorlardı. ...Bu kışla birlikte bir “şey” de gelmişti. Kasavet hali saldırgan bir virüsün marifetiymiş gibi yayılıyordu”* (B, 149). Yaşanan bu iklim değişikliği, insanlar üzerinde korkuya ve karamsarlığa neden olur. İnsanlar artık baharın gelmeyeceğini ve cehennemin kapılarının aralandığını düşünmeye başlarlar. Bu anormal hava durumu, küresel ısınmanın bir sonucu olarak verilir (B, 150).

Yaşanan ikinci kıyamet alameti, sarı renkli kar yağmasıdır. *“O sabah uyananlar pencerelerinden baktıklarında dehşete kapıldılar. Gökyüzünden düşen kar sarı renkteydi ve her tarafı sapsarı bir tabaka kaplamıştı”* (B, 187). Bu gördüklerinin rüya olmadığını anlayan halkta bir korku dalgası oluşur. Herkes bunun kıyamet alameti olduğunu düşünür. Üstelik bu sarı kar sadece pencerelerinden gördükleri sokaklarla sınırlı değildir; gökyüzü, denizler, şehirler tamamen sapsarı olmuştur. Halkın bunu bir kıyamet alameti olarak algılamasının karşısında uzmanlar bilimsel bir açıklama bulmaya çalışırlar. Bu durumun, Afrika'dan rüzgarla gelen çöl kumlarının soğuk havayla karşılaşarak karla yere düşmesi sonucu oluşan bir anomali olduğunu söylerler. Yine iklimsel değişiklik üzerinden kıyamet çağrısını yapılmıştır. Her sıkıntılı anlarda olduğu gibi insanlar fırınlara ve bakkallara hücum ederler. Üç gün sonra bu sarı kar hadisesi biter. Gökyüzü, denizler, şehirler eski haline döner. Ancak bu hadise sonucu

halkta oluşan korku kolay kolay geçmez. “İnançlılar için bu olay uyarıdan başka bir şey değildi zaten. Vazifesini yapmış ve çekilmişti” (B, 188).

Sonraki kıyamet alameti, şehrin üzerini aniden bulut halinde güvelerin kaplaması olayıdır. Her tarafı saran küçük kelebeklerin yarattığı kesafet, etrafı korkunç bir loşluğa bürümüştür. Bu güvelerin etkisi tabii ki yine büyük bir infial yaratır. Uzmanlar yine bunun da bir açıklamasını yapar. Afrika’dan ani rüzgârlarla sürüklenen güveler buraya kadar gelmiştir. Halk yine bu olayın da kıyamet habercisi olduğunu düşünür. Bu kez yayınlara N bağlanır ve halkın sakinleşmesi gerektiğini, bu durumun geçici olduğunu söyler. N’nin artık siyasi anlamda yükselişte olmasıyla bu kıyamet alameti baş göstermiştir. Kurguya göre kıyamet alametleri, N’nin eylemleriyle paralellik gösterir. Bu olay da üç gün sonra aniden kesilir. Onca küçük kelebek bir anda nereye kayboldu, kimse bilemez (B, 242-243). Meryem’in cenazesinin ve seçimlerin olduğu pazar, hava aniden ısınır. Güneş yakıcı bir sıcaklıkla tam tepededir. Hava sıcaklığı bir anda 20 derece artar. Yine bir iklim değişikliği yaşanır. N’nin Başbakan seçildiği kesinleşmiştir. Buna paralel olarak yaşanan bu iklim değişikliği, son kıyamet alameti olarak algılanır. Yayına bağlanan hava durumu spikeri bu durumu şöyle ifade eder:

“Bir türlü gelmeyen yazın aniden ortaya çıktığını ve etkisini günbegün arttıracak olan kavurucu güneşin bundan böyle uzun süre –belki de hiç- üzerimizden ayrılmayacağını söylediğini işittiler. Her şey eriyecek, her şey kavrulacaktı; hastalıklar artacak, keskin ışıktan insanlar kör olacak, bu artık önü alınamaz felaket karşısında çaresiz kalacaktı. Cehennem kapısı bir kere aralanmıştı ve artık bir daha asla kapanmayacaktı” (B, 249).

Kurguya göre kıyamet, Berber’in ölümüyle kopar. “Son sözlerim bunlar oldu. Kıyamet o anda koptu” (B, 252). Roman boyunca giderek yaklaşan kıyametten sürekli bahsedilir ama bu kıyamet üzerine Berber hiç düşünmez. Anlatıcı, bunu başkalarının konuşmalarından kısa kısa şeyler olarak verir. Anlatıcı yani başkarakter, içinde bulunduğu duruma yabancı kalmayı tercih eder. Ama kurgunun sonunda kendi kıyametiyle karşılaşır.

2.6.2.6. Siyasi Eleştiri

Berber romanında, başkarakterin N ile tanışmasından sonra romanın siyasi eleştiri teması devreye girer. Berber’in M’nin talimatıyla öldürdüğü kişiler sıradan kişilerdir (Şehir hatlarında çalışan bir kaptan, bir itfaiye eri, bir işçi, Esenler Otogarı’nda bir emanetçide çalışan topal adam, Bülbül Deresi’nde bir brülör tamircisi, Tünel

gişesindeki bir belediye görevlisi...). Ayrıca bu kişileri neden öldürdüğü üzerinde durulmaz. Bir kara roman olduğu için yalnızca öldürme anının, katilin ve maktulün psikolojisi üzerinde durulur, o da çok ayrıntılı değildir. Ancak Berber, N ile çalışmaya başlayınca öldürdüğü kişiler sıradan kişiler olmaktan çıkar. Bu kişiler, N'nin siyasi çıkarına aykırı düşen kişilerdir. Artık ölümlerin bir nedeni vardır. Romanın bu noktasından itibaren okuyucu siyasi bir eleştiriyi karşı karşıya kalır.

Berber, M'nin ani ölümüyle onun yerini alan N'yle tanışınca işler iyice garipleşmeye başlar. Berber, biraz mecburiyetten biraz da güçlü kişiliği karşısında hayır diyememekten N'yle iş yapmaya başlar. *“Telefondan gelen o buyurgan ses sanki ne kadar debelenirsem debeleneyim, ne kadar kaçmaya çalışırsam çalışayım o ‘hale’ tabii olacağımı tebliğ etmiş; dudaklarımdan nasıl döküldüğünü anlayamadığım, o insiyaki ‘Evet’ de bunu mühürlemişti”* (B, 104). Küçük bir milliyetçi parti olan Milli Şahlanış ve İtibar Partisi'nin başında olan N, Berber'e partinin oylarının çok az olduğunu, bunun nedeninin de partinin il başkanı olduğunu söyler (B, 96). Bu yüzden ilk görevi, partinin il başkanını öldürmektir. Berber; parti başkanını gecenin geç bir vakti, metresinin evinden çıkarken öldürür (B, 105). Berber'in bu cinayeti, haberlere çıkan ilk işidir. Bu yüzden kendiyi gurur duyar. *“İlk defa gazetelerde görünecek kadar önemli birini halletmişim”* (B, 106). Yine haberlerde il başkanının cenaze töreni verilir. İlginç olan N, namazı kıldıran imamın hemen arkasında ön safta namaza durmuştur (B, 106). O, siyasi çıkarları doğrultusunda Berber'e ilk cinayetini işletmiş, daha sonra da üzüntülü bir halde maktulün cinayetine katılmıştır. Romanın bu noktasında anlarız ki N, kirli siyasi emellerini gerçekleştirirken medyaya karşı da dürüst, namuslu, dindar bir siyasetçi olarak görünmeye çalışır ve bunda da başarılı olur. Bu cinayetten sonra N, partinin il başkanlığına genel merkez tarafından atanır (B, 112). Berber'e de içerisinde ilk maaşının (M'nin verdiği paranın iki katı) ve şövalye bir yüzüğün olduğu zarfı verir (B, 110). Bu yüzük, N'nin taraftarlarının taktığı bir semboldür. Romanın sonlarına doğru görürüz ki hemen hemen ülkenin yarısı bu yüzüğü takmaktadır. Yüzük, N'nin başında olduğu tarikata bağlılığı ifade eden bir semboldür adeta. *“Diğerleri gibi bunlarda da bendeki yüzükten vardı. İlaç mümessili ile havadan sudan söz derken laf politikaya, oradan N'ye kadar geldi. Adam, memleketi kurtaracak biri varsa onun da N olduğunu söyledi. Hatta ondan neredeyse kutsiyet taşıyan bir şahsiyetmiş gibi söz etti”* (B, 164). N'nin ikinci adımı; iktidara karşı açıkça muhalif yazılar yazan, çok az satan

sol bir gazetede köşe yazarlığı yapan, gazeteci Z'yi öldürtmektir. Nitekim Berber, gazeteci Z'yi Kurtuluş'ta ıssız bir ara sokakta sabaha karşı öldürür (B, 118). Gazeteci Z, Berber'in haberlere çıkan ikinci işi olur. Gazetelerde bu ölümün sorumlularının, ülkenin huzurunu bozmak isteyen kişiler olduğu yazılır (B, 119). Berber ilk kez o zaman düşünür, bu ölümün kimlerin ne işine yarayacağını? Bu ölüm, yine N'ye yarar. Gazeteci Z, onun kirli siyasi emellerine giden yolda ikinci kurbandır. Bu cinayetten sonra Milli Şahlanış ve İtibar Partisi'nin olağanüstü kurultayı toplanır ve Berber de bu kurultaya davetlidir. Genel başkan iki gün önce bir kaza sonucu vefat etmiş, kazaya neden olan kamyon şoförü bulunamamıştır. (Şüpheli ölüm! Muhtemelen N, tarafından bir başka kiralık katile öldürtülmüştür.) Berber bu kurultayda tanıdığı çok fazla kişiye rast gelir. Manolya Pastanesi'nde aşına olduğu garson, tıraşa gelen Kıbrıs gazisi, mahallenin müezzini, M'nin kayınbiraderi, kahvedeki kör adam, Süper Kast Ajansı'nda karıştırdığı mavi dosyada denk geldiği yüzler... Berber'in, hayatına bir yerde değmiş birçok insanı burada görmesi onu afallatır. Kitapta Berber hariç hemen herkes N'nin takipçisidir ve onu temsil eden yüzüğü takar. N, tek aday ve çarşaf liste ile geçerli oyların tamamını alarak partinin genel başkanı seçilir. Ayrıca yine burada N, Berber'i MKY'ye koyduğunu söyler (Merkez karar yönetimi). Berber MKY'nin ne demek olduğunu, bütün bu yaşananların nasıl olduğunu hiç anlamaz ve anlamaya da kafa yormaz.

N, siyasi çıkarları doğrultusunda adım adım ilerlerken ülkenin durumu da feci haldedir. Ülkenin her yerinde patlamalar meydana gelmekte, hükümet bu eylemleri yapanları yakalama konusunda yetersiz kalmaktadır. Başbakan'ın da, iç işleri bakanının da bu patlamaların sonucunda istifa etmeleri gerektiği söylense de bu istifalar hiçbir yönetici tarafından gerçekleşmez. İstifa etmelerinin korkaklık olacağını, memleketi kana sürenlerin işine geleceğini söylerler ve buna karşı çıkarlar. Ancak konuyla ilgili bir ilerleme kaydedilmez, yaşanan olayların faileri yakalanmaz. Bu durum da halkta huzursuzluk ve paniğe neden olur. Bazı şehirlerde polisin müdahale etmek zorunda kaldığı yürüyüşler ve protestolar yaşanır (B, 132). Bütün bunlar olurken iki şehirde daha patlama meydana gelir. Faillerden yine iz yoktur ve artık hükümet yetkililerinin yatıştırıcı beyanları halkta alayla karşılanmaktadır. Bütün bunların üstüne, Rusya'dan ithal edilen kömür gemisinin Karadeniz'de bilinmeyen bir nedenden dolayı batmasıyla, hükümetin halka bedava kömür dağıtarak yükselen tansiyonun düşürülmesi planı da suya düşer. Halk tüm bu felaketlerden dolayı derin bir karamsarlığa gömülür. Tam da

böyle bir ortamda N, bir sonraki adımını atar ve bir televizyon programına çıkar. Bu programda izleyenleri hayrete düşüren bir performans sergiler. Halkın büyük bir kısmı, uzun zamandır belagati bu kadar yüksek bir konuşmacıyla karşılaşmadıklarından N’yi büyük bir dikkatle dinlerler. Aslında N, diğer siyasetçilerden farklı bir şey söylemez ama üslubu çok kuvvetlidir. Onun ikna edici cümleleri karşısında halk, ona hak vermekten kendini alamaz. O kadar etkili ve sevecen bir tavırla konuşur ki adeta ellerine sarılıp öpeceğimiz nur dolu bir adama dönüşür. Ancak yeri geldiğinde ölçsüz hiddetini de gösterir. Bu katliamlarının sorumlularına acımadan ceza verilmesi gerektiğini söyler ve karşısındaki moderatör öyle heyecanlanır ki idam sehpasında ipi kendisinin keseceğini söyler. (Adamın parmağında N ve takipçilerinin taktığı şövalye yüzük vardır.) N, hükümetin derhal istifa etmesi gerektiğini ve yeniden seçime gidilmesi gerektiğini söyler. Lafının sonunda milli birlik ve beraberlik çağrısı verir ve programdaki kimse onun samimiyetinden şüphe duymadan ona hak verir (B, 133-134). N’nin bu adımı, onun fark edilmesini sağlar. Gazeteler artık ondan bahseder, onunla söyleşi yaparlar, fiyakalı fotoğraflarını basarlar. O, tam bir halk adamıdır. Ziyaret ettiği köylerdeki çobanlardan aldığı koyun çanlarını saklamakta, yemeklerden en çok tarhanayı sevmektedir. Dindardır ve bir o kadar da vatanseverdir. Bir savaş çıksa, bu cennet vatan uğruna ilk kılıç sallayacak kişi o olur. Bu söyleşide onun diğer işlerinden – Süper Kast Ajansı, otoparklar, emlak büroları- bahsedilmez. Tamamen onu övmeye yönelik hikâyeler anlatılır. Bu söyleşiyi gerçekleştiren kişinin de parmağında malum şövalye yüzükten vardır (B, 135).

N’nin Berber’e işlettiği bir sonraki cinayet, bir milletvekilinin öldürülmesidir. Bazı gelişmeler olduğunu ancak pürüzlerin olduğunu, söyleyerek kurbanın ismini ve bilgilerini Berber’e iletir. Milletvekilinin ölmesiyle, memleketin bir zamandır olay olmadığından rahatlamış havası tekrar bozulur. Halkın zaten gerilmiş sınırlarına tekrar akım verilir (B, 145). N’nin amacı da budur zaten. Ülkeyi kaosa sürüklemek! Bununla da kalmaz, dini kullanan büyük bir adım atar. Bir cuma sabahı kendisi ve beraberindeki beş kişiyle beraber Ayasofya’da namaz kılar. *“Bu hadise yıllardır kapalı tutulan kitabın kapağını öylesine bir şekilde açıvermişti ki, akşam haberlerinde ve ertesi günkü bütün gazetelerde bu konu başköşede yer aldı denilebilir”*(B, 146). N, bir süre sonra partisinden istifa ederek iktidardaki Hamle ve İstikrar Partisi’ne geçer. N’nin bu yaptığı da yine siyasi çıkarlarına uygun bir adımdır. Yeni partisindeki görevi, genel başkan

yardımcılığıdır. N'nin şiddetli eleştirilerde bulunduğu, genel başkanına hırsız dediği bir partiye neden geçtiği tartışma konusu olur. N, bu eleştirilere ülkenin geleceği için yapamayacağı hiçbir şeyin olmadığını, bu sıkıntılı günlerin atlatılması için böyle bir değişikliğin olması gerektiği şeklinde karşılık verir. Kendisinin memleketi için her şeyi yapabileceğini, önüne çıkan her engeli ezip geçeceğini de ekler (B, 163). N, ülkenin başkanı olma yolunda emin adımlarla ilerliyordur.

N, Berber'e son görev için ulaşmaya çalışır ancak Berber, artık N'ye güvenmediği için onunla çalışmayı bırakmıştır ve onun aramalarına dönmez. Bir gün Berber'in evine N'nin takipçileri gelir ve onun N'nin aramalarına dönmesi gerektiğini sert bir dille söylerler. Ayrıca yaklaşan bir kıyamet olduğunu ve bu kıyametin ancak N tarafından durdurulacağını da ifade ederler (B, 168). Onlara ve halkın büyük bir kısmına göre; N bir kurtarıcı, bir Mehdi'dir. N'nin Berber'e verdiği son görev, Başbakan'ın öldürülmesidir. Başbakan'ın ölmesiyle erken seçime gidilecek, artık çok taraftarı olduğuna inanan N ise yeni başbakan seçilecektir. Nitekim bu plan gerçekleşir. Berber Başbakan'ı öldürür ancak N'yi de öldürme suretiyle vurur. N, Başbakan'ın ölmesiyle emellerine kavuşmuştur, onun mutluluğuyla cesede bakarak tebessüm eder. Bu tebessüm, Berber'in son anda fikir değiştirip, silahın namlusunu N'nin kafasına doğrultmasına neden olur. Berber artık dayanamamıştır. N'nin soğukkanlı bir şekilde çıkarlarına uygun olarak kendisini kullanmasına daha fazla kayıtsız kalamaz ve ilk defa kendi iradesini kullanarak N'nin kafasına sıkarak ancak N ölmez (B, 216). Haberlerde gazi olarak anılır ve takipçisi daha da artar. Bir süre hastanede kalır daha sonra ise aksak bir bacak ve bir gözünü kaybetmiş şekilde tamamen iyileşerek taburcu olur. Hamle ve İstikrar Partisi'nin olağanüstü kongresinde oyların tamamını alarak genel başkan seçilir.

“... bu kadar kısa sürede elde ettiği bu göz kamaştırıcı başarıyı Allah'ın sevgili bir kulu olmasına bağlıyordu. Onun Allah indinde gerçekten ayrıcalıklı bir kul, hatta daha da ötesinde neredeyse kutsal bir kimlik olduğuna inananların arasına bir zamanlar ona kuşkuyla bakan -ve hatta alay eden- gazeteciler de girmişti” (B, 229).

N, yaptığı bu açıklamayla yine dini kullanarak halkı etkilemeyi başarır. Nitekim erkene alınan seçimler sonucu Başbakan seçilir. N, amacına ulaşmıştır. Onun Başbakan seçilip, Berber'in ölmesiyle romanın sonunda kıyamet kopar (B, 252).

Romanda yazar, N'nin normal bir vatandaşken nasıl siyasetin en tepelerine çıktığını, Berber'in bakış açısıyla -bir bakıma kendi düşünceleriyle- açık bir şekilde

anlatır. N'nin kirli siyasi emellerine kavuşma yolunda; hayatın her alanında yer alan liyakatsizliğe, adam kayırmacılığa, sorgusuz itaate de değinilmiştir. Siyasetçilerin kendi çıkarları uğruna dini kullanmalarına, medyada bir maske takıp bambaşka bir kişiliğe bürünmelerine ve çıkarları uğruna yapmayacakları şey olmadığına ağır bir eleştiri vardır. Ayrıca romanın başkarakterinin siyasetle hiçbir ilgisinin olmaması, onun bir kukla gibi oynatılması da onun eleştirileri arasındadır. *“Politikayı tam olarak anlayamıyordum. Sonra da anlamadım (Seçimlerde sadece iktidarda olan partilere oy verdim. Hemen hep sağcılara gitti oylarım, ama bu bir aidiyet duygusundan değildi. Aşikâr bir kolaycılık diyelim)”* (B, 51). Başkarakter daha sonra N ile karşılaştığında, siyasi emeller uğruna cinayetler işlediğinde dahi siyasetten hiçbir şey anlamaz ve anlamak için de çaba sarf etmez. N, onu partiye üye yaptığında, siyasetten anlamadığını söyler. Ancak N'ye göre bu önemli değildir: *“-Dedim ya önemli değil. Her şey ayarlandı zaten. Senin bir şey yapman gerekmiyor. Sadece yüzüğünü takmayı ihmal etme”* (B, 126). Hak etmediği halde önemli mevkilere getirilen kişilerin yani liyakatsizliğin de eleştirisi burada açıkça görülmektedir. Bir kara roman olan *Berber*'de Pirseliimoğlu kirli siyaset eleştirisini bir katilin gözünden verirken 2000'ler Türkiye'sinin durumunu da gözler önüne sermiştir. Ülkenin dört bir yanında yaşanan bombalamalar, faili meçhul cinayetler, batan gemiler ve yoksulluk... Bir de yaklaşmakta olan kıyamet inancı var. Bu kötü giden gidişatı durduracak bir kahramana, bir Mehdi'ye ihtiyaç duyan halk, kirli siyasi emelleri uğruna her şeyi yapabilecek olan N tarafından kandırılmıştır. Olan yine yoksul halka olur.

2.7. KADASTROCU

2021 yılında birinci baskısı İletişim Yayınları'nda yapılan *Kadastrocu* romanı, Tayfun Pirseliimoğlu'nun son romanıdır. Daha romanın ilk sayfalarında bizi gizemli bir hikâyenin içine çeken yazar, bu gizemini özellikle romanın sonlarına doğru oluşturduğu kaotik atmosferle bize bilinmezlik diyarının kapısını aralamaktadır. Yazar, şimdiye kadar yazdığı romanlarına sıklıkla göndermelerde bulunduğu bu romanında da yine postmodern düşüncenin imkânlarından bolca yararlanmışır.

2.7.1. Yapı

2.7.1.1. Olay Örgüsü

Romanın başkahramanı Cemal Kara, İstanbul'da, Tapu Kadastro Müdürlüğü Parsel Sorgulama Şubesi'nde çalışan bir memurdur. İşini, iş arkadaşlarını, hatta mahallesindeki hiç kimseyi sevmez. Eşi dostu yoktur, yalnız bir yaşam sürer. Hayatı, işiyle evi arasında monoton bir şekilde geçmektedir. Apartman otomatının hep aynı yerde sönüp kendisini zor durumda bırakması gibi küçük takıntıları vardır ve bunları mesele haline getirip üzerlerinde uzun uzun düşünmekte, çözümler aramaktadır. O akşam eve döndüğünde ışığın her zamanki gibi yolunun ortasında sönmemesi aslında onun için bir işarettir. Rutini bozulmuştur. Değişim yani hayatındaki anormalleşme, o gün müdürün yanına çağrıldığında başlamıştır. Müdürü ona gereksiz yere işgal edilen bir hazine arazisi meselesini halletmesi görevini verir. Arazi Karaköprü'dedir, Karaköprü de Türkiye'nin en doğusunda bir kasabadır. Alışılmadık bir görevdir. Bu iş için İstanbul'dan kalkıp Türkiye'nin diğer ucuna gitmenin bir anlamı yoktur. Oradaki aynı işle görevli kişiler de bunu kolayca yerine getirebilir. Böyle bir görevle Türkiye'nin diğer ucuna gitmek de bu görevin gelip kendisini bulmuş olması da gariptir ama "Vazife vazifedir", bu seyahate çıkması gerekmektedir.

Cemal Kara uzun yolculuğunda gecenin bir vakti mola verip otobüsü kaçıncı iş iyice garipleşir. Çünkü otobüsün kalkışına dair hiçbir anons duymamıştır ve büyük bir ihtimalle otobüs kalkması gereken saatten önce hareket etmiştir. Cemal Kara, tesisin yöneticisi tarafından otobüsü kaçırmamasının sağlandığını anlar. Çünkü kendisini gizli bir görevle Karaköprü'ye giden önemli biri sanmaktadırlar. Güvenliği için otobüsü yollamışlardır. O ve arkadaşları da aynı yapının bölgedeki sivil görevlileridir. Cemal Kara'nın, Kadastro Müdürlüğü Parsel Sorgulama Şubesi'nde çalışan bir memur olduğunu söylemesi yanlış anlamayı düzeltereğine daha da pekiştirir. Devletin bu gizli görevlisi tabii ki gerçek görevini açıklamayacaktır.

Cemal Kara çaresiz kendini kaderine ve adamın yönlendirmesine bırakır. Tesisin gizli bölümündeki bir odada misafir edilir, diğer görevlilerle tanışırılır. Onu gece misafir edip, ertesi sabah Karaköprü'ye daha güvenli bir yolla, trenle yollayacaklardır. Aniden bastırıp yolları kapatan kar tüm planları değiştirir, Cemal Kara'nın misafirliği uzar. Tesisi işleten Hamit kendisiyle ilgilenir, onu Cennet Pavyon'a götürüp

eğlendirmek ister. Pavyon'da onu çok huzursuz eden Jastek şefiyle tanışır. Şef de kendisini İstanbul'dan gelen önemli bir devlet adamı zanneder ve ona Merkez'le ilgili sorular sorar. Bu sorulardan rahatsız olan Cemal Kara, otele dönmek istediğini söyler ve kalkarlar. Otele döndüğünde, pavyonda dinlediği siyah saçlı, zayıf, Meryem adındaki şarkıcı kadın odasına gelir ve kendisini Hamit'in gönderdiğini söyler. Kadınla yakınlaşır ve birbirlerine sarılıp uyurlar. Ertesi gün yollar açılır ve Cemal Kara'yı Karaköprü'ye en güvenli yol olan trenle gitmesi için Çifte Çamlık'ta bulunan tren garına minibüsle yollarlar. Gara gittiğinde oranın istasyon şefiyle tanışır ve adamın Meryem'in kocası olduğunu öğrenir. Bu durum kendisini çok rahatsız eder. Ertesi sabah yola çıkar. Tren kompartımanında karşılaştığı Cennet Pavyon'un çalgıcılarından Meryem hakkında bilgi almaya çalışır. Onların indiği durakta o da arkalarından inip onları takibe alır. Gittikleri düğün salonunda Meryem'le karşı karşıya gelir ve onunla neden oraya geldiği ve evli olduğu konusunda yüzleşir. Meryem ona sorular sorar ancak Cemal Kara soruların cevabını bilmiyordur. Meryem de aslında onun hiçbir şey bilmediğinin ve anlamadığının farkındadır. Kadın en son ona şehvetli şekilde dokunur ve gider. Cemal Kara ertesi gün Karaköprü'ye gitmek üzere tekrar trene biner. Oraya ulaştığında yanlış anlamalar peşini bırakmaz. Önce Kaymakam sonra ise Belediye Başkanı ve şehrin ileri gelenleri tarafından İstanbul'dan gelen önemli bir devlet adamı sanılır. Onun, şehrin sınırında ortaya çıkan "gergedan" meselesini halletmek için gönderildiğini düşünürler. Cemal Kara, başlarda dirense, kendisinin Tapu Kadastro Müdürlüğü Parsel Sorgulama Şubesi'nde çalışan bir memur olduğunu söylese de herkes onun bu gizli kimlik altına sığındığını düşünür. O da bir süre sonra kendini açıklamaktan vazgeçip yaşanan durumlara ayak uydurmaya çalışır. Ancak kasabada olaylar durulmaz. Bir akşam Kaymakam başından vurulur ve yakalanan gergedan da kaçır. Bu yaşananları çözmesi gereken kişi ise Cemal Kara'dır. Ancak o hiçbir şeye anlam veremeyen, yalnızca birilerin arkasından sürüklenen, en ufak bir sıkıntıda uykuya sığınan ve rüyalarında sürekli Meryem'i gören bir anti karakterdir. Kasabada yaşanan patlamalar, önemli kişilerin öldürülmesi ve yaşanan kaoslar onun içinde olmadığı bir dünyada gerçekleşiyor gibidir. Ne zamanki izlediği bir videokasetinde Meryem'in öldürülüşünü görür o zaman tüm düğümler çözülür. Kaymakam şehir dışına tedavi amacıyla gönderilmiş, gergedan da bir asker tarafından yakalanıp öldürülmüştür.

Cemal Kara, gergedanı gördüğünde bir an karşısında Meryem'i görür. Ölü olan gergedan değil de Meryem'dir. Gergedan ile Meryem'in kişiliği birleşmiştir. İkisi de toplum tarafından dışlanan, tehlikeli görünseler de içlerinde koca bir hüznü barındıran varlıklardır. Cemal Kara'ya göre gergedan Meryem, Meryem de gergedandır. Tüm bu olaylardan sonra daha fazla o kasabada kalamayan Cemal Kara, kendisini İstanbul'dan çağırıldıklarını ve acilen gitmesi gerektiğini söyleyip hemen yola çıkar. Evine, o tek düze hayatına geri döner.

2.7.1.2. Anlatıcı ve Bakış Açısı

Kadastrocu romanı, hâkim bakış açısına bağlı olarak 3. Tekil (O) anlatıcıyla kaleme alınmıştır. Yazar, Cemal Kara'yı anlatırken "ilahi-tanrısal" olarak bakan anlatıcıyı seçerken, diğer kişileri Cemal Kara'nın gözünden yansıttığı için "yansız" anlatıcıyı tercih etmiştir

3. tekil ve ilahi bakış açısının kullanıldığı bölümden bir alıntı:

"Cemal Kara, nereye gideceği meçhul bu derin konuya girmeyi hiç mi hiç istemiyordu; sessiz kaldı; patatesinden bir lokma aldı. Umduğu gibi lezzetliydi, yemeğe devam etti. Adam bir süre onu izledi; açtığı sandığı ağdalı mevzuu ile alakalı beklediği tepkiyi alamadığını görünce o da önündeki yemeğe döndü. Karşılıklı, sessizce patateslerini yediler, rakularını içtiler. Lakin Cemal Kara'nın zihninde bazı sorular –bunda o sert rakının da yardımı vardı- baş vermeye başlamıştı. Birkaç yudumdan sonra bunlar daha da bir süratle çoğalıp zihnini kemirmeye koyuldular. Tam çatalı turşuya giderken adamın keyifle tabağı ona doğru ittiği anda, tam o anda, kemirgen sorulardan birisi zihnin zarını delip dışarı atladı" (K, 2021: 101)⁸.

İlahi anlatıcı her şeyi bilirken yansız anlatıcıyı tasvir ve diyaloglar kısmında görürüz.

"Kaymakam, keyifli görünüyordu; iri düğümlü kravatını gevşetmiş, yeleşinin düğmelerinden üstten üç tanesini açmıştı. Cemal Kara adamın bu neşesinin masada duran bir kısmı azalmış rakı şişesine borçlu olduğunu düşündü ki, haklıydı. Onu beklerken iki-üç dubleyi arka arkaya götürdüğünden yanaklarına ve sivri burnuna bir kızılık gelip oturmuştu. Hemen, Cemal Kara'nın bardağına rakısını koydu ve su ilave etti. Bunu, yıllardır karşılıklı demlenen ve birbirlerinin adetlerine aşına bir dost gibi teklifsiz bir şekilde yapmıştı" (K, 158).

Bu diyaloglarda anlatıcı, tıpkı bir izleyici gibi davranır ve gördüklerini aktarır (Tekin, 2019: 41).

⁸ *Kadastrocu* romanından yapılan alıntılar, romanın baş harfi kullanılarak gösterilecektir.

2.7.1.3. Şahıs Kadrosu

Pirselimoğlu'nun *Kadastrocu* romanında kurguladığı karakterler, genel olarak başkarakterin karşısında yer alan, onu sürekli bir çıkmaza sokan kart karakterlerdir. Başkarakter ise sorumluluk almaktan çekinen, insanların peşinden oradan oraya sürüklenen, irade sahibi olmayan bir anti kahramandır. Başkarakterin karşısına sürekli bir kart karakter çıkar. Bu da romanın şahıs kadrosunun zengin olmasını sağlamıştır. Onun karşısına çıkan kişileri; iş yeri çevresi, anılarda yaşayan ailesi ve onu olmadığı kişi rolüne sokan ilçedeki bürokrasi çevresi olarak sınıflandırabiliriz.

Romanlarda kurgulanan entrika, kişiler düzleminde başkarakter merkeze alınarak kurgulanır. Bir bakıma anlatının oluşum nedeni olan başkişi, eyleme geçenler ekseninin ana çizgisini oluşturarak okuyucunun tepkilerini istediği yöne çekme özelliğine sahiptir (Korkmaz, 2018: 12). Başkarakterler yapıtlarda anlatıcının imkânları dâhilinde iç dünyaları ve ruhsal durumları bakımından ayrıntılı bir biçimde yansıtılırlar. Entrik kurgunun oyun kurucusu olduğu için metin kurgusunun ana noktasında bulunan başkişi dramatik aksiyonu biçimlendiren temel güç olma özelliğini taşır (Bourneur- Quellet, 1989: 153). Anlatının başkişisi, Cemal Kara'dır. Cemal Kara, İstanbul'da Tapu Kadastro Parsel Sorgulama Müdürlüğünde çalışan sıradan bir memurdur. İşini, iş arkadaşlarını, mahallesindeki hatta İstanbul'daki hiç kimseyi sevmez (K, 13). Ailesi ya da bir arkadaşı yoktur, yalnız bir yaşam sürer. Altı aydır dosyalarda karmaşık durumdaki eski kayıtları sıraya sokup listelemekte, sonra bunları başka dosyalara yerleştirip tekrar arkasındaki dolaba koymaktadır. Bu görevi, hakkında ileri geri konuştuğu şefinin kendisini cezalandırmak için verdiğini düşünmektedir (K, 16). Hayatı, işiyle evi arasında tekdüze bir şekilde geçmektedir.

Cemal Kara'nın daha romanın başlarında bir anti kahraman olduğunun kanıtı, onun eylemsiz olması, kendi iradesini kullanamaması ve onu yönlendiren kişilerin peşinden sürüklenmesidir. Anti kahramanla ilgili sözlüklerde, “*bir kahramandan beklenen genel özellikleri taşımayan başkişi*”, “*akıl ve ruh asaleti, eylem ve amaçla yönlenmiş bir hayat ya da tutum gibi kahraman figürünü oluşturan özellikleri taşımayan başkişi*” (Akyıldız, 2014: 18) gibi tanımlar bulunmaktadır. Cemal Kara da tıpkı yazarın *Kerr* romanının başkişisi Cezmi Kara gibi (bkz: s.173) “eylemsizlik, uykuya kaçma ve anlamlandıramama” gibi olumsuz özelliklerinden dolayı bir anti kahramandır. Durağan

ve edilgen bir karakter olan Cemal Kara, kendisini önemli bir devlet adamı sanan tesisin yöneticisinin peşinden itiraz etmeden, sorgulamadan gider. Kendini kaderine ve adamın yönlendirmesine bırakmıştır. Tesisin gizli bölmesindeki odada bir gece misafir edilip ertesi gün güvenli yolla gideceği yere gönderilecektir ancak karın yağmasıyla yollar kapanır. Cemal Kara bir süre tesiste kalmak zorundadır. Bu süreçte diğer görevlilerle tanışır. Bu adamların hepsi bir örgütün gizli elemanları gibidir. Cemal Kara, bu bilinmedik ve güvensiz ortamı yadırgamaz, garip bir şekilde oraya uyum sağlar. Sanki kaderini ve başına gelecekleri kabullenmiş gibidir. Bu mekânda şehvetli bir gece geçireceği ve tüm roman boyunca onu etkisi altına alacak olan Meryem’le tanışır. Ertesi gün Meryem yanında yoktur. Tesisin şefi tarafından güvenli yol olan trenle Karaköprü’ye gönderilir. Cemal Kara, Karaköprü’ye ulaştığında da herkes tarafından yanlış anlaşılır. Kimseyi sıradan bir memur olduğuna inandıramaz.

“Tapu Kadastro Müdürlüğü’nde çalışıyorum ben,” dedi. “Parsel Sorgulama Şubesi’nde. Adım Cemal Kara.”

Kaymakam burnundan kesif bir duman bulutu daha saldıktan sonra müstehzi bir şekilde tebessüm etti.

“Tabii, tabii,” dedi. “Biliyoruz kim olduğunuzu.”

...

“Burada olmanız bizim için büyük bir şeref,” dedi. “Hem de çok büyük bir şeref. Şekip Bey bahsedince sizden, açıkçası hem... nasıl diyeyim, şaşırdım hem de çok memnun oldum.”

...

“Anlamıyorum ki,” dedi. Hakikaten nedir bütün bunlar?” (K, 146).

Cemal Kara, bir anti kahraman olarak başına gelen şeyleri anlamlandıramaz. Romanın çoğu yerinde anlamadığını, hiçbir şey bilmediğini tekrarlar. Ancak öğrenmek için de bir çaba göstermez. Kendini olayların akışına bırakır.

“Onun hiçbir şey anlamadığını biliyordu Meryem. Cemal Kara’ya suratının ardında başka bir surat arar gibi bakıyordu. Cemal Kara bu nazarlara karşı koyamadı, gözünü kaçırıldı. Meryem ısrarlıydı:

“Sen aslında kimsin?”

Cemal Kara’nın tabii olarak, neden muhatabı olduğunu asla idrak edemediği bütün sorulara verecek cevapları yoktu. Bir şey mi ima ediyordu, ediyorsa bu ne hakkında olabilirdi, onu bile anlamamıştı” (K, 127).

Kendisinin sürekli yanlış tanınması onu sıkıntıya sokar ve Karaköprü’den ayrılmak ister. Ancak o gece Kaymakam başından vurulur ve şehrin sınırında bulunan ‘gergedan’ kaçar. Cemal Kara kendisine olanları haber veren ve her şeyi çözmesi

gereken kişinin kendisi olduğunu söyleyen Şekip Özişik'a karşı da hiçbir şeyi anlamamasına rağmen karşı çıkmaz.

“Adamın imalarla yüklü karmakarışık laflarının ardından sorduğu bu soru Cemal Kara'nın şuurunun tamamen düğümlenmesine vesile olmuştu. Hem orada olmak hem de olmamak ne manaya geliyordu sahiden? Cevap bulamamanın çaresizliği ile 'Öyle,' dedi, 'buradayım. Tabii ki, buradayım. Hem de değilim, tabii ki.” (K, 169).

Cemal Kara tüm bu yaşananlardan sonra neler olduğunu anlamaya çalışmaktan vazgeçer. Çaresiz bir şekilde kendini olayların akışına bırakır. Bir hazine arazisi meselesi için geldiği kasabada kendini bir anda bir vurulma vak'ası ve kaçan bir gergedan olayının içinde bulur. Bu süreçte kendisini sıkıntıya sokan mekânlardan sürekli kaçmaya ve uykuya sığınmaya çalışır. Onun bu uykuya sığınma durumları yine anti kahraman özelliklerindedir.

“Cemal Kara kendisini attığı odasında karmakarışık rüyalarla dolu bir uykuya daldı” (K, 179).

“Cemal Kara tostlarını yedikten sonra geniş odanın içinde manasız turlar atıp dolaştı, sağı solu karıştırdı, ne hakkında olduklarını tam anlamadığı evrakları okudu, pencereden dışarısını izledi sonra tekrar koltuğuna dönüp uyumaya başladı” (K, 217).

“Tekrar koltuğuna yaslandı ve yeniden derin bir uykuya daldı” (K, 220).

Cemal Kara'nın içinde bulunduğu durumdan kaçış olarak sığındığı bu uykular roman boyunca devam eder. Kasabada karşısına çıkan kişilerin kendisini sürekli bir yerlere davet etmesine hiçbir irade göstermeden boyun eğmeye devam eder. *“Cemal Kara, bu daveti ret etmeyle alakalı bir cümle kurmaya fırsat bile bulamadan adamın sanki ona yardımcı olma niyetiyle koluna girip sürüklediği yönde yürümek zorunda kaldı”* (K, 221). Kendisine sürekli kasabanın ileri gelenleri tarafından olayları çözmesi için sorumluluk yüklenir. Ancak onun her seferinde bulunduğu ortamlarda aklı karışır, zihni allak bullak olur. *“Cemal Kara, içinde dönüp duran bütün bu konuşmalardan allak bullak hale gelmiş olan zihnini toparlamaya çalışır. Nafile bir gayretti tabii ki”* (K, 227). Bir süre sonra kasabada olaylar iyice karışır. Art ardına patlama olayları olur. Hamit, Cüce, Belediye Başkanı, Kaymakam Yardımcısı ve daha birçok kişi ölür. Cemal Kara, kendisine gönderilen bir videokasetinde Meryem'in öldürülüşünü izler. Onun öldürülüşü kendisini çok etkiler. Ancak onun yine tek yaptığı şey uyumaktır. *“Cemal Kara, haberleri, talimatları ve zerre kadar üzerine almadığı takazaları sessizce dinledikten sonra odasına çekildi ve tuhaftır, hemen uykuya daldı”* (K, 251).

Cemal Kara'nın artık dayanma noktasının sınırına ulaşması, gergedanın yakalanıp ölmesiyle gerçekleşir. Gergedan öldüğünde karşısında Meryem'in hayaliyle karşılaşır. Aslında zihninde gergedanla Meryem'i birleştirmiştir. Her ikisinin de ölümü onun da idrakinin kaybolmasına yol açar ve kendini bırakır. "*Cemal Kara daha fazla dayanamadı, dizlerini tutan bütün kas bağlantıları tek tek koştı, olduğu yere boş bir çuval gibi çöktü; bayıldı*" (K, 258). Ayıldığında kasabada tüm kaosun çözüme kavuştuğunu ve her şeyin düzeldiğini görür. Herkes ona minnettardır. Kutlama yapılır, kutlama yemeğinde gergedanın pişirilip sunulduğunu görünce daha fazla o kasabada kalamayacağını anlar. Roman boyunca her sıkıntılı anında yaptığı gibi bulunduğu mekândan kaçır. Ertesi sabah İstanbul'a doğru yola çıkar. Romanın sonunda evine ulaşmış, eski rutin hayatına dönmüştür. Onun bu sıkıcı, tekdüze hayatında yaşadığı bilinmezliklerle dolu serüveni sona ermiştir.

Romandaki tek norm karakter, Meryem'dir. Hamit'in götürdüğü Cennet Pavyon'da şarkıcı olarak çalışan Meryem, zayıf, uzun boylu biridir. Pavyonda şarkı söylerken aslında oraya ait değilmiş ve oradaki insanları aşağılamış ifadesi takınmaktadır. Onun bu tavrı pavyonda onu izleyenlerin daha çok haz almasına ve ona karşı şehvani istek duymasına neden olur. Onun bu tavrından etkilenen Cemal Kara, o gece kaldığı odaya döndüğünde kapısının çalınıp karşısında Meryem'i görmesiyle çok şaşırır. Meryem, pavyondaki halinden farklı giyinmiştir, başında eşarbi vardır. Kendisini Hamit'in gönderdiğini söyler. O gece cinsel olarak yakınlaştılar da gecenin sonu birbirlerine sarılıp uyuyarak biter. Meryem, daha o ilk geceden Cemal Kara'ya bilmediği çok şey olduğunu söyler (K, 79). Tüm roman boyunca Meryem'in rolü, Cemal Kara'ya bir şey bilmediğini, hiçbir şey anlamadığını söylemek olur. Meryem, aslında evli bir kadındır. Ancak kocasıyla aynı yerde yaşayamamış, kocasına göre ilçede bir postanede çalışmaktadır ve iş yoğunluğundan dolayı bir araya gelememektedirler. Ancak durum öyle değildir. Meryem Cennet Pavyon'da şarkıcılık yapan, Hamit'in isteğiyle nüfuzlu adamların odalarına giden ve onları memnun eden bir kadındır. Pirselimolu'nun diğer romanlarında olduğu gibi bu romandaki Meryem karakteri de düşmüş bir karakterdir. Yine bu romanda da *Kerr*'de olduğu gibi başkaraktere yol gösteren, onun bir an önce bulunduğu yerden uzaklaşmasını isteyen biridir. Bu yüzden romandaki tek norm karakter Meryem'dir. "*Uzun, çok uzun bir süre Cemal Kara'nın ardındaki manayı asla kestiremediği nazarlarla ona baktı. Neden sonra, 'Git buradan,'*

dedi. *'Git. Bu kadarını söylüyorum sana.'* Sonra döndü, kapıya yöneldi” (K, 205). Meryem, Cemal Kara'ya Sıska Adam tarafından gönderilen videokasetinde, Hamit ve Cüce tarafından bıçaklanarak öldürülür. Onun bu ölüm anını izleyen Cemal Kara çok etkilenir. Üstüne gergedanın da yakalanıp öldürülmesiyle Meryem'in hayaliyle gergedan birleşir. Sanki karşısında yatan gergedan değil de ölmüş Meryem'dir. Meryem ve 'gergedan' dıştan tehlikeli ve soğuk görünen ama gözlerinden de büyük bir acının içerisine hapsolmuş yapayalnız iki varlık olarak Cemal Kara'nın zihninde birleşmiştir. Gergedanın ölmesiyle zihninde ki bu tasavvur şekillenmiş ve görünür hale gelmiştir.

Kadastrocu'daki neredeyse hemen her karakter bir kart karakterdir. Bu kişiler, Cemal Kara'yı huzursuz eden ve onu sürekli sıkıntıya sokan kişilerdir. Cemal Kara'nın tüm roman boyunca yanlış tanınmasını başlatan en büyük kart karakter, Hamit'tir. Cemal Kara'nın otobüs yolculuğu sırasında mola verdikleri dinlenme tesisinin yöneticisi olan Hamit, Cemal Kara'yı devletin önemli bir adamı sanır ve otobüs şoförüne güvenmediği için otobüsün vaktinden önce kalkmasına ve Cemal Kara'nın otobüsü kaçırmasına neden olur. *"Efendim," dedi, "geldiğiniz o otobüsün şoförü... O adamı tanırım ve hakkında şüphelerim var. O it kılıklı muavinden de şüpheleniyorum. Böyle olunca bir yanlışlık olmasın diye düşündüm. Kusura bakmayın"* (K, 33). Hamit, önemli bir devlet adamı sandığı Cemal Kara'ya saygıda kusur etmemeye, sözleriyle ona güven vermeye çalışır. Cemal Kara, anlayamadığı bir boyun eğmeyle Hamit'in peşinden gizli bir odaya gider ve bir süre onun misafiri olur. Onun Hamit'e güvenip karşı çıkmamasıyla yanlış anlamalarla dolu olaylar zinciri başlar. Cemal Kara'nın tüm roman boyunca sürekli yanlış tanınmasında, kendini ifade edememesinde, ait olmadığı bir kimlik üzerinden sürekli kendisine ağır gelen sorumluluklar altında ezilmesinde en büyük pay Hamit'indir. Bu yüzden Hamit, romandaki en büyük kart karakterdir.

Hamit'in devletin o bölgedeki sivil görevliler içerisinde yer alan diğer arkadaşları; Cüce, Sıska Adam ve Fil lakaplı kişiler de birer kart karakterdir. Cüce, tesisin anonslarını seslendiren kişidir. *"Yuvarlak suratında komikliği ile hemen dikkat çeken, özenle çizgi haline getirilmiş ince, kırçıl bıyıkları vardı"* (K, 39). Cüce, grubun sözcüsü olarak Cemal Kara'yla konuşur ve ona çok güvendiklerini söyler. Onun kendisinin önünde el pençe, saygılı bir şekilde konuşması Cemal Kara'nın hem tuhafına hem de komiğine gider. Sıska, içlerinde en yaşlı olanıdır. Kafası istemsiz bir şekilde hafifçe ileri geri gidip gelmektedir. *"Gecenin o saatinde muhtemelen Cemal Kara'nın onuruna"*

aceleyle giydiği siyah rengi atmış kruvaze ceketli bir takım içerisindeydi ve düğümü aceleyle atılmış kırmızı bir kravat takmıştı” (K, 40). Sışka da Cüce gibi Cemal Kara’yla tanışma şerefine eriştiği için gururludur. Sışka, tesisin kameralarından sorumlu kişidir. Romanın sonlarına doğru Cemal Kara’ya Meryem’in öldüğü gece çekilen video kaydını gönderen kişi Sışka olacaktır. Dev gibi olan Fil lakaplı kişi ise sessiz biridir. Sanki olan biteni bir camın arkasından izler gibi kendilerine bakmaktadır. Bir benzinlikte pompacılık yapan Fil, hayranlık verici bir hafızaya sahiptir. Onu da romanın gerilimin iyice arttığı noktada, Cemal Kara’nın karşısına şoför olarak çıkmasıyla tekrar görürüz. Fil, Hamit ve Cüce’nin asılarak öldürüldüğünü, Sışka’nın ise ölmeden önce kendisine bir videokaset bıraktığını haber veren kişi olur. Hamit’in liderliğini yaptığı bu grubun  kişisi de Cemal Kara’nın yanlış tanınmasına ve onun beladan belaya sürüklenmesine neden olduğu için birer kart karakterdir.

Cemal Kara’nın karşısına çıkan bir diğer kart karakter, Jastek şefi olan şekip Özışık’tır. Cemal Kara, Jastek bölge şefiyle, Hamit’in götürdüğü Cennet Pavyon’da tanışır daha doğrusu tanışmak zorunda kalır. Ta sınıra kadar olan bölgeye bakan Jastek şefi, Cemal Kara’yla tanıştığına yine çok memnun olan kişilerdendir. Ona İstanbul’la merkezle ilgili Cemal Kara’nın yanıtını veremeyeceği sorular sorar. Adamın iri gövdesi ve buyurgan ifadesi Cemal Kara’yı sıkıntıya sokar ve o mekândan ayrılmak ister. Jastek şefi daha sonra Karaköprü’de işler karışınca (Kaymakam’ın vurulması, gergedanın kaçması) sabaha karşı Cemal Kara’yı arayıp tüm sorumluluğun kendisinde olduğunu ve olanları zmesi gerek kişi olduğunu söyleyen kişidir. Ona tüm bu sorumlulukları yükleyen ve öncesinde Karaköprü’ye onun devletin gizli bir görevlisi olduğu haberini ileten kişi olan Jastek şefi de yine bir kart karakterdir.

Cemal Kara’nın Karaköprü’ye giderken bir gece kalmak zorunda olduğu tren garınının şefi, Faik Cansız bir sonraki kart karakterimizdir. Faik Cansız, Meryem’in kocasıdır. Adam, Meryem’in ilçede bir postanede çalıştığını ve işleri çok yoğun olduğu için ne kendisinin yanına gidebildiğini ne de Meryem’in yanına gelebildiğini söyler. Görünüşe göre adam, Meryem’in bir pavyonda şarkıcılık yaptığını ve Hamit’in isteği üzerine gönderdiği adamların odasına gittiğini bilmemektedir. Meryem’le ilgili öğrendiği bu gerçek Cemal Kara’yı hem çok şaşırtır hem de çok rahatsız eder. *“O muftağa giderken Cemal Kara da kalktı, odadan ıktı. Başı dönüyordu, ama ondan çok boğazını sıkan o acayip huzursuzluktan ötürü bir an önce kapağı dışarı atmak*

istiyordu” (K, 105). Faik Cansız, Cemal Kara’yı bu denli rahatsız eden biri olduğu için bir kart karakterdir.

Cemal Kara’nın Karaköprü’de karşısına çıkan her bir kişi, kart karakterdir. Kaymakam, Belediye Başkanı, Kaymakam Yardımcısı, Tüpcü Suut, Parti Başkan Yardımcısı Cevat Kolçak, Partinin İlçe Başkanı Hayrunnisa Kol, Başhekim Şadi Serin, Cami İmamı Veli Özpınar, Gazeteci Şakir Kabakçı, Umum Terziler Derneği Başkanı Vedat Bey, Emniyet Müdür Yardımcısı Zahit Kurban ve daha niceleri... Bu kişiler, kasabada karşıt düşüncelere sahip iki örgüt oluşturmuştur. Belediye Başkanı, Kaymakam Yardımcısı ve Parti İlçe Başkanının oluşturduğu grup, gergedanın bir an önce yakalanıp öldürülmesi ve Kaymakam’ın nasıl vurulduyuyla ilgili soruşturmanın da çözülmesini amaçlar. Karşıt grupta yer alan Cami İmamı, Terziler Derneği Başkanı, Emniyet Müdür Yardımcısı ve umreden yeni gelen Hacı Feyzullah Efendi, ‘Zülkarneyn’ olarak nitelendirdikleri gergedanın kutsal bir varlık olduğunu, onun kıyameti simgelediğini ve asla yakalanmaması, serbest bırakılması gerektiğini düşünürler. Bu kişilerin hepsi tek tek bakıldığında ayırıcı özelliklere sahip kişiler olarak değil, yaşanan olaylar karşısında takındıkları tavırlar bakımında tasvir edilir. Hepsi de Cemal Kara’yı devletin gizli bir görevlisi olarak görür ve iki taraf da ona kendi düşüncelerini aşlamaya çalışır. Onun kişiliğini olumsuz yönde etkileyen kasabadaki tüm bu kişiler birer kart karakterdir.

Romadaki Cemal Kara’nın aile çevresi, vak’a sırasında karşımıza yalnızca geri dönüşlerle çıkar. Vak’ayı etkilemedikleri için anne ve baba, birer fon karakterdir.

2.7.1.4. Zaman

Kronolojik bir zaman çizgisi üzerinden işlenen *Kadastrucu*’da vak’a zamanı, akşam vakti Cemal Kara’nın eve gelmesiyle başlar. O gün, diğer günlerden farklıdır. Her zaman aynı yerde sönen apartman otomat ampulü o gün alışılmışın dışında bir yerde sönmüş ancak bu otomata kafayı takan Cemal Kara o günkü farklılığı anlamamıştır. Aslında o gün dairede yaşananlarla rutini bozulmuştur. O sabahki dairede Müdür’le konuşmasını hatırlar ve geriye dönüş yaşanır. “*Cemal Kara o pazartesi sabahı tam yedi kişiyle paylaştığı Tapu Kadastro Müdürlüğü Parsel Sorgulama Şubesi’ndeki masasına oturduğunda her zamanki gibi saat tam sekizi gösteriyordu*” (K, 13). Müdür’ün kendisine sınırdaki bir kasabada hazine arazisi meselesini halletme

görevini vermesini hatırlar. O gece eşyalarını toplayarak ertesi sabah otobüsle yola çıkar. Asıl vak'ayı başlatan olay, Cemal Kara'nın bir hazine arazisi meselesi için sınırdaki bir kasabaya doğru yola çıkışıdır. Bu yolculuk dinlenme tesisinde, tren garında, otellerde, pavyonlarda yaşadığı bunaltıcı vakitlerle geçer. Olaylar gerçekleşirken kesin bir zaman ifadesi kullanılmaz. Sabah, öğlen, akşam, gece gibi ifadelerle zaman verilir. *“Kar kesilmişti. Otobüs, gecenin ilerlemiş saatinde o derin karanlığın içerisinde aniden beliren acayip ışıltısıyla sanki fezadan kopup gelmiş ve oraya konuvermiş gibi tuhaf şekilde parıldayan mola yerine yanaştı...”* (K, 21). Dinlenme tesisi Şefi'nin, Cemal Kara'yı devlet tarafından gizli görev için gönderilen adam sanması ile yanlış anlamalar silsilesi başlar. Adam bunun üzerine şoförüne ve muavinine güvenmediği otobüsü gönderir, Cemal Kara'nın orada kalmasını sağlar. Bir gece misafir olarak orada kalacak ertesi sabah güvenli yolla Karaköprü'ye gidecektir. Ancak yoğun kar yağışından dolayı yollar kapanır ve Cemal Kara bir süre o dinlenme tesisinde mahsur kalır. Buradan anlıyoruz ki kış mevsiminin yoğun yaşandığı bir vakitte olaylar gerçekleşir.

“Dışarıda tipi halinde yoğun bir kar yağışı başlamıştı. ...daha önce görülmemiş bir şekilde hem Balkanlar'dan hem de Kafkaslardan gelen soğuk hava dalgaları yurdu etkisine almıştı ve hemen her yerde tipi şeklinde kar yağışı görülüyordu. Memleketin yollarının pek çoğu ulaşıma kapanmıştı” (K, 47-48).

Romanın kasvetli temasına uygun olarak karanlık vakitler sıkça kullanılır:

“Oteline dönmeye karar verdiğinde, karanlık etrafı kaplamak üzereydi. Birden dönmek için geç kalmış olduğunu düşünüp telaşlandı. Hızla yayılan karanlığın süratine yetişme endişesi kayıp düşme tehlikesini göz ardı etmesine neden oldu; merdivenleri acele adımlarla birer ikişer indi. ...O sırada da malum müezzin uzaklardan akşam ezanına başladı; tuhaf şekilde karanlık bu sesle iyice koyulaşmaya yüz tutmuştu. ...Birbirine açılan ıssız sokaklara girip çıkarken yönünü tamamen kaybetti ve haklı olarak bu karanlık labirente kaybolduğu endişesine kapıldı. ...Bir sokağın başına geldiğinde içinde apansız beliren keskin bir huzursuzlukla aniden durdu; sanki arkasında biri varmış hissine kapılmıştı. Döndü ve karanlıkta, sokağın diğer ucunda durmuş kendisine bakan birisini gördü. İnce, uzun bir... kadın silüeti” (K, 198-199).

Cemal Kara, bir sabah vakti geldiği Karaköprü'ye yine bir sabah vakti veda eder. *“Cemal Kara'nın eve dönüş yolculuğu kayda değer hemen hiçbir olay olmadan gerçekleşti. O yemeğin ardından ertesi sabah Fil'in jipiyle erkenden yola çıktı”* (266). Evine döndüğünde apartman ışığının otomatı, tam da sönmesi gereken yerde söner. Bu da onun eski rutinine döndüğünün bir işaretidir.

Romanın kimi yerlerinde geçmişe dönülerek Cemal Kara'nın babasının tanınması sağlanır. Bu zamanlarda “önzaman”dan bahsedebiliriz.

“Cemal Kara'nın gözü o buruşmuş pakete gitti. Babası da bunlardan içerdi. Başka tütünlerde olmayan, saldığı o kokuyu hatırladı. Hatta yine annesinin bunu mesele edip babasının işten geldiğinde evde giydiğı üzerine malum berbat koku sinmiş yün yeleğı yaktığı o gün aklına geldi” (K, 34).

“Darülaceze'de son defasında ziyarete gittiğinde onu yatağında şimdi onun gibi elleri bacakları arasına sıkıştırmış biçimde, hiç ses çıkartmadan başı önünde otururken bulmuştu. Babasının çilesinin bitmesini sessiz ve nafîle bir sabırla beklemeye mahkûm o vaziyeti Cemal Kara'nın canının çok acımasına neden olmuştu; olmuştu ama bir şey de yapamamış, hiçbir şey diyememişti” (K, 171).

Son olarak zaman unsuruyla ilgili romanın kimi yerlerinde verilen dönem özelliklerinden bahsedebiliriz. Gündemle ilk olarak romanın başında bir televizyon haberinde karşılaşırız:

“...kalın sesli spiker ağır kış şartlarının memlekette yarattığı sıkıntılardan, kapanan yollardan söz ederken büyük bir beceriyle lafı yıldırım çarpması sonucu hastaneye kaldırılan çiftçiye ziyaret eden sağlık bakanı haberine getirdi. Ardından sokaktaki vatandaşların ve bazı politikacıların yeni anayasa çalışmaları konusundaki görüşlerini açıkladıkları röportajlarına geçildi. Memleket vasatının numunelerinin ardı ardına saçma sapan konuşmalar yapmaya başlayınca Cemal Kara televizyonu kapattı...”(K, 10).

Ayrıca, Cemal Kara'nın Karaköprü'ye ulaştığında otel kâtibinin “*Kimlikler değişiyormuş, öyle mi?*” (K, 133) sorusu da gündemi yansıtan bir ifadedir. Bu ifade bize romanın vak'a zamanının yeni kimliklerin çıkmaya başladığı 2017 yılı olabileceğini düşündürür.

2.7.1.5. Mekân

Algısal mekânların ağırlıklı olarak kullanıldığı *Kadastrocu*'da mekân, romanın kasvetli havasını hissettirmesi bakımından önemli bir unsurdur. Romanda mekân, başkahramanın ruhunun sıkılmasına neden olan genelde kapalı/dar mekânlardır.

Kadastrocu'da olayların geçtiğı fiziksel/çevresel mekânlarla ilgili yoğun tasvirlerle karşılaşmayız. Fakat her olayın geçtiğı mekânın adı verilir. Karşımıza çıkan ilk algısal mekân, Cemal Kara'nın evidir. Onun eve gelene kadar sevdiği hiçbir yer ya da kimse yoktur. Yalnızca evi ona sığınacak bir liman olarak görünür. Bu yüzden ev, açık/geniş mekândır:

“Derin bir nefes aldı. Şubeden ayrılırken ağır ağır başlayan ve iki kere otobüs değiştirmek zorunda kaldığı mutat seyahati boyunca daha da çok hisseder olduğu göğsünün sanki bir pompa vasıtasıyla şişip genişlemesi hali evden içeri

girdiğinde kesilivermişti. Bir diş ağrısından aniden kurtulmanın ferahlığına kavuşmuş gibi paltosunu çıkartıp astı...”(K, 9).

Karşımıza çıkan ikinci mekân, Cemal Kara'nın çalıştığı kurum olan Tapu Kadastro Müdürlüğü Parsel Sorgulama şubesi'dir. Cemal Kara, çalıştığı bu şubeye her gün saat tam sekizde gelmektedir. Masası, mekâna can sıkıcı bir simetri halinde ikişerli sıralarla epey sıkı bir şekilde dizilmiş olanların en arkasında yer almaktadır. Bu yüzden odaya her girip çıktığında şubede çalışan herkesin önünden geçmek ve onlara selam vermek zorundadır. Cemal Kara için bu durum işkence gibidir. şayet o odadaki ve hatta o dairedeki kimseyi sevmemektedir. Her gün zorla gittiği şubedeki işini sevmemekte, onu o daireye sürükleyen kaderine lanetler okumaktadır. Her şeyin başladığı o gün, Müdür'ü kendisini sınırdaki kasabaya göndererek zaten huzursuz olan hayatını daha da zora sokmuştur. Bu yüzden çalıştığı kurum, kapalı/dar mekânların ilkidir.

Cemal Kara'nın yola çıkmasıyla oradan oraya sürüklenip durduğu bunaltıcı yolculuğu da başlamış olur. Bu yolculuk sırasında genelde kapalı/dar mekânlarla karşılaşırız. İlk olarak, otobüsün durduğu mola yeri karşımıza çıkar. Mola yeri, sanki tuhaf ışıltısıyla uzaydan gelmiş gibi parıldayan, sıra sıra otobüslerin dizildiği, devasa bir tesistir. Otobüslerin dizildiği upuzun platformun arkasında alabildiğine büyük lokanta ve kahve bulunur. Hoparlörden yükselen, bir çocuğa aitmiş gibi çıkan tuhaf, ince bir ses, sürekli gelen ve giden otobüsleri anons etmektedir. Cemal Kara, bu tesise ulaşır ulaşmaz kendini otobüsün bunaltıcı havasından, dışarının keskin soğuğuna atar. İlk işi lokantaya gidip yemek yemek olur. Daha sonra ise kendini pis helâya atar. Helâdan çıktıktan sonra bir gariplik olduğunu sezer, otobüsü olması gereken yerde yoktur. Sağa sola koşuşturup otobüsünü arar, içeriye girip anons yapan adama sormaya karar verir. Ancak lokantanın merdivenlerinde duran ve kendisine bakıp gülümseyen şişman adamı görünce içinde bulunduğu telaşın ardından karşılaştığı bu adamdan ötürü tedirginliğe kapılır. İri yarı adam, otobüsü kendisinin gönderdiğini, merak etmemesini ve kendisini takip etmesi gerektiğini söyler. Cemal Kara, iradesine hâkim olamadığı ve tüm roman boyunca sürüklenip duracağı ilk telkine itiraz etmeden ayak uydurur. Uğultulu ve kalabalık lokantayı geçtikten sonra cehennemi sıcaklık içerisindeki ağır yemek ve soğan kokusuna bulaşmış mutfağa girerler. Üzerlerinde sadece atlet olan iki aşçı ile yamaklar, acele yürüyen bu iki adama şaşkın gözle bakarlar. Mutfağın arkasından bir kapıya

girerler, bu kapı karanlık bir sahanlığa açılır. Sahanlığın dibindeki merdivenden yukarı çıkarlar.

“...merdivenlerin sonundaki o ürkütücü uzun ve karanlık koridora vardığında, adam duvarda el yordamıyla elektriği açacak anahtarı arıyordu. ... O anda, o haklı soru Cemal Kara'nın zihninde bir tur daha attı: Nasıl başladığı bir yana –hadi onun nedeni fitri bir arızaydı diyelim- sonrasında ucu böyle bir koridora ulaşan adımları takibe hakikaten neden tabi olmuştu? Bir yerde neden duramamıştı? Ne olmuştu da, sanki bir şekilde acil bir halin sorumlusuymuş ve bu sorumluluğu hemen yerine getirmekle de mükellefmiş gibi bu adamı izlemeyi sürdürmüştü?” (K, 28).

Adamın peşinden bu düşüncelerle sürüklenen Cemal Kara sonunda o gece orada misafir kalacağı odaya girer. İçerisi, eski bir televizyon, üzerinde kahverengi bir battaniye serilmiş tek kişilik bir yatak, yuvarlak bir masa, sandalyeler ve duvarlarında abuk sabuk resimler olan küçük bir odadır. Bir köşede de çitirtılar çıkararak yanan küçük, döküm bir soba bulunmaktadır. Cemal Kara, iki gece bu odada kalır. Hamit ve onun bulunduğu örgüte dâhil olan arkadaşlarıyla burada tanışır ve onların hiç anlamadığı laflarını dinler. Onlara her ne kadar kendisinin sıradan bir memur olduğunu söylese de onları bu sözlerine inandıramaz. *“Odayı cehenneme çeviren o küçük kömür sobasının en ufak bir dâhilinin olmadığı bir ter deresi ensesinden aşağıya doğru hızla aktı” (K, 45).* Kendisini yanlış tanımakta ısrar eden dört adam karşısında büyük bir çaresizliğe kapılır. İçinde bulunduğu mekân da onu sıkır. Ayrıca bu mekânda, Hamit'in dediğine göre, papazı vuran genç adamı da saklamışlardır. Tüm bunlar Cemal Kara'yı çok bunaltır. Onlar odadan çıktıktan sonra uzun süre sandalyesinde hareketsiz kalır. Neden sonra kalkıp pencereyi açar ve soğuk havayı teninde hisseder. Dondurucu hava ona biraz iyi gelir. Dışarının bu hercümerci ve içerisinin bu bunaltıcı havası, onun bir an önce bu mekândan ayrılma isteğine neden olur. Bu yüzden hem mola yeri hem de iki gece kaldığı bu oda kapalı/dar mekândır.

Hamit'in Cemal Kara'yı geldiği günün ertesi gecesi götürdüğü Cennet Pavyon da bir kapalı/dar mekândır. *“Büyükçe, iki katlı, ön cephesi her birinin üzerinde beyaz floresan lambaların sıralandığı şarkıcı afişleriyle kaplanmış bir yerdirdi burası. Issız, karanlık sokağın içerisinde yanıp sönen ışıklarıyla tuhaf, acayip bir hali vardı” (K, 65).* Loş ışıkla aydınlatılmış pavyonun hemen bütün masaları doludur. Gözleri sahnede bulunan kadına dikili onlarca adam sanki ortak bir kederi paylaşıyor gibi oturup içmekteydiler. Cemal Kara, bu mekânda sahnede şarkı söyleyen Meryem'i görür, ondan etkilenir. Ancak onun bu etkilenme hali Jastek Şefi'yle tanışınca söner. Onun da

kendisini yanlış tanımasından ve ısrarla İstanbul'la ilgili sorular sormasından rahatsız olur. Bir an önce oradan kurtulma isteğine kapılır. Adama doğru dürüst cevap vermeden Hamit'e gitmek istediğini söyler ve o dar mekândan ayrılırlar. Cemal Kara, daha önce kendisi için dar mekân olan dinlenme tesisindeki odasına geldiğinde dışarıdaki tehlikelerden uzaklaştığı için rahatlar. Meryem'in de o gece gelip hem şehvani hem de huzurlu gece geçirmesiyle oda, açık/geniş mekâna evrilir.

Ertesi gün karların büyük oranda erimesiyle yollar açılır. Cemal Kara da Karaköprü'ye demiryoluyla gitmek için minibüsle tren garına gider. Cemal Kara, minibüste epeyce duymadığı kadar bir huzur içindedir. Çünkü o herkesin kendisini yanlış tanıdığı ve anlamadığı yerden uzaklaşmıştır. Minibüsün ulaştığı Çifte Çamlık Tren İstasyonu, alabildiğine ıssız, alabildiğine geniş bir ovanın ortasına kondurulmuş tek başına küçük bir binadır. *“Cemal Kara'nın binayı gördüğünde ilk aklına düşen onun bu geniş beyazlık ortasındaki ürkütücü yalnızlığı oldu”* (K, 91). Bu istasyonda tek başına görevli bulunan istasyon şefi Faik Cansız, Cemal Kara'yı önemli bir devlet adamı sandığı için ona saygıda kusur etmez. Cemal Kara kendini bu adama da kadastrocu olduğu konusunda inandıramaz. Bu yüzden adamın trenin yarın geleceği, bu gece kendisinin misafiri olacağı haberine canı sıkılır. Kel başında dikkat çekici büyüklükte yumru olan Faik Cansız, kendisini kaldığı lojmana götürür. *“Oda sıradan bir memur eşyası ile köşe bucak kaplanmış gibiydi. Büyükçe, içi biblolar ve ucuz taklit gümüşlerle, üstü demiryolları işaretleriyle süslenmiş hatıra tabakları ile dolu bir büfe, iki büyük lenduha koltuk, uzun bir kanepede ufak odayı zaten dolduruyordu”* (K, 97). Bir köşede bulunan küçük sobanın harareti içeriye cehenneme çevirmiştir. Cemal Kara, adamın hazırladığı yemek sofrasına oturmuşken tam karşısındaki duvarda asılı Meryem'in bulunduğu evlilik fotoğrafını görür. *“Cemal Kara, gayri ihtiyari çerçeveye, Meryem'in yüzüne doğru uzanmakta olan elini fark edince dehşete kapıldı; silkinip hemen sandalyesine döndü”* (K, 99). Cemal Kara, Faik Cansız'ın Meryem'in kocası olduğunu ve birbirlerinin yanına gidip gelemedikleri için görüşemediklerini öğrenir. Karşısında duran hüznü ve yalnız adama acır. Biraz içip dertleştikten sonra adam kalkıp mutfağa gidince o da kendisini dışarıya atar. *“Başı dönüyordu, ama ondan çok boğazını sıkı o acayip huzursuzluktan ötürü bir an önce kapağı dışarı atmak istiyordu”* (K, 105). Dışarının keskin soğuğu yüzüne vurunca biraz ferahlar ve

sakinleşir. Bu mekân, kendisini bunaltan ve huzursuz eden bir mekân olduğu için kapalı/dar mekândır.

Ertesi gün gayet makul bir saatte ulaştığı Karaköprü'deki ilk durağı Cennet Otelidir. Otel, tren garından epeyce uzakta, ilçenin meydanında yer almaktadır. Bu pek de tekin olmayan oteldeki odası 503 numaradır. Manzaralı, kaloriferli bir odadır. Cemal Kara'nın Karaköprü'de otel odası dışında bulunduğu her mekân kapalı/dar mekândır. Onun ruhunu bunaltan mekânlardan kaçıp sığındığı ve uykuya daldığı yer ise bu otel odasıdır. Bu yüzden burası açık/geniş mekândır. *“Bir sığınak olarak gördüğü otel odasına girdiğinde önce bir müddet kapıya yaslandı, ardından kendisini yatağa attı; kolları iki yanında açık şekilde, şişip inen göğsünden başka hayatîyet işareti göstermeden, kıpırtısız bir halde öylece yattı”* (K, 202).

Cemal Kara'nın bundan sonra gittiği Tapu Kadastro Müdürlüğü ve Kaymakam'ın odası mekânları da kapalı/dar mekândır. Çünkü bu iki yerde de yine yanlış tanınmış, kendisinin kadastro müdürü olduğunu söylemesine rağmen onları inandıramamıştır. Bu yüzden bu iki mekândan da bir an önce çıkmak hatta o ilçeden hemen ertesi gün ayrılmak ister. Cemal Kara, Kaymakam'ın sınırdaki bulunan gergedanı kendisine göstermesiyle iyice zıvanadan çıkan duruma el koymak ister ve hemen İstanbul'a dönmesi gerektiğini söyler. *“Çok bunaldığını hissetti. Bir kere daha, içine düştüğü bu halden nasıl kurtulacağını hesabını yapması gerekiyordu. Birden, ‘Benim hemen İstanbul'a dönmem lazım,’ dedi”* (K, 153). Kaymakam itiraz etmez ama bu gece onun misafiri olduğunu söyler ve onu Şehir Kulübüne davet eder. Dolayısıyla bir sonraki kapalı/dar mekân, Şehir Kulübü olacaktır. Şehir Kulübü, lambaları çalışmayan sokağın aydınlık olan tek yeridir. İçerisi, kristal avizelerle gereğinden çok aydınlatılmış, geniş, şık bir mekândır. Cemal Kara içeri girince masalarda oturan sekiz-on kişi dönüp ona bakar. Herkesin bir anda sessizleşip kendisine bakması, Cemal Kara'yı daha mekâna girer girmez huzursuz eder. Garsonun yönlendirmesiyle lokantanın içinde yer alan küçük odaya geçer. Burası, lokantanın önemli kişilerin özel olarak ağırlandığı bir bölümdür. Kaymakamın başköşede oturduğu uzun masa yemeklerle donatılmıştır. Cemal Kara, Kaymakam'ın karşısına oturur ve onun evlilik muhabbeti açmasına şaşırır. Ardından içtikçe açılan Kaymakam ona âşık olduğu kadından yani Meryem'den bahseder. Meryem'in kendi seslendirdiği şarkının teypten çalınmasıyla Cemal Kara daha huzursuz olur. Meryem'e tekrar burada hem de Kaymakam için söylediği bir

şarkıyla rastlamak onu rahatsız eder. “*Cemal Kara giderek daha zor nefes aldığını hissediyordu. Oradan bir an önce ayrılmak üzere fırsat kollarken kırmızı papyonlu garson içeriye girdi*” (K, 164). Cemal Kara’nın bir an önce ayrılmak istediği bu mekân kapalı/dar mekândır.

Ertesi gün Kaymakam’ın vurulduğu ve sınırda yakalanan gergedanın kaçtığı haberi üzerine kaymakamlığın bodrumuna çağrılan Cemal Kara, burada sorguya çekilen veterineri görür. Hamit ve cüce veterineri konuşturmak için ona elektrik akımı verirler. Veterinerin elektik akımına kapılmış halini gören Cemal Kara çok korkar.

“Cemal Kara ise –artık, nasıl olduysa- aniden kendisini, artık içinde olmadığı o korku filmini izler bir halde buluvermişti; önü alınmaz bir dehşet bütün bedenini ele geçirdi. Ne yapacağını bilemez bir halde, içinden başlayıp bütün bedenine yayılan –tabii ki, o zavallı veterinerinkiyle karşılaştırılmayacak ölçüde- bir titremeye kapıldı” (K, 183).

Onun bu kadar korktuğu anda Parti İlçe Başkan Yardımcısı’ndan gelen telefon üzerine o kapalı/dar mekândan ayrılırlar. Parti İlçe Başkan Yardımcısı’nın Cemal Kara’ya meselenin memleket meselesi olduğunu ve bir an önce çözmesi gerektiğini söylemesi üzerine Belediye Başkanı onu toplantıya davet eder. Toplantının yapılacağı mekân olan Parti Merkezi, otelin sağındaki sokağın köşesinde, taştan yapılmış binanın beşinci katındadır. Bu mekânda Cemal Kara hiç tahmin edemeyeceği kişileri görür. Tapu Kadastro Müdürü Feridun Tağmaç, Şehir Kulübü’nün kırmızı papyonlu garsonu, Gurbet Kuşları’nın alabros saçlı kambur gitaristi, onu Çifte Çamlık’a kadar götüren şoför, tüpçü Suut, Kaymakam Yardımcısı Avni Sarıbaş, Cüce, Hamit ve en şaşırtıcı olan İstanbul’daki oturduğu apartmanda kupa çekme ve sülük tedavisi işleri yapan Hulusi Kuzgun ’un evinden apar topar çıkarken gördüğü şişman kadın... Bu kişilerin hepsini böyle bir mekânda görmek Cemal Kara’yı hem şaşırtır hem de huzursuz eder. Şişman kadın, partinin ilçe başkanı Hayrunnisa Kol’dur. O ve diğer kişiler, gözlerini Cemal Kara’dan ayırmaz. Anlaşılan o ki onun toplantıyı uygun sözlerle açmasını bekliyorlardır. “*Cemal Kara yine –bunca sık yaşamasına rağmen bir türlü alışamadığı- o mutlak sıkıntıyı yüreğinde hissetti ve bu seferki bunaltısına midesi de eşlik etti*” (K, 191). Cemal Kara’nın bulunduğu mekânda kapıldığı bu huzursuzluk hali bedenine yansır ve onun midesinin bulanmasına neden olur. Hayrunnisa Kol’un toplantıyı açmasıyla biraz rahatlar. Kadının konuşmasını bitirip sözü Cemal Kara’ya devretmek isteyeceği anda dışarıda yaşanan kuvvetli patlamanın sesi işitilir. Bu patlama sesi

üzerine herkes dışarıya çıkar ve Cemal Kara zor durumdan kurtulmuş olur. Bir süre dışarıdaki hercümerci izleyen Cemal Kara, daha sonra kendini bu kapalı/dar mekândan dışarı atar.

Meydandaki saat kulesinin tepesine konulan bomba patlamış, itfaiye erleri çıkan yangını söndürmekle uğraşıyorlardır. Bu hercümercin içinden kimseye fark edilmeden geçen Cemal Kara, terk edilmiş gibi sessiz ve ıssız olan ilçenin sokaklarında körlemesine yürürken Kale'ye kadar ulaşır. Yüksek duvarları göğe kadar yükselen kale, oldukça görkemli görünmektedir. Duvarın tepesine kadar yükselen taş basamakları tırmanan Cemal Kara, buz tutmuş basamaklarda kayıp düşmemek için yavaş hareket eder. Bu yüzden Kale'ye tırmanması uzun sürer.

“Cemal Kara oraya varıp biraz nefeslendikten sonra dönüp etrafına baktığında kalenin aslında düşündüğünden bile daha görkemli olduğunu idrak etti. Bulunduğu nokta yerden metrelerce yukarıdaydı ve duvarın dibinden başlayan buz tutmuş bozkır nefes kesici bir yeknesaklıkta alabildiğine uzanıyordu. O sonsuzluğun da bir sonu varmış gibi o ilânihaye derinliğin ardında dağ silsilesine benzer bir karaltı zar zor seçiliyordu. ...Cemal Kara, karşılaştığı bu manzara karşısında derin bir nefes almadan edemedi. Hem çekici, hem korkutucu bir resimdi bu; soğuk bir çöl misali göz alabildiğine uzanan esrarengiz, uğultulu bir bozkır, onun üzerinde kümelenmiş huzursuz edici kara, gri bulutlar, arada bir uzaklarda, o uzak dağların üzerinde çakıp kaybolan şimşekler... Uğursuz bir masaldan kopup gelmiş efsunlu bir tablo. Cemal Kara olduğu yerde adeta çakılmıştı” (K, 195).

Kalenin gece nöbetini yerine getiren askerin sesiyle manzaranın büyüsünden kurtulan Cemal Kara için bu kale ve ilçenin yukarıdan görüntüsü, uzun zamandır bulunduğu mekânlarda bunalan ve insanlar tarafından yanlış anlaşılan ruhu için çok iyi gelmiştir. Huzur duyduğu bu mekân açık/geniş mekândır. Kaleden inip otele dönmek isterken oldukça karanlık olan ilçenin dışındaki sokaklarda kaybolur. Bu karanlık sokaklar içinden çıkılmaz labirenti andırır. Çok güvenemediği sezgilerine uyarak saptığı sokakta, içinde bir anda beliren keskin bir huzursuzlukla aniden durur. Sanki arkasında biri varmış hissine kapılır. Arkasını döndüğünde sokağın diğer ucunda durmuş kendisine bakan Meryem'i görür. Onu görür görmez kaybolan kadın, Cemal Kara'nın gördüğünün kısıtlı hayal gücünün bir ürünü olduğu düşüncesine kapılmasına neden olur. Gördüğü hayal bile olsa bu durum onun derin bir heyecana kapılmasına neden olur. İleride, beş-altı metre uzaklığında büyüklüğüyle o loş ışıktaki iyice korku salan kocaman bir “şey” vardır. Uzun süre anlamlandıramadığı o görkemli şeyin sonunda gergedan olduğunu kavrar. Kendisine gözlerini dikmiş bakan gergedanın karşısında, hayatında hiç

duymadığı kadar büyük bir korkuya kapılan Cemal Kara, dizlerinden başlayan, sonra her bir uzvuna yayılan titremenin sonucunda oraya düşüp bayılacağını hisseder. *“Kalbini, beynini, bütün organlarını ve hatta kollarını büyük bir süratle ele geçiren korku, katıksız bir korkuydu; içinde saflığına halel getirecek en ufak bir şuur parçası dahi taşımayan som bir dehşet hali”* (K, 201). Uzun bir süre kıpırdaman birbiriyle bakışan bu iki varlıktan, hareket eden gergedan olur. Gergedan, arkasındaki sokağa doğru yavaşça ilerler ve birkaç saniye sonra gözden kaybolur. O hantal bedenine rağmen hiç ses çıkarmadan karanlığın içinde kaybolan gergedanla karşılaştığı bu kapalı/dar mekândan Cemal Kara da nasıl uzaklaşıp da yolunu bulduğunu bilmeden otele ulaşır.

Bundan sonra yolu, ilçenin İmamı Veli Özpınar’ın sürüklemesiyle gasilhaneye düşer. Burada yapılan gizli toplantının saygıdeğer bir konuğu olan Cemal Kara, orada bulunanların gergedanı bir kıyamet habercisi, Zülkarneyn olarak görmeleri ve ilçenin diğer ileri gelenlerinden farklı olarak gergedanı yakalamayı reddetmelerinden dolayı bu topluluktan ürkek ve rahatsız olur. *“Cemal Kara bir an odanın havasının boşaldığını, nefessiz kaldığını sandı; kendisini dışarı atmak için müthiş bir isteğe kapıldı”* (K, 227). Cemal Kara, bu kapalı/dar mekândan da yine onu en sıkıntılı anlarda kurtaran patlama sesiyle kurtulur. Bu ses üzerine dışarı çıkan herkesin içinde o da vardır. *“Cemal Kara bir süre orada öylece, giderek daha da kızıllaşan gökyüzüne baktı, sonra alelacele dağılıp karanlıkta kaybolan gasilhane tayfasının ardından otele yollandı”* (K, 228).

Cemal Kara’nın bir diğer kapalı/dar mekânı, Anarşik Faaliyetleri Önleme İnisyatifi toplantısının yapıldığı Vuslat Düğün Salonu olur. Düğün salonunda bulunan yüz kadar sandalyenin hepsi doludur ve hepsi Cemal Kara içeri girdiğinde dönüp ona bakar. Bu şaşkın bakışlar, Cemal Kara’nın tüm bedeninin ürpermesine neden olur. Ayrıca sahneye yerleştirilmiş olan, anarşik faaliyetlerde bulunanların resimlerinin asıldığı tahtada Meryem’in resminin görmesiyle nefesinin kesildiğini, damarlarındaki kanın çekildiğini ve yüreğinin şiştiğini hisseder. Mekânda yine ilçede gördüğü her bir yüzü görür. Yine kendisinin konuşması için sözü ona bıraktıkları sırada o mekândan kaçmak için dayanılmaz bir isteğe kapılır. Ancak imdadına elektriklerin kesilmesi yetişir. Bir anda her yer kapkaranlık olur. Bu beklenmedik hadise ile o kapalı/dar mekândan kurtulur. Düğün salonu mekânından çıkıp karanlık sokakta otele dönmek üzere yürürken arkadan bir cipin yaklaştığını, içinden ise Fil’in çıktığını görür. Fil onu

örgütün gizli evine götürür. *“Cemal Kara, ancak ondan sonra burasının zamanında malum grubun sözünü ettiği, gerektiğinde kullandıkları ‘evlerinden’ biri olduğunu anlayabildi. Bunu idrak etmekten de huzursuz oldu ve orayı bir an önce terk etmek için derin bir isteğe kapıldı”* (K, 248). Mekândan tam ayrılmak üzereyken komodinin üzerinde kendisine bırakılmış kasetle video oynatıcısını fark eder. Kaseti oynattığında Meryem’le tesisin odasında geçirdikleri geceyi daha sonra da kendisinin yanından ayrılan Meryem’in tesisin mutfağında Hamit ve Cüce tarafından öldürülüşünü izler. *“Cemal Kara, kaset sona erdikten sonra da yerinden kalkmadı, daha doğrusu kalkamadı. Başı dönüyordu; o pis şilteye uzandı. Akşam inmeye, oda karanlığa gömülmeye başlayınca kadar neredeyse hiç kıpırdamadan öylece yattı”* (K, 250). Biraz toparlanıp o kapalı/dar mekândan ayrılır.

Cemal Kara’nın o uğursuz mekândan ayrıldıktan sonra zihni o kadar bulanıktır ki havada uçuşup duran külleri fark etmez. Hatta siren seslerini, patlayan silah seslerini bile işitmez. Oteline döndüğünde kendisini arayan Yüzbaşı Şekip’ten olan biteni öğrenir. Birçok kurumda bomba patlatılmış, Belediye Başkanı, Kaymakam yardımcısı ve daha birçok memur kayıplara karışmıştır. Bu felaket haberlerini zerre umursamayan Cemal Kara kendini uykuya teslim eder. Gördüğü karışık rüyalardan sıyrılıp uyandığında pencereden gördüğü Karaköprü manzarası dehşet vericidir:

“Meydanın tam karşısına düşen bölgedeki harap olmuş binalardan sonu gelmezmiş gibi tüten kesif dumanlar köpüre köpüre yükselmekte, şehrin üzerini yukarıda parıldayan güneşi kapatacak ölçüde kaplayan kara bulutları oluşturmaktaydı. ...Korkunç bir savaşın, acımasız bir bombardımanın ardından geride kalmış gibi duran bu manzaranın ortasında o malum balon bütün bu akıldışılığın bir nişanesi gibi havada asılı olarak duruyor; yukarıdan yine o aynı ebleh mütebessim ifadesiyle perişan haldeki şehre bakıyordu. Ancak balona dair çok garip bir şey daha vardı; sepetinden, boğazlarına geçirilmiş ipler marifetiyle sarkıtılmış şekilde, biri iri yarı, diğeri çok daha küçük iki beden asılı şekilde havada sallanıyorlardı. Cemal Kara’nın kıyamet izlenimi bırakan bu ürkütücü resmin rüyasına ait olmadığını idrak etmesiyle içine düştüğü dehşet, uykusundayken kapıldığına bile galebe çalacak ölçüde büyüktü” (K, 253).

Hamit’in ve Cüce’nin balondan sarkan bedenlerini dehşet içinde gören Cemal Kara kendini hemen evden dışarı atar. Karşısına çıkan şoför Enver’in onu götüreceği yer, tüm vak’a boyunca Cemal Kara’nın bulunduğu, kendisini en çok korkutan ve dehşete düşüren kapalı/dar mekândır. Şoför, onu gergedanın öldürüldüğü geniş bir araziye götürür. *“Önce karın üzerinde yatan o koca cüsseyi seçti; gergedan dehşet verici bedeninden sızan kanın kızıla boyadığı karın üzerinde yatıyordu”* (K, 256).

Gergedanın bedeni, Cemal Kara'nın gözleri önünde zerrelere parçalanır ve sonra tekrar birleşerek Meryem'in öldürüldüğü hale bürünür. “*Cemal Kara, çığlık atmak için ağzını açtı ama sesi çıkamadı; kafasını çevirmeye çabaladı, başaramadı; nazarlarını ondan, orada öylece yatan Meryem'den bir türlü alamadı. Alamadı ve gözleri kamaştı*” (K, 257). Cemal Kara, bu manzara karşısında daha fazla dayanamaz ve olduğu yere boş bir çuval gibi çöker, bayılır. Onun gergedanın ölü bedeniyle Meryem'in birleştirdiği bu mekân, kapalı/dar mekândır. İlçe ahalsinin gergedanın öldürülmesiyle kutlama yaptıkları bir sonraki kapalı/dar mekân, Şehir Kulübü olur. Yemek masasına ölmüş gergedanın başının yenmek üzere konmasıyla Cemal Kara, nefessiz kalır. Hele garsonlardan birinin tabağına koca bir et parçası koymasıyla daha fazla dayanamaz ve yerinden fırlar. Kendisini Kaymakam'la yemek yedikleri küçük odaya atar. Yanına gelip nasıl olduğunu soran Fil'e bir an önce İstanbul'a gitmesi gerektiğini söyler.

Ertesi sabah, yaşadığı tüm bunaltıcı ve korkunç şeylerden adeta kaçarcasına ilçeden ayrılır. Evine ulaştığında apartmanın elektrik otomatının yine her zamanki yerde sönmesiyle eski rutinine döndüğünü anlarız. Ev mekânı, onun tekdüze hayatına dönüşünü simgelediği için açık/geniş mekândır.

2.7.1.6. Anlatım Teknikleri

Kadastrucu romanı da yazarın diğer romanları gibi postmodern anlatım tekniklerinin özellikle de metinlerarasılığın gönderge tekniğinin sıklıkla kullanıldığı bir romandır. Bunun dışında kimi yerlerde anlatıcının parantez içinde yorumuna yer vermesiyle üstkurmacadan yararlanılmıştır.

Metinlerarasılık, her anlatının birer gönderge ve alıntılama olduğunu bize ispat eden bir tekniktir. *Kadastrucu*'da yazar, kimi yerlerde gerçek hayattan kişilere kimi yerlerde ise kendisinin diğer romanındaki karakterlere göndergede bulunmuştur. Roman boyunca kullanılan çağrışımlar şu şekildedir:

Cemal Kara'yı dinlenme tesisinde misafir eden Hamit, onun kaldığı odada papazı vuran genci de misafir ettiklerini söyler (K, 46). “*1979'da Abdi İpekçi'yi öldüren ve tutuklu olduğu Maltepe Cezaevi'nden 1979 sonlarında inanılmaz bir şekilde firar ettirilen Mehmet Ali Ağca, 13 Mayıs 1981 günü, Vatikan'da resmigeçit töreni sırasında Papa 2. Jean Paul'a suikast düzenlemiştir*” (<https://eksiseyler.com/1981de-mehmet-ali->

agcanin-gerçeklestirdigi-papa-ii-jean-paul-suikasti). Yazar burada gerçek hayattan bir kişi olan Mehmet Ali Ağca'ya göndergede bulunmuştur.

Pirselimoğlu, *Kadastrocu*'da daha çok kendisinin diğer romanlarına çağrışımda bulunmuştur. Romanın “Biraz da eğlenelim, değil mi?”(K, 65) bölümünde karşımıza çıkan “Cennet Pavyon” mekânı, yazarın *Kerr* (K, 145) ve *Malihulya* (K, 65) romanlarında da yer almaktadır. Her üç romanda da kapalı/dar mekân olan bu pavyon ve yine romanın “Otelimiz kaloriferlidir” bölümünde Cemal Kara'nın Karaköprü'deyken kaldığı “Cennet Otel”, *Malihulya*'da Haşmet'in Bağdat'ta kaldığı otele göndergedir. “Biraz da eğlenelim, değil mi?” (K, 65), adlı bölümde Hamit, Cennet Pavyon'a Mavi'yi de daha önce getirdiğini söyler. Mavi, yazarın *Kayıp şahıslar Albümü* romanında geçen, her gün televizyon haberlerinde verilen, her yerde aranan ama asla bulunmayan bir suçludur. *Kayıp şahıslar Albümü*'nde de Mavi, gerçek hayatta yer alan 1990'larda adı sıkça geçen Yeşil kod adlı Mahmut Yıldırım'a bir hatırlatmadır.

Pirselimoğlu hemen hemen tüm romanlarında başkarakterin âşık olduğu kadınların ismini Meryem koymuştur. Bu yüzden Meryem onun tüm romanlarına göndergedir diyebiliriz. Ama bu romanda hem annesinin hem de âşık olduğu kadının adının Meryem olmasıyla onun *Kerr*'e çağrışımda bulunduğunu söyleyebiliriz. *Kerr*'de Cezmi Kara'nın babası tarafından bir yanlış anlaşılma sonucu öldürülen annesinin ismi ve memleketinde tanıştığı ve âşık olduğu kadının ismi Meryem'dir. İki romanda da Meryem'ler Cezmi/Cemal Kara'nın tanıdığı erkekler tarafından öldürölmüştür. Ölüm şekliyle de *Kerr*'e hatırlatmada bulunulmuştur.

“Meryem” adlı bölümde, Meryem'in Cemal Kara'nın odasına gelip onunla yakınlaşma şekli *Çöl Masalları*'ndaki Kaptan'ın anlattığı hikâyede yer alan, cinsel bölgesinden yayılan efsunlu kokuyla erkekleri etkileyen kokulu kadının hikâyesini anımsatır.

“Meryem, iyice yaklaştı, yaklaştı, iki eliyle Cemal Kara'nın başını tutup kendisine doğru çekti ve yüzünü tam o tüy yumağına gömülecek şekilde yasladi. Tüylerin derinliklerinden çıkıp Cemal Kara'nın burun cidarlarına saldıran o ağır, o şehvani rayiha bedeninin bütün kılcal damarlarında hızla yayılan bir zehir etkisi yarattı” (K, 80).

Kadastrocu'daki Meryem'in kokusuyla Cemal Kara'yı etkilemesi, *Çöl Masalları*'ndaki “Kaptan'ın Hikâyesi”ne (K, 195) göndergedir.

“Yollar Açıldı” adlı bölümde, Cemal Kara’nın uykudan uyandıktan sonra, Meryem’in çıplak bedenini karşıdaki duvarda görmesi, bize *Malihulya*’da Haşmet’in Leyla’nın hayalini aynı şekilde görmesini hatırlatır. Haşmet de Leyla’nın hayalini yatağının karşı duvarında çıplak bedeniyle görmüştür (K, 182). Bu yüzden bu hayal de *Malihulya*’ya bir çağrışımdır.

“Gurbet Kuşları” adlı bölümde, Cemal Kara’nın tren yolculuğuna dair çocukluğundaki anılarına daldığında annesinin akrabasına babasından gizlice trenle gittiklerini öğreniriz. Bu akraba, “... *malulen emekli bir polisin yatalak hanımıydı; elinde patlayan bombanın marifetiyle hem kör hem kötürüm kalmış koca*” (K, 108), *Kayıp Şahıslar Albümü*’ndeki Kamuran Özgün’ün babasına bir göndergedir. Kamuran Özgün’ün bomba imha uzmanı olan babası, Sirkeci’deki bir hana yerleştirilen bombayı imha etmeye çalışırken kötürüm ve kör kalmıştır (K, 231). *Kadastrucu*’da Cemal Kara’nın annesinin uzaktan akrabası olan adam, kör ve topal olması ve malulen emekli polis olması yönüyle bize *Kayıp Şahıslar Albümü*’ndeki Kamuran Özgün’ün babasını anımsatmıştır.

Kadastrucu’da Cemal Kara’nın görev icabı gittiği Karaköprü sınırında gergedan bulunması, bize *Kerr*’de sirkten kaçan timsahı hatırlatır. *Kerr*’in “Timsah” adlı yirminci bölümünde, şehri terk eden panayırdan kaçan timsahın şehirde tehlike oluşturacak şekilde dolaşmasından bahsedilir. Bu iki yaratık da bir yerlerden kaçmış ve şehrin sokaklarında dolaşmaktadır. Her ikisi de halkta korku ve paniğe neden olmaktadır. *Kerr*’de timsah, bir çocuğa tecavüz eden Cüce’yi parçalayarak intikam almışken *Kadastrucu*’da gergedan öldürülmüştür. *Kerr*’de suçluya cezasını veren bir varlık olarak yer alan timsah, *Kadastrucu*’da ise acı çeken, kimse tarafından anlaşılmayan ve tehlikeli bir varlık olan gergedana evrilmiştir. Yazar, bu romanında gergedanı kullanarak *Kerr*’deki timsaha göndergede bulunmuştur.

Son olarak, Karaköprü İmamı Veli Özpınar’ın ve onun yandaşlarının gergedanı Zülkarneyn olarak görmeleri, Kuran’ın Kehf Suresi’nin 83–101 ayetlerinde geçen Ye’cüc ve Me’cüc arasına set çeken kimseyi hatırlatır.

“İslâmî kaynaklarda yer alan ve önemli bir kısmı İsrâiliyat türü rivayetlere dayandığı anlaşılan farklı izahlara göre Kehf sûresinin 83-98. ayetlerinde konu edilen kişinin doğuya ve batıya seferler düzenleyip büyük fetihler yapan bir cihangir olduğu, insanları tevhide davet ettiği için inkârcular tarafından başının iki tarafına vurularak öldürüldüğü, başında boynuz benzer iki çıkıntının yer aldığı,

tacının üstünde bakırdan iki boynuz bulunduğu, saçlarının iki örgülü olduğu, emrine ışık ve karanlığın verildiği, rüyasında kendini gökyüzüne tırmanmış ve güneşin iki kenarından tutunmuş halde gördüğü, hem anne hem baba tarafından asil bir soya mensup bulunduğu, İran ve Yunan asıllı iki soydan geldiği, hayatı boyunca iki nesil gelip geçtiği, büyük cesaretinden dolayı veya savaşta düşmanlarını âdeta koç gibi vurup devirdiği yahut kendisine zâhir ve bâtin ilmi verildiği için Zülkarneyn diye anıldığı belirtilir” (<https://islamansiklopedisi.org.tr/zulkarneyn>)

Romanda geçen gergedanın tek boynuzu vardır. Zülkarneyn’in ise iki boynuzu vardır. “Gerçi tek boynuzu var ama bizce o konu da biraz meşkûk zaten” (K, 226). Romanda, gergedan vasıtasıyla Zülkarneyn’e gönderge yapılmıştır.

Kadaströcu’da yanlış anlama, Karaköprü’de Cemal Kara’nın karşılanması, bürokratik yapıda yaşananlar bize Gogol’un “Müfettiş”ini anımsatır.

Bir belediye başkanı yönettiği kente kılık değiştirmiş bir müfettişin geleceğini öğrenir. Bunun üzerine bürokratlarına müfettişin en iyi şekilde ağırlanması emrini verir. Yozlaşmış bürokratik ilişkiler içindeki yöneticiler, ne yapacaklarını şaşırırlar. Birkaç günden beri kasabada bulunmakta olan şık giyimli Hlestakov adındaki kişinin, beklenen müfettiş olduğunu sanırlar. Oysa Hlestakov müfettiş değil, zengin bir toprak ağasının oğludur. Kumar oynayıp elindeki parayı bitirdiği için parasız kalmış olan Hlestakov, bir anda uşağı Osip ile birlikte kalmaktadır. Hlestakov, kendisini müfettiş zanneden belediye başkanının ziyareti üzerine durumdan faydalanır. Kendisine sunulan ikramları kabul eder. Halkın şikâyetlerini dinler, sorunlara çözüm getireceği umudu vererek rüşvet almaya başlar. Sahte müfettiş belediye başkanının karısını ve kızını ayartır. Başkanın kızı ile uygunsuz durumda yakalanır. Ailesine kızlarıyla evlenme sözü verir. Uşağının uyarması üzerine gerçek anlaşılmadan kenti terk etme hazırlıklarına girişen sahte müfettiş, şehirde olanı biteni bir mektupla Petersburg’daki gazeteci arkadaşına aktarır. Hlestakov’un bu mektubu posta müdürünün eline geçer. Posta Müdürü kendisinden şikâyet edildiğinden şüphelenerek mektubu açınca Hlestakov’un sahte müfettiş olduğu anlaşılır. Kasaba yöneticileri aldatıldıklarını anladıkları sırada Hlestakov çoktan gitmiştir. Bütün yaşananların ardından kasabaya gerçek müfettiş gelir (Atik, 2022: 1310).

Her iki romanda da kasabaya gelen iyi giyimli, memur kılıklı birinin yanlış tanınması ve o kişinin önemli biri sanılması konu edilir. Ancak *Kadaströcu*’da durum farklıdır. Cemal Kara, yanlış tanınmasından rahatsızdır. O, Hlestakov gibi yanlış tanınmasını lehine çevirmeye çalışmaz hatta hiçbir şey yapmaz. Başlarda hiçbir şeyi anlamlandıramaz sonra ise kendini kaderine bırakır ve hiçbir sorumluluk almadan olayların çözülmesini bekler. Olaylar kendiliğinden çözüldüğünde ise evine, o eski rutinine döner. Kasabaya gerçek devlet adamı gelmez, kasabalı da onu yanlış tanıdıklarını anlamaz. Pirselimioğlu, *Kadaströcu*’da *Müfettiş*’in parodisini yaparak, Cemal Kara kişiliğinde yanlış tanınma mevzusunu basite indirgemştir.

Anlaticının varlığının bazı kısımlarda karşımıza çıkması ile metnin üstkurmaca özelliğiyle karşılaşırız:

“(Aslında bu son işaret, o gün hayatında bir ‘şeylerin’ değişmekte olduğunun intikali için görkemli bir finaldi.)” (K, 8).

“(Tabii ki, onun hikâyesinden haberdar olanlar –mesela bu satırları okuyanlar- bunu neler olduğunu anlayıp idrak etme çabasından vazgeçmiş, esrarengiz muammalarla uğraşmanın nafîle olduğunu kabullenmiş gibi duran bir zavallının resmi olarak daha da manalandırabilirlerdi.)” (K, 170).

“Kabul etmek gerek, Tapu Kadastro Müdürlüğü Parsel Sorgulama Şubesi’nden söz etmenin artık hiçbir mana ifade etmeyeceğini Cemal Kara bile anlamıştı.” (K, 174).

“(Bunu, yine artık aşınası olduğumuz o nedeni, nasılı belirsiz insiyakla yaptığını da söyleyebiliriz.)” (K, 154).

Anlaticının kurguda kendi varlığını yansıtması üstkurmacanın bir gereğidir.

2.7.2. Tema

Tayfun Pirselimoglu’nun son romanı olan *Kadastrocu*’da, yanlış tanıma, gerçek benliğini kabul ettirememe, polisiye, aşk ve cinsellik, bürokrasi eleştirisi temaları ön plana çıkmıştır.

2.7.2.1. Yanlış Tanıma

Cemal Kara’nın basit bir hazine arazisi meselesi nedeniyle çıktığı yolculukta onu tuhaf bir yanlış anlaşılma silsilesi beklemektedir. Cemal Kara, doğunun bir ilçesi olan Karaköprü’ye kendisine verilen görev üzerine yola çıkar. Bindığı otobüs yol üzerinde ihtiyaç molası için durunca yaşayacağı tuhafliklardan ilkini yaşar. Otobüsü kendisini beklemeden zamanından önce hareket etmiştir. Cemal Kara, ne yapacağını bilemez, telaşlanır. Kendisini dikkatle izleyen, iri yarı bir adam yanına gelir ve otobüsü kendisinin gönderdiğini, Cemal Kara’nın kim olduğunu bildiğini söyler. Cemal Kara, anlayamaz, kendisinin kim olduğunu nerden bilmektedir ve neden otobüsü göndermiştir? Ancak adam kendisine güvenmesi gerektiğini, merak etmemesi gerektiğini söyler.

“Kim olduğunu biliyordu demek! Buna hakikaten şaşırıldı. Şaşırıldı, ama belirgin bir tepki de vermedi. Normalde hiç aşinalığı olmadığı birinden, olmadık

bir zaman ve olabilecek en tuhaf bir mekânda bunu işitmekten derin bir kuşkuya kapılabildi. Ancak 'güven' kelimesi adamın dudaklarından, hem de defalarca öylesine bir samimiyetle çıkmıştı ve bunu söylerken yüzünde –hele böylesine heybetli birisi için neredeyse hüüzün verici duran- öylesine çocuksu bir ifade vardı ki, ona karşı bir itimat hissetmeden edemedi” (K, 26).

Cemal Kara'nın kendisine güvenmesi gerektiğini söyleyen adama güvenmesiyle yanlış tanınması ve kendisini ifade edememesi süreci başlamış olur. Cemal Kara, içinde büyüyen tedirginliğe rağmen adamı takip eder ve onun yönlendirmesiyle dinlenme tesisinin gizli bir odasına girer. Adamın kendisini nereden tanıdığını anlayamaz. Üst üste sorar, sonunda cevap alabilir:

“Nereden tanıyorsunuz beni?”

Adamın gözleri başta bir hayret ifadesiyle genişledi. Soruyu cevaplamakta hakikaten geç kalmış gibi müteessir bir tebessüm ile “Geleceğinizi bildirmişlerdi,” dedi. “Sizi görür görmez de anladım.”

“Anladınız mı?”

“Kaç yıldır bu işin içindeyiz,” dedi adam. Dudaklarındaki kıvrım daha da kavıslendi. Derin, hırılı bir nefes alıp sandalyesinde gıcirtılar çıkartarak geriye yaslandı. Nasıl becerdiyse bu sefer dengesinde bir sorun olmadı.

“Size mi bildirdiler geleceğimi? Kim bildirdi?”

Adam, kendisinden pek eminmişçesine bu seferinde müstehzi bir ifade ile baktı suratına. Bir sırrı ifşa edecekmiş gibi ona doğru eğildi; sonra ne olduysa birden geri çekildi, hatta müthiş bir hata yapmış da, o an farkına varmış gibi yerinden zıpladı” (K, 32-33).

Adamın Cemal Kara'nın sorusuna cevap vermemesiyle, onu kimin aradığını, gerçekten gelecek olan önemli devlet adamın kim olduğunu öğrenemeyiz. Adam, Cemal Kara'yı devletin gönderdiği gizli görevde olan önemli biri zanneder. Öyle birinin geleceğinden emindir. Cemal Kara'nın soğuk ve ciddi tavırlarından onun beklediği kişi olduğunu zanneder. Cemal Kara, başta anlayamaz. Sonradan yanlışlığın farkına varsa da kendini bir türlü inandıramaz ve bu yanlış anlaşılma, tüm yolculuğu boyunca sürüp gider. Adamın kendisini tanıştırdığı kişilerle bu yanlış tanınma mevzusu yayılır. Öyle ki Karaköprü'ye doğru yola çıktığı trendeki kondüktör dahi onun kim olduğunu bilir. *“Çok geçmeden tıpkı istasyon şefine benzer zayıf bir kondüktör aniden beliriverdi. Eprimiş lacivert kostümü içerisinde, suratında tıpkı onunki gibi beşuş bir ifade ve her şeyden haberdar olduğunu işaret eden nazarlarla Cemal Kara'nın önünde dikildi” (K, 109).* Cemal Kara, Karaköprü'ye ulaşınca bu yanlış anlamanın biteceğini düşünür. Gider gitmez hemen işini halletmek ister ve Tapu Kadastro Müdürlüğünün yolunu tutar. Müdür'ün kendini yönlendirmesiyle gider araziye görür. Geri döndüğünde haber

yayılmıştır. Dinlenme tesisinin şefi olan Hamit'in kendisini tanıştırdığı Jastek şefi, Karaköprü'nün Kaymakam'ını aramış ve kendisinin gizli görevde olan devlet adamı olduğunu söylemiştir. Bu yanlış anlamının buraya kadar ulaştığını öğrenen Cemal Kara, bu durumdan çok rahatsız olur ve hemen ertesi gün İstanbul'a dönmeye karar verir. Ancak olaylar kendisinin planladığı şekilde gerçekleşmez. O gece Kaymakam öldürülür ve kendisinin sınırdaki bulunan gergedan için geldiğini sandıkları gergedan ellerinden kaçar. Sabaha karşı kendisine ulaşan Jastek şefinin, ona güvendiklerini, tüm bu kaosu kendisinin çözmesi gerektiğini söylemesiyle, Cemal Kara itiraz etmez ve kendisine verilen kimliği kabul ederek orada kalır.

Roman bu aşamadan sonra gerçeklikten kopar. İlçede üst üste patlamalar, cinayetler meydana gelir. Bulunduğu her ortamda yeni kimliğine artık uyum sağlamış ama hiçbir konuda sorumluluk almayan yalnızca bedeniyle orada bulunan varlık haline gelir. Kendisine yakıştırılan kişiliği ve görevi benimser. Her şeyi tevekkülle karşılar. Rolünü, kişiliğinden hemen hiç taviz vermeden her şeyi, tüm konuşmaları muğlâk bırakarak oynamayı başarır. Ne de olsa hemen her şey belirsiz ve karmaşıktır. Belki de amacı bu garip ve karanlık maceradan bir an evvel canını kurtarıp evine dönmektir. Öyle de olur yaşanan karmaşa kendiliğinden çözülür ve romanın sonunda Cemal Kara evine, o eski tek düze hayatına geri döner.

2.7.2.2. Gerçek Benliğini Kabul Ettirememe

Cemal Kara, Tapu Kadastro Parsel Sorgulama Müdürlüğünde çalışan sıradan bir memur olarak sınırdaki bir ilçe olan Karaköprü'ye basit bir hazine arazisi meselesi için gider. Otobüs yolculuğu sırasında durdukları dinlenme tesisinde otobüsün erken gitmesi ve dinlenme tesisi şefinin kendisini gizli görevde olan bir devlet adamı sanmasıyla yanlış anlaşılma süreci başlar. Cemal Kara, kendisini başka biri sanmalarını idrak edince açıklamaya yapmaya, sıradan bir memur olduğunu söylemeye çalışsa da bu konuda başarılı olamaz.

“Cemal Kara bütün bu gevezelikleri sessizce dinlerken ne yapması gerektiğini düşünüyor ve asla buna uygun bir cevap bulamıyordu. Her ne halt edecekse artık çok, hem de çok geç kaldığı kanaatindeydi. En başında başka türlü davranmış olmalıydı. Olmalıydı tabii, ama şundan, ama bundan davranmamıştı. Şimdi? Şimdi ne olacaktı? İyice bunaldığını hissetti; kalbi çatlayacakmışçasına kabardı, kabardı. Sonunda dilinin ucuna geleni tutamadı, ağzından, “Tapu Kadastro Müdürlüğü'nde çalışıyorum ben,” diye kontrol edemediği yükseklikte bir cümle çıktı. ... “Adım da Cemal. Cemal Kara,” diye ekledi.

Artık her şey böylece açıklığa kavuşmuş olabilirdi. (Lakin öyle olmadı.) Önce, Hamit, kafasını çevirip diğerlerine baktı. Sonra hepsi –o yarı kör ihtiyar bilemevzuyu kavramış olduklarını belirtmek üzere yine aynı anda kafalarını ileri geri salladılar. Hamit, “Evet evet, tabii tabii,” dedi (K, 44-45).

Hamit ve arkadaşları, Cemal Kara'nın açıklamasını, gizli görevde olduğu için asıl kimliğini açıklamak istememesi olarak karşılarlar. Ona inanmış gibi yapıp bu konuda hiç şüpheye düşmezler. Cemal Kara'nın daha ilk noktada gerçek kimliğini kabul ettirememesi, onun açısından büyük bir çaresizlik yaşamasına neden olur.

“Odayı cehenneme çeviren o küçük kömür sobasının en ufak bir dahlinin olmadığı bir ter deresi ensesinden aşağı doğru hızla aktı. O ana kadar duymadığı ölçüde büyük bir çaresizlik ve huzursuzluk içinde Hamit'e baktı. Hakikaten bulamamıştı. Bir anda orada, gözlerinin önünde yok olmak istedi. Filmlerde olduğu gibi arkasında boş sandalyesini bırakarak bir şekilde birdenbire görünmez olsa. Ya da karşısında oturmuş ona bakan bu adamlar aniden kayboluverseler...” (K, 46).

Ancak bu çaresizliğini gidermek için hiçbir şey yapmaz. Çünkü o bir anti kahramandır. Hiçbir sorgulamada bulunmadan, Hamit'in peşinden gizli odaya gitmesiyle bütün bu yanlış anlaşılmalara kendisi yol açmıştır. Modern toplumun insanı, içine düştüğü psikolojik sorunlar neticesinde anti kahraman olma yolunda hızla ilerlemiştir. Alışılmış kahraman özelliklerine uymayan bu anti kahramanlar, ahlaki standartlar dışında kalan, doğru olanı yapma ya da yanlış olanı yapma arasında ortada kalan, hareketlerinde daima bir muğlâklık olan insani zaafarla dolu bir karakterlerdir. Bu kahramanlar, genellikle iç çatışmalar ve duygusal yüklerle boğuşurlar (Gümüş, 2023:852). Cemal Kara'nın kendini ifade edememesi sonucunda yaşadığı bu ruhsal bunalım, onun bir anti kahraman olduğunun kanıtı niteliğindedir.

2.7.2.3. Polisiye

Cemal Kara'nın Karaköprü'ye ulaştığı günün gecesinde Kaymakam'ın vurulup, gergedanın da kaçmasıyla romanın polisiye yönü devreye girer. Cemal Kara'nın kaldığı otelden sabaha karşı dörtte arayan Jastek şefi, ona Kaymakam'ın vurulduğu ve gergedanın kaçtığı haberini verir. “*Kaymakam, diyorum. Vurulmuş. Biri mi vurmuş, intihar mı belli değil. Gergedan da kaçmış. Kaçırılmış yani*” (K, 167). Emniyet Müdürü'nün Bandırma'da olması, Müdür Yardımcısı'na güvenmemeleri ve diğer kişilerin de tecrübesiz olmalarından dolayı, Jastek şefi vasıtasıyla olayları çözme görevi Ankara tarafından Cemal Kara'ya verilir.

Kadastrocu romanı da yazarın bir diğer eseri *Berber* gibi klasik bir polisiye roman değildir. *Berber*'de de değindiğimiz polisiyenin bir türü olan kara roman işlenmiştir. Agatha Christie tarzı klasik polisiye romanların aksine kara romanda, toplumsal ve sosyo-ekonomik yapı temel alınmakta, toplumsal düzene karşı eleştiri yer almaktadır. Bu roman türünde, polisiyenin temel konusu olan cinayete odaklı suç tipinden uzaklaşmış, bireysel değil toplumsal, örgütsel suçları meydana getiren toplumsal nedenlere odaklanılmıştır. Polisiye romanda bulunan, her şeyi pratik zekâsıyla çözen dedektif tipi de bu tarz romanlarda yoktur. Bu nedenlerden dolayı kara roman, klasik romana göre daha gerçekçidir (<https://izmir.nhkm.org.tr/turkiye-bir-kara-roman>). Ayrıca kara roman, suçu kimin, niçin ya da nasıl işlediği sorularıyla ilgilenmez, suçun nedenleri ve suçlunun içinde bulunduğu ruh halini anlatmayı amaçlar (<https://www.mahfiogilmez.com/2022/12/inferis-ve-sahte-sultan-icin-rehber.html>).

Kadastrocu'da Kaymakam vurulur ve gergedan kaçar. Üst üste ilçenin çeşitli yerlerinde patlamalar olur. Belediye başkanı, Kaymakam Yardımcısı, çeşitli memurlar öldürülür. Ancak roman boyunca bu suçları kimin ya da kimlerin işlediği üzerinde durulmaz. Yalnızca karışık olan durumu çözmeye çalışırlar. Romanın sonunda da bu suçları kimin, ne amaçla işlediğini öğrenemeyiz. Gergedanın öldürülmesiyle tüm kaos biter. İlçede yaşanan karışıklık yalnızca gergedanla birleştirilmiştir. Ayrıca, olayları çözme görevi verilen ve olayların çözüldüğü noktada da kahraman ilan edilen Cemal Kara, bir anti kahramandır. Onun bu karışıklıkta kıvrak zekâsı ya da olayları çözme yeteneğiyle değil, ruhsal bunalımıyla karşılaşırız. “*Cemal Kara, odasındaki karyolada ellerini bacalarının arasına sıkıştırmış bir halde öylece kıpırdamadan oturdu. O sırada, o pijamalı haliyle bir resim çekilmiş olsa, fotoğrafını gören hemen herkes bunun bir çaresizliğin resmi olduğunu söylediler*” (K, 170). Bir kahraman vasfı yüklenen Cemal Kara, tüm vak'a boyunca yaşananlara yabancı, umursamaz görünür. Sıkıştığı noktada ise çaresizlik hisseder. Ancak bu çaresizlik karşısında yaptığı tek eylem, uyumaktır.

Toplumsal suçların işlendiği ve örgütsel eylemlerin yaşandığı *Kadastrocu* romanında başkahramanın da bir anti kahraman olmasıyla kara roman tarzı işlenmiştir.

2.7.2.4. Aşk ve Cinsellik

Kadastrocu'da yazarın diğer romanları kadar aşk ve cinsellik teması ön planda değildir. Bir anti kahraman olan Cemal Kara, aşk konusunda da pasif bir karakterdir.

Yazarın diğer romanlarında da Meryem olan kadın karakteri bu romanda da karşımıza çıkar.

Cemal Kara, Meryem'i ilk kez Hamit'in kendisini götürdüğü Cennet Pavyon'da görür. Sahnede şarkı söyleyen Meryem, Cemal Kara'ya aslında hiç de böyle bir pavyonda rağbet görülecek bir kadın olarak görünmez. Dikkat çekici ölçüde zayıf ve uzun boylu, sesi ise böylesi sefil bir pavyon için bile iyi sayılmazdır. *“Lakin garip, çok garip bir şey vardı bu kadında; buraya ait değilim edası içerisinde öylesine görünmez bir şua yayıyordu ki, bunun o sefil güruhun ekseriyeti üzerinde yarattığı aşıkâr aşâğılanma hali her nasılsa, esrik ve tuhaf bir hazza neden oluyordu”* (K, 69). Onu izleyenler, sanki kapılıp gitmek istedikleri bir yer varmış ve onları oraya sadece Meryem götürebilirmiş gibi boyunlarına bağlanmış olan ipi onun eline vermek istemektedir. Ancak o, hiçbir ipe elini değdirmeyeceğini belli eden horlayıcı gözlerler aralarında dolaşmaktadır. Meryem, bu hali ve ara sıra yaptığı şehvi hareketleriyle Cemal Kara'yı etkiler (K, 68-69). O gece Meryem, Cemal Kara'nın kaldığı odaya gelir. *“Gelen pavyondaki zayıf, uzun boylu şarkıcı kadındı. Şarkı söylerken giydiği kıyafetten çok farklı bir haldeydi; üzerinde kahverengi, havı dökülmüş uzun bir manto vardı, başına da alacalı bir eşarp bağlamıştı ve... iri gözlerini dikmiş ona bakıyordu”* (K, 76). Cemal Kara, kadını görünce çok şaşırır ne yapacağını bilemez. Kadın ise cüretkâr şekilde onu yana çeker ve içeriye girer. Kendisini Hamit'in gönderdiğini söyler. Cemal Kara, Meryem'in giydiği kıyafetten eğer onun pavyonda çalışan bir kadın olduğunu bilmeseydi gayet mutaassıp, sıradan bir ev hanımı olduğunu düşünürdü. İnce yeşil bir hırkanın altına ayaklarına kadar uzanan sıradan siyah bir elbise giymiştir. Ancak bu dış görünüşüne rağmen, yüzünde pavyonda kimseden esirgemediği saldırgan ifade aynen devam etmektedir. Kadın pervasız bir şekilde soyunmaya başlar. Cemal Kara'nın odadaki varlığını önemsemeyen bir şekilde fütursuz bir şekilde karşısında külotu hariç çıplak kalır. *“Tam onu çıkaracakken durdu; hala o aynı acıklı şaşkın ifadeyle kendisini izlemekte olan Cemal Kara'ya baktı. Onun suratında her ne gördüyse bu mahrem oyununun finalini daha sonra bırakmaya karar verdi”* (K, 77). O şekilde gidip tam Cemal Kara'nın karşısına dikilir. Cemal Kara, kafasını öne eğip bakışlarını kaçırana kadar o zayıf bedenini her zerresini inceler. *“Güzel değildi, hiç değildi ama dünyada bu bedenden daha biçimlisi, daha cazibi, daha alımlısı yokmuş edasıyla dikiliyordu karşısında. Cemal Kara, o saldırgan çıplaklığa böyle apansız ve o kadar yakından*

maruz kalmaktan derin bir mahcubiyete kapıl(ır)” (K, 77). Cemal Kara, Meryem’in ince uzun bedeninin daha da uzadığını kendisinin ise onun karşısında daha da küçüldüğünü hisseder. Buna rağmen cesur bir şekilde kafasını kaldırıp ona bakar. Kadın, onun cesaretini alaycı bir tebessümle karşılar ve adının “Meryem” olduğunu söyler. Havadan sudan konuşmaya başlarlar. Meryem birden elini Cemal Kara’nın bacak arasına götürür. Onun bu cüretkâr hareketi Cemal Kara’nın şiddetli bir ürperti yaşamasına neden olur, bacağına kapatarak kadına engel olmaya çalışır. Ancak kadını durduramaz. *“Kadın, Cemal Kara’nın suratında o an ne görüp, ne keşfetmişse girişmiş olduğu araştırmasını aniden durdurdu. Elini çekti, bir adım geri attı. Öylece bakarken, ‘Bilmediğin o kadar çok şey var ki,’ dedi”* (K, 79). Cemal Kara’nın dağılmış zihni, Meryem’in söylediğini geç idrak etmesine neden olur. Söylediğinin anlamını soramadan Meryem ışığı kapatır ve karşısında şuhane bir şekilde dans eder. Dansını bitirdikten sonra romandaki tek cinsellik sahnesi yaşanır:

“Sonra, külotunu çıkarttı. Cemal Kara, o yarı karanlıkta dahi kabarık, kırçıl, kalın tüylerini seçebildi. Meryem, iyice yaklaştı, yaklaştı, iki eliyle Cemal Kara’nın başını tutup kendisine doğru çekti ve yüzünü tam o tüy yumağına gömülecek şekilde yasladi. Tüylerin derinliklerinden çıkıp Cemal Kara’nın burun cidarlarına saldıran o ağır, o şehvani rayiha bedeninin bütün kılcal damarlarında hızla yayılan bir zehir etkisi yarattı. ...Meryem’in eli hafif hafif saçlarını okşuyor, ince uzun parmakları tam ensesinde dolaşıyordu. Bütün vücudunu ele geçiren ifadesi imkânsız bir haz dalgasının ardından derin bir huzura teslim oldu. Şimdi asude bir denizin görünmez akıntısına kapılmış gidiyordu. Sonsuza kadar orada, öyle sürüklenmeyi dilerken Meryem, omuzlarından tuttu, onu küçük, yeni yetme bir oğlanmış gibi sevecenlikle, yatağa yatırdı. Yanına uzandı. Sıkı sıkı sarıldı” (K, 80).

Meryem’in herhangi bir erkeğin odasına gelirken takındığı o saldırgan tavrı, Cemal Kara’nın gözlerine baktıkça merhametli bir sevgili tavrına dönüşür. Önce tutkulu şekilde yaklaşırken sonra o tecavüzkâr tavrı kaybolur ve bir sevgiliye sarılır gibi sarılır ona. İkisi de birbirine şehvetten tamamen azade şekilde kollarını dolarlar. Meryem, onun yanına gelene kadar tüm yaşamı boyunca yorulmuş, onun göğsüne başını koyarak dinlenmek istemiş gibidir. Meryem, Cemal Kara’nın gerçek kişiliğini görmüş ve onu öyle kabul etmiştir. Onun sanılan kişi olmadığını farkındadır. *“Onun hiçbir şey anlamadığını biliyordu Meryem. Cemal Kara’ya suratının ardında başka bir surat arar gibi bakıyordu”* (K, 126). Onun ilçede dönen dolaplardan, yaşanan ahlaksızlıklardan, yolsuzluklardan, cinayetlerden, hiçbir şeyden haberi olmadığını ve hiçbir şey bilmediğini bilmektedir. Onun saf hali, Meryem’in ona güvenmesine ve yakın davranmasına neden olur. Onu hem gerçek hayatta hem de rüyalarında uyarmaya çalışır.

Cemal Kara ise Meryem'in gözlerinde gördüğü o acıdan etkilenmiştir. Onun gizemli haline ve cüretkâr hareketlerine âşık olmuştur. Tren yolculuğu için gittiği Çifte Çamlık istasyonunun şefinin Meryem'le evli olduğunu öğrendiğinde kafası karışır, zihni bulanır, afallar. Onun evli olması kendisini çok rahatsız eder. Meryem'le yüzleşme uğruna trende gideceği ilçeden farklı bir durakta durur. İlçede gerçekleşecek olan düğünde sahne alacak olan Meryem'in sahne arkasındaki odasında karşısına çıkar. Meryem, yine cüretkâr ve üstten konuşmalarla onun nezdinde tüm erkeklere öfke kusar. Daha sonra ise Cemal Kara'ya yine şehvetli bir dokunuşta bulunarak yanından ayrılır. Cemal Kara, kafası iyice karışmış halde oradan ayrılır. Karaköprü'ye gittiğinde Meryem'in Kaymakam'ın metresi olduğunu ve onun dışında daha birçok kişiyle de ilişki yaşadığını öğrenir. *“Daha önce ağır ceza reisi de... intihar ettiydi. Bu kadını yüzünden denildi. Esnaftan da... Müteahhit Bekir Bey... Bilemiyoruz tabii”* (K, 177). Kaymakam'ın ve ondan önce intihar eden kişilerin Meryem yüzünden öldükleri düşünülmektedir. Meryem hakkında tüm bu söylenenler Cemal Kara'nın iyice kafasını karıştırır. Ancak Meryem, cüretkâr tavırlarına devam ederek ilçede Cemal Kara'nın karşısına çıkar. Bu buluşmada, Cemal Kara'nın ona âşık olduğunu anlarız:

“Sustular. Meryem'in nazarları Cemal Kara'nın üzerindeyken aniden döndü, pencereye yürüdü. Dışarıya bakmaya başladı. ... Cemal Kara, pencereden ulaşan o tuhaf ışık sayesinde iyice esrarlı bir havaya bürünen bu resmi soluğu kesilmiş bir halde izledi. Birden bu anın donmasını ve bir daha hiç değişmeden sonsuza kadar kalmasını istedi. Hem hep akacak hem de hep duracak, sadece kendisinin sahip olduğu efsunlu, imkânsız bir lahza” (K, 204).

“Meryem boş nazarlarla bir süre baktı ve sonra kapıyı açıp çıktı. Koridordaki ayak sesleri uzaklaşırken Cemal Kara bir zaman gelip babası gibi bunasa, belleğini tamamen kaybetse bile bu meşum günü, hele şu odada olup biteni asla unutamayacağını düşündü” (K, 205).

Ancak âşık olduğu kadın için hiçbir şey yapmaz. Her sıkıntılı anında uykuya kaçtığı gibi yine uyur. Daha sonra ise kendisine bırakılan videokasette Meryem'in öldürülüşünü izler. Meryem'in ölüşü onun bulanık olan zihninin iyice dağılmasına, ilçedeki olayların ise iyice karışmasına neden olur. Cemal Kara, Meryem ile daha sonradan öldürülen gergedanı zihninde birleştirmiş, ikisini aynı beden olarak algılamıştır. Çünkü ikisi de gözlerinde yaşadıkları büyük acıyı yansıtan, insanlar tarafından anlaşılmayan ve tutsak tutulan varlıklardır. Meryem de Hamit tarafından tutsak tutulmuş, önemli adamlara meze olarak sunulmuştur. Onu tutsak eden kişi

tarafından da öldürülmüştür. Meryem'in öfkeli ve saldırgan tavırlarının arkasında yer alan çaresizlik ve acı gergedanda Cemal Kara'ya görünür olmuştur.

2.7.2.5. Bürokrasi Eleştirisi

Başkarakterin memur olduğu *Kadastrocu*'da yazar, romanın genelinde bürokrasi eleştirisinde bulunmuştur. Cemal Kara, Tapu Kadastro Parsel Sorgulama Genel Müdürlüğü'nde memurdur. Çalıştığı kurumu ve iş arkadaşlarını hiç sevmemektedir. Kurum nezdinde Pirselimoglu, memurları eleştirmiştir:

“Son altı aydır yaptığı iş, o dosyalardaki karmakarışık durumdaki eski kayıtları bir sıraya sokarak satır ve sütunları doldurduğu listeler çıkartmak, sonra bunları başka dosyalara yerleştirip tekrar arkasındaki dolaba yerleştirmekten ibaretti ve bu manasız görev o nadan şef tarafından verilmişti. Cemal Kara bunun nedenini bir öğle molasında binanın önündeki küçük bahçede biriyle –kalemde işe yeni başlamış iri göğüslü bir sekreter- sohbet ederken yanlarından geçen şefin duyduklarına bağlıyordu. Adamdan söz etmişti ve söz ederken de kaçınılmaz olarak bazı komik sıfatlar kullanmıştı” (K, 16).

Kurumun şefi, kendi hakkında konuşan memura ceza olarak anlamsız bir görev vermekte, kurumun vaktini boşa harcamaktadır. Memurların anlamsız işlerle zaman öldürmesi eleştirilmiştir. Ayrıca, doğunun bir ilçesinde basit bir hazine arazisi meselesi için İstanbul'dan bir memurun görevlendirilmesi de hem vakit hem masraf hem de iş gücü kaybıdır. Cemal Kara bunun farkındadır: *“Ta sınırdaki Karaköprü'deki hazine arazisi işgali meselesinin halledilmesi mevzusu binlerce başka ve çok daha akla uygun ihtimal varken niçin buraya ulaşmış, burada da neden kendisine isabet etmişti? Bu hakikaten anlaşılabilir bir muammaydı” (K, 20).* Cemal Kara, buna rağmen görev disipliniyle hareket eden bir memur olarak kendisine verilen görevi kabul eder. Onun otobüs yolculuğu sırasında mola verdikleri dinlenme tesisinde karşısına çıkan Hamit, devletin sivil gruplaşmalarının o bölgedeki lideri konumundadır. Kendisini devletin önemli bir ferdi olarak görür ve Cemal Kara'yı yanlış tanımasıyla yaşanacak karışıklıklara yol açar. Onun tavırlarından, davranışlarından ve konuşmalarından devletin içinde yer alan uygunsuz makamlar, hukuksuz durumlar, ahlaki yozlaşmalar ve suçlar okura yansıtılır. Hamit, Cemal Kara'yı sakladıkları odada Papazı öldüren kişiyi de sakladıklarını (K, 46), yine Cemal Kara'yı götürdüğü Cennet Pavyon'a daha önce Mavi'yi de getirdiğini (K, 67) söyler. Bu kişiler, suç işlemiş, aranan kişilerdir. Ama bürokrasinin içinde düzeni bozan kişilerce saklanmış, yakalanmalarına engel olunmuştur. Ayrıca Hamit, Meryem'i kullanmakta, onu kendince önemli gördüğü

kişilerin odasına hediye olarak göndermektedir. Hamit'in kişiliğinde bürokrasinin içinde yer alan ahlaki yozlaşma eleştirilmiştir. Yine Hamit ve onun yandaşı Cüce, Meryem'i öldürüp bu suçu da ört bas etmişlerdir.

Cemal Kara, Karaköprü'ye gittiğinde de orada bürokrasinin içinde yer alan birçok memurla tanışır. Bu kişilerin hepsi onu yanlış tanır. Onun kimliğini teyit etmek için hiçbiri uğraş vermez ve ondan kimse şüphelenmez. İlçedeki işleyiş üzerinden de bürokrasi eleştirisi sıkça yapılmıştır. Memurlar, yasak ilişkiler içerisinde bulunuyor daha sonra ise intihar ediyorlardır. Herkes birbirinin arkasından konuşmakta, birbirlerinin kuyusunu kazmaktadır. Ayrıca ilçede iki zıt düşünceye sahip gizli örgütlenme vardır. Gergedanın yakalanmasını isteyen bir grup, gergedanın kutsal bir varlık olarak serbest bırakılmasını isteyen öteki grup. İlçede olan biten karışıklığı kimlerin çıkardığı terör eylemlerini kimlerin gerçekleştirdiği belli değildir. Ancak bürokrasinin içerisinde yer alan yozlaşmış kişiler teker teker ölmektedir. Bu ölümlerden gergedan sorumlu tutulur. Mal müdürünün arabasını parçalamış, jandarma karakoluna girip orayı dağıtmış, dört askeri yaralamış, veterineri kaçırmış ve mezbahayı patlatmıştır. Daha sonra ise belediye başkanı, kaymakam yardımcısı ve daha birçok kişi ölür. Gergedan, bürokrasinin içerisinde yer alan bu çürümüş zihniyetteki kişileri öldürerek onları cezalandırmaktadır.

Roman, yine çürümüş bu bürokrasi çevresinin gergedanın öldürülmesini kutladıkları ziyafetle sona erer. Hepsi, yemekte gergedanın ölmüş bedenini yiyerek gergedanlaştıklarını kanıtlamışlardır. Bulaşıcı bir hastalık gibi yayılan düşüncenin etkisiyle Cemal Kara'yı yanlış tanımışlar ve onu kahraman ilan etmişlerdir.

SONUÇ

Türk edebiyatında romancılık geleneği, Tanzimat Dönemi'nde Şemsettin Sami, Namık Kemal, Ahmet Mithat Efendi, Nabizade Nazım gibi yazarlarla başlamıştır. Daha sonra Servet-i Fünun Dönemi'nde Mehmet Rauf ve Halit Ziya Uşaklıgil ve yine bu dönemde edebiyat anlayışını bağımsız sürdüren Hüseyin Rahmi Gürpınar ile devam etmiştir. Milli Edebiyat ve Cumhuriyet Dönemi ile birlikte Halide Edip Adıvar, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Refik Halit Karay, Reşat Nuri Güntekin, Sabahattin Ali, Orhan Kemal, Yaşar Kemal, Kemal Tahir, Ahmet Hamdi Tanpınar, Peyami Safa, Tarık Buğra gibi pek çok yazarımız roman türüne katkı sağlamıştır. Geleneksel roman anlayışıyla eserler veren yazarlar, Cumhuriyet Dönemi ile beraber modern edebiyat özelliklerini edebiyatımızla tanıştırmışlardır. Oğuz Atay, Yusuf Atılgan, Adalet Ağaoğlu gibi yazarlar, Türk romancılığına yeni bir soluk getirerek modernist çizgide romanlar kaleme almışlardır. Bilge Karasu (Gece), Oğuz Atay (Tehlikeli Oyunlar), Orhan Pamuk (Kara Kitap), Latife Tekin (Sevgili Arsız Ölüm), Hasan Ali Toptaş (Bin Hüzünlü Haz) gibi yazarlarımız ise postmodern romanlar yazmışlardır.

Tezimize konu olan Tayfun Pirselimioğlu, bugüne dek yayımladığı yedi romanı ve üç hikâye kitabıyla Türk edebiyatında postmodern anlayışla eser kaleme alan önemli isimler arasındadır. Sinemacılığının yanı sıra modern Türk edebiyatında da yazdığı eserlerle kendi çizgisinde ilerlemiş, günümüz Türk edebiyatına postmodern roman açısından katkıda bulunmuş bir yazardır.

Romanın yapı taşları olan anlatıcı, içerik, olay örgüsü, kişi, mekân, zaman ve anlatım teknikleri, birbirine sıkı sıkıya bağlıdır. Bunları birbirinden bağımsız düşünmek mümkün değildir. Bu çalışmada Tayfun Pirselimioğlu'nun romanlarını yapı ve içerik bakımından incelemeye çalışırken onun romanlarına yansıyan fikirlerini, eleştirilerini ve yaşamından izleri de tespit etmeye çalıştık. Çocukluğu Trabzon'da geçen yazarın kimi eserlerinde çocukluğundan izlere rastlamak mümkündür. Örneğin *Çöl Masalları*'nda, arkasında çöl olan büyülü kapı, yazarın çocukluk yıllarının geçtiği iki katlı evinin bodrumundaki kapıya anıştırmadır. *Çöl Masalları*'nda geçen avcı dayı da yine otobiyografik bir unsurdur. Pirselimioğlu'nun babası avcıdır. *Avcılıkta Kırk Yıl* adlı bir eseri de bulunmaktadır. Tayfun Pirselimioğlu, 1990'lı yıllarda ilk edebiyat yapıtlarını vermiş yazarlardan biridir. Tüm romanlarında üstkurmaca tekniğini kullanan yazar, aynı

zamanda metinlerarası göndergelere sıkça yer vermiştir. Onun romanlarında çok fazla siyasi olaylara, memur ve bürokrasi çevresine, toplumsal ahlak çöküşüne eleştiri vardır. Yazar, romanlarında fantastik türünün unsurlarına da sıkça başvurmuştur. Pirselimoğlu'nun özellikle yakın siyasi geçmişimiz ve Türk toplum yapısının aksaklıkları üzerine ironik eleştirileri, onun politik duruşunun da romana yansımaları sağlamıştır.

Yazarın ilk romanı *Çöl Masalları*, başkişi anlatıcı tarafından anlatılmıştır. Olay örgüsünde Şerif Aktaş'ın "çerçeve yöntemi" (Aktaş, 1991: 77) olarak ele aldığı iç içe geçmiş hikâye tekniği kullanılmıştır. Eser, ön söz ve son söz dışında 32 ana bölümden oluşmuş bir anlatıdır. Genel olarak çöl mekânı üzerine kurgulanan eser, çölün insanlar üzerindeki psikolojik etkisini yoğun bir şekilde hissettirmiştir. *Çöl Masalları*'nda, postmodern tekniklerin yoğun olarak kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu tekniklerden "üstkurmaca" anlatının kurmacalığını vurgularken, "metinlerarasılık" ise her anlatının birer gönderge ve alıntılama olduğunu vurgular. Çerçeve öykü tekniği ile yazılan ve içine pek çok iç anlatı yerleştirilen *Çöl Masalları*, fantastik, olağanüstü ve masalsı yapıda bir romandır. Romandaki masalsı hikâyeler, modernizm sonrası insanı ve bu insanın yalnızlığını anlatmaktadır. Roman içerisinde yer alan neredeyse tüm iç hikâyelerde modern insanın sürdüremediği ve kolayca tükettiği tutku anlatılmaktadır. Bu yüzden romanın temel teması, tutku ve bu tutkunun getirdiği cinselliktir.

Pirselimoğlu'nun ikinci romanı *Kayıp Şahıslar Albümü*'nde yine çerçeve hikâye tekniği kullanılmıştır. Yazar bir dış hikâyeye(ana hikâyeye) on bir çerçeve hikâyeye yerleştirmiştir. Bu sayede üst kurmacanın imkânlarından yararlanarak bir hikâyeden başka bir hikâyeye geçiş yapmış, daha sonra da ana hikâyeye tekrar dönüş yapmıştır. Yazar bu teknikle kurmaca içinde kurmaca yapısı oluşturmuştur. *Kayıp Şahıslar Albümü* romanı karma bakış açısı ile yazılmış, anlatıcı olarak da kimi zaman üçüncü tekil şahıs 'O' kimi zaman ise birinci tekil şahıs 'Ben' kullanılmıştır. Yazar romanda kaderlerinin çizdiği yolda yürüyen ve içinde buldukları durumlardan kaçış olanağı olmayan karakterler çizmiştir. *Kayıp Şahıslar Albümü* romanında başkişi olan Cezmi Kara ekseninde kaybolan şahısların yalnızlığı, çaresizliği, kimsesizliği ve kayboluşları gözler önüne serilmiştir. Kaderinin peşinde sürüklenen Cezmi Kara sayesinde peşine düştüğü kayıp şahısların ilginç yaşamlarına şahit oluruz. Ayrıca romanın ön sözünde

kurgunun nasıl oluşturulduğu metnin konusu haline getirilerek üstkurmacanın imkânlarından da yararlanılmıştır.

Malihulya romanı, yazarın tıpkı ilk iki romanı gibi iç içe geçmiş çerçeve öykülerle oluşturulmuştur. Bu öyküler, Haşmet'in rüyasında âşık olduğu yüzü arama yolculuğunda karşısına çıkan insanların anlattığı aşk öyküleridir. Bu öykülerin çoğu masalsi, fantastik öykülerdir. *Malihulya* romanı, gerek kurmaca yapısı gerek işlenen temaların ele alınışı yönünden klasik roman düşüncesinden farklı özelliklere sahip bir eserdir. Romanın bu farklı yapısı, kahramanların karakterizasyonunda da etkili olmuştur. Romanda kahramanlar, geleneksel anlatıda olduğu gibi fiziksel görünüşleri ve psikolojik durumları tüm yönüyle ortaya konulan “birey” kimliği kazanmış kişiler değillerdir. Eserin başkışisi Haşmet ve diğer kişiler sıradandır. Onları önemli kılan peşlerine düştükleri “malihulya” yani “kara sevda”dır. Romanda ilgi odağı kişiler değil ele alınan aşk temasıdır. Anlatıcıya göre aşk tehlikeli bir duygudur. Ona kapılanlar amansız bir hastalığa yakalanırlar ve bu hastalığın tedavisi mümkün değildir. Çünkü romandaki tüm aşklar mutsuz sonla bitmiştir.

Şehrin Kuleleri romanında yazar, karşı ütopya (distopik) türünün niteliklerini kullanmıştır. Başkahraman olan T. Kara da anti kahraman özelliğini taşır. Romanda askeri bir cunta tarafından yönetilen İstanbul anlatılır. George Orwell'ın *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 bakımdan *Şehrin Kuleleri* ayrı bir önem arz etmektedir. Roman, her ne kadar distopya türünün genel özelliklerine sahip olsa da bu temayı parodileştirmesi, distopik roman türünün tüm unsurlarını oyunsal bir zeminde inşa etmesi bakımından postmodern roman olmaya daha uygundur. Pirselimoglu'nun kurguladığı distopik dünyayı anlattığı, ancak görünüm olarak 80'li yılların Türkiye'sini yansıttığı *Şehrin Kuleleri*'nin karakterleri genel olarak; sinmiş, korkak, sorgulamayan, kendilerini düzenin işleyişine kaptırmış pasif karakterlerdir. Karakterlerin böyle olmasında üst üste yaşanan darbelerin ve ülkenin sıkıyönetimle idare edilmesinin etkisi vardır. *Şehrin Kuleleri*'nde işlenen distopik dünya, olabilirlik düzeyde bir distopyadır. İnsanlık tarihinde birçok kez darbeler, sıkıyönetimler, baskıcı yönetimler yaşanmıştır. Romanda işlenen distopya, bilim temelli gelecekleri, insanlığın mekanikleşmesini konu alan distopyalara göre daha

gerçekçidir. Bunun sebebi de romanda işlenen distopyanın askeri-bürokrasi temelli olmasıdır.

Kerr, yazarın ikinci romanı *Kayıp Şahıslar Albümü*'yle başı ve sonu aynı olan bir romandır. *Kerr* bir tekerrür romanıdır. Başı ve sonu aynı olan iki romanda da kaderin kaçınılmazlığı fikri üzerinde durulmuştur. Roman aslında "Cezmi Kara, cinayete şahit olduktan sonra istasyona yaklaşan trene binip gideceğine, karakola gidip, ihbarda bulunursa ne olurdu?" sorusunun cevabını arar ve yazar da verir bu cevabı bize. Ancak Cezmi Kara, *Kayıp Şahıslar Albümü*'nde olduğu gibi yine aynı yerde, aynı şekilde öldürülür. O, eylemsizlik, anlam sorunu, uykuya kaçma gibi olumsuz özelliklerinden dolayı bir anti kahramandır. Durağan ve edilgen bir karakter olan Cezmi Kara o uğursuz gece hiçbir şey yapmadan, yapamadan cinayeti seyrederek. Daha sonra da karşısına çıkan her kişinin peşine takılıp itaat eder. İradesini kullanma yoluna pek gitmez. Cezmi Kara'nın oradan oraya sürüklenmesi, kendi iradesini kullanamaması ve sonunda gelip ölümü bulması Pirselimioğlu'nun kader anlayışına bağlı olaylardır.

Yazarın *Berber* romanı ise bir katilin romanıdır. Yazarın ustaca kaleme aldığı bu roman, çeşitli siyasi eleştirilerde ve güncel olaylara göndermelerde bulunan bir kara romandır. İç karartan bir İstanbul'un ana mekân olduğu romanda, mevsim kışıdır. Roman tümüyle kasvetli havayı içinde barındırır, hiçbir çıkış yolunun, umudun olmadığı bu roman bir kara Türkiye romanıdır. *Berber*'de siyasi çıkarlar doğrultusunda işlenen cinayetler konu alınmıştır. Cinayetlerin neden, nasıl ve niçin işlendiği üzerinde durulmaz. Cinayet anında yalnızca başkarakterin hissettiklerine, onun ruh haline tanık oluruz. Ayrıca romanda işlenen cinayetler kişisel değil, toplumsal hatta örgütseldir. Bu bakımdan *Berber* bir kara romandır.

Kadastrocu romanı, Tayfun Pirselimioğlu'nun son romanıdır. Daha romanın ilk sayfalarında bizi gizemli bir hikâyenin içine çeken yazar, bu gizemini özellikle romanın sonlarına doğru oluşturduğu kaotik atmosferle bize bilinmezlik diyarının kapısını aralamaktadır. Yazar, şimdiye kadar yazdığı romanlarına sıklıkla göndermeler yaptığı bu romanında yine postmodernin imkânlarından bolca yararlanmıştı. Sıradan bir memurun, sıradan bir görev için gittiği sınırdaki bir ilçede yaşadığı tuhaf olaylar, yapılan bürokrasi eleştirileri ve yaşadığımız birçok olaya yaptığı göndermeyle daha ilgi çekici hale gelmektedir. Vak'ada bir de ortaya gergedanın çıkmasıyla roman bir

karnaval havasına bürünür. Bu romanda yazar, bir anti kahraman gözünden yaşanan tuhaflıkları ve kurumların aksaklıklarını ortaya koymaktadır.

Yazarın romanlarını benzersiz ve özgün kılan, anlattığı hikâyelerin özgünlüğü kadar başka kitaplara, filmlere ve gerçek hayata yaptığı anıştırmaları, derinlerinde gizlenen mana ve yarattığı gizemli atmosferidir. Bu atmosferi okurun hayal gücünü baştan çıkararak rüyalar, gizemli ipuçları, fantastik dünya ve aslında masal olmayan ama masalsı ifadelerle görünür kılar. Pirselimoglu, kendi romanları arasında sıklıkla göndermelerde bulunarak bir bakıma onların kurguları arasında dolaşmıştır. Neredeyse tüm romanlarının kadın karakteri, Meryem'dir. Ayrıca yine tüm romanlarında aşk, karakterlerin yanlış yola sapmasına, içlerindeki ilkeliliğin ortaya çıkmasına ve sonunun hüsrarla bitmesine neden olacak bir tema olarak kullanılmıştır. Eserlerde geçen mekânlar genellikle kasvetli, dar, kapalı, labirent tarzı mekânlardır. Bu mekânlar sayesinde kahramanın karamsar ruh halini daha iyi anlarız. Bir röportajında, mekânlar biriktirdiğini, gördüğü, kendisine ilginç gelen her yeri kafasında kaydettiğini söyler. Sinemasındaki ya da romanlarındaki mekânları bu şekilde oluşturduğunu ve mekânlara verdiği önemin karakterlerine verdiği önemden az olmadığını ifade eder (<https://www.unlimitedrag.com/post/bir-dongunun-bitmeyen-tekrari-kerr>). Genellikle isim vermediği ya da sıradan isimler verdiği başkarakterleri ise hep bir anti kahramandır. O, başkahramanı sayesinde sıradanlığı romanın konusu yapmıştır. Ayrıca yazar, yaptığı yergiler ve göndermelerle içinde yaşadığımız topluma da ayna olmuştur.

Yaptığımız bu tez çalışması sonucunda, tüm eserlerinin aynı temaların paralelinde olduğu, romanlarının şekillenmesinde filmlerinin ve resimlerinin birbirlerini beslediği ve etkilediği saptanmıştır. O, yalnızca bir kitap yazmış ya da bir film çekmiştir sanki. Onun eserleri büyük bir yapbozun parçası gibidir. Çember tekniğiyle yazdığı romanlarında karakterler eserler arasında dolaşıyor, bir eserden çıkıp diğerine giriyor gibidir. Bununla ilgili bir röportajında şöyle der:

“Kara” ailesinin fertleri ile birlikte yaşıyoruz. O benim kendi tasavvurumda yarattığım tipler bunlar. Aynı aileye mensuplar. Yaşadıkları şeyler de üç aşağı beş yukarı aynı absürtlükte. Çünkü aynı absürtlük, saçmalık içerisinde yaşadığımızı düşünüyorum. Onlar da bu saçmalığın içerisinde bunu anlamaya çalışan ve bunu anlayamadığı için de sıkıntı çeken insanlar. Tuhaf bir şey oldu benim son romanımda Cemal Kara'nın hikâyesi anlatılıyor. Daha önceki romanımda Cezmi Kara vardı. Romanın bir yerinde Cemal Kara yerine Cezmi Kara yazmışım. Bir okuyucu bunu fark edip bana söyledi. Ben de editöre söyleyince bundan sonraki baskıda değiştireyim dedi. Sakın değiştirme dedim. Düşünsenize başka romandaki

bir karakter bir başka romandaki karaktere sızmış. O yüzden bu suretler kafamın içerisinde dolanıp dururken bir yerden bir yere zıplayıveriyor. (<https://www.unlimitedrag.com/post/bir-dongunun-bitmeyen-tekrari-kerr>).

Çember tekniği ile kurguladığı ve tüm romanlarını bu şablonla yazdığı belli olan Pirselimoglu, her şeyin başladığı yerde biteceğini iletirken çoğu eserinde kahramanın yolculuk esnasındaki dönüşümünü ve yolculuk sonundaki başkalaşımını vermektedir. Yazarın bu tutumu kendi bakışının izlerini taşıdığı için özgün bir anlatı dilinin işaretidir.

Kendini sürekli kötü bir şey olacakmış ve bu kötü şey pek yakında gerçekleşecekmiş gibi tekinsiz bir dünyada hisseden Pirselimoglu, eserlerini de hep bu derinden hissettiği huzursuzluk üzerine kurgulamıştır (<https://www.indytrk.com/node/423861/t%C3%BCrki%C3%87yeden-sesler/tekinsiz-hik%C4%9Fyelerin-usta-y%C3%B6netmeni-tayfun-pirselimoglu>). Keza, *Kayıp Şahıslar Albümü*, *Kerr*, *Berber* ve *Şehrin Kuleleri*'nde bu huzursuzluğu sert bir şekilde hissederiz. Bu romanlardaki başkarakterler, genel olarak kendi huzursuzluğu içinde oradan oraya savrulan ve iradesine hâkim olamayan birer anti kahramanlardır.

Türk romanında 90'lı ve 2000'li yıllarda ülkemizde etkili olan postmodern anlayışa sahip olduğunu söyleyebileceğimiz Tayfun Pirselimoglu'nun romanları hakkında yapılan bu yapı ve tema incelemesinin, onun romanlarının daha iyi anlaşılmasına katkıda bulunacağını ümit ediyoruz. Bu çalışmada, Pirselimoglu'nun romanlarının daha ayrıntılı tanınmasının sağlanmasına gayret edilmiştir.

KAYNAKÇA

- Aka, N. (2015). Kemal Tahir'in "Yorgun Savaşçı" Romanında Yapım ve İzlek. *Karadeniz Uluslar arası Bilimsel Dergi*, Sayı 27, 150-181.
- Akarıslan, T. (2015). Vladimir Propp'un Biçimbilimsel Yaklaşımı Çerçevesinde "El Bilmez Alelacaip Oyunu Masalı" Üzerine Bir İnceleme. *Gaziosmanpaşa Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*. Cilt 10, Sayı 1, 283-297.
- Aktaş, Ş. (1991). *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki Yayınevi.
- Akyıldız, H. B. (2014). Eylemsizlik ve Anti Kahramanların Dönüştürücü Gücü Üzerine. *Humanitas*. Sayı 4, 17-29.
- Alptekin, A. B. (2009). *Halk Hikâyelerinin Motif Yapısı*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Antakyalıoğlu, Z. (2013). *Roman Kuramına Giriş*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Arı, Z. (2008). Ferit Edgü'nün Öykü ve Romanlarında Anlatım Teknikleri. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi SBE.
- Atik, Ş. (2022). Gogol'ün Müfettiş ve Orhan Kemal'in Müfettişler Müfettişi Adlı Eserleri Arasında Karşılaştırmalı Bir Çalışma. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*. Cilt 6, Sayı 4, 1304-1324.
- Aydın, N. E. (2023). Edebi Türlerle Ait Bir Değerlendirme Masal ve Roman Arasında: "Çöl Masalları". *Littera Turca, Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature*, Cilt 9, Sayı 4, 632-640.
- Aydoğdu, Y. (2017). Postmodern Anlatıda Bir İmkân Olarak Üstkurmaca (Metafiction) ve Murathan Mungan Öykülerine Yansımaları. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt 10, Sayı 52, 57-68.
- 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*. Cilt 7, Sayı 4, 883-906.
- Aytaç, G. (1999). *Genel Edebiyat Bilimi*. İstanbul: Papirüs Yayınevi.

- Baldick, C. (2001). *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. Newyork: Oxford Univercity Press.
- Bayladı, D. (2005). *Mitoloji Sözlüğü Klsik Mitologyada Tanrılar-Olaylar-Kahramanlar*. İstanbul: Say Yayınları.
- Baytimur, N. M. (2019). *Orhan Duru Öykülerinde Cinsellik İzleğinin Ele Alınışı*. Frankofoni Ortak Kitabı. Ankara: Bizim Grup Basımevi, 93-102.
- Bourneur, R. ve R. Ouellet (1989). *Roman Dünyası ve İncelenmesi*. Hüseyin Gümüş (çev.). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Campell, J. (2013). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, Hatice Mukaddes İlgün (çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Carroll, L. (2013). *Alice Harikalar Diyarında*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Cevizci, A. (2013). *Paradigma Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Cuddon, J. A. (2013). *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. U.K: Blackwell Publishers.
- Çağlayan, A. (2018). Adalet Ağaoğlu'nun Fikrimin İnce Gülü Romanının Yolculuk/Aşama Arketipi Bağlamında Çözümlemesi. *Edebi Eleştiri Dergisi*. Cilt 2, Sayı 1, 20-39.
- Çalık, T. ve ER, A.G. E. (2016). Modern Toplumun Ahlak Paradoksu. *Devlet Dergisi*. Sayı 510.
- Çayırılı, K. (2021). *En Koyusundan Bir Absürtlük İçerisindeyiz*. Söyleşi: Çayırılı Kahraman. <https://gazeteoksijen.com/kitap/en-koyusundan-bir-absurtluk-icerisindeyiz-44267>, (Erişim Tarihi: 13.10.2023).
- Çetin, N. (2019). *Roman Çözümleme Yöntemi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çöl, <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim Tarihi: 15.10.2023).
- Deccal: <https://islamansiklopedisi.org.tr/deccal> (Erişim Tarihi: 12.03.2022).
- Demir, H. (2015). Tayfun Pirselimoğlu'nun Romanlarında Postmodern Öğeler (*Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*). Karamanoğlu Mehmet Bey Üniversitesi

SBE.

DİA (1992). *Berehut*. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi. Cilt 5. İstanbul: DİA.

Doppelganger:<https://www.sozlukanlamine.com/doppelganger-ne-demek-364115/>

(Erişim Tarihi: 20.04.2023).

Düşgün, U. (2019). Tayfun Pirselimoglu'nun "Olası" Distopyası: Şehrin Kuleleri. *Hacettepe Üniversitesi Dergisi*. Cilt 36, Sayı 2, 2019, 336-351.

Ecevit, Y. (2001). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Fedai, Ö. Ve S. Öztürk (2022). Sadık Yemni'nin Nazarzade Kliniği Romanında Postmodern Unsurlar. *Dil ve Edebiyat Araştırmaları*. Sayı 26, 2022, 135-166.

Forster, E. M. (1985). *Roman Sanatı*. Ünal Aytür (çev.). İstanbul: Adam Yayınları.

Foucault, M. (1992). *Hapishanenin Doğuşu*. (5 b.) M. A. Kılıçbay (çev.). Ankara: İmge Yayınevi.

Füsunsaz:<https://www.osmanice.com/osmanlica-8311-nedir-ne-demek.html> (Erişim Tarihi: 15.04.2023).

Gardin, N. ve R. Olorenshaw (2014). *Larousse Semboller Sözlüğü*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları.

Geçgel, H. (2006). *Türk Edebiyatında Erotizm Teması Üzerine*. Hayal. Sayı 19.

Gogol, N. (2015). *Müfettiş*. K. Karasulu (çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Grimm Kardeşler. (2012). *Grimm Masalları I (3.b.)*. Kamuran Şipal (çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Gündüz, O. (1998). *II. Meşrutiyet Romanında Yapı ve Tema*. Ankara: MEB Yayınları.

<http://www.aljazeera.com.tr/haber-analiz/portre-tayfun-pirselimoglu> (Erişim Tarihi: 10.02.2021).

<http://www.biography.com/news/walt-disney-frozen-after-death-myth> (Erişim Tarihi: 20.12.2023).

<http://www.tayfunpirselimoglu.com/giris.asp?id=1&lng=tr> (Erişim Tarihi: 10.02.2021).

- <https://eksiseyler.com/1981de-mehmet-ali-agcanin-gerceklestirdigi-papa-ii-jean-paul-suikasti> (Erişim Tarihi: 22.12.2023).
- <https://izmir.nhkm.org.tr/turkiye-bir-kara-roman> (Erişim Tarihi: 20.03.2022).
- <https://oggito.com/icerikler/col-masallari-ve-kayip-ruhlar-benjamin-in-hikaye-anlaticisi-olarak-tayfun-pirselimoglu/67719> ((Erişim Tarihi: 10.02.2021).
- <https://t24.com.tr/haber/fuze-kalkani-projesi-hakkinda-her-sey,112841> (Erişim Tarihi: 15.04.2021).
- <https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/fuze-savunma-kalkani-sistemi-nedir-196498> (Erişim Tarihi: 15.04.2021).
- <https://www.indytrk.com/node/423861/t%C3%BCrki%C3%87yeden-sesler/tekinsiz-hikayelerin-usta-y%C3%B6netmeni-tayfun-pirselimo%C4%9Flu> (Erişim Tarihi: 10.02.2021).
- <https://www.mahfiyilmez.com/2022/12/inferis-ve-sahte-sultan-icin-rehber.html> (Erişim Tarihi: 22.12.2023).
- Huyugüzel, Ö. F. (2018). *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Işıksalan, N. (2007). Postmodern Öğreti ve Bir Postmodern Roman Çözümlemesi: Kara Kitap/ Orhan Pamuk. *Anadolu University Journal of Social Sciences*. Cilt 7, Sayı 2, 419-466.
- Kabaklı, A. (2002). *Türk Edebiyatı*. İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları.
- Kader: <https://islamansiklopedisi.org.tr/kader> (Erişim Tarihi: 03.06.2021).
- Karabulut, M. (2013). Roman Tekniğı Bakımından Cengiz Aytmatov’un “Dişi Kurdun Rüyaları” Romanı. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*. Cilt 12, Sayı 43, 145-165.
- Karataş, T. (Ekim 2011). *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Sütun Yayınları.
- Kerr: <https://www.luggat.com/index.php#ceviri> (Erişim Tarihi: 17.11.2023).
- Korkmaz, R. (1991). Sabahattin Ali İnsan ve Eser (*Yayınlanmamış Doktora Tezi*). Fırat Üniversitesi SBE.
- Korkmaz, R. (2015). *Romanda Mekânın Poetiğı*. Yazınsal Okumalar, İstanbul: Kesit

Yayınları.

Kur'an-ı Kerim Meâli (2011). Halil Altıntaş ve Muzaffer Şahin (hızl). Ankara: DİB.

Mahmut Yıldırım:<https://www.haberler.com/mahmut-yildirim/biyografisi/> (Erişim Tarihi: 15.11.2023).

Malihulya:<https://turkcenedemek.com/kelime/malih%C3%BClya/n> (Erişim Tarihi: 14.09.2023).

Meserret: <https://www.luggat.com//meserret/2/1> (Erişim Tarihi: 02.06.2021).

Narlı, M. (2002). Romanda Zaman ve Mekân Kavramları. *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. Cilt 5, Sayı 7, 91-106. Oğuz, M. Ö., M. Ekici, vd. (2010). *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*. İstanbul: Grafiker Yayınları.

Okay, O. (2008) *Beşir Fuad İlk Türk Pozitivist ve Natüralisti*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Oruç, S. (2015). Refi Cevat Ulunay'ın Romanlarında Aşk ve Cinsellik. *Journal of Turkish Language and Literature*. Cilt 1, Sayı 2, 109-114.

Özcan, M. (2005). Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Postmodernizmin Yeri. *(Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)*. Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Pirselimoğlu, T. (2002). *Çöl Masalları*. İstanbul: Om Yayınevi.

Pirselimoğlu, T. (2005). *Kayıp Şahıslar Albümü*. İstanbul: İthaki Yayınları.

Pirselimoğlu, T. (2005). *Şehrin Kuleleri*. İstanbul: İthaki Yayınları.

Pirselimoğlu, T. (2011). *Mithra ve Bildircinlar-Boztepe*. İstanbul: Heyamola Yayınları.

Pirselimoğlu, T. (2013). *Malihulya*. İstanbul: İthaki Yayınları.

Pirselimoğlu, T. (2014). *Kerr*. İstanbul: İthaki Yayınları.

Pirselimoğlu, T. (2018). *Berber*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Pirselimoğlu, T. (2021). *Kadastrocu*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Pornografi:https://www.google.com/search?q=pornografi+nedir&oq=pornografi+nedir&gs_lcrp=EgZjaHJvbWUqBggAEEUYOzIGCAAQRRg70gEIMzc4NWowajeoA

- gCwAgA&sourceid=chrome&ie=UTF-8, Google Sözlük (Erişim Tarihi: 10.11.2022).
- Propp, V. (2001). *Masalın Biçimbilimi-Olağanüstü Masalların Yapısı*. Mehmet Rıfat, Sema Rıfat (çev.). İstanbul: Om Yayınevi.
- Sarıkaya, O. (2013). İkinci Yeni Şiirinde Modern İnsanın Görünümleri. (*Yayınlanmamış Doktora Tezi*). İstanbul Üniversitesi SBE.
- Sazyek, H. (2002). Türk Romanında Postmodernist Yöntemler Ve Yönelimler. *Hece aylık Edebiyat Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı*. Sayı 65/66/67, 2002, 510-528.
- Sazyek, H. (2006). Kolaj ve Romandaki Yeri. *Kitaplık*. Sayı 92, 92-99.
- Sazyek, H. (2013). *Roman Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Hece Yayınları ve Dergileri.
- Tekin, M. (2019). *Roman Sanatı I- Romanın Unsurları*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Tezcan, G. (2014). *Kerr'de Senarist Nefesi Var*. Söyleşi: Tezcan Gülcan. <https://www.star.com.tr/kitap/kerrde-senarist-nefesi-var-haber-827190/>, (Erişim Tarihi: 10.11.2022).
- Tilbe, B. T. (2019). Anti Kahramandan Anti Kahramana: Kahraman Kavramının Kökeni ve Gelişimi. Çeşmi Cihan: *Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları E-Dergisi*. Cilt 6, Sayı 1, 142-158.
- Todorov, T. (2012). *Fantastik-Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*. Nedret Öztokat (çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- 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)*, Sayı 23, 181-192.
- Ugan, U. (2022) (<https://www.unlimitedrag.com/post/bir-dongunun-bitmeyen-tekrari-kerr>), (Erişim Tarihi: 15.12.2023).
- Uludağ, S. (2010). *Diyanet İslâm Ansiklopedisi "Sülûk"*. Cilt 38. İstanbul: TDV Yayınları.
- Üyepazarcı, Erol (1997). *Korkmayınız Mr. Sherlock Holmes*. İstanbul: Göçebe Yayınları.
- Yaman, E. B. (2014). İskender Pala'nın Roman ve Öykülerinde Yapı ve Tema.

(*Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*). Adıyaman Üniversitesi SBE.

Yemen, A. (2017). *Bir Bürokrasi Eleştirisi Olarak Saatleri Ayarlama Enstitüsü*. II. Türk İslam Siyasi Düşüncesi Kongresi Bildiriler Kitabı. 26-28 Ekim 2017, Kütahya Dumlupınar Üniversitesi II. Türk İslam Siyasi Düşüncesi Kongresi, 532-545.

Yıldırım, G. (2017). Matmazel Noraliya'nın Koltuğu Romanında Mekânın Poetiği. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 27, Sayı 2, 27-41.

Zülkarneyn:<https://islamansiklopedisi.org.tr/zulkarneyn> (Erişim Tarihi: 25.12.2023).

