

Yüksek Lisans Tezi

ARKETİP BİR YOLCULUK İÇİNDE, NARSİSTİK BİR KİTAP BİÇİMİNDE:

BEYAZ KALE

ÇİĞDEM YILDIRIM (MIROL)

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ

Bilkent Üniversitesi, Ankara

Haziran 2011

Bilkent Üniversitesi
Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü

ARKETİP BİR YOLCULUK İÇİNDE, NARSİSTİK BİR KİTAP BİÇİMİNDE:

BEYAZ KALE

ÇİĞDEM YILDIRIM (MIROL)

Türk Edebiyatı Disiplininde Yüksek Lisans Derecesi Kazanma
Yükümlülüklerinin Parçasıdır

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
Bilkent Üniversitesi, Ankara
Haziran 2011

Bütün hakları saklıdır.

Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.

© Çiğdem Yıldırım (Mirol), 2011

“kötü diye bir şey yoktur” diyen annem için

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Prof. Talât Halman
Tez Danışmanı

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Prof. Dr. Semih Tezcan
Tez Jürisi Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Yrd. Doç. Dr. Nermin Yazıcı
Tez Jürisi Üyesi

Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü'nün onayı

.....
Prof. Dr. Erdal Erel
Enstitü Müdürü

ÖZET

ARKETİP BİR YOLCULUK İÇİNDE, NARSİSTİK BİR KİTAP BİÇİMİNDE:

BEYAZ KALE

Yıldırım (Mirol), Çiğdem

Yüksek Lisans, Türk Edebiyatı Bölümü

Tez Yöneticisi Prof. Talât Halman

Haziran 2011

Orhan Pamuk’un üçüncü romanı *Beyaz Kale* (1985), yazarının “zor okunur” ve “anlaşılmaz” sıfatlarıyla anılmakta ünlü romanlarının da ilkidir. Okuduğu kitaplarda sabit anlam arayan konvansiyonel okurlara ait bu iki geri bildirim, hem Türkiye’de hem de Türkiye dışında, *Beyaz Kale*’nin edebiyatsever okur düzleminde alımlanmasında öne çıkmıştır. Ancak bu kitap, sabit bir anlam iletmek değil yapısını yazdıklarıyla göstererek birbirinden farklı şekillerde alımlanmak ve anlamlandırılmak isteyen edebî bir yapıttır. *Beyaz Kale*’yi, “ne anlatmak” değil “nasıl anlatmak” ve “neyi var etmek” çerçevesinde aktif bir okumayla irdeleyen bu tez, üç bölümden oluşmaktadır. İlk bölüm, *Beyaz Kale*’de yapının yazıyı içlediğini ve okurun bu yapının bir parçası olduğunu gösterir. İkinci bölüm, *Beyaz Kale*’de narsistik anlatı dinamiklerini açığa çıkarır ve bu dolayımında kitabın, yapısı ve yazısı hakkında, okurunu nasıl “bilinçlendirdiğine” odaklanır. Üçüncü bölüm, okurun yaratıcılık edimiyle *Beyaz Kale*’nin arketip yolculuğuna nasıl katıldığını ele alır. Sonuç olarak bu tez, *Beyaz Kale*’nin kendisini yansıtan bir yapı olduğunu ve onun özünü fark eden “sevgili okur”un onu harekete geçirip bir varlığa dönüştürdüğünü anlatılır.

Anahtar sözcükler: yapı, sevgili okur, arketip yolculuk, narsistik anlatı

ABSTRACT

IN AN ARCHETYPAL JOURNEY, IN THE FORM OF A NARCISSISTIC BOOK:

THE WHITE CASTLE

Yıldırım (Mirol), Çiğdem

M.A., Department of Turkish Literature

Supervisor: Prof. Talât Halman

June 2011

Orhan Pamuk's third novel *The White Castle* (1985) is also his first novel referred to as "hard to read" and "incomprehensible". These two pieces of feedback from conventional readers looking for a fixed meaning in the text has been given precedence in reception of *The White Castle*, on the plane of plain readers within and outside Turkey. This book, however, is not a literary work aiming to transmit a fixed meaning but wishing to be received and signified in different ways by displaying its structure with its *écriture*. This thesis, which scrutinizes *The White Castle* less from the perspective of "what to tell" than that of "how to tell" and "what to create" by an active reading, consists of three chapters. The first chapter depicts that in *The White Castle* the structure encompasses the *écriture* and that the reader is a part of this structure. The second chapter reveals the narcissistic dynamics of *The White Castle* and thereby focuses on how the book "gives awareness" to its reader about its structure and *écriture*. The third chapter investigates how the reader joins the archetypal journey of *The White Castle*. Finally, this thesis attests that *The White Castle* is a self-reflexive structure, and that the "beloved reader" who becomes aware of its essence activates it into a being.

Keywords: structure, beloved reader, archetypal journey, narcissistic narrative

TEŞEKKÜR

Tez çalışmam boyunca hem bana her zaman vakit ayırdığı hem de çalışma sürecimi anlayışla karşıladığı için danışmanım Talât Halman'a ve uzakları yakınlaştırdığı için Ceyda Akpolat'a teşekkürler. Tezimi okuyup geribildirimde bulundukları için jüri üyelerim Semih Tezcan'a ve Nermin Yazıcı'ya; bu tezin yazılması gerektiğine inandıkları için anneme, babama ve kardeşlerime; tezim hakkındaki değerli fikirleri ve eleştirileriyle beni destekledikleri için Barış Yıldırım'a, Delphine Heymans'a, kardeşim Didem'e, Mathieu Mirol'a, Özge Wambach'a ve Andrew Carruthers'a; yine bu tez çalışması boyunca benim için en güzel çalışma ortamı olan *World Trio* albümünün yaratıcıları Mino Cinelu'ya, Kevin Eubanks'e, Dave Holland'a ve benim tek düşünce uyarıcım kahveleri hazırlayan Kurukahveci Mehmet Efendi'ye çok teşekkür ederim. *The last but not the least*, keyifle okunan ve okundukça yeniden yaratılan *Beyaz Kale*'yi yazdığı için Orhan Pamuk'a teşekkürler. *Beyaz Kale* olmasaydı bu tez de olmazdı!

İÇİNDEKİLER

ÖZET	iii
ABSTRACT.....	iv
TEŞEKKÜR.....	v
GİRİŞ	1
BÖLÜM I YAPI > YAZI.....	5
A. Dış Görünüş	5
1. “Giriş”	6
2. Elyazması Hikâye	7
3. “Beyaz Kale Üzerine”	13
B. Bakış Açıları.....	14
1. Bağlamsal Açılar.....	15
2. Yorumsal Açılar.....	22
C. İç Görüntüler	29
1. Anlatıcılar Anlatılarını Anlatırlar	30
2. Repertuvar.....	37
3. İşte Bütün Mesele!	41
BÖLÜM II NARSİSTİK DİNAMİKLER / KENDİNİ BİLMEK.....	42
A. Olmak ya da Olmamak.....	42
1. Bilinçli Yazar ve Ne Dediğinin Farkında Olan Anlatıcılar	44
2. Bilinççi Okurlar	48
3. Kendini Bilen Anlatılar.....	49

B. Anlatmak ya da Anlatmamak.....	51
1. Açık Narsistik Anlatı	51
2. Kapalı Narsistik Anlatı	58
BÖLÜM III OKUR > YAZAR.....	64
A. Okumak ya da Okumamak.....	64
1. Metinsel Bir Yapı Olarak Okur.....	64
2. Yapılandırılmış Eylemler Olarak Okur.....	79
3. Okurun Kendini Keşfi.....	83
4. Arketip bir Yolculuk	87
4. Narsistik Bir Kitap	94
B. Anlamak ya da Anlamamak	97
1. Sabit Anlam İmkânsız Bir İhtimaldir.....	97
2. Hayâl Dolu Boşluklar	99
3. Gizli Olumsuzluklar	103
4. Hiç Zaman, Yok Zemin, Hep Sanı.....	106
SONUÇ Kahramanlaşan Okurun Kurmacalama Deneyimi.....	115
SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA.....	120
ÖZGEÇMİŞ	123

ŞEKİLLER TABLOSU

Şekil 1: İzlenilen iç görüntüler.....	30
Şekil 2: Hayâl edilen iç görüntüler	31
Şekil 3: Metinsel iletişim sisteminin temel şeması	35
Şekil 4: Waldman Şeması içinde <i>Beyaz Kale</i> (1)	36
Şekil 5: Waldman Şeması içinde <i>Beyaz Kale</i> (2)	36
Şekil 6: Waldman Şeması içinde <i>Beyaz Kale</i> (3)	66
Şekil 7: “Kurmacasal İletişim”in bilinççi okuru.....	75
Şekil 8: “Metiniçi İletişim”in bilinççi okuru	76
Şekil 9: “Edebî İletişim”in bilinççi okuru	78
Şekil 10: Waldman Şeması içinde <i>Beyaz Kale</i> (4)	79
Şekil 11: Waldman Şeması içinde <i>Beyaz Kale</i> 'nin okuru	80
Şekil 12: Waldman Şeması içinde <i>Beyaz Kale</i> 'nin okuru ve yazarı	82
Şekil 13: Waldman Şeması içinde üç yapraklı yonca.....	84
Şekil 14: <i>Beyaz Kale</i> 'de perspektifsel dünya görüşü: Dört yapraklı yonca...	85
Şekil 15: <i>Beyaz Kale</i> 'de arketip yolculuğun durakları	88
Şekil 16: <i>Beyaz Kale</i> 'de perspektifsel dünya görüşü: Altın spiral.....	92
Şekil 17: Var-Yok-Var' döngüsü.....	106
Şekil 18: Elyazması Hikâye'de zaman	106
Şekil 19: Elyazması Hikâye'de çizgisel zaman	111
Şekil 20: Elyazması Hikâye'de zamanlar	111

GİRİŞ

“Aşk, yeniden icat edilmeli,” der Rimbaud. 19. yüzyılda yazılan bu dize, 20. yüzyılın yüzüne birçok sanat yapıtının ilham kaynağı olarak yansır. Her sanat alanında olduğu gibi edebiyatta da bu dizeden etkilenen yapıtların sayısı oldukça fazladır. Bunların birçoğu, bu dizeyi kurmaca karakterler, olay örgüsü, zaman ve zemin öğeleriyle hikâyeleştirerek kurmacasal bir ifadeye dönüştürür. Ancak, bu dizeyi sadece yazıp hikâyeleştirerek anlatan değil yazıp yapılandırarak resmeden edebiyat yapıtları da vardır. Örneğin *Beyaz Kale*, bir aşka sevgili olarak “okur”u ve “yazar”ı önerir ve onlar arasındaki ilişkiyi hem yazısında nasıl söylemleştirdiği hem de yapısına nasıl gizlediği göz önünde bulundurulduğunda, bu dizenin biricik yorumlarından biri oluverir.

Beyaz Kale’nin resmettiği “okur ve yazar” ilişkisinde özne olan yazar, kendi yaratıcılık otoritesini, karşısında bir nesne olarak konumlanan okurla gönüllü bir şekilde paylaşır. Bu sayede yaratıcı güç kazanan okur, öncelikle kendi okurluk edimini pasif olmaktan aktif olmaya doğru harekete geçirir. Bu durum, okuru yaratıcılık konusunda yüreklendirirken yazarın yaratıcılığını da pekiştirir. Sonuçta, *Beyaz Kale*’de yazarının yarattığı ve sabitlediği yazıyı okuru yorumlayıp yapılandırır. Bu, herhangi iki kişi arasındaki yorum ilişkisini efendi-köle ilişkisine benzeten Hegel’in “tanınma arzusu” (Kampf um Anerkennung) kavramını hatırlatmaktadır. Okur ve yazar arasındaki ilişkide yazara ait olan tanınma arzusu, okura mecburdur. Yani, özne

olan yazar efendiyse nesne olan okur köledir. Okur, özne olan yazarın kendisiyle kurmak istediği ilişkiyi ancak onun yazdıklarını biriktirip, yazmadıklarını ondan aldığı yaratıcı güçle hayâl ederek yapılandırdıktan sonra, kendini bu yapının içine yerleştirip yapıyı tamamladığında görür. Dolayısıyla, bütün bu süreci fark eden aktif okur, köle konumundan efendi konumuna dahi geçebilir. Yazar, okurunu, ona yazılı olarak gönderdiği her cümleyle bu süreç konusunda bilinçlendirmektedir.

1985 yılında yayımlanan *Beyaz Kale*, Orhan Pamuk’un üçüncü romanıdır. Bunun yanı sıra, yazarının “zor okunur” ve “anlaşılmaz” sıfatlarıyla anılmakta ünlü romanlarının da ilkidir. Okuduğu kitaplarda sabit anlam arayan konvansiyonel okurlara ait bu iki geri bildirim, hem Türkiye’de hem de Türkiye dışında, *Beyaz Kale*’nin edebiyatsever okur tarafından alımlanmasında öne çıkmıştır. *Beyaz Kale*’de anlam arayan bu okurların aslında onu yanlış anladığı söylenebilir; çünkü *Beyaz Kale* sabit bir anlam iletmek değil, yapısını yazdıklarıyla göstermek ve birbirinden farklı şekillerde alımlanmak ve anlamlandırılmak isteyen bir kitaptır. Bu hâliyle, yazarının, kitabını var etmek ve bizce aşkı yeniden icat etmek için ihtiyaç duyduğu okurlarına gönderdiği, tipik olmayan bir mektup olarak tanımlanabilir.

Beyaz Kale’yi, “ne anlatmak” değil “nasıl anlatmak” ve “neyi var etmek” çerçevesinde aktif bir okumayla irdeleyen bu tez, üç bölümden oluşmaktadır.

“Yapı > Yazı” başlıklı birinci bölümde, öncelikle *Beyaz Kale*’nin dış görünüşü dikkatli bir şekilde belirlenmektedir. Burada “yazı”dan kasıt kitapta sözcüklerin varlığıyla ifade edilen her anlam ya da çağrışımken, “yapı”dan kasıt sözcüklerin hem varlığı hem de yokluğu sayesinde hayâl edilen görüntülerdir. Daha sonra, eleştirmen-okurların kitaba bugüne kadar hangi açılardan yaklaştığı bağlamsal ve yorumsal olarak sınıflandırılmakta ve kitabın bu açılardan bakıldığında ne kadarının eksik

görüldüğü üzerinde durulmaktadır. Son olarak, okurun *Beyaz Kale*'ye uzaktan bakarak değil onun içine girerek, kendisiyle arasındaki uzaklığı sıfırladığında hangi görüntülerle karşılaşabileceği analitik bir şekilde sıralanmaktadır. Böylece, Orhan Pamuk'un, kurduğu bu yapıda tam karşısına gönüllü bir şekilde koyduğu okurundan keşfetmesini beklediği meseleye varılmaktadır: kendini yansıtan bir kitap olarak *Beyaz Kale*.

“Narsistik Dinamikler / Kendini Bilmek” başlıklı ikinci bölümde, okurun bu mesele hakkında yazar tarafından nasıl bilinçlendirdiği incelenmektedir. *Beyaz Kale*'nin bu bilinçlendirme sürecinde aktif olan yapısal ve yazısal olanakları çözümlenmektedir. Burada, “olmak” ve “anlatmak” fenomenleri *Beyaz Kale*'nin “narsistik” olduğunu ileri sürdüğümüz anlatı dinamikleriyle ele alınmakta ve bir varlık olarak kitabın kendi yapısındaki her şeyin nasıl da farkında olduğu açığa çıkarılmaktadır. Kitabın anlatı dinamikleri “yapı > yazı” odaklı incelendiğinde, varılan noktanın Kanadalı edebiyat kuramcısı Linda Hutcheon'ın, romanda bir derece olarak önerdiği “narsistik anlatı” kavramıyla kesişmesi, bu kavramı tezin bu bölümünde pratik olarak işlevselleştirmiştir.

Yazarın, okurunu kendisinin bir yansıması hâline getirdiğini söylediğimiz “Okur > Yazar” başlıklı üçüncü bölümde “okumak” ve “anlamak” fenomenleri irdelenmektedir. Öncelikle, Orhan Pamuk'un yaratıcılık otoritesini okuruyla gönüllü bir şekilde nasıl paylaştığı ve dahası okuruna kitabın bireysel olarak yaratılmasında nasıl bir öncelik tanıdığı gösterilmektedir. Bu süreç, tezin ilk iki bölümündeki incelemelerime eklemlendiğinde, aynı zamanda benim bir okur olarak *Beyaz Kale*'nin yazılı çağrılarını duyduğum ve yapısını gördüğüm ölçüde onu kendimce nasıl yeniden yarattığımı da göstermektedir. Bu noktadan sonra, yapısı bireysel ve yaratıcı bir algılamayla çözümlenip okurun eline verilen *Beyaz Kale*'de anlam arayan

okurlar, bence kitabın merkezinde bulunan, hikâyesine yönlendirilmektedir. Başka bir ifadeyle, kitabın aşkı nasıl yeniden icat ettiği gösterilmekte ve bu aşka anlam yüklemek isteyen okurlara onun kalbi işaret edilmektedir. Dolayısıyla, *Beyaz Kale*'nin hem yansıtmak istediği yapısının bireysel bir şekilde algılanmasında hem de bu yapının renklendirilmesini sağlayan anlam arayışında etkili olan “yaratıcılık edimi” için kitabın en elverişli hâlleri sıralanmaktadır. Bu sırada, *Beyaz Kale*'nin bütünlüklü bir yapı olarak var olabilmesi, ve belki de sonrasında anlamlandırılması, için yazarı tarafından bu yapıya çağrılan bence “sevgili” okurlar “akıllı” olmak konusunda uyarılmaktadır.

BÖLÜM I

YAPI > YAZI

Beyaz Kale'de yapı, yazıyı kendi parçalarından biri olarak sunar.

A. Dış Görünüş

Kitabı, bu güçlü yapısını ele alarak birkaç incelemenin kaynağı yapmadan önce bu yapının yazılı kısımlarını dikkatli bir şekilde özetlemek gerekir. Kitabın ilk sayfasından son sayfasına kadar yazılı olarak olup bitenlerin özeti, bu çalışma boyunca öncelikle kitap hakkındaki literatüre yapılan göndermelerin, daha sonra ise, yapılacak analizlerin ve önerilerin anlaşılması açısından işlevseldir.

Kitabın ilk sayfasından son sayfasına kadar karşımıza yazılı olarak çıkanlar sırasıyla şöyledir: Kitabın adı ve yazarı, bir ithaf, bir epigraf, bir “GİRİŞ” bölümü, bir Elyazması Hikâye¹ ve “Beyaz Kale Üzerine” adlı bir not. Bu somut öğelerin sunuluş biçimleri ve içlerinden anlatı olanlarının özeti aşağıdaki gibidir:

-*Beyaz Kale*, Orhan Pamuk

-İthaf: “İyi insan, iyi kardeş

Nilgün Darvinoğlu

¹ *Beyaz Kale*'nin “Giriş”inden sonra 11 bölümden oluşan 1 hikâye gelmektedir. Bu hikâye bölümlendirilmiş ama kitabın anlatı dinamikleri gereği tek başına adlandırılmamıştır. Bu hikâyeden bu çalışma boyunca “Elyazması Hikâye” diye bahsedilecektir.

(1961-1980) için”

-Epigraf:

“Alâkamızı uyandıran bir kimseyi, bizce meçhul ve meçhullüğü derecesinde cazibeli bir hayatın unsurlarına karışmış sanmak ve hayata ancak onun sevgisiyle girebileceğimizi düşünmek bir aşk başlangıcından başka neyi ifade eder?”

Marcel Proust’tan çeviren

Y.K.Karaosmanoğlu

1. “Giriş”

Faruk Darvinoğlu tarafından yazılan bu “Giriş” kendi başına bir anlatıdır. Darvinoğlu, bu anlatının hem başkahramanı hem de birinci tekil şahıslı anlatıcısıdır.

Genç bir tarihçi olan Darvinoğlu, her yaz Gebze’de bir süre vakit geçirdiği bir kütüphanenin arşivinde yazarının kim ve başlığının ne olduğu bilinmeyen bir elyazması bulur, kendi deyimiyle bu elyazmasını “kaşla göz arasında” arşivden çalar (7).² Hikâyede anlatılanlar tarihî bir dönemde geçiyor görünse de ve kendisi bir tarihçi olsa da elyazmasının tarihsel boyutu ile ilgilenmez Darvinoğlu; çünkü tarihin gerçekliği konusuna şüpheli yaklaşmaktadır. O dönem üniversiteden ayrılmak zorunda kaldığını öğrendiğimiz Darvinoğlu, dedesinin de mesleği olan ansiklopedicilikle uğraşmaktadır. Tarih kısmında çalıştığı bir “meşhurlar” ansiklopedisine bu elyazmasının yazarıyla ilgili bir madde koymak ister. Bu amaçla, elyazmasının yazarını bulmak için bu metnin onu gönderdiği bütün tarihî isim, yer ve olayları dönemin temel kaynakları elverdiğince araştırır. Böylece, elyazmasının her ne kadar tarihî bilgileri doğrulayan kısımları olsa da, elyazmasını bu araştırmancının gerçeklik kriteri olan kaynaklarla karşılaştırdığında, kurmaca kısımlarının da epey

² Yazar ve kitap adı belirtilmeyen bütün alıntılar *Beyaz Kale*’dendir.

çok olduğunu keşfeder. Hatta elyazmasının yazarının da bu “temel kaynaklar”ı kendine kaynak alarak bu elyazmasını oluşturmuş olabileceğini düşünür. Sonuçta, elyazmasının anlattığı hikâyeye dayanarak yazarı hakkında bir madde hazırlar; ancak bahsedilen kişi gerçekten yaşamış olup olmaması nedeniyle değil de, yeterince ünlü bulunmadığı için ansiklopediye konmaz. Darvinoğlu, bu yaklaşıma çok sinirlenir ve bu durum onun bulduğu bu elyazması hikâyeyi sahiplenecek derecede benimsemesine yol açar. Özellikle de “günümüzü bu hikâye ile anladığı”ndan bahseder etrafındakilere (9). Hikâye bir süre ilgi gördükten sonra unutulur. Oysa Darvinoğlu, hikâyeyi defalarca okumayı bırakmaz ve “gözlüklü bir kızın da yüreklendirmesiyle” (10) yayımlamaya karar verdiği hikâyeyi günümüz Türkçesine “aklında kalan anlam”ları göz önünde bulunduran oldukça ilginç bir çalışma biçimiyle aktarır (10).

Kitaba *Beyaz Kale* adını, onu yayımlamayı kabul eden yayınevinin koyduğundan bahseden Darvinoğlu, kitabını kız kardeşi Nilgün’e ithaf eder. Özellikle bu ithaftan bahsettiği sırada okurlarıyla konuşmaktadır.

2. Elyazması Hikâye

Kendi başına bir anlatı olan Elyazması Hikâye, 11 bölümden oluşmaktadır. Hikâyenin anlatıcısı, aynı zamanda hem adı hikâye boyunca hiç geçmeyen başkahraman hem de kendi başından geçenleri yazarak oluşturduğunu söylediği bu hikâyenin birinci tekil şahıslı anlatıcısıdır. Anlatıcı başından geçenleri yaklaşık elli yıl sonra yazmaktadır.

1. Bölüm: Hikâye, 17. yüzyılın ortalarında geçmektedir. 22 yaşında üniversite öğrencisi genç bir İtalyan, Venedik’ten Napoli’ye yaptığı yolculuk sırasında birtakım talihsizlikler sonucu Türk korsanlarına esir düşer. Köle olarak İstanbul’a getirilir ve

zindana atılır. Ancak, Türk korsanlarını hekim olduğuna inandırdığı için, zindanda da olsa diğer esirlere kıyasla iyi yaşamaya başlar. Aklı ve bilgi birikimi sayesinde birçok kölenin hastalığını ya da yarasını iyileştirir. Nitekim kendisine köle olarak hediye edildiği Paşa da onun hekimlik ününü duymuştur ve tutulduğu basit bir hastalığı bir türlü atlatamayınca onu yanına çağırır. Anlatıcı, Paşa'yı da iyileştirmeyi başarır. Onun bilgi, beceri ve zekâsından emin olan Paşa, bir zaman sonra bu İtalyan köle ile “Hoca” diye çağrılan ve adı hikâye boyunca hiç geçmeyen bir Osmanlı bilgininin birlikte çalışarak, yakında evlendireceği oğlunun düğünü için havaî fişekler yapmalarını emreder.

2. Bölüm: İtalyan köle, Hoca'yla ilk buluşmalarında aralarındaki benzerlikten çok etkilenir. Ancak ona göre fark edilmemesi imkânsız olan bu benzerlikten Hoca'nın, birlikte çalıştıkları süre boyunca hiç bahsetmemesine de çok şaşırır. Çalışmaları biter, Paşa gösterilerden oldukça memnun kalmıştır, İtalyan köle zindana geri döner. Bir süre sonra Paşa, İtalyan köleye Müslüman olursa azâd edileceğini söyler; ama köle Müslüman olmamakta direnir. Bunun üzerine Paşa, onun boynunun vurulmasını emreder. Ancak bu tehdide rağmen Müslüman olmak istemeyen İtalyan köleyi öldürtmez ve sırf “söz verdiği için” (32) Hoca'ya “köle”³ olarak hediye eder. Böylece, anlatıcının esirlik hayatı bir anlamda zindandan çıkarak Hoca'nın sosyal ve bireysel yaşam ortamına, aynı zamanda da entelektüel ve yaratıcı bir bağlama girer.

3. Bölüm: Birlikteliklerinin ilk yılları, Hoca ile Köle'nin vakitlerinin çoğunu çalışarak, tartışarak, araştırarak ve daha çok Hoca'nın Köle'ye Batı'nın aydınlanması ve buna hizmet eden astronomi, coğrafya, psikoloji ve zooloji gibi bilimler üzerine

³ Elyazması Hikâye'nin birinci tekil şahıs anlatıcısı olan ve adından anlatısı boyunca hiç bahsetmeyen İtalyan kölenin Hoca'ya hediye edildiği bu andan itibaren, bu çalışma boyunca hem özetle hem de analizlerde İtalyan köleden “Köle” diye bahsedilecektir. Köle, başka okurlar tarafından “Venedikli”, “İtalyan Köle” ya da “Venedikli Köle” olarak da adlandırılmıştır.

saplantılı bir şekilde sorular sorması ve bu konularda ondan bilgiler edinmesini içeren rutinlerle geçer. Bu süreç, ikisi arasında bir çeşit efendi-köle rollerinin çeşitli dinamiklerinin deneyimlendiği ve sevgi-nefret duygu ikilisinin birbirlerine alışma süreçlerinin temeli olduğu dönem olarak tanımlanabilir. Bu arada Hoca ile Köle arasındaki benzerliğin farkında olan Paşa, bu durumdan rahatsızdır. Bu yıllar, Hoca'nın dönemin çocuk padişahına ilk olarak Paşa aracılığıyla yaklaşması, Köle'den öğrendiği astronomi ve kendi astroloji bilgisini birleştirerek onun gözüne girmesi, sonra yine Köle'yle birlikte üzerine tartıştıkları ve yazdıkları diğer bilimleri ve birtakım hikâyeleri içeren yazılarla onun güvenini kazanmasıyla geçer. Bu dönem, özellikle Hoca açısından dışarıya tarafından onaylanma, kabul görme dönemi olarak tanımlanabilir.

4. Bölüm: Bir gün, dönemin müneccimbaşı öldürülür. Hoca için iyi bir haberdur bu; çünkü Hoca bu mevkiye ulaşabilirse safsatalara itibar eden Padişah'a yakın olabilecek ve onu kendi silah tasarısı konusunda ikna edebilecektir. Bu amaç uğruna Hoca, ölen müneccimbaşına ait bütün notları, araştırmaları bulur, satın alır ve okur. Bu arada, Paşa, Erzincan'a sürülmüştür. Sarayda bir kargaşa söz konusudur. Bu yüzden Hoca, saraydan çok evde vakit geçirmeye başlar. Bu süreçte Köle'yle olan ilişkisi inişli çıkışlı bir seyir izlemektedir. Bu ilişki, çok yakın, dostça ve dertleşmeci olabildiği gibi, çok baskıcı ve sıkıntılı da olabilmektedir. Hoca, kendi varlığı ve “ötekiler” üzerine derin derin düşünür. “Niye benim ben?” sorusuyla de bir çeşit iç sorgulamaya başlar. Hoca'nın kendisine karşı bu değişken davranışlarından bunalan Köle küçümser bir tavırla Hoca'ya, onda ne olduğunu düşünecek cesaretin olmadığını söyler. Bunun üzerine öfkelenen Hoca, Köle'ye bu cesareti kendisinin göstermesini emreder.

5. Bölüm: Bu, Hoca ile Köle'nin bir masaya oturup, birbirlerine kendi hayatlarını ve kişiliklerini, özellikle de yapmış oldukları kötülükleri yazma süreçlerinin başlangıcıdır. Böylece, çok kısa bir süre içinde birlikte geçirmiş oldukları ilk 11 yılda birbirleri hakkında öğrendiklerinden çok daha fazla bilgi edinirler. Birbirlerinin hayatlarının ayrıntılarını defalarca dinleyip benimserler. Köle, yazmak konusunda ilk başlarda çekingen davranan Hoca'yı, onun üslûbunu ve hayat Hikâyesini benimseme ihtimali uğruna yazmaya ikna eder. İstanbul'da veba salgınının ortaya çıkması, Hoca ve Köle'yi neredeyse eve hapseder. Ancak Hoca, bazen medreseye ders vermeye ve arada sırada da saraya gider.

6. Bölüm: Bu süreç, Köle için sıkıntılı ve zor bir süreçtir. Hoca günden güne daha sorgulayıcı tavırlarla ve Köle'yle arasındaki kişilik karmaşasına odaklanarak çığrından çıkar. Korkudan bahseder uzun uzun. Köle'yi aynanın karşısında kendisi ile beraber çırlıçıplak soyar. Köle, aynada gördüğü, kendisine bu kadar çok benzeyen ve kendisiyle eşzamanlı hareketler yapan Hoca görüntüsünden hoşlanmaz. Bu deneyimden sonra Köle, Hoca'ya daha fazla dayanamayacağını düşünür. Vebanın çetin bir şekilde kol gezdiği günlerden birinde Hoca, vücudundaki bir yarayı Köle'ye gösterir. Köle, bunun bir veba yarası olduğunu düşünür, yaranın kendisine de bulaşacağından korkar ve evden kaçmaya karar verir.

7. Bölüm: İstanbul'dan Heybeliada'ya kaçar Köle. Orada bir süre kalır. Daha yalnızlığına ve Hoca'sız yaşama fikrine alışmadan, Hoca gelip onu eliyle koymuş gibi bulur ve eve götürür. Hoca ile Köle, İstanbul'un vebadan nasıl kurtulabileceği üzerine çalışmaya başlarlar. Onların, Padişah'ı bu konudaki önerileriyle etkilemeleri sayesinde vebanın yayılmasını engelleyecek ve giderek azalmasını sağlayacak birtakım temizlik kuralları bütün İstanbul'da uygulanır. Veba yavaş yavaş biter ve bunun mükâfatı olarak, Hoca, müneccimbaşı ilan edilir. Hoca bu başarıyı sadece

kendi başarısı gibi yaşar. Bu durum Köle’yi üzer. Vebanın bitmesi üzerine Sultan⁴’ın da katıldığı bir Cuma namazı kalabalığında yer almayan Köle, kendisinin Hoca olduğunu ve kalabalığın içinde Hoca olarak yer alması gerektiğini dile getirir.

8. Bölüm: Bu başarıdan sonra Hoca, senelerdir aklında olan silah tasarısına yaklaştığını, bunun için Padişah’ı etkilemenin vaktinin geldiğini düşünür. Bu amaca yönelik Köle’yle beraber düşlerini, anılarını ve hayâllerini anlattıkları bir yenilgi kitabı yazarlar. Bu kitapla Padişah, Osmanlı İmparatorluğu’nun “düşmanları[nı] perişan edecek o inanılmaz” (124) silahın yapılması gerektiği konusunda ikna olur ve Hoca’ya bunun için gerekli maddi desteği verir.

9. Bölüm: Hoca’nın silah tasarısı ile uğraştığı yaklaşık altı yıl boyunca, Köle onun yerine saraya gider, Padişah ile sohbetlere katılır. Bir anlamda Hoca’nın saraydaki bütün rutin işlerini yapan Köle hem davranış hem de görüntü bakımından iyice Hoca’ya benzetilir. Padişah, Köle ile Hoca arasındaki benzerliğe yönelik sorgulayıcı bir tavır içine girer. Hoca da Köle’deki bu değişimi fark eder ve kendi aralarındaki bu benzerlikten birlikte de bahsederler. Köle, bundan sonra da sık sık göreceği, Hoca’yla kendisinin yer değiştirdiği bir maskeli balo rüyası görür.

10. Bölüm: Bir süre sonra, Edirne’ye sefer hazırlıklarına gitmiş olan Padişah’tan bir haber alırlar. Bunun üzerine Hoca ve Köle üç gün içinde silahı da hazırlayıp yola çıkarlar. On günlük bu yolculuk boyunca birbirlerine çok yakın davranırlar. Silahları, Padişah dışında kimse tarafından güvenilir bulunmaz. Hoca, savaş yerine gidene kadar geçtikleri bütün yerleşim yerlerindeki insanlardan kötülüklerini anlatmalarını ister ve istediği “gerçek” cevabı alamadıkça sinirlenir. Silah, kuşatılmak istenen beyaz kaleye varmadan evvel balçığa saplanır. Hoca, bu başarısızlık damgasıyla imparatorlukta kalamayacağına karar verir, ertesi gün daha

⁴ Elyazması Hikâye’de Padişah’tan zaman zaman “Sultan” diye de bahsedilir.

güneş doğmadan, Köle ve Hoca bütün eşyalarını değiştirirler. Hoca, Köle görünümüyle İtalya'ya gider, Köle ise Hoca görünümüyle İstanbul'da kalıp Hoca'nın hayatını sürecektir. Bu, somut anlamda yaşanan bir yer değiştirme gibi anlatılır.

11. Bölüm: “Artık Hoca olan Köle” Padişah’la birlikte saraya döner, müneccimbaşılığa devam eder. Ancak, saray mensupları ve Padişah konuyu sürekli onun aslında Hoca olmadığına getirirler. Öte yandan, komşuları sayesinde kendine genç ve ut çalan bir eş bulur, evlenir, çocukları olur. Onu yani “artık Köle olan Hoca”yı ve kendi geçmişini unutmak ister. Etrafındaki söylentiler ve Padişah’ın ona yaşattığı psikolojik gerilimler yüzünden saraydan kaçır ve Gebze’ye gider. Orada, karısı ve çocuklarıyla “artık Köle olan Hoca”nın evinde değil, başka bir evde yaşamaya başlar. Hayatına hikâyeler yazarak devam eder. Bir gün Evliya Çelebi konuk olarak anlatıcının yani “artık Hoca olan Köle”nin evine gelir. Yaşanmış olan değişimi bilmeyen Evliya Çelebi, ondan kendisine, bir zamanlar kölesi olan Köle’nin anlattığı İtalya’yı anlatmasını ister. Bunun karşılığında Evliya Çelebi de ona birçok hikâye anlatacaktır . O gece Evliya Çelebi, ona ilginç bir hikâyesi olup olmadığını sorduğunda “artık Hoca olan Köle”, bu hikâyesini düşleye düşleye anlatır. Evliya Çelebi bu hikâyeyi çok beğenir. Ancak, kendi içine dönük hikâyelerin tehlikeleri konusunda onu uyarır. “Artık Hoca olan Köle”yse, bu konuda hiçbir tehlike görmez, hatta bunu çekici bulur ve Evliya Çelebi gittikten sonra oturup hikâyesini yazar. Hikâyenin ilk kez yazılması bu zamana rastlar. Bundan on altı yıl sonra ise, İstanbul tarafından gelen bir atlı, “artık Köle olan Hoca”dan haber getirir. “Artık Hoca olan Köle” buna sevinir, kölesinden haber almış gibi davranır. Ancak atlının bir sorusu üzerine, “artık Hoca olan Köle” ona okusun diye 16 yıl önce yazmış olduğu bu hikâyeyi verir. Atlı, hikâyeyi okumaya başlar ve okudukça aydınlanır. Bundan iki hafta sonra da “artık Hoca olan Köle”, atlının kitabını okuduğu ana dair anılarını da

bu hikâyeye ekleyip hikâyesini atlinın hem hikâyede okuduklarını hem de pencereden kafasını kaldırıp dışarı baktığında gördüklerini tasvir ederek bitirir. Anlatıcı, 11 bölümden oluşan bu anlatısı boyunca okuru ile hep konuşma hâlinindedir.

3. “Beyaz Kale Üzerine”

“Beyaz Kale Üzerine” adlı not, Orhan Pamuk tarafından *Beyaz Kale*’nin yayımlanışından bir yıl sonra kitabın bazı Türkçe basımlarının sonuna eklenmiştir. Orhan Pamuk, bu yazıda adını onu yayımlayan yayınevinin sonradan koyduğunu belirttiği *Beyaz Kale* adlı bu kitabı neden ve nasıl yazdığını bahsederken hem somut gerçekliği olan söylemlerde bulunur hem de bu söylemleri kendinden önce gelen “Giriş” ve Elyazması Hikâye’ye eklemleyerek kurmacalaştırır. Böylece, kendi başına bir anlatı sayılabilecek bu notun hem birinci tekil şahıslı anlatıcısı hem de başkahramanı olur.

Pamuk, “Giriş”te Elyazması Hikâye’yi bulup günümüz Türkçesine aktaran ve onun ilk okuru olarak gördüğümüz Darvınoğlu’nun kimliği ve kitaptaki işlevi konusunda onu tanımayan okurlara bir açıklama yapar: “*Sessiz Ev*’in kahramanlarından tarihçi Faruk’a duyduğum yakınlığı, *Beyaz Kale*’yi yazarken karşıma çıkan bazı teknik zorluklardan (okuyucu için gerekli bazı açıklamalar, zorunlu bazı tarihsel bilgileri aktarmak vb.) sakınmak için kullanmaya karar verdim” (189). Pamuk, ayrıca Darvınoğlu’nun “Giriş”te buluntu metin hakkında yaptığı araştırmalara referansla bahsetmiş olduğu bütün tarihsel öğelere ve simgesel göndermelere de cevap verir. Bunların Elyazması Hikâye’nin oluşumunda birer “renk “olduklarından bahseder (102). “Beyaz Kale’nin elyazmasını, İtalyan kölenin mi, Osmanlı Hoca’nın mı yazdığını ben de bilmiyorum” (189) diyerek Elyazması Hikâye’nin anlatıcısı konusundaki belirsizliği destekler. Elyazması Hikâye’den

“hikâyem” (186, 188, 190) ya da “kitabım” (189) diye söz ederken kendisini buluntu elyazmasının bilinmeyen yazarı olduğunu düşündürerek kurmacalaştırır. Elyazması Hikâye’nin başında yer alan “Giriş”in yazarı olan Darvinoğlu’ndan bahsettiği cümlelerle, onun bulup gün yüzüne çıkarmakla yükümlü olduğu elyazmasını ne kadar var ettiğindense işte şöyle bahseder: “[K]itabımı bulup ona önsöz yazan Faruk” (189), “Faruk’un yaptığı işleri üzerime almak istemediğimi belirtmek isterim” (190) ve “Faruk’a yazdırdığım giriş bölümüne serpiştirdim” (190).

“Tıpkı İtalyan köleme çocukluğunda yapıldığı gibi benim de yeni elbisemi, üstünü başını paraladığı için ağabeyime giydirdiler, ama kitaptaki gibi kırmızı değil, mavi beyazdı” (192) diyerek kendi somut gerçekliğinin Elyazması Hikâye’ye hayâlleri ve rüyaları aracılığıyla girdiğinden bahseder. Kurmacalaşan yazar Orhan Pamuk, bu notta belli aralıklarla okuyucularına hitap etmektedir.

B. Bakış Açıları

Edebiyatsever okurların kitabı alımlayışlarına anonim bir şekilde değinecek olursak, Türkiyeli konvansiyonel okurlardan bir kısmı *Beyaz Kale*’yi “birtakım eserlerden çalıntı yapmış”, yazarının kitaba sonradan eklediği notla sözde bu çalıntılara cevap verdiği ve “sıkıcı”, Orhan Pamuk’un diğer kitaplarına göre “okunması zor, anlaşılmaz” gibi sıfatlarla tanımlar. Türkiye dışındaki konvansiyonel okurların bir kısmı Türkiyeli okurla okuma ve anlama konularında hem fikirdir, bir kısmı da *Beyaz Kale*’yi çoğunlukla Batılının, Doğu ve Türkler hakkında izlenim edinmesi açısından kayda değer ve ilginç bulur. Ancak kitabın başındaki “Giriş” kısmı, bu okurları iyi tanıyan bazı yabancı eleştirmenler tarafından

bu okurlar için gereksiz ve kafa karıştırıcı görülür⁵. Ayrıca hiçbir yabancı okur *Beyaz Kale*'nin yayımlanışından bir yıl sonra sonuna eklenen “Beyaz Kale Üzerine” adlı notla, kitap dahilinde, karşılaşmaz.

Eleştirmen ve akademisyen okurlarsa *Beyaz Kale*'ye bağlamsal ve yorumsal açılardan bakarlar. Kitaba bağlamsal açılardan bakan bu okurlar, onu belli bağlamlara oturatarak özellikle tarihsel odaklı inceler. Kitaba yorumsal açılardan bakan okurlarsa onun karakterlerine ve olay örgüsüne odaklanırlar. Her iki durumda da, *Beyaz Kale* çoğunlukla sadece Elyazması Hikâye'den oluşuyormuş gibi ele alınır.

Kitabı bugüne kadar değerlendiren bu bağlamsal ve yorumsal bakış açıları, bu tez kapsamında her şeyden önce, *Beyaz Kale* üzerine yapılan bir literatür taraması olarak yer almaktadır. Tezin amaçlarına hizmet eden bu literatür taraması, okurunu önemseyen ve bunu her fırsatta söylemine katan ya da anlattıklarıyla göstermeye çalışan *Beyaz Kale*'nin, okurlar tarafından nasıl algılandığının ve alımlandığının altının çizilmesi açısından işlevseldir. Bu bakış açılarına değinirken, onların bu tezin odak noktası olan *Beyaz Kale*'nin yapısını ve kurmacasını ne kadar göz önünde bulundurdıkları sorgulanmakta böylece bu tez çalışmasının gerekliliği pekiştirilmektedir.

1. Bağlamsal Açılar

Beyaz Kale'ye bağlamsal açılardan bakan okurlardan bir kısmının, kitabın Elyazması Hikâye'siyle başka metinler arasındaki benzerlikleri öne çıkardığı

⁵ Örneğin, Amerikalı yazar, eleştirmen ve akademisyen Jay Parini, 1991'de *Beyaz Kale* hakkında New York Times Kitap Eki'nde yayımlanan “Korsanlar, Paşalar ve Münecimbaşı” adlı yazısında bu kitabı Doğu ve Türkler hakkında bilgi edinmek için okuyan Amerikalı konvansiyonel okuruları bunun bir yanılgı olduğu konusunda aydınlatırken kendince “aykırı bir nokta”dan da bahseder: “Çevirideki aykırı bir noktadan söz etmek istiyorum: Roman elyazmasının kökeni hakkında Pamuk'un ikinci romanının kurmaca bir karakteri ile yazılmış bir önsöz içermektedir. Bu önsözün Borges'e özgü bir çekiciliği olmakla birlikte, birçok okurun aklını karıştıracaktır. Belki de bu önsözün Amerikan basımından tamamen çıkarılması gerekirdi” (114).

görülmektedir. Bu benzerlikler, *Beyaz Kale*'yi hikâyesine yönelik “intihâl” suçlamalarıyla gündeme getirir.⁶ Öte yandan bu benzerliklerle *Beyaz Kale*'nin bir “metinlerarasılık” örneği sergilediği de ileri sürülmüştür⁷. Oysa bu benzerlikler hakkında yazardan cevap beklemektense kitabın kendisine dönmek, “intihal” denildiğinde suç “metinlerarasılık” denildiğinde postmodern edebiyat oluveren bu benzerlikler meselesinin *Beyaz Kale*'nin anlatı dinamikleri çerçevesinde nasıl bir işleve sahip olduğu tartışılmalıdır.

Beyaz Kale'nin bağlamına yönelik öne çıkarılan bir diğer konu “tarihsellik”tir. Kitap, yayımlandıktan hemen sonra Türkiye edebiyat piyasasında “tarihsel roman” olarak nitelenmeye başlar. Bu nitelemenin dayanağı, Elyazması Hikâye'nin içinde geçtiği mekân ve zamanın 17. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu olmasıdır. Ancak, hikâyede adı geçen kişi ve yerlerin bir kısmının “tarihsel gerçekliği” olsa da bir kısmı tamamen kitabın kurmaca öğelerindendir. Jay Parini de *Beyaz Kale* üzerine yazdığı “Korsanlar, Paşalar ve Müneccimbaşı” adlı yazısında bunun altını çizer: “[B]u romandaki Türkiye gerçekçi bir yer değildir, insan *Beyaz Kale* gibi bir romanı XVII. yüzyıl Türk yaşamının ne olduğunu öğrenmek için

⁶ İlk kez 31 Ocak 1995 yılında *Yeni Şafak* gazetesinde yayımlanan İbrahim Kiras imzalı “Pamuk Nereden Konuşuyor?” başlıklı yazıyla görünür olan bu iddiaları, 26 Mayıs 2002 tarihli *Hürriyet* gazetesinde “Reşat Ekrem ‘Cemal Aşığı’ idi Ama İntihalci Değildi” başlıklı yazısıyla Murat Bardakçı da destekler. Daha sonra Ahmet Yıldız, *Edebiyat ve Eleştiri* dergisinin 85.sayısında yer alan, “Orhan Pamuk’a İvedi Yanıtlaması Dileğiyle Birkaç Soru” adını taşıyan yazısıyla bu iddialara destek olur. Bu yazılar, *Beyaz Kale*'nin Elyazması Hikâyesi’de yer alan birtakım cümlelerle 1150’lerde üç yıl İstanbul’da esirlik hayatı yaşayan Pedro de Urdemalas adlı bir İspanyol’un yazdığı ve 1964’te Fuat Carım tarafından Türkçeye çevrilen *Pedro’nun Zorunlu İstanbul Seyahati* adlı kitapta geçen bazı cümleler arasındaki benzerliklerinden örnekler vererek söz konusu “çalıntı” iddiasını kanıtlamaya çalışır. Üstelik Yıldız, Pamuk’u bir “hırsız”a, *Beyaz Kale*’yiye “Türk edebiyatının kucagında duran bir eşek ölüsü”ne benzetir.

⁷ Hilmi Yavuz, *Zaman* gazetesinde yayımlanan 12 Haziran 2002 tarihli “İntihal, Umberto Eco ve Orhan Pamuk” adlı yazısında, bu iki metin arasındaki benzerliği metinlerarasılık olarak değerlendirir: “Pamuk’un ‘Beyaz Kale’ sini beğenmemiş olsam da, söz konusu ‘intihal’ suçlamasının haklı bir gerekçeye dayanmadığını düşünüyorum. Pamuk, Fuat Carım’ın çevirdiği o kitabı okumuş, ondan metinler arası bağlamda yararlanmış –hatta biraz fazlaca yararlanmış olabilir”.

okumaz. Kanım odur ki, Pamuk anlatının kurmaca yönünü işaret etmek amacıyla anlatısını biraz yönü şaşırtıcı, düşsü bir bölgeye yerleştirir” (113).

Parini, tarihsel gerçekliği olan bu zaman ve mekân öğelerinin kurmacayı öne çıkarmak için işlevli olduğunun altını çizse de bunun nasıl yapıldığını tartışmaz. Şara Sayın, “*Beyaz Kale Bir Düş mü?*” adlı yazısında bu konuya ilişkin Parini’nin yorumuna paralel bir yorum yapar: “*Beyaz Kale* tarihsel verilerden yola çıkarak okurlarına belli iletiler sunmak isteyen bir yapıt özelliğini taşıyor” (102). Sayın da yazarın Elyazması Hikâye’ye bu tarihsel verileri neden yerleştirdiği sorusunu, yazarın kitabın sonunda yer alan notunda bunları hikâyenin alt yapısına “‘renk’ ögesi olarak” (102) kullandığına yönelik “açıklamasına” gönderme yapmaktan başka bir şekilde temellendirmez.

Öte yandan, Erol Köroğlu, “Kimlik Sorununa Palimpsest Yanıt: *Beyaz Kale*” adlı yazısında, tarihin kurmaca içinde ya da kurmacanın tarih içinde yer alması konusuna değinir (155). Köroğlu, tarihsel romanın ortaya çıkışından bahsettikten sonra, gerçeği değiştirmesi ya da çarpıtmaya başlamasından da bahseder ve bu tarz metinlerin artık tarihî bilgidense, silinmiş olan ya da aslında var olmamış olanı yansıtan bir tarih arayışı olduğunu belirtir (155). Köroğlu, *Beyaz Kale*’yi de bu özelliği taşıyan metinler arasına koyar ve eserin neden palimpsest⁸ olduğunu şu şekilde açıklar:

Orhan Pamuk’un *Beyaz Kale*’sini de bir palimpsest tarih olarak değerlendirmek mümkün. Yazarın romanda gerçeklik-temsiliyet veya

⁸ Palimpsest, etimolojik olarak, matbaa öncesi kültürde çoğunlukla zaten yazılı olan parşömen kağıtlarının elyazmaları için yeniden kullanılması anlamına gelir (Cuddon, 673). Palimpsest metinlerarasılık incelemelerinde kendini sürekli inşa eden yapılarla bu yapıların metinlerarası ilişkiler kurduğu başka yapıların aynı anda okunmasına işaret eder. Bu konuda şu kaynağa bakılabilir: Darby Lewes, *Double Vision : Literary Palimpsests of the Eighteenth and Nineteenth Centuries*. Lanham: Rowman & Littlefield Pub Inc.,2008.

yaşam-kurmaca ikili karşıtlıklarını sorunsallaştırması Osmanlı kimliğinin palimpsest bir tarihine yol açar. [...] Eğer roman görünürdeki gerçekliği siliyorsa, alttan ne çıkacaktır ve roman palimpsesti gün ışığına çıkarmak için ne türden bir strateji kullanır? *Beyaz Kale*'nin bu iş için kullandığı temel strateji, yapısındaki üstkurmacalıktır. [...] Yazar, palimpsest tarihsel üstkurmacasını gerçekleştirebilmek için birbirine bağımlı iki strateji geliştirir. Bunları izleksel ve anlatısal stratejiler olarak ayırabiliriz. (156 - 57)

Yazısının devamında bu stratejileri irdeleyen Köroğlu, romanın tarihsellik boyutuna Elyazması Hikâye'nin birtakım kurmacasal dinamiklerini göz önünde bulundurarak değinse de, bunun "Giriş"le olan olası bağlantıları üzerinde herhangi bir yorum yapmamaktadır. Orhan Koçak da "*Güzeldi Beyaz Kale!*" adlı yazısında kitabın türünü "tarihyazımsal üstkurmaca" (149) olarak kabul etmektedir; fakat bu yorumuna herhangi bir açıklama getirmez. Bu iki eleştirmen okur da "tarihsel" olanla kurmaca olanı sadece Elyazması Hikâye'yi tanımlamak için bir araya getirirken *Beyaz Kale*'yi bu hikâyeyle sınırlandırır. Dolayısıyla, *Beyaz Kale*'nin bu "tarihsel" olan ve tarihselmiş gibi gösterilen öğeleriyle ilgilenen yazıların değinmediği noktaları, kitabın yapısına dikkat çeken dinamiklerini göz önünde bulundurarak irdelemek ve bu öğelerin kurmacasal işlevlerini bu çerçevede değerlendirmek gerekir.

"Oryantalizm" ve "sömürgecilik" kitabın bağlamsal incelemelerindeki dikkate değer konular arasındadır. Bu konuları ele alan yazarların çıkış noktasıysa Köle ile Hoca arasındaki ilişkinin öncelikle Hegel'in efendi-köle diyalektiğine yaptığı göndermelerdir. Jale Parla, "Roman ve Kimlik: *Beyaz Kale*" adlı yazısında, Edward Said'in *Oryantalizm* adlı çalışmasına gönderme yaparak oryantalist söylemi

üreten Batılı öznenin, egemenliği altına aldığı Doğulu ile “inişli çıkışlı ve yer değiştiren bir karşılıklı güç ilişkisi” (93) olduğuna değinir ve oryantalist söylemin Batılı’sının karşısına anti-oryantalist söylemin Doğulu’sunu koyar:

Batılı öznenin Doğu ile ilişkisini yapılandıran bir bilinçaltı varsa eğer, Doğulu’nun da edilgen ya da masum bir nesne olmadığını, onun da Batı ile ilişkisini kuran bir bilinçaltına sahip olduğunu ileri süren bu görüş, güç ilişkisine dayalı Doğu-Batı çiftliliğinin bir gün gelip bozulabileceğine ilişkin iyimser bir imayı da barındırması açısından, oryantalist söylemlere karşı üretilmiş anti-oryantalist bir söylem olarak görülür. (93)

Parla, bu görüşüyle oryantalist Batılı ile anti-oryantalist Doğulu arasındaki ilişkinin *Beyaz Kale*’de Köle ile Hoca arasındaki ilişkiyle örtüştüğü yorumunun dayanaklarını belirtir. Parla’ya göre, metin oryantalist ve anti-oryantalist söylemlerin özneleri aracılığıyla bu siyasi ve kültürel yapılara gönderme yapar ve metnin önerdiği “yaratıcılık edimi”nin bu kalıplaşmış yapıları sarstığını ileri sürer:

Bir yandan oryantalist söylemin klişeleri ile alay eder, bir yandan anti-oryantalist söylemdeki özne-nesne ilişkisini dramatize ederken, diğer yandan da kültürel farktan kurtulmak ya da onu dönüştürmek için bir öneride bulunur: Yaratıcılık. Beyaz ve siyahın karşıtlığında, Doğu’yu Avrupa’nın kara bir gölgesi olarak kuran bu oryantalist söylem, *Beyaz Kale*’de yaratıcılıkla yıkılır. (96-97)

Bu yaratıcılık edimi, Parla’nın onu ilişkilendirdiği oryantalizm bağlamının dışında *Beyaz Kale*’nin yapısal ve kurmacasal dinamikleriyle ilişkilendirilmelidir. Yaratıcılık edimi, kitabın okura verdiği olanakların tartışılmasında ve *Beyaz Kale*’nin okur tarafından rahat bir şekilde alımlanmasında öncüdür. Özellikle Hegel’in efendi-

köle diyalektiğinde açıkladığı gibi özne ve nesne için önkoşul olan “bilinçlilik”in *Beyaz Kale*’nin anlatı dinamiklerinde önemli bir yere sahip olduğu göz önünde bulundurulduğunda, bu yaratıcılık ediminin kitabın alımlanmasında nasıl bir işleve sahip olduğu ortaya çıkarılmalıdır. Giriş’te tezin amaçlarından bahsederken de söylendiği gibi, *Beyaz Kale*’nin okurlarından beklenen bu yaratıcılık edimi bu çalışmanın odağındadır.

Beyaz Kale’nin sömürgecilik bağlamında da ele alınabileceği, Erdağ Gökner’in “*Beyaz Kale*’de Özdeşleşme Politikası” adlı yazısındaki tartışmalardan biridir. Kitabın edebiyatla sınırlı olmadığını, aynı zamanda toplumsal ve siyasal bir yorum olabileceğini söyleyen Gökner, Diana Fuss’un özdeşleşmenin kendisinin bir sömürge süreci olduğu görüşünden bahseder: “Ötekinin, benliğin egemenlik alanına sokulup asimile edildiği bir şiddete dayalı temellük etme biçimidir” (aktaran Gökner 125). Gökner’a göre, Köle ile Hoca arasındaki olası asimilasyonda galibiyet ölçüsünde bir mağlubiyet zorunludur ve bu, sömürgeci özdeşleşmenin karşı bir yorumu da olabilir:

Özdeşleşmenin olduğu yerde, politika da vardır. Kısacası, *Beyaz Kale* edebiyatla sınırlı kalmaz, aynı zamanda toplumsal ve siyasal bir yorumdur. Pamuk’un apolitik olmakla suçlanması ironik görünüyor. En uç anlamıyla, psikolojik özdeşleşmenin içerdiği şiddetle ilgili olarak, Pamuk siyasal bir konum alır; bunu kimliğe kendi baskıcı benliğini gerçekleştirebileceği bir yer tanımamakla yapar. *Beyaz Kale*’nin ana karakterleri söz konusu olduğunda, “özdeşleşme” kaypak ve belirsizdir, bu da “kimlik” aracılığıyla sömürgeci temellük etme sürecini yok eder: Burada asimilasyon galibiyet ölçüsünde mağlubiyeti zorunlu kılan bir oyundur. Belki de elyazmasının

Venedikli köle ve Hoca ile özdeşleşen Darvinoğlu’nu çeken yönlerinden biri budur. Ayrıca, kimlik benliğinin bir başkası uğruna bastırılması olarak yorumlanabilirse, özdeşleş(me)me *Beyaz Kale*’ye egemen bir direnme biçimi olarak değerlendirilebilir. (125-126)

Gökner, Faruk Darvinoğlu’nu Köle’yle Hoca arasındaki ilişkiye katarak *Beyaz Kale*’nin kurgusu açısından oldukça önemli bir noktayı fark eder. Ancak, Darvinoğlu’nun neden *Beyaz Kale*’nin Kölesi ve Hocası ile özdeşleşme durumunda olduğunu irdeler. Öte yandan Gökner’in “özdeşleş(me)me” önerisi kayda değer olmasına rağmen *Beyaz Kale*’yi belli bağlamlarla sınırlar. Oysa kitap, bu “özdeş(me)meyi” hem yapısı içinde görünür kılar hem de kurmacasında durmadan hatırlatır. Bu özdeşleşme ve/veya özdeşleşmeme konusu, bu çalışmanın üçüncü bölümünde okur ve yazar ilişkisi bağlamında irdelenmektedir.

Gökner, Elyazması Hikâye’yi sömürgecilik literatürüne Homi K. Bhabba aracılığıyla katarak hikâyeyi “ikircik” kavramı üzerinden de tartışırken, O da *Beyaz Kale*’yi Elyazması Hikâye’ye indirir:

Beyaz Kale’de Venedikli köle ile Osmanlı Hoca arasındaki iktidar sarkacını hemen fark ederiz. Taklitçi insan Hoca’dır. Ama köledir de. Her halükârda, her kimlik ötekini karmaşıktırır. Efendi efendi değildir, Köle de köle değildir. Onların öznellikleri böyle indirgeyici bir biçimde açıklanamaz. Taklit/alay ikilemi, her iki karakter birbirini taklit ettiğinden daha da karmaşık hale gelir. (129)

Köle’nin ve Hoca’nın öznelliklerinin karmaşıklığını hakikaten de böyle “indirgeyici” bir yaklaşımla değil, *Beyaz Kale*’nin mevcut parçaları ve anlatı dinamikleriyle de irdelenmek gerektir.

2. Yorumsal Açılar

Kitabın hikâye öğelerine yönelik en çok öne çıkarılan konu “ikiz kimlikler”dir. “Roman ve Kimlik: *Beyaz Kale*” adlı yazısında “kimlik”in modern roman ve Bildungsroman⁹’daki yerinden bahseden Parla, *Beyaz Kale*’nin bu yapıtlara “realite-romans” özelliğiyle eklemelendiğini söyler (88). Parla’ya göre, ikizlik izleği *Beyaz Kale*’de birbirinden farklı birçok şekilde kullanılmıştır:

[B]uluşmalarını eğlenerek okumaya başladığımız Hoca -Venedikli ikilisinin, bu kitabın sonunda ayrılışına geldiğimizde tarihten bugüne, toplumdan bireye, yaşamdan sanata uzun bir yol kat ettiğimizi biliriz. Bu yolda hep ikizlerle karşılaşırız. Ta ki sonunda okur olarak yazarın ikizi mertebesine yükseltilişimize dek. İkiz izleği, kimlikle doğrudan ilişkisiyle, *Beyaz Kale*’de her yönüyle kullanılmıştır. (89)

Parla, Osmanlı Hoca ile İtalyan Köle arasındaki ikizliğin sadece görüntü ve karakter çerçevesinde değil, aynı zamanda birbirlerinden Doğu-Batı olarak ayrılacak birtakım kültürel düşünce tarzlarının simgesi olduğunu da ekler (89-90). Ancak bu simgesel boyut bir yana, *Beyaz Kale* için yazarın okurunun ikizi olması kitabın okur tarafından alımlanması ve anlamlandırılması açılarından can alıcı bir noktadır. Nitekim bu nokta bu çalışmanın üçüncü bölümünde okurun *Beyaz Kale*’nin yapısı içindeki kendi yapısını keşfiyle değinilecektir.

Erol Köroğlu ise, “Kimlik Sorununa Palimpsest Yanıt: *Beyaz Kale*’de Özne ve Öteki” adlı yazısında Hoca’yla Köle arasındaki bu psikolojik gerilim yaratan benzerliği ve birbirlerine dönüşümü daha çok Hegel’in efendi-köle diyalektiği çerçevesinde ele alır. Köroğlu’na göre, Hoca’yla Köle arasındaki ilişki hem

⁹ “*Bildungsroman*” Almanca “*Erziehungsroman*” ile hemen hemen aynı anlamdadır, tam olarak “yetiştirme” ya da “eğitim” romanı demektir. Çoğunlukla Alman edebiyat eleştirmenleri tarafından, başkahramanın düşünsel anlamda olgunlaşma sürecini anlatan romanlar için kullanılır. (Cuddon, 88)

“döngüsel” hem de “sado-mazojist”tir (159). Köroğlu ayrıca, Hoca’yla Köle arasındaki kimlik değişimi yaşanırken iki kimlik arasındaki ayrımın çok da belirgin olmadığını ve hem Hoca’nın hem de Köle’nin birbirlerine dönüşebilmek için birbirlerinin “özel hakikat”ini ele geçirmek istediklerini belirtir (161). Ancak, bu iki karakterin birbirlerine dönüşmelerinin temel sebebi olabilecek bu “özel hakikat”lerin ne olduğu konusunda yeterli bir açıklamada bulunmaz. Oysa bu özel hakikat, kitabın yapısı için göz ardı edilmemelidir ve bu yapının anlamlandırılmasında oldukça öznel bir yaratıcılıkla yorumlanabilir.

Beyaz Kale’deki Hoca’yla Köle arasındaki benzerliği “ikiz kimlikler” olarak yorumlayan bu yazılar, şüphesiz, kitabı anlamlandırmak isteyen okurlar için önemli bir yere sahiptir. Peki, aralarındaki bu benzerlik, sürekli dönüşüm, özel hakikat arayışı ya da sembolik olarak temsil ettikleriyle Hoca ve Köle’yi aslında tek bir varlığın birbirinden ayrı ama birbirini bütünleyen iki hâli olarak da ele almak mümkün müdür? Jay Parini, “Korsanlar, Paşalar ve Müneccimbaşı” adlı yazısında, *Beyaz Kale*’yi bir “kimlik fablı” (110) olarak tanımlar. Kitabın merkezinde olduğu düşünülen bu “ikiz kimlikler” konusuna, Hoca ve Köle’nin aslında iki kişi olduğuna yönelik yorumlar yapsa da, şu sorularla da yaklaşır:

Sonuçta bir rol değişimi gerçekten olmuş mudur? Aslında bu kitabı [Elyazması Hikâye’yi] yazan kimdir- Hoca mı, köle mi? Yoksa ikisi hep tek kişi mi olmuştur; yani öykü uğruna iki farklı kişi olarak canlandırılmış zihnin iki bölümü müdür söz konusu olan? (112)

Parini, “Descartesçi özbilincin karanlık ve çekinik yönlerini irdeleyen bir postmodern öykü” (112) olarak tanımladığı *Beyaz Kale*’yi, ana karakterler üzerine yapılmış birçok çıkarıma alternatif yaratacak bu soruları sadece sorar. Kimlikle bilinci ilişkilendiren bu alternatif sorular, *Beyaz Kale*’nin yapısı ve kurmacası

açısından mutlaka göz önünde bulundurulmalıdır. Bu sorulara, çalışmanın üçüncü bölümünde dönülmektedir.

Talât Sait Halman *The Turkish Muse: Views & Reviews (Türk İlham Perisi: Görüşler ve Değerlendirmeler)* adlı kitabında yer alan “The White Castle” (*Beyaz Kale*) adlı yazısında, Orhan Pamuk’un *Beyaz Kale*’nin İngilizce çevirmeni Victoria Rowe Holbrook ile yaptığı bir konuşmaya gönderme yaparak Pamuk’un, kitabın adını ilk olarak “Gölgeler Kitabı” olarak tasarladığından, ancak daha sonra yayımcının isteği doğrultusunda “Beyaz Kale”de karar kıldığından bahseder (211). Halman’a göre, kitabın başlığı Orhan Pamuk’un seçtiği gibi “Gölgeler Kitabı” olsaydı bu durum romanın yapısı ve içerdiği yaratıcı stratejiler açısından daha işlevsel olurdu (211). Buradan çıkışla Halman, Hoca’yla Köle’nin birbirlerine karşı aldıkları konumu, Osmanlı İmparatorluğu kültüründe önemli bir yere sahip olan gölge tiyatrosuna (Karagöz) benzetir (211). Köle ve Hoca kimliklerinin belirsizliği konusunaysa “double vision” (çift görme) olarak değinir: “Gölge tiyatrosunun inceliklerinde karar kılan Pamuk, bu dilemmayı şizofreni olarak yansıtmaz ama çift görür ve okurunu da bu çift görmeye maruz bırakır” (218).

Halman’ın bu yazıda bahsettiği ancak detaylandırmadığı “romanın yapısı” ve içerdiği “yaratıcı stratejiler”, *Beyaz Kale*’nin hikâyesin alımlanmasında üzerinde detaylı bir şekilde durulması gereken iki önemli noktadır. Ayrıca Halman’ın önermiş olduğu “double vision” (çift görme) kavramı Elyazması Hikâye’nin anlatıcısı konusundaki belirsizliğin sorgulanması ve hikâyenin bireysel bir şekilde anlamlandırılması açısından mutlaka göz önünde bulundurulması gereken bir kavramdır. Hoca’yla Köle arasındaki dilemmanın, şizofreniyle olabilecek olası ilgisiyse yine Elyazması Hikâye’nin anlamlandırılması açısından kayda değer bir

tartışma konusu sunmaktadır. Bu çalışmanın üçüncü bölümünde *Beyaz Kale*'yi anlama olanakları incelenirken bu “çift görme” konusu temellendirilmektedir.

“Güzeldi *Beyaz Kale*!”¹⁰ adlı yazısında, “Yapıt *ikiz* motifinin buyruğuna fazlaca girmiş görünse bile, ‘ben’ ‘o’nun ‘ben’ olmadığını yine de bilmektedir, bir farklılık bilinci korunmuştur” (149) yorumunu yapan Orhan Koçak, bu ikiz kimlik çıkarımlarına karşı, *Beyaz Kale*'yi bir “*tour de force*”¹¹ olarak niteler.

[B]ir tam dönüştür “*tour de force*”: Kırılan dolaysız yanılsama, daha yüksek, daha dolayimli bir düzlemde yeniden kurulur: Bir bütünlük özlemi, ya da anısı. [...] Orhan Pamuk’un *Beyaz Kale*’si de [...] bir *tour de force*’dur. İlk, 360 derecelik bir dönüşün öyküsüdür: “O” (Hoca), “ben”in (İtalyan köle) yerine geçer, “ben”de “o”nun yerine. Romanın sonuna doğru, anlatıcı, kendinden “o” diye söz etmektedir, “o”ndan da “ben” diye. (149-50)

Koçak, *Beyaz Kale*’nin sadece bu dönüşle yetinip de, ona göre her şeyin farkına varıldığı sonuç bölümünde bir “yanlışlıklar komedisi” (150) hâline gelmekten kurtulduğunu da öne sürer ve bu noktada, bir başka 360 derecelik dönüşten bahseder:

[Ö]yküden farklı olarak öykülemenin gerçekleştiği 360 derecelik dönüş. Öykününkinden bir tür faz farkıyla ayrılan, hatta bir bakıma tersine işleyen bir dönüş bu. Kitabın sonunda, “o”nun “ben” olmak

¹⁰Bu yazı, Koçak’ın 1991’de *Değer* dergisinin 17. sayısında yayımlanan “Aynadaki Kitap/Kitaptaki Ayna” başlıklı yazısından alınmış bir bölümdür. Engin Kılıç tarafından derlenen yazılardan oluşan *Orhan Pamuk’u Anlamak* adlı kitapta, “Güzeldi *Beyaz Kale*!” başlığıyla yer almaktadır.

¹¹“*Tour de force*” yazarının ustalığını ve yazma kabiliyetini olağanüstü bir şekilde gösteren yapıtları tanımlamak için kullanılan edebî bir terimdir. George Orwell’in *Hayvan Çiftliği* (1945) adlı yapıtı ya da Vikram Seth’in *Altın Kapı* (1986)’sı “*tour de force*”a verilen en tipik örneklerdendir. (Cuddon, 981)

için gittiği İtalya'dan bir gezgin daha gelir ve artık “o”na dönüşmüş
“ben”le görüşür. (150)

Ancak, Koçak incelemesini odakladığı bu 360 derecelik dönüşlerin kendi iç dinamiklerinin nedenleri ve tutarlı olması beklenen süreçleri üzerinde durmaz. Bu dönüşlerin kitaptaki işlevlerinden ve kitabın yapısındaki diğer dinamiklerle olan ilişkilerinden de bahsetmez. Oysa bu konu *Beyaz Kale*'de oldukça önemlidir, çünkü okur Elyazması Hikâye'de karşısına çıkan bu iki kişiye nasıl yaklaşması gerektiğini bilemez. Daha da önemlisi, kitabın yapısını kavrayıp bu yapının içindeki yolculuğuna çıkan okur için bu dönüşler kritiktir. Bu tez, bu iki noktayı okurun kitabı yapısal ve kurmacasal olarak alımlaması sürecinde detaylandırmaktadır.

Beyaz Kale'nin hikâye öğelerinden karakter(ler)de takip edilen bu “ikiz kimlikler” izleği ve bu izleğe getirilen birbirinden farklı yorumlar, kitabın kurgusuna yönelik temel bir soru işaretine sebep olmuştur. Elyazması Hikâye'nin anlatıcısı kimdir ya da hikâye hangi bakış açısı ile yazılmıştır? Şara Sayın, Elyazması Hikâye'ye indirgediği *Beyaz Kale*'de özne mutlaklaşmasının engellendiğinden bahseder:

Beyaz Kale'de kişiler -yalnız kimliklerini değil- bakış açılarını da sürekli değiştirmektedirler. Öznenin mutlak, değişmeyen bir bakış açısı yok çünkü. Öznenin kendi gibi çevresi de devingen olduğundan, çevresine yaklaşabilmesi için bakış açısını sürekli değiştirmesi zorunlu. Kendi bakış açısını, ya da algıladığı dünyayı durağanlaştırarak, sürekli hareket içinde olan konusuna değil erişmesi, yaklaşması bile olası değil çünkü. (107)

Peki, Sayın'a göre yazarın kitap boyunca özenle koruduğu bu “özne mutlaklaşmaması”, 17. yüzyıl Osmanlısı ve Avrupa'sı bağlamında mı, 20. yüzyıl

Türkiye’inde yaşayan Darvinoğlu’nun Hoca’yı ve Köle’yi algılayışıyla mı yoksa “gerçek” tarih bir kenara bırakılıp, okurun gerçeği algılayış biçimiyle mi ilişkilendirilmelidir?

Köroğlu ise, Faruk Darvinoğlu’nu ve Köle’yi metnin birbirinden farklı iki anlatıcısı olarak belirler. Elyazması Hikâye’nin bakış açısına yönelik alternatifleriye şu şekilde ifade eder:

Bakış açısı, kölenin bakış açısı gibi görünmektedir. Gene de, elyazmasının “ben”inin dört kimlikten biri olabileceği düşünüldüğünde pasaj daha karmaşık hale gelir: Elyazmasını yazan yazar (ya Hoca ya da Hoca olarak köle) veya kölenin kurmaca karakteri (Hocanın veya Hoca olarak kölenin yazdığı biçimiyle).
(123)

Köroğlu da bu savıyla *Beyaz Kale*’nin üstkurmacasal detayları hakkında önemli ipuçları yakalar. Ancak bunları yazısında hiçbir şekilde irdeleyip, açıklamaz, bu da anlatıcının kimliği ya da bakış açısı konusunda zaten huzursuz olan okuru iyice huzursuz edebilir. Aslında bu noktada, “Giriş”in anlatıcısı Darvinoğlu’nun Elyazması Hikâye’yi yeni harflere aktarış biçimi, dolayısıyla bakış açısı üzerindeki etkisi de göz önünde bulundurulmalıdır. Elyazmasını bir odada okuyan Darvinoğlu, aklında kalan anlamı bir başka odaya geçip yazmaktadır (10). Bu da kitabın yapısına yönelik bir başka irdelemeye daha ihtiyaç duyulduğunu göstermektedir: Darvinoğlu’nun anlatıcısı algılayış biçimi. Bu durum, Darvinoğlu’nun okur karşısına neden çıktığı ya da çıkarıldığıyla de ilgilidir ve mutlaka irdelenmelidir. Bu çalışmada, bu konu anlatı dinamikleri çerçevesinde incelenmektedir.

Beyaz Kale üzerine yazılan yazıların bir kısmı da, okurun metni anlama ve anlamlandırma süreçlerini ele almışlardır. Örneğin Şara Sayın, metindeki anlatının

bir düş olup olmadığını tartıştığı yazısında, okurun bu süreçlerde nasıl bir tutum sergilediğini şöyle ifade etmektedir: “Beyaz Kale’nin okuru da, tıpkı filozof gibi, yazarın kurguladığı dil oyununu, onu anlamak ve betimleyebilmek için, oyunun akışına müdahale edip onu durağan kıldığı zamanlarda, elinde sadece bazı soyutlamalar kaldığını, romanın yaşantı mekânının yitirildiğini görecektir hep” (108).

Görüldüğü gibi Sayın, anlatıyı bir düş benzetmenin yanı sıra bir de oyuna benzetir. Ona göre, bu oyunda okurun sürekli keşfetmesi gereken bir akış söz konusudur. Yani, oyunun bir parçası olması beklenen okur, oyuna dâhil olduğu sürece onu anlamlandırabilmektedir. Ancak, yazısı boyunca Sayın, okurun oyundaki ve anlatıdaki rolü konusunda çok da açıklayıcı olmamıştır. Oysa bu *Beyaz Kale*’nin alımlanmasındaki en öncül ögedir ve yaratıcılık edimi çerçevesinde bu çalışmanın da odak noktalarından biridir.

“İkiz kimlikler” başlığı altında da değinildiği gibi, Jale Parla, kitabın sonunda okurun, yazarın ikizi mertebesine yükseltildiğinden bahseder (89). Ancak bu konuya herhangi bir açıklama getirmez. Öte taraftan Parla, Elyazması Hikâye’nin sonunda İtalya’dan gelen bir gezginin, anlatıcının yazdığı bu elyazmasını okuması ve Hoca ile Köle’nin hikâyesi konusunda bir aydınlanma yaşamasına dikkat çeker:

[*Beyaz Kale*] okurla yazarın bakışmasının geçmesi ile biter.

Bitirmekte olduğu kitabı okuyan okuru seyreden Venedikli/Hoca, okur kitabı bitirdikten sonra, onun bakışında hapsolür.

Venedikli/Hoca kitabını ziyaretçisine verdikten sonra bahçeye çıkar ve onu okurken gözetlemeye koyulur. [...] Birer çerçeveye hapsedilmiş iki resim gibi bakışır okur ve yazar. Kuşkusuz bu hapsoluş, aynı zamanda bir kurtuluştur da. Belirlenmiş kimliklerden

sıyrılmayı, yaratıcılığın ve hayal gücünün belirsizliğinde, eşitliğinde ve sınırsızlığında aramayı önerir. (97-98)

Parla, Elyazması Hikâye'deki okurun hikâyeyi okumayı bitirdiği anda yaşadığı aydınlanmayı tasvir ederken aslında *Beyaz Kale*'nin okurunun hikâyeyi okumayı bitirirken yaşaması beklenen aydınlanmayı da anlatmaktadır. Bu durumda, okurun *Beyaz Kale*'nin Elyazması Hikâyesi karşısındaki konumlanışı, aslında hikâyenin içinde de yansıtılmaktadır. Bu nokta metnin kurgusu dâhilinde okurun rolünün anlaşılması açısından irdelenmelidir. *Beyaz Kale*'nin anlamlandırılmasında, okurun rolüne yönelik çıkarımlara kaynaklık edebilecek bu saptamalar, kitabın parçalı kurgusu içinde detaylandırılmalı, böylece okurun bu kitaba karşı duyduğu huzursuzluğun kitabın ona yüklediği rolle ilişkili olup olmadığı da tartışılmalıdır.

Beyaz Kale üzerine yazılan bu yazılar, onun yapısından çok içinde yazılanlara değinmiş, onu bağlamsal ve yorumsal çerçeveler içinde değerlendirmişlerdir. Bu değerlendirmeler, edebiyatsever *Beyaz Kale* okurunu rahatlatmak ya da daha da rahatsız etmek açısından etkili olabilir. Diğer taraftan, *Beyaz Kale*'nin bir edebiyat eseri olarak araştırmacı okur düzeyinde incelenmesinde kayda değer tartışmalar sunan bu yazılar, kitabın kendisini bir yapı olarak ele almak söz konusu olduğunda eksik kalmaktadırlar.

Bu durum, yazıya karşı yapıyı öneren *Beyaz Kale*'nin bütün parçalarını göz önünde bulunduran ve kitabın sunduğu bu parçalı dünyanın, yazısal olarak nasıl oluşturulduğunu irdeleyen bir çalışmaya ihtiyaç olduğu fikrini pekiştirmektedir.

C. İç Görüntüler

Burada, *Beyaz Kale* hakkında bugüne kadar yapılmış bağlamsal ve yorumsal incelemeler birbirinden farklı okur deneyimleri olarak kabul edilip bir kenara

bırakılmakta ve *Beyaz Kale*'nin yapısını öne çıkaran yazılı kaynakları görünür kılınmaktadır.

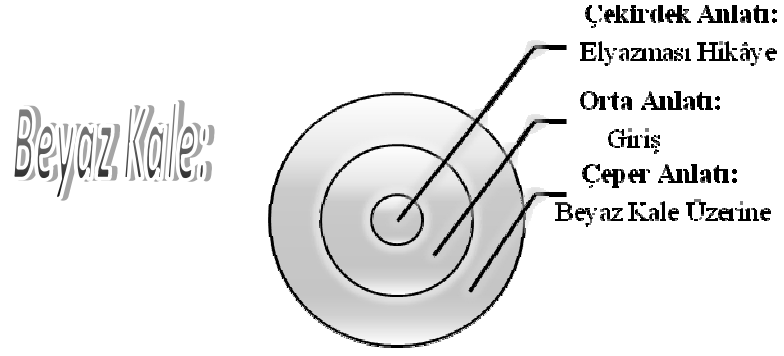
1. Anlatıcılar Anlatılarını Anlatırlar

Beyaz Kale'nin nesnel “dış görünüş” algısına bakıldığında kitap üç anlatı katmanından oluşmaktadır. Bu anlatı katmanları kitabın yapısında, okurun karşısına çıkış sıralarıyla dizildiklerinde birinci anlatı katmanı “Giriş”tir, ikincisi Elyazması Hikâye’dir, üçüncüsüyse “Beyaz Kale Üzerine”dir. Dolayısıyla, okurun karşılaştığı *Beyaz Kale*'nin iç görüntüsü şöyledir:



Şekil 1: İzlenilen iç görüntüler

Birbirlerini kapsama boyutları göz önünde bulundurulduğunda bu katmanları çekirdek katman, orta katman ve çeper katman olarak adlandırmak uygundur. Bu durum çizgisel olarak yukarıdaki gibi sıralanan bu anlatıların, dairesel olarak şöyle sıralanmasını gerektirir. O hâlde, okurun hayâl etmesi beklenen *Beyaz Kale* iç görüntüsü şöyle olabilir:



Şekil 2: Hayâl edilen iç görüntüler

Bunlardan çekirdek anlatı katmanı —ki bu diğer anlatı katmanlarının da bir anlamda varoluş sebebidir— Köle=Hoca¹² tarafından yazılan buluntu Elyazması Hikâye’dir. Bu hikâyenin buluntu olduğu Faruk Darvinoğlu tarafından yazılan ve kendisine “Giriş” başlığı altında eklenilen orta anlatı katmanı sayesinde ortaya çıkar. Kitabın sonunda yer alan ve hem çekirdek anlatı katmanına hem de orta anlatı katmanına eklenilen çeper anlatı katmanıysa, Orhan Pamuk imzası taşıyan ve “Beyaz Kale Üzerine” adıyla kitabın yayımlanmasından bir yıl sonraki bazı baskılarından itibaren kitabın bir parçası olan nottur. Bu not, kitaptaki ilk iki katmana, kitabın gerçek yazarı tarafından yapılan bir açıklama gibi görünür. Nitekim birçok araştırmacı okur ve edebiyatsever okur bu metne bir açıklama gibi yaklaşmıştır. Ancak, söz konusu bu not, üslûbu ve diğer katmanlarla kurduğu ilişkiler ve onları ele alış biçimi göz önünde bulundurulduğunda, yazarını yani gerçek Orhan Pamuk’u kurmacalaştırır ve kitabın anlatı katmanlarından birinin, çeper anlatı katmanının, birinci tekil sahipli anlatıcısı yapar.

Bu üç anlatıcı da, Elyazması Hikâye’de neler olup bittiğinin altını çizerek, dikkatleri çekirdek anlatı katmanına çekmektedirler. Elyazması Hikâye’nin hikâyeler yazmayı ve uydurmayı seven Köle=Hoca anlatıcısı bir keresinde “Her şey kimsenin

¹² Köle ve Hoca arasında, bence, kesin bir ayrım yoktur. Dolayısıyla, bu çalışma boyunca bu rolden Köle=Hoca olarak bahsediyorum. Bu, tezin ilerleyen bölümlerindeki analiz ve açıklamalarla desteklenmektedir.

anlamadığı hikâyede saklıdır” (106) der. Orta anlatı katmanı olan “Giriş”in anlatıcısı Faruk Darvinoğlu ise aynı fikri şu tavrıyla gösterir: “Tarihe olan kuşku hâlâ sürdüğü için, elyazmasının bilimsel, kültürel, antropolojik, ya da ‘tarihsel’ değerinden çok, anlattığı hikâyenin kendisiyle ilgilenmek istedim” (8). Çeper anlatı katmanı olan “Beyaz Kale Üzerine”nin anlatıcısı ve diğer iki katmanın kurmacalaşan yazarı Orhan Pamuk’ sa aynı yaklaşımı Elyazması Hikâye’nin incelendiği bağlamlara odaklanan okumalara karşı bir tavır olarak şu sözleriyle ifade eder:

Belki sırası gelmiştir: İnsanoğlunu, kültürleri birbirinden ayırmak için yapılmış ve yapılabilecek olası sınıflandırmalardan biri olan Doğu-Batı ayrımının gerçekliğe ne kadar uygun düştüğü, tabii ki Beyaz Kale’nin konusu değildir. Kötü bir üslûp ve sıradan gözlem ve heyecanlarla kaleme aldığı o giriş yazısıyla Faruk’un hiçbir okuyucuyu kandıramayacağı düşünüldüğünde, yalnız kitap kahramanlarının değil, kitap okuyucularının da Doğu-Batı ayrımıyla ilgilenir görünmeleri şaşırtıcıdır. Tabii şunu da eklemek gerek: Bu ayrımın heyecanı yüzyıllardır yapılmış onca kuruntu olmasaydı bu hikâye de kendini ayakta tutacak renklerin birçoğunu bulamazdı.

(192)

Kurmacalaşan yazar Orhan Pamuk bu sözleriyle, Doğu-Batı konusunun tabii ki hikâyenin kurmaca dinamikleri açısından önemli, ancak hikâyenin kendisini bir kenara bırakıp, sadece ona odaklanılacak kadar elzem olmadığının ipuçlarını vermektedir.

Aynı şekilde üç anlatıcı da, *Beyaz Kale*’nin kalbi niteliğindeki Elyazması Hikâye’yi birbirleriyle tutarlı bir şekilde ele alırlar. Çekirdek anlatı katmanı olan Elyazması Hikâye özünde Köle=Hoca’nın kendisinin yazdığı kendi hikâyesidir.

Köle=Hoca bunu hikâyenin en başında dışavurur: “eski bir masanın üzerinde kitabımı yazmaya çalışırken” (11-12). Orta anlatı katmanı olan “Giriş”in anlatıcısı Faruk Darvinoğlu ise, hikâyeye karşı değişen yaklaşımını şöyle ifade eder: “Böylece, bir dönem, önüme gelen herkese hikâyemi, sanki onu bulmuş gibi değil de, yazmışım gibi, coşkuyla anlattım” (9). Çeper anlatı katmanı olan “Beyaz Kale Üzerine”nin anlatıcısı kurmacalaşan yazar Orhan Pamuk, hem orta anlatı katmanının hem de çekirdek anlatı katmanının yaratıcısı olduğunu anlatırken, çekirdek katmanın anlatısı olan Elyazması Hikâye’ye şöyle yaklaşır: “Hikâyem” (190) ve “kitabım” (190).

Görüldüğü gibi, bu üç anlatıcı da Elyazması Hikâye’ye hemen hemen aynı şekilde yani “hikâyem” ya da “kitabım” sözcükleri ile yaklaşırlar ve bu sözcüklerin sonundaki iyelik ekiyle bu hikâyeyi açık açık sahiplenirler. Yukarıdaki üç alıntı, üç anlatıcının tavırları ve üslûpları arasındaki aynılığa yakın benzerliğin de altını çizmektedir. Bu durum, bu üç anlatının aslında tek bir ağızdan çıktığını düşündürmektedir. Hatta bu ağız, kurmacalaşan yazar Orhan Pamuk’un anlatısındaki bazı cümlelerle, somut yazar Orhan Pamuk’un söylemine de eklenir:

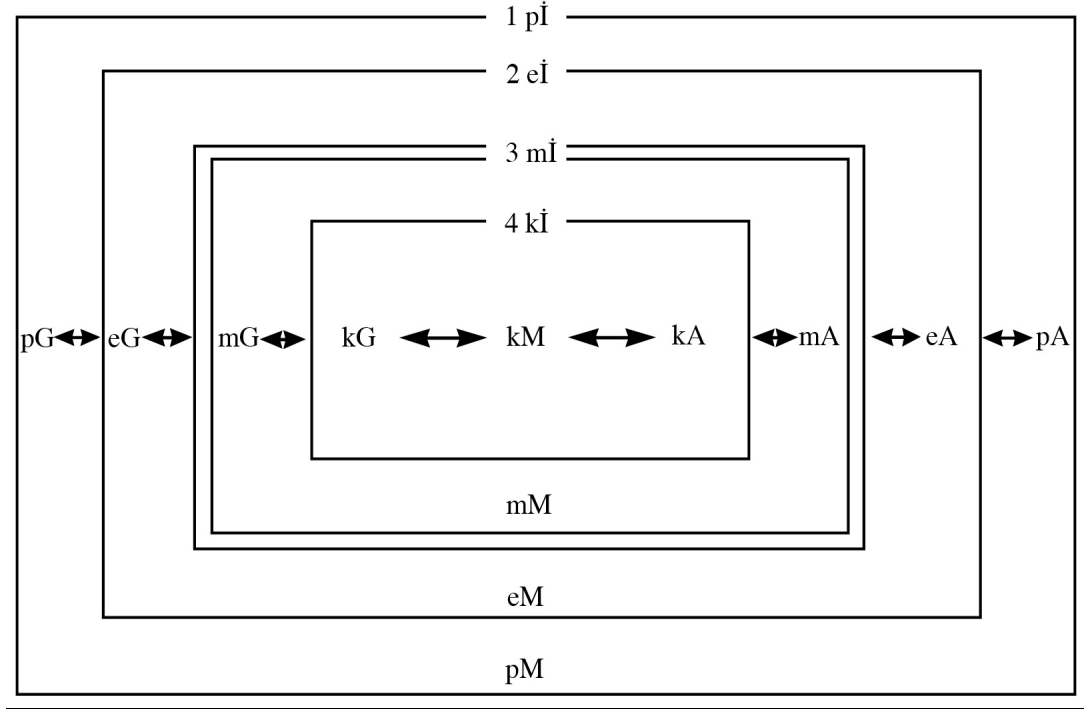
Edirne’deki Beyazıt Camii külliyesindeki tımarhanenin ve hastalar için çalınan sihirli müziğin tanığı tabii ki Evliya Çelebi’dir, ama güzelim yapıyı basan çamuru, bulutlu ve kimsesiz bir bahar sabahı karımla ben ürpererek ve hüznle gördük. Padişah’ı heyecanlandıran leyleği de. Avcı Mehmet’in gördüğü ve kahramanlarımın yorumladığı rüyalardan bazılarını aslında ben düşledim (eli çuvalı karanlık adamlar). [...] Soğuk kış sabahlarında annem bize bir yiyecek alırsa (helva değil acıbadem kurabiyesi) Hoca’nın annesi gibi söylerdi: “Kimse görmeden şunları yiyiverelim”. Kitaptaki kırmızı saçlı cücenin, çocukluğumuzun klasiği Kırmızı Saçlı Çocuk’la ya da

yazdığım ve yazacağım kitapların cüceleriyle ilgisi yoktur: 1972
yılında Beşiktaş Çarşısı’nda gördüm. (191-192)

Bu aşamada, somut yazar Orhan Pamuk’un bütün bu anlatı ve anlatıcıları içinde bulunduran parçalı yapı *Beyaz Kale* aracılığıyla okurlar üzerinde nasıl bir etki yarattığı sorusu ortaya çıkmaktadır.

Bu noktada, Alman edebiyat kuramcısı Günter Waldman’ın *Kommunikationsästhetik I* (İletişim Estetiği I) adlı çalışmasında önerdiği “estetik anlam-sistemi”ni hatırlamak gerekir. Waldman’a göre metinsel iletişimin ortaya çıktığı dört ana düzlem vardır. Bunlardan ikisi metnin dışına doğru, diğer ikisiyse metnin içine doğru konumlanırlar. En dıştaki düzlem, “pragmatik iletişim” sunar. Gerçek yazar ve gerçek okur, onların amaçları ve beklentileri burada yer alır. Dıştan içe doğru ikinci düzlem, yazar ile okur arasındaki “edebî iletişim”dir. Burada yazarın hem yazar hem de okur tarafından anlaşılan gerçek yazarlık rolü ve okurun hem yazar hem de okur tarafından algılanan gerçek okurluk rolü odaktadır (aktaran Holub 73).

Dıştan içe doğru üçüncü düzlem, tam tersine bu rollerin gerçekte değil, kitabın içinde nasıl görüldüğüne odaklanan “metiniçi bir iletişim”dir. Bu düzlemde, romanın anlatıcısına ya da okuruna direkt olarak bir kitapta hitap edilir. En içteki düzlemse, Waldman’ın “kurmacasal düzlem” dediği, metindeki karakterlerin iletişimsel etkinliklerde bulunduğu düzlemdir (aktaran Holub 73).



Şekil 3: Metinsel iletişim sisteminin temel şeması

1 pİ = pragmatist iletişim

pG = pragmatist gönderen: somut yazar

pA = pragmatist alıcı: somut alıcı

pM = pragmatist mesaj: edebiyat (= eİ):

2 eİ = edebî iletişim

eG = edebî gönderen: edebî yazar olarak yazar (edebî yazar rolünde)

eA = edebî alıcı: edebî alıcı olarak alıcı (edebî alıcı rolünde)

eM = edebî mesaj: metin (= mİ)

3 mİ = metinsel iletişim

mG = metiniçi gönderen: metiniçi yazar (anlatıcı) rolünde

mA = metiniçi alıcı: metiniçi alıcı (okur) rolünde

mM = metiniçi mesaj: kurmacasal (anlatı) olay (= kİ)

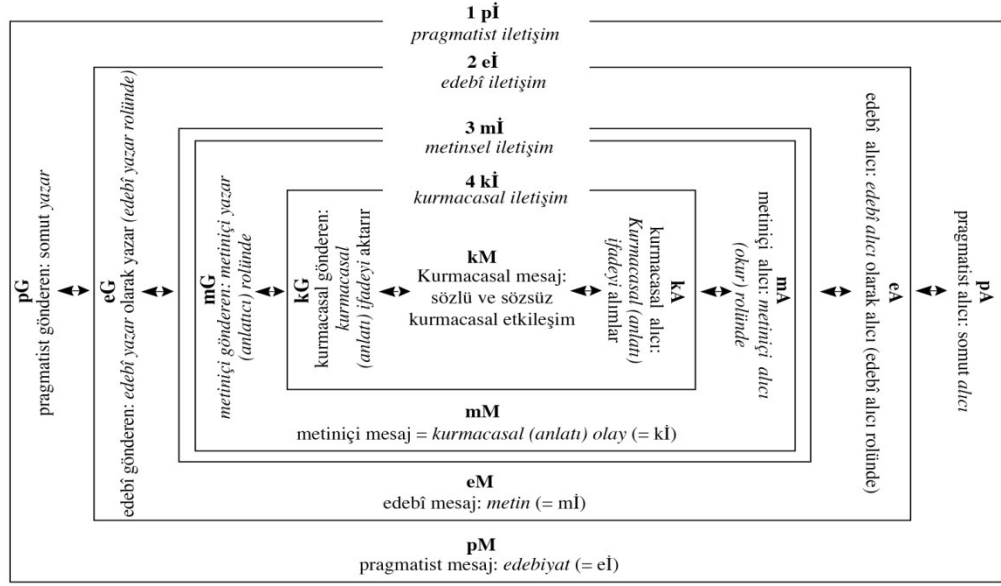
4 kİ = kurmacasal iletişim

kG = kurmacasal gönderen: kurmacasal (anlatı) ifadeyi aktarır

kA = kurmacasal alıcı: kurmacasal (anlatı) ifadeyi alımlar

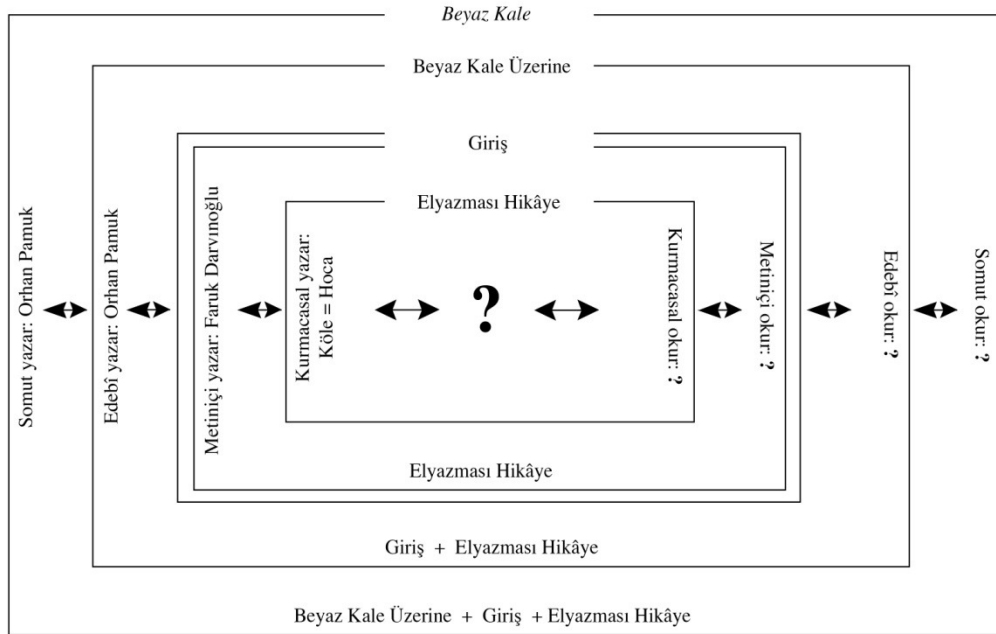
kM = kurmacasal mesaj: sözlü ve sözsüz kurmacasal etkileşim

Bu “Metinsel İletişim Sisteminin Temel Şeması” şu şekilde netleştirilebilir:



Şekil 4: Waldman Şeması içinde Beyaz Kale (1)

Beyaz Kale'yi bu şema aracılığıyla sistematize etmek kitabın yapısında, bu tez çalışması sırasında fark edilen parçaları yerli yerine koymaktır:



Şekil 5: Waldman Şeması içinde Beyaz Kale (2)

Beyaz Kale'nin yerleştirildiği şemada da görüldüğü gibi, kitabın kurmacasal mesajının başlı başına bir soru işareti olmasının yanı sıra, okurlar kısmı da soru işaretleriyle doludur. Bu da, kitabın sadece hikâyesi dolayımında verdiği kurmacasal mesaja değil yapısına katılan okurun kim ya da kimler olduğu, ne tür özellikler taşıdıkları konularına da dikkat çeker.

2. Repertuvar

Beyaz Kale'nin anlatılarını, anlatıcılarını ve bu ikisi doğrultusunda yazılan, okunan, aktarılan yegâne hikâyesinin varlığını belirledikten ve onların birer parçası oldukları bir yapı önerdikten sonra, bir de repertuvarına, yani bu yapıda okura tanıdık ve bildik gelen yazılı öğelere bakmak gerekir. Bunu yapmadan önce edebî repertuvarın ne olduğunu tanımlamak yerinde olacaktır.

Repertuvar okurun metinde daha önceden aşına olduğu bütün öğelerden oluşur. Bu aşinalık, önceden var olan yapıtlara yapılan göndermeler, sosyal ve tarihsel normlar ya da metnin içinde var olduğu kültürün bütünüyle, yani Prag yapısalcılarının 'extratextual'[metindışı] gerçeklik dedikleri öğelerle yaratılabilir. Bu gerçekliğin iki katlı bir anıştırması vardır: (1) Uyandırılan gerçeklik yazılı sayfayla sınırlı değildir, (2) gönderme yapılmak üzere seçilen bu öğeler kesinlikle gerçekliğe bire bir uygun olma amacı taşımazlar. Aksine, bunların metindeki varlıkları bir çeşit dönüşümden geçtikleri anlamına gelmektedir ve bu aslında bütün iletişim sürecinin entegral bir özelliğidir. (Iser 69)

Beyaz Kale'nin repertuvarında hem edebiyat tarihinden birtakım metinler hem de Orhan Pamuk'un başka birtakım metinleri yer alır. Bunun yanı sıra, *Beyaz*

Kale'de bugüne kadar yazılmış başka metinlerin bazı cümlelerine ya da başka metinlerde kullanılan bazı metaforlara dahi rastlamak mümkündür. Bu durum, tabii ki, bugüne kadar birçok okur ve eleştirmen tarafından fark edilmiş ve çalışmanın “Bakış Açıları” başlıklı kısımda da örneklendirildiği gibi çeşitli bağlamlarda yorumlanmıştır.

Bu bağlamlardan biri, *Beyaz Kale*'nin Elyazması Hikâyesiyle başka metinlerarasındaki benzerliktir. Bu durum bazı fanatik edebiyatseverlerin ileri sürdüğü gibi “intihal”le ilişkilendirilemez. Bu noktada, özellikle kendinden önce yazılmış bütün yazından esinlenen postmodern edebiyat metinlerinin en temel dinamiklerinden olan “metinlerarasılık” öne çıkarılırsa, kendi çağının algı biçimi olan postmodernitenin aklına (da) uyararak, varolan kurmacaları kendince yeniden kurmacalaştırdığı söylenebilecek *Beyaz Kale* “akıllı”ca, yani yapıtın da okurundan beklediği gibi yapıcı, yaratıcı ve verimli bir şekilde okunabilir.

“Metinlerarasılık” kavramı, Julia Kristeva tarafından ilk kez 1966 yılında kullanılır ve kavramsallaştırılır: “Edebî metin izole edilmiş bir fenomen değildir ama alıntılarla oluşan bir mozaiktir, [...] bir başka metnin transformasyona uğramış hâlidir” (aktaran Cuddon, 454). Herhangi bir metin kendinden önce yazılmış metinlerle iki çeşit ilişki kurabilir. Bunlardan biri alıntılama aracılığıyla yapılmaktadır. Bu alıntılama yöntemi sırasında tırnak işareti kullanılır. Diğer ise alıntılamanın olmadığı bir metinlerarası ilişki kurma biçimidir. Bu ilişkilerden ilki açık ilişkiyse, ikincisi kapalı ilişkidir:

[Kapalı metinlerarası ilişki] daha çok okuru ön plana çıkaran; onu aktif kılan, anlam üretmeye zorlayan bir ilişkidir. Bu yönüyle, yani alımlayıcının (okurun) kurmacaya dâhil edilmesi, bir başka deyişle

kurmacanın kurmacası olması, postmodern edebiyatın yaygın olarak başvurduğu yöntemlerden bir tanesidir. [...] Okurun aktif kılındığı kapalı ya da örtük ilişkide kurulan ilişki alıntılama, anıştırma, yansılama, öykünme, çeviri, aşırma vb. metinlerarası yöntemler aracılığıyla gerçekleştirilmektedir. (aktaran Ekiz, 124-125)

Metinde bu ilişki yazar tarafından bilinçli bir şekilde kurulmaktadır ve metnin okuru bugüne kadar yaptığı okumalarla, bilgi birikimi ve edebî donanımıyla bu kapalı ilişkinin farkına varır ya da varmaz. Farkına vardığı kadarını ise metni alımlamasında işlevselleştir.

Beyaz Kale'nin Elyazması Hikâyesi'ndeki metinlerarası ilişkiler, herhangi bir tırnak işareti içermediğinden kapalı metinlerarası ilişkilerdir. *Don Kişot*'ta geçen kolu kopuk İspanyol köle ve *Pedro'nun Zorunlu İstanbul Seyahati* bunlardan en belirginleri arasında sayılabilir. “Giriş”in yazarı, anlatıcısı ve başkahramanı Faruk Darvinoğlu, Orhan Pamuk'un *Beyaz Kale*'den önceki romanı *Sessiz Ev*'deki karakterlerden biridir ve sadece adıyla bile bu kapalı metinlerarası ilişkilere güçlü bir örnektir. “Beyaz Kale Üzerine”de, bu kapalı metinlerarası ilişkiler açılmaya başlamıştır demek yanlış olmaz. Bu anlatının yazarı, anlatıcısı ve başkahramanı, Waldman'ın “Metinsel İletişim Sisteminin Temel Şeması”na göre edebî yazar Orhan Pamuk, Elyazması Hikâye'nin renklerinden bahsederken, edebiyat tarihine ve “gerçek tarih”e göndermeler yapar. Bu sayede, hikâyede kurmuş olduğu kapalı metinlerarası ilişkilere yönelik “açıklamalarını” tırnak içinde göstererek, açık metinlerarası ilişkilere örnekler sunmaktadır:

Cervantes'le aynı yıllarda Osmanlı gemilerinde kürek köleliği yapan Baron W.Wratislaw'in zindan günleri kölemin hücre hayatına

örneklik etti. İstanbul'a onlardan kırk yıl önce gelen bir Fransız'ın, Busbecq'in mektuplarından veba günlerini (alelâde bir çıban bile veba korkusu verirdi!) ve İstanbul adalarına sığınan Hristiyanları yazarken yararlandım. Fişek gösterisine, kimi İstanbul manzaraları ve gece eğlencelerine (Antoine Gallant, Lady Montagu, Baron de Tott) [...] kitaba adını veren Beyaz Kale'ye (Tedeutz Trevanian'ın Transilvanya'da Yolculuklar adlı gravürlü kitabında kalenin tarihçesinden başka kütüphanesindeki, bir barbarla bir Fransız romancısının yer değiştirmesine ilişkin bir romandan da söz ediliyor) ilişkin bazı ayrıntıları da hikâyemin geçtiği dönemin değil, başka bazı devirlerin tanıklarından derledim. (190)

Beyaz Kale başka metinlerle kurduğu kapalı metinlerarası ilişkilerle, okurunu kitabı alımlaması sürecinde oldukça özgür bırakır ve bu ilişkilerin bir kısmını açığa çıkardığı açık metinlerarası ilişkilerle onu bilinçlendirir. Bu metinlerarası ilişkiler sayesinde, bir yandan özgür bırakmalar diğer yandan bilinçlendirmelerle oluşan *Beyaz Kale*, narsistik yapısı gereği, kitabın bir yandan bireysel bir şekilde deneyimlenmek bir yandan da yazarının iletmek istediği “perspektifsel dünya görüşü”ne (*perspective view of the world*) hizmet etmek üzere böyle kurulmuştur.

Kapalı ve açık metinlerarası ilişkileri saymakla bitmeyecek olan *Beyaz Kale*'nin bu tez çalışma için oluşturulan repertuvar öğeleri sıralanmalıdır: Kitabın başında yer alan epigraf, yani Yakup Kadri Karaosmanoğlu tarafından Türkçeye çevrilen, Marcel Proust'a ait birkaç dize; Faruk Darvınoğlu; *Pedro'nun Zorunlu İstanbul Seyahati*; Cervantes'in *Don Kişot*'unda geçen kolu kopuk İspanyol'a yönelik göndermeler; Evliya Çelebi; Elyazması Hikâye'nin arka planı olarak sunulan

17. yüzyıl dolayları Osmanlı İmparatorluğu'nun siyasî ve sosyal hayatı. Bu repertuvar öğeleri, tezin ilerleyen bölümlerinde, ilgili oldukları analizlerde, metinlerarasılık kurarak sağladıkları işlevlerle yeniden ele anılacaklardır.

3. İşte Bütün Mesele!

Beyaz Kale dikkatli bir şekilde ele alındığında, yukarıda fark edilen ve sunulan dış görünüşten burada sıralanan iç görüntülerin ortaya çıkması kaçınılmazdır. Bu çalışmanın başlıklarından “Anlatıcılar Anlatılarını Anlatırlar” *Beyaz Kale*'nin üstkurmacalı bir yapıya; “Repertuvar”sa onun üstkurmacalı bir yazıya sahip olduğunu ortaya koymaktadır. Üstkurmaca, kurmacanın kurmacası olduğuna göre, *Beyaz Kale*'de bu tanımı, hem yazı hem de yapı çerçevesinde, katmerlendirebiliriz: kurmacanın kurmacasının kurmacası. Bu tezde fark edilen *Beyaz Kale* parçalarının, Waldman'ın yazar, iletişim, okur ve mesaj öğelerinden oluşan “Metinsel İletişimin Sisteminin Temel Şeması”yla görselleştirildiği gibi, kendini yansıtan bir kitaptır *Beyaz Kale*.

Meselesi kendisini yansıtmak olan bu yapının “sevgili” yazarı, bu yapıdaki bütün söylemlerin sahibidir ve bu yapının “sevgili” okurunu, ona yaptığı çağrılarla, onun kitabın var olma sürecindeki rolü konusunda bilinçlendirir. Bu farkındalık okurun *Beyaz Kale*'yi rahat okumasını sağlamakla kalmaz, hatta onu rahatça görmesi ve anlamlandırması için “yaratıcılık edimi”ni kullanması yönünde de cesaretlendirir.

Bütün bunlar “aşkın yeniden icat edilmesi” içindir. Orhan Pamuk'un *Beyaz Kale*'yi var etmesi, okur ve yazar arasında bir aşk ilişkisini resmederek aşkı yeniden icat etmesine karşılık gelir. Bu resim, bazen yazılı ve kimi zaman yazısız bir yapının görüntüsüdür ve onu anlamlandıracak tek şey “sevgili” olduğunu fark eden okurun bireysel bilinç düzeyidir.

BÖLÜM II

NARSİSTİK DİNAMİKLER / KENDİNİ BİLMEK

Beyaz Kale bir yapı olarak ele alındığında kitabın bütünlüklü değil, parçalı olduğu görülmektedir. Bu parçalılık onun sadece dış görünüşüne değil aynı zamanda iç görüntülerine de işlenmiştir. Konvansiyonel okurun okuma sürecinde rahatsız olması ve bu kitabı anlaşılmaz bulmasının başlıca sebebi de bu parçalılıktır. Bu çalışmanın birinci bölümünde *Beyaz Kale*'nin dış görüntüsündeki parçalılık, iç görüntülerindeki parçalılığın anlaşılması için işlevsel kılınırken bu bölümde, iç görüntülerindeki parçalılığın anlatısındaki işlevlerine odaklanılmaktadır. Böylece, *Beyaz Kale*'nin kendi oluşum dinamiklerini anlatılarına nasıl yerleştirdiği, okurunu bu dinamiklerle kendi yapısının içindeki rolü konusunda nasıl bilinçlendirdiği irdelenecektir.

A. Olmak ya da Olmamak

Bu çalışmanın giriş bölümünde de ayrıntılı bir şekilde gösterildiği gibi, yazarı Orhan Pamuk olan bu kitabın anlatıları “Giriş”, Elyazması Hikâye ve “Beyaz Kale Üzerine”dir. Bu anlatıların anlatıcıları ise sırasıyla Faruk Darvinoğlu, Köle=Hoca ve edebî yazar Orhan Pamuk’tur. Bu üç anlatıcı tarafından anlatılan üç anlatının üç

başkahramanı da yine aynı sırayla : Faruk Darvinoğlu, Köle=Hoca ve kurmacalaşan yani edebî yazar Orhan Pamuk'tur.

Bu görüntüsüyle *Beyaz Kale* bir yazar tarafından yazılmış üç anlatılı, üç anlatıcılı, üç başkahramanlı, parçalı ve sabit bir yapıdır ve herhangi bir şekilde var olabilmek için sadece onu harekete geçirecek bir okur tarafından deneyimlenmeye ihtiyacı vardır.

Peki, bu parçalı ve sabit yapının kendisini deneyimlemesini beklediği bu okur kimdir? Bu soruyu cevaplamaya bu okurun kim olmadığından bahsetmekle başlayabiliriz. Bu okur, okuduklarında anlam arama eğiliminde olan konvansiyonel bir okur değildir; metne tarih odaklı bağlamsal, içerik odaklı yorumsal ve okuduğunu rahatça anlamak isteyen geleneksel okur gibi sabit bir mesaj arama odaklı anlamsal açılardan yaklaşan bir okur da değildir. Bu okur, kitabın yapısı hakkında düşünmeyi, onun yapısal gereçlerini ve süreçlerini deneyimlemeye; kitabı kendi hayat deneyimleri ve bilgi birikimi çerçevesinde yeniden yapılandırmaya hazır, dahası bunları sadece kitaptan keyif almak adına yapan bir okurdur.

Peki, bu okur nasıl var olur? Bu soruyu cevaplamaya da, bu okurun nasıl var olmadığından başlamak uygundur. Bu okur geleneksel bir okuma alışkanlığı edindikten sonra, o okuma alışkanlığının getirdiği sabit anlam arayan bir okuma edimiyle var olmaz. “Bu okur” olmak için alınabilecek herhangi sabit bir eğitim, öğrenilecek herhangi sabit bir bakış açısı da yoktur. Ancak, bu okur herhangi bir okurdan başka bir okur da değildir aslında. Öyleyse bu okur, yazarı tarafından *Beyaz Kale*'nin yapısal gereçlerinin ve süreçlerinin içine dâhil edilmiştir ve herhangi bir okurun kitabı, kendisinin onun bir parçası olduğunu fark edip okuduğu sürece, kitap bu okuru var eder.

Parçalı ve sabit bir yapı olan *Beyaz Kale*'yi deneyimleyerek var etmesi, bir anlamda kendince harekete geçirmesi beklenen bu okur, *Beyaz Kale* tarafından var ediliyorsa bu noktada, bu parçalı yapı, yazar ile okur arasındaki bir etkileşimin ürünü olarak herhangi bir şekilde bir bütünlüğe ulaşabilir. Bu da, *Beyaz Kale*'nin anlatısının edebiyat kuramcısı Linda Hutcheon'ın, *Narsissistic Narrative: The Metafictional Paradox* (Narsist Anlatı: Üstkurmacasal Paradoks) adlı çalışmasında önerdiği, okuru alışkın olduğu okuma geleneklerini işlevsizleştirmeye ve kitabın yaratımında en az kitabın yazarı kadar etkin olmaya davet eden, “*narcissistic narrative*” (narsistik anlatı) kavramını hatırlatmaktadır. “Narsistik anlatının kurmacasal ve dilsel sistemlerini okurun bakış açısına açarken yaptığı şey, inşa etme sürecini okurla paylaşılan ortak bir keyfe dönüştürmektir. [B]urada bariz bir şekilde eyleme çağrılan insana ait yaratıcı süreç hem yazarınki hem de okurunkidir” (20).

Yazar, yaratıcı süreci kendisiyle paylaşmasını istediği etkin bir okuru tesadüfen değil, ancak bilinçli bir şekilde yerleştirebilir kitabına. Bu da bilinçli bir anlatıcı ve bilinçli anlatı gerektiren bir süreçtir. Dolayısıyla, *Beyaz Kale* söz konusu olduğunda bilinçli olmak ya da olmamak hem anlatı hem de okur açısından göze çarpan önemli bir yapısal özelliktir.

1. Bilinçli Yazar ve Ne Dediğinin Farkında Olan Anlatıcılar

Elyazması Hikâye'nin birinci tekil şahıslı anlatıcısı ve başkahramanı Köle=Hoca “Evliya, bende de böyle şaşırtıcı hikâyeler olup olmadığını sorduğunda, onu gerçekten şaşırtmak isteyerek, adamlarıyla gece yatısına kalmasını söyledim: Birbirinin yerine geçen iki insan üzerine sevebileceği bir hikâyem vardı” (172) diyerek bu hikâyeyi ilk kez sözlü olarak “uydurmaya” başladığı andan aldığı keyfi

hissettirir okuruna. Zaten, kendi keyfi için eğlenceli hikâyeler yazdığını kendisinden öğrendiğimiz Köle=Hoca “hayatın en hoş yanı, hoş hikâyeler uydurup hoş hikâyeler yazmaktır” (170) diyerek yaratıcı bir eylem olan hikâye uydurmanın onun için bir var olma biçimi olduğunu imler.

Bulup yeni harflere aktardığı bu hikâyeyi bir süre sonra “hikâyem ” diye tanıtan ve ona yazdığı “Giriş”in hem birinci tekil şahıslı anlatıcısı hem de başkahramanı olan Faruk Darvinoğlu’ysa “hikâyemi, sanki onu bulmuş değil de yazmışım gibi, coşkuyla anlattım” (9) diyerek sahiplendiği bu metni, nasıl keyif alarak anlattığını “coşku” sözcüğüyle vurgular.

“Beyaz Kale Üzerine”nin birinci tekil şahıslı anlatıcısı ve başkahramanı kurmacalaşan yazar ya da Waldman’ın şemasına göre edebî yazar Orhan Pamuk’sa “hikâyem” dediği Elyazması Hikâye’yi ve ona Darvinoğlu imzasıyla yazıp eklediği “Giriş”i nasıl kurduğunu açıklarken, *Beyaz Kale*’yi “hikâyenin ön planda olduğu, yazarken [onu] dinlendirecek, eğlendirecek” (185) bir kitap olarak gördüğünü söyler. Böylece, bu iki metnin yazarı olduğunu öğrendiğimiz edebî yazar Orhan Pamuk, bu metinleri keyif almak için yazdığını kitabın sonunda açık açık belirtmiş olur.

Görüldüğü gibi, üç anlatının anlatıcısı da temelde keyif almak üzere bu hikâyeyi anlatır ve yazarlar. Her üç anlatıda da dikkati çeken bu anlatma nedeninin tesadüfî olmayacağı ortadadır ve bu, *Beyaz Kale*’nin somut yazarı Orhan Pamuk’un, kitabın bu üç anlatısını da bilinçli bir şekilde yapılandırıldığının kanıtlarından biridir.

Orhan Pamuk, çeper anlatı katmanının anlatıcısına Orhan Pamuk adını vererek de aslında oldukça bilinçli davranmıştır. Ancak birçok okur, bu anlatıyla somut yazar Orhan Pamuk’un yazdığı kitabın öz değerlendirmesini yaptığını kabul etmektedir. Bu tezin birinci bölümünde de örneklendirildiği gibi, birçok eleştirmen

de “Beyaz Kale Üzerine” adlı bu anlatıya göndermeler yaparak, özellikle Elyazması Hikâye’nin kurgusuna ve kurmacasına dair önermelerini ve analizlerini yazar düzleminde desteklemektedir. Oysa hikâyesini en iyi şekilde anlatmak için orta ve çekirdek anlatı katmanlarına ihtiyaç duyan edebî yazar Orhan Pamuk, bu katmanları söylemine dikkatli bir şekilde yerleştirir. Somut yazar Orhan Pamuk’un, gerçek hayatla kurmaca dünya arasında bir köprü gibi duran bu anlatıyla, *Beyaz Kale*’nin okurunu gerçeklik ve kurmaca arasındaki o temel ilişki hakkında düşündürmek istemesi oldukça bilinçli bir eylemdir.

Bu notun neden *Beyaz Kale* yayımlandıktan bir yıl sonra kitabın bazı Türkçe baskılarına eklenmeye başlandığı, kitabın kendi varoluşuna edebî kaygılarla yapılan bir eklemleme olarak algılanabilir. Bu geç eklemleme de tabii ki bilinçli bir tercih olmalıdır. Bu not, kendi varoluş sebebini notun yazarı, edebî yazar Orhan Pamuk’un şu sözleriyle ele verir:

Kitap, yazarın aklına doluşan yeni düşünceler, imgeler, sorular, kaçırılmış fırsatlar, okuyucuların, yakın dostların tepkileri, anılar ve başka bazı tasarılar yüzünden yazarın kafasında değişir durur. Sonunda yazarın kafasındaki kitap imgesi, kitapçı dükkanlarında satılan ve yazarın niyet ettiği kitaptan bambaşka bir şey olmaya başlayınca, yazar elinden kaçıp gitmekte olan bu yeni ucubeye onu nasıl ortaya çıkarttığını hatırlatmak ister. (184)

Bu durum *Beyaz Kale*’nin yazar anlatıcılarını da en az *Beyaz Kale*’nin yazarı kadar bilinçli yapar. Örneğin Köle=Hoca, birtakım geriye dönük hatırlamalar

(*flashback*) ve ileriye dönük çıtlatmalar (*foreshadowing*)¹³ ile anlatısının anlatı zamanının farkında olduğunu belirli aralıklarla anımsatır: “Sonraları bütün hayatımın kaptanın bu korkaklığı yüzünden değiştiğini çok düşündüm. Şimdiyse, kaptanımız kısa süren o korkaklığa kapılmasaydı hayatım asıl o zaman değişirdi diye düşünüyorum” (11) hem de anlattığının da kurmaca bir hikâye olduğunu unutturmaz: “Sonraları, yaşamak için hikâyeler uydurduğum yıllarda hikâyeler uydurmak için yaşamayı düşleyen bu adamı hatırladım” (20). Faruk Darvinoğlu ise “Kitabı günümüz Türkçesine çevirirken hiçbir üslûp kaygısı gütmediğimi okuyanlar göreceklerdir” (10) diyerek kitabı çevirirken, Elyazması Hikâye’nin anlatılış biçimine üslûp aracılığıyla dâhil olduğunun farkında olduğunu imler. Bu farkındalığını, hikâyeyi aktarış şeklini de söyleyerek bir anlamda hikâyenin kurmacasına da hafıza dolayımında bireysel bir müdahaleyle dâhil olduğunu ima eder: “Bir masanın üzerine koyduğum elyazmasından bir iki cümle okuduktan sonra, kâğıtlarımın durduğu başka bir odadaki öteki masaya geçiyor, aklımda kalan anlamı günümüz kelimeleriyle anlatmaya çalışıyordum” (10).

Edebî yazar Orhan Pamuk da, kitabın en sonunda Baron de Tott’un *Beyaz Kale*’deki vebayla ilişkilendirilebilecek bir sözü hakkında “[S]ırlarının birazını vermeye çalıştığım bir kurgu serüveni sırasında yararlanılacak bir renktir” der ve anlatısını “[*Beyaz Kale*’deki] renklerin nasıl bulunduğu ve bir araya getirildiği anlatmakla bitmez “ (193) sözüyle bitirir. Böylece bu kitabın oluşum dinamiklerinden anlatmak istediği kadarını anlatmayı sonlandırırken, anlatmak istemediklerini bu cümlenin içine saklayıp yazdığı bu notun dışında bıraktığının farkındadır.

¹³ *Foreshadowing*, “ileri kırılma” yahut “önseme” olarak, *flashback* ise “geriye kırılma” olarak da çevrilmektedir.

2. Bilinçli Okurlar

Anlatıcılarını anlattıkları anlatılara yaklaşımları konusunda bilinçli olmaları yönünde yapılandıran bilinçli yazar, bu sürekli bilinçliliği içleyebilecek bir okuru da metne bilerek dâhil etmiştir. Waldman'ın "Metinsel İletişim Sisteminin Temel Şeması"na yerleşebilecek en uygun yapılardan biri olan *Beyaz Kale*, bu sisteme yerleştirildiğinde yapısında dört sıra okur göze çarpar. Her iletişim düzleminin yazarı kendi okuruyla konuşma hâlinindedir ve bir anlamda bu okurlar, bu yazar-anlatıcıların bilinçlerinin içindedirler. Bu durum, her çeşit okuru kendi bulunduğu iletişim düzleminin, benim deyişimle "bilinçli" okuru yapar.

Çünkü bu bilinçli okurlar, *Beyaz Kale* bağlamında potansiyel olarak hem yazarın hem de anlatıcıların bilincinde var olarak onlar tarafından anlatı boyunca sürekli göz önünde bulundurulur. Kurmacasal iletişim düzleminin mesaj göndereni Köle=Hoca, kendi bilinçli okurunun bir yandan "hikâyemi okuyanlar" (77) ve "bitirmekte olduğunuz bu hikâyeyi" (172) diyerek herhangi bir okur, öte yandan "belki o sabırlı okuyucular" (13), "bu yazdıklarımı sonuna kadar okuyan kim" ve "hâlâ sabırla okuduğunuz bu kitaba" (144) diyerek sabırlı okur olduğunu söyler. Bunlara ek olarak, "belki de akıllı okuyucularım" (163) ve "akıllı okuyucularım anlamışlardır" diyerek de bu bilinçli okurunun akıllı okur olduğunu da göz önünde bulundurur. Faruk Darvınoğlu, metiniçi iletişim düzleminde kendi bilinçli okurunun "okuyanlar görecektir" (10) diyerek herhangi bir okur olduğunu ancak "her şeyi birbiriyle ilgili görmek sanırım günümüzün hastalığıdır" (10) diyerek de okumuş ve bilmiş bir okur olduğunu göz önünde bulundurur. Edebî yazar Orhan Pamuk'sa bilinçli okurunu "edebiyatı severek tanıyan okuyucularım" (187) diyerek edebiyata her şeyden önce sevgiyle yaklaşan okurlar olarak niteler.

Beyaz Kale'deki bu üç anlatıcı söyleminden çıkışla, bilinççi okurların öyle çok özel ve sıradışı okurlar değil; ama sabırlı, akıllı, edebiyatı seven, edebiyat üzerine düşünen, belirli bir edebiyat birikimi olan ve okumaktan keyif alan okurlar olarak *Beyaz Kale*'nin yapısındaki yerlerini alırlar.

3. Kendini Bilen Anlatılar

Üstkurmaca çoğunlukla postmodern edebiyat metinlerinin en temel yapısal özelliği olarak kabul edilir. Oysa edebiyat ve kurmaca üzerine düşünen herhangi birinin de rahatlıkla fark edebileceği gibi üstkurmaca, postmodern edebiyat kadar yeni değildir. Buna, üstkurmacanın diğer kurmaca türlerinden daha evrilmiş ya da estetik açıdan onlardan daha iyi olmadığını da ekleyen Linda Hutcheon'a göre “Üstkurmaca daha çok, uzun bir romancılık geleneğinin bir parçasıdır ve onun sadece *bütün* edebiyat okuma gerçekliklerinin ne olduğu hakkındaki içselleştirilmiş bilinçlilik düzeyi, onu hem farklı hem de belki de özellikle bugün üzerinde çalışmaya değer kılar” (xviii).

Kurmacanın kurmacası olarak da tanımlanan üstkurmacanın en kilit noktası, muhatabına kurmaca bir çalışma ile karşı karşıya olduğunu asla unutturmamasıdır. Edebî yazında bu, okuru hayâl ile gerçek arasındaki ilişki üzerine düşündürme amacı güden bir metin kurma tekniğidir. Bunu yaparken çoğunlukla ironi, parodi ve kendini-yansıtırma yöntemlerini kullanır (Rose, 69). Okurunu belirli bir konuda düşünmeye iten bir teknik ise şüphesiz bilinç düzeyi yüksek bir teknik olmalıdır.

Üstkurmaca özellikleri taşıyan bir anlatı, bu özelliğinden dolayı, okura okuduğunun bir kurmaca olduğunu bariz bir şekilde göstermekte ve bununla beraber okurunu kendi yaratılış sürecine davet etmektedir. Linda Hutcheon, *Narcissistic*

Narrative: The Metafictional Paradox'da bu durumu, "üstkurmacasal bir paradoks"un okur boyutu olarak yorumlar (7). Hutcheon'a göre söz konusu bu paradoksun metin boyutu ise metnin narsistik bir şekilde kendini yansıtıyor ve bunu okuyucuya yönelik yapıyor olmasıdır (7). Üstkurmacanın yarattığı bu metin-okur ilişkisini paradoks olarak tanımlayan Hutcheon "narsistik anlatı" kavramını postmodern edebî metinlerin de kullandığı üstkurmacasal tekniklerden daha ileri bir tür olarak önerir (7). Hutcheon'a göre narsistik anlatı, okuru ve yazarı bilinçli yaratıcı süreçte, metnin anlamlandırılması için değil, ondan keyif almak üzere deneyimlenmesi ve yorumlanması uğruna ortaklaşa çalışan birbirine eş değer iki otorite olarak görür (154).

Beyaz Kale'nin yapısal olarak başlıca ve en bariz özelliği onun üstkurmaca teknikleriyle yapılandırılmış bir metin olmasıdır. Birçok edebî çalışmada olduğu gibi *Beyaz Kale*'de de üstkurmaca gerçek ve kurmaca arasındaki ilişkiyi sorgulayan yazının özgönderimsellik yani kendini yansıtma kalitesidir. Her üç katmandaki anlatının da sadece kendi anlatısının değil, aynı zamanda kendi anlatış biçiminin de bilinçli olduğunun farkında olması, *Beyaz Kale*'yi kendini bilen yani narsistik olan anlatılardan oluşmuş bir yapıya dönüştürür. Bu yapı kendi kurmaca dünyasını, kendi gerçeklik anlayışını ve sevgisini beklediği bilinçli okurunu, en çok kullandığı fiillerden biri olan "farkında olmak" fiiliyle şöyle söylettirir:

"Dünya Güneş'in çevresinde dönüyor, Güneş de Ay'ın çevresinde," dediğimde üzerindeki tozlu av elbiselerini değiştiren Hoca beni sevgiyle gülümseten aynı cevabı verirdi hep: "Ve bizim ahmaklar bu gerçeğin farkında bile değiller!" (119)

B. Anlatmak ya da Anlatmamak

Kendi çağının edebî bir yorum ve ifade biçimi olarak tanımlanabilecek postmodern edebiyat, mutlak bir doğrunun varlığını reddetmekle kalmaz, onun olanaksızlığını önerir. Bu öneri ise gücünü çoğunlukla “tarih” ya da “kimlik ve toplum” konulu yapıtlardan alır. Bu konular “hafıza” aracılığıyla dikkat çekici öğeler hâline getirilmektedirler¹⁴. *Beyaz Kale* her üç anlatısını da bu iki konunun üzerine kurarak, bu tezin birinci bölümünde de örneklendirildiği gibi, birçok kez bağlamsal ve yorumsal değerlendirmeden geçmiştir. Oysa *Beyaz Kale*, kendisinin var olduğu çağın gerçeklik algısının anlatısal bir ifadesidir ve metin narsistik özelliğiyle hem hafıza hem de tarihin sabit bir anlam çıkarmada ne kadar da güvenilmez olduğunu kimlik odaklı anlatmaya çalışan bir kitap olarak nitelendirilebilir.

Bu bağlamda, *Beyaz Kale*’nin yazarı Orhan Pamuk’un narsistik anlatı tekniklerini doğrunun keşfedilmesi sürecinde, özellikle tarih bağlamında itibar edilen gerçeği kurmacanın içine yerleştirerek, ona meydan okumak üzere kullandığı söylenebilir. Orhan Pamuk bunu hem açık narsistik anlatı teknikleri ile açık açık göstererek hem de kapalı narsistik anlatı teknikleriyle üstü kapalı bir şekilde ima ederek yapmaktadır.

1. Açık Narsistik Anlatı

Hutcheon açık narsistik anlatıyı şöyle tanımlar: “Açık narsistik metinler bu narsistik eylemi kendinin farkında bir biçimde, okuru metne entegre ederek ve onu bir anlamda edebî müziğin nasıl çalınacağı konusunda eğiterek yaparlar” (139).

¹⁴ Bu konuda ayrıntılı bilgi için Linda Hutcheon’ın *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* adlı çalışmasına bakılabilir.

Başka bir ifadeyle, açık narsistik anlatılar okuru yaratıcı sürece onu elindeki kitabın nasıl okunacağına dair bilinçlendirerek hazırlarlar.

Orhan Pamuk, *Beyaz Kale*'nin çekirdek anlatısının okurunu belirli bir okuma ve araştırma düzeyinde olan Faruk Darvinoğlu'nun ona yazdığı "Giriş"le eğitmektedir. Çünkü herhangi bir okurun hikâyenin ilk okuru ve yorumlayıcısı olarak tanıdığı, okuma ve araştırmalarıyla belirli bir bilgi birikimine sahip Faruk Darvinoğlu, bu anlatısıyla çekirdek katmandaki anlatıya karşı duygusal ve izlenimsel tepkiler vermektedir. Böylece, okurların göstereceği çeşitli tepkileri kendi içinde bilinç düzeylerine göre sıralamakta ve bir bilinççi okur profili sunmaktadır.

Faruk Darvinoğlu, Elyazması Hikâye'nin ilk okuru rolündedir ve bu ilk okur herhangi bir okurun ilk olarak dikkat edeceği gibi hikâyenin adına ve yazarına bakmıştır ve hikâyeden, bu iki bilginin hikâyenin üzerinde yazmadığını söyleyerek bahsetmeye başlar (7). Kitap hakkındaki ilk yorumuylaysa okuru bir anlamda duygusal olarak yönlendirir, onun birazdan okumaya başlayacağı metni merak etmesini sağlar: "büyük bir keyifle okudum" ve "çok hoşlandı[m]" (7). Bu iki duygusal dışavurum, Köle=Hoca ile "keyif" konusunda uzlaşmaktadır. Bu da, yazarının keyif almak üzere yazdığı bu metnin okur tarafından da her şeyden önce keyif alarak okunması gerektiğinin altını çizer. Yani, yazar ile okurun bu metni paylaşımlarındaki ilk ortak sebep keyif almak olmalıdır. Edebî yazar Orhan Pamuk, böylece söylem olarak "Beyaz Kale Üzerine"de üzerinde durduğu keyif almak olgusunu ona anlatıcı olarak seçtiği Köle=Hoca'dan sonra, bu anlatıya örnek okur olarak seçtiği Faruk Darvinoğlu'nun söylemine de yerleştirir.

Darvinoğlu'nun hikâye hakkındaki ikinci izlenimini, "ilk zamanlarda kitabı yeniden, yeniden okumaktan başka, ne yapacağımı bilmiyordum pek," (8) cümlesi

dışa vurur. Bu da, onun ilk okumadan sonra keyif almak için ya da ondan rahatsız olduğu ama onu anlamlandırmak istediği için metne tekrar tekrar dönme ihtiyacı hissettiğinin göstergesidir.

Daha sonra, “Tarihe olan kuşum hâlâ sürdüğü için, elyazmasının bilimsel, kültürel, antropolojik, ya da ‘tarihsel’ değerinden çok, anlattığı hikâyenin kendisiyle ilgilenmek istedim,” (8) diyerek, okurları da tarih konusunda düşündürür. Bu noktada Darvinoğlu’nun bir tarihçi olması da dikkat çekicidir; çünkü Darvinoğlu, hikâyede geçen olayları tarihî olaylar ile karşılaştırmış, bu konuda meraklı herhangi bir okurun da yapabileceği araştırmayı çoktan yapmıştır ve hikâyedeki bazı olaylarla “tarihsel gerçek”lerin pek de örtüşmediğini görmüştür. Buradan çıkışla, “Okumaktan ve düşlemekten hoşlandığı anlaşılan yazarın hikâyesi için bu tür kaynakları, başka bir yığın kitabı elden geçirir, onlardan bir şeyler almış olabileceği de aklıma geldi,” (8-9) diyerek bir kez daha Köle=Hoca’nın durmadan altını çizdiği “uydurmak” kelimesiyle uzlaşan bir yorum yapar.

Bir süre sonra, hikâyede geçen tarihsel gerçekler, hikâyenin üzerinde yazmayan adı ve yazarı konularındaki belirsizlikleri düşünmeyi bırakır, hikâyeyi tek başına bir metin olarak algılar, sahiplenir ve “Hikâyemi,” der, “ilgi çekici kılmak için simgesel değerinden, aslında, bugünkü gerçeklerimize değindiğinden, günümüzü bu hikâye ile anladığımdan, vb.’den söz ettim” (9-10). Bu cümlesiyle —ki bu kurmaca karakterin genç bir tarihçi olduğunu ve 20. yüzyılın son çeyreğinde Türkiye’de yaşadığını, somut yazar Orhan Pamuk’un *Beyaz Kale*’den bir önceki romanı *Sessiz Ev*’den biliyoruz— yaşadığı çağın göreceli gerçekliğine dayanan ve mutlak doğrunun imkânsızlığını öneren algı düzeyine ve yaşam pratiğine konvansiyonel okur açısından belirsiz ama kendi söyleminde dikkatli bir şekilde gönderme yapar.

Böylece Darvinoğlu'nun metne yaklaşımı, sonunda çağının postmodern gerçeklik anlayışıyla örtüşür, üstelik Darvinoğlu artık bunun bilincindedir.

Faruk Darvinoğlu, okuduğu hikâyeyi son aşamada “aklı[n]da kalan anlam”ıyla (10) bireysel olarak yeniden yaratmaktadır. Hafızanın alımlama ve anlamlandırma süreçlerindeki önemini vurgulayan bu tavır, aynı zamanda Darvinoğlu'nun belirli bir bilgi birikimine sahip herhangi bir okurken, narsistik bir anlatı olan Elyazması Hikâye'nin “bilinççi okur”una dönüştüğünü de göstermektedir. Bu bilinççi okur *Beyaz Kale*'nin “Giriş”inin hem yazarı hem de anlatıcısıdır.

Bu örnek okurun herhangi biri değil de Faruk Darvinoğlu olması, özellikle tarihin algılanışı açısından önemlidir. Bu noktada, bu tezin birinci bölümünde sunulan repetuvar öğelerinden biri olan bu örnek okur, *Beyaz Kale*'de kurulan metinlerarası ilişkilerin en işlevsellerinden birini oluşturur. Örneğin, bir tarihçi olduğunu *Sessiz Ev*'den bildiğimiz Faruk Darvinoğlu aynı zamanda da kitap yazmak istemektedir. Darvinoğlu, yazmaya karşı yaklaşımını *Sessiz Ev*'de şöyle dışavurur: “Buyurun genç okuyucu, işte tarih ve hayat, dilediğiniz gibi okuyun. Hepsi yalnızca vardır, olan şey bunların içindedir, ama hepsini birbirine bağlayan bir hikâye yoktur. İsterseniz o hikâyeyi siz yakıştırın onlara” (214-215). Darvinoğlu'nun *Sessiz Ev*'deki bu düşünceleri, *Beyaz Kale*'de pratik olarak yer almaktadır. Bu da, onu tarihselmiş gibi görünen bir hikâyenin örnek okuru, anlatıcısı ve son olarak yazarı yapmaktadır.

Elyazması Hikâye'de de açık narsistik anlatılar okuru eğitmek üzere işlevselleştirilir. Hikâyenin hikâyeler yazmaktan keyif alan birinci tekil şahıslı anlatıcısı ve başkahramanı Köle=Hoca, okurunu kendi hikâyecilik anlayışı konusunda bilinçlendirmeye çalışır. Özellikle konvansiyonel okuru bu konuda düşündürmek ve *Beyaz Kale*'nin bilinççi okuruna dönüştürmek isteyen örnek,

şüphesiz Köle=Hoca'nın kendi kurmaca anlayışını, Evliya Çelebi'nin onun hikâyesini dinledikten sonra yaptığı karşılaştırmalı yorumları aktararak göstermeye çalışmasında saklıdır:

Hikâyemdeki gibi tuhaf ve şaşırtıcı olanı aramalımıştız; evet, dünyanın bu bıkkınlık verici sıkıcılığına karşı yapabileceğimiz belki de tek şey buymuş; bunu, hep aynı şeylerin tekrarlandığı o çocukluk ve okul yıllarından beri bildiği için, hayatta dört duvar arasına kapanmayı aklına bile getirmemiş; bu yüzden bütün ömrünü gezilerde, bitip tükenmeyen yollarda hikâyeler arayarak geçirmiş. Ama tuhaf ve şaşırtıcı olanı, dünyada aramalımıştız, kendi içimizde değil! (173)

Burada Köle=Hoca, yazma sebebi konusunda yani “tuhaf ve şaşırtıcı olanı aramak”ta Evliya Çelebi’yle aynı fikirde olduklarının altını çizer. Ancak yazma konusu olarak Evliya Çelebi bunu dışarıdan bir bakış açısıyla ve dünyayı dolaşp başkalarının hikâyelerini arayarak uygularken; kendisi içeriden bir bakış açısıyla dört duvar arasında kendi içine dönerek, kendini hikâyeleştirerek yapmaktadır. Dolayısıyla Evliya her şeyi bilen üçüncü tekil şahıslı tanrı-anlatıcıyı kullanarak yazarken, kendisi her şeyi bilmeyen ama ne anlattığının bilincinde olan birinci tekil şahıslı anlatıyı kurmaktadır. Okuru, kurmaca anlayışı hakkında düşündürmesi beklenen bu cümlelerden hemen sonra, okurunun bilinççi okura dönüşmesini beklediğine de yine Evliya Çelebi’nin sözleriyle değinir:

Birbirlerinin yerine geçen o insanların yeni hayatlarında mutlu olabileceklerine, ben, inanıyor muyum?’ Sustum. Sonra, nedense bana hikâyemdeki bir ayrıntıyı hatırlattı: Kolu kopuk bir İspanyol kölesinin umutlarına kendimizi kaptırmamalıydık. O zaman o tür

hikâyeler yaza yaza, tuhaflığı kendi içimizde araya araya, bizler de başka biri olurmuşuz, Allah korusun, okuyucularımız da. İnsanların hep kendilerinden, kendi tuhaflıklarından sözettiği, kitapların ve hikâyelerin de hep bunu anlattığı o korkunç dünyayı düşünmek bile istemiyormuş. Ben istiyordum! (173-174)

Burada geçen “başka biri olmak” sözü bilinç düzeyindeki değişiklikle ilgilidir. Kendisi üzerine düşünen ve onu hikâyeleştiren bir yazar, şüphesiz kendi varoluşunu yansıtırken daha bilinçli bir anlatı yaratacaktır, “ben istiyordum” derken ne yaptığının farkında olan bu yazar, söz konusu bu farkındalığının altını çizer. Bu anlatıların okuru da şüphesiz herhangi bir okurdan daha bilinçli olmalıdır. Yukarıda da örneklendirildiği gibi, bilinç düzeyindeki değişim ile Faruk Darvinoğlu, bir anlamda okuduğu anlatı aracılığıyla başka biri olmuştur.

Evliya Çelebi’den yapılan bu alıntı aynı zamanda gerçeklik konusuyla da ilişkilendirilmelidir. Evliya’nın yaşadığı 17. yüzyıl gerçeklik anlayışıyla kendi gerçeklik anlayışını karşılaştıran Köle=Hoca, kendisinin o yüzyıllarda yaşamadığını da hissettiriyor okuruna. Çünkü 17. yüzyıl edebiyatına yansımış olan gerçeklik anlayışıyla, edebî yazar Orhan Pamuk’un edebiyat anlayışı arasında kişinin dış dünyayı seyretmesi ile kendi iç dünyasına bakması arasındaki fark gibi bir fark vardır. Zaten bu anlatı katmanından sonra, okurun karşısına çıkan “Beyaz Kale Üzerine”nin edebî yazarı Orhan Pamuk, bu hikâyeyi neden ve nasıl yazdığını anlatarak bu fikri doğrulamaktadır. Üstelik bilinçli bir yazar ve bilinçli bir anlatıcı olarak açık narsistik anlatı öğelerini O da kendi anlatısında kullanmaktadır. Örneğin, hikâyesini neden 17. yüzyıla yerleştirdiğini söylerken, okurunu bu konuda aydınlatarak kurmaca anlayışının içeriği hakkında öğretici bir tavır sergiler:

Hikâyemi, yalnızca tarihsel olarak uygun düştüğü ya da renkli ve civcivli bir dönem olduğu için değil, aynı zamanda kahramanlarım Naima, Evliya Çelebi ve Kâtip Çelebi'nin yazdıklarından yararlanabilsinler diye 17. yüzyılın ortalarına oturtmaya karar verdim, ama daha önceki ve sonraki yüzyıllarda yaşanmış birçok küçük hayat parçacığı da, seyahatnameler aracılığıyla kitabıma sızdı. (190)

Hikâyecilik anlayışını çekinmeden dışavuran ve Köle=Hoca'ya bu konuda öğüt veren Evliya Çelebi'nin, yaşadığı devri şaşırp *Beyaz Kale*'de de yer alması, onu da bu tez çalışmasında oluşturulan repertuvarının can alıcı ögelerinden yapar. Bu repertuvar ögesi “Kolu kopuk bir İspanyol kölesinin umutlarına kendimizi kaptırmamalıy[ız]” (173) cümlesiyle Köle=Hoca'nın da sonradan hikâyesinde bahsettiği ve okurun bunu hikâyenin daha birinci bölümünde duyduğu başka bir köleyi hikâyecilik açısından anlamlı kılar. Köle=Hoca bu köleyi “Sonraları, yaşamak için hikâyeler uydurduğum yıllarda, hikâyeler uydurmak için yaşamayı düşleyen bu adamı hatırladım” (20) diyerek sokar hikâyesine: “Kolu kopmuştu bunun, ama umutluydu; aynı serüvenlerin atalarından birinin de başından geçtiğini, sonra kurtulup kopmayan koluyla bir şövalye romanı yazdığını, kendisinin de aynı şeyi yapmak için kurtulacağına inandığını söylüyordu” (19-20). Bu durum, bu kolu kopuk İspanyol köle aracılığıyla repertuvar ögelerinden olan *Don Kişot*'taki kolu kopuk İspanyol köleye gönderme yapıldığını ve böylece *Beyaz Kale* ile *Don Kişot* arasında metinlerarası bir ilişki olduğunu gösterir.

Tam bu noktada, başka bir repertuvar ögesi olan *Pedro'nun Zorunlu İstanbul Seyahati*'nin palimpsest bir tarih olarak *Beyaz Kale*'nin elyazmasının altından okunması da metinlerarasılık işlevi kazanır. 16. Yüzyılda Türklere esir düşen bir İspanyol tarafından yazılmış bu kitap, *Don Kişot*'ta “Zamanım olsaydı, o [kölenin]

yaptıklarını size anlatırdım; benim hikâyemden çok daha eğlenceli ve şaşırtıcı bulurdunuz”¹⁵ (aktaran Parla, 366) diyerek yarıda bırakılan o İspanyol kölenin eğlenceli ve şaşırtıcı hikâyesinin, *Beyaz Kale*’nin Elyazması Hikâyesi’nin Köle=Hoca’sı için bir esin kaynağı ve onun hayat hikâyesi için palimpsest bir tarih olur. Ya da “işte tarih işte hayat, dilediğiniz gibi okuyun” diyen Faruk Darvinoğlu elyazmasını günümüz harflerine böyle görünecek şekilde anlatır. Burada, repertuvar öğelerine yapılan bu göndermelerden çıkışla, Faruk Darvinoğlu’nun ve Evliya Çelebi’nin okurları metinlerarasılık konusunda da bilinçlendirdikleri ortadadır.

Çeper anlatı katmanı da, okurun bilinç düzeyinde bir değişiklik olması gerektiğini çekirdek anlatı ile tutarlı bir şekilde yansıtır: “Belki de, insanların kendilerini, okudukları kitaplarla değil, işittikleri sözler ve başkalarına duydukları hayranlıklarla değiştirdiği bir ülkede yaşadığımız için, Kâhin’imin, bilimi ‘Batı’dan gelen birisinden öğrenmesine karar verdim” (187).

Görüldüğü gibi, *Beyaz Kale*’nin yazar-anlatıcıları açık narsistik anlatı tekniklerini “bilinççi okurlarını” var edebilmek için cesurca ve özgürce kullanıyorlar.

2. Kapalı Narsistik Anlatı

Hutcheon’a göre kapalı narsistik anlatı, okuru rahatsız ederek bilinçlendirmeyi amaçlayan bir narsistik anlatı tekniğidir. “Kapalı narsistik anlatılarda bu eğitime işlemi ‘aksatma’ ve ‘kopukluk’ yöntemleriyle okuma ediminin rahat alışkanlıkları bozularak yapılır” (139). Bu teknik *Beyaz Kale*’nin özellikle Elyazması Hikâyesi’nde çok yoğun bir şekilde kullanılmaktadır.

¹⁵ Jale Parla, *Don Kişot’tan Bugüne Roman* adlı çalışmasında “Cervantes’in tamamlamadığı bu hikâyeyi sonradan, *Beyaz Kale*’de Orhan Pamuk anlatacaktır” (366) diyerek bu konuya bir dipnotla değinmiş ancak bunu nedenselleştirmemiştir.

Köle=Hoca aksatma ve devamlılığı bozma öğelerini, hafıza üzerine düşündüren ileriye dönük çıtlatma ve geriye dönük hatırlama tekniklerini kullanarak yapmaktadır. Anlatıcının bakış açısındaki tutarsızlık bu şekilde oluşturulmuş en can alıcı noktadır. Örneğin, hikâyenin 1. bölümünde “Venedik’ten Napoli’ye gidiyorduk, Türk gemileri yolumuzu kesti” (11) diyen anlatıcı, kendisini Venedikli olarak konumlandırır. Okur da bir Köle’nin ağzından anlatılan bu hikâyeyi huzurlu bir şekilde okumaya başlar. Anlatıcı daha sonra, “Bir zamanlar ben olan, ya da şimdi öyle sandığım o kişiyi, arada bir hâlâ rüyalarımda görüyorum ve terle uykudan uyanıyorum” (13) diyerek okurun daha biraz önce Venedikli olarak tanıdığı anlatıcının kimliği hakkında onu huzursuz eder. Bu anlatıcı, kimi anlattığının ya da kim olduğunun çok da farkında değilmiş gibi davranmaktadır. Artık huzursuz olan okur daha huzursuzluğunun dahi farkına tam olarak varmamışken, anlatıcı şöyle devam eder: “Ama, bir gün bu yazdıklarımı sabırla sonuna kadar okuyan birkaç kişi, o gencin ben olmadığımı anlayacaklardır” (13). Görüldüğü üzere, anlatıcı kendi kimliği konusunda daha anlatısının başında okurun gözündeki izlenimini iki kez sekteye uğratır.

Bu tez çalışmasının başından beri Elyazması Hikâye’nin anlatıcısını Köle=Hoca olarak gösterişimizin temel sebebi de, kapalı narsistik anlatının kimlik konusunda sürekli olarak yaptığı aksatma ve kopukluklardır. Anlatıcı, Köle bakış açısıyla anlatmaya başladığı hikâyesine, Hoca’nın katıldığı andan itibaren kendi bakış açısı ile onun bakış açısı arasında gidip gelerek devam eder. Okur bu iki bakış açısından birine her dalışında, bu “dalgınlık”, anlatıcı tarafından bozulur. Bu yüzden okur, anlatıcının Köle olduğu fikrine tam alışmışken, aslında Hoca da olabileceğine dair önce Köle’nin sözde Hoca’dan aktardığı bir cümlesiyle karşı karşıya kalır:

“Senin gibi oldum ben [...] Ben sen oldum!”(92). Bu cümleden sonra, bir süre daha

Köle'nin bakış açısı ile devam eden anlatı, Köle ve Hoca'nın vebaya karşı elde ettikleri başarıdan hemen sonra, kimlik konusunda bu sefer doğrudan Köle'ye ait bir cümleyle sekteye uğratılır: “Ben orada olmalıydım, çünkü ben Hoca'nın kendisiydim!” (109). Anlatının sonunda İtalya'dan gelen bir atlıdan aktarılan cümleler ise Köle ve Hoca hakkında anlatının o ana kadar somut olarak gösterdiği her şeyi alt üst eder:

“Tuhaf olan” dedi sonra, “sizin ondan hiç etkilenmemeniz!” Beni tanımış, sevmiş, hayretini belirtti: Onca yıl birlikte yaşayan iki kişi nasıl olur da birbirine bu kadar benzemezmiş, anlamıyormuş. [...] “Yorganları da görebilir miymiş?” ”Hangi yorganları?” dedim boş boş. Şaşkınlıkla sordu: Boş vakitlerimi yorgan dikerek geçirmiyor muyumşum? (179)

Okur, birbirinden ayıramadığı ve ayıramadıkça da huzursuz olduğu bu iki kişinin hikâyesinin sonuna yaklaşırken, hikâyenin kurmacasal okurlarından olan Atlı'nın, bu kişilerden birinin diğerinden hiç etkilenmediğine dair güçlü bir yorum yapması da *Beyaz Kale*'nin okuru için bir başka huzursuzluk sebebidir. Bu, ayrıca somut okur ile kurmaca okurun aynı hikâyeyi okuyup okumadıklarına dair bir soru işareti de doğurur. Köle=Hoca'nın söylemine bakılırsa ortada bir hikâye vardır; ama Faruk Darvinoğlu, anlatıyı kendi cümleleriyle aktarırken hikâyeyi kendi anladığınca yorumlamış da olabilir. “Beyaz Kale Üzerine”nin anlatıcısı edebî yazar Orhan Pamuk'un şu sözleri Faruk Darvinoğlu'na mal edilebilecek bu değişiklik ihtimalini güçlendirmektedir: “Gebze arşivinde bulduğu elyazmasını Faruk da tıpkı Cervantes gibi vatandaşlarının diline aktarırken başka kitaplardan da birşeyler eklemiş olmalı” (189).

Elyazması Hikâye kapalı narsistik anlatıyı, okuru gerçek ve kurmaca üzerine düşündürmek amacıyla da kullanır. Anlatıcı, okurunu, gerçeğin kurmacanın içinde kurmacanın da gerçeğin içinde nasıl yer aldığı konusunda bu yolla da düşündürmek ister. Bu eğitici tavır ilk olarak şu cümlelerle başlar:

Sanki bana oyun etmek isteyen biri, benim girdiğim kapının tam karşısındaki kapıdan içeri beni bir daha sokuyor[du], [...] bunun ustaca düzenlenmiş bir şaka değil, benim sıkıntılı aklımın kurgusu olduğunu düşündüm. O günlerde çok hayâl görüyordum çünkü [...] [B]ütün bunlar bir rüyaymış türünden teselli masalları. Bunun da o masallardan biri olduğunu, ama gerçekleştiğini, ya da her şeyin bir anda değişip eski düzenine döneceğinin bir belirtisi olduğunu düşünmek üzereydim[.] (21-22)

Görüldüğü gibi, sadece bu cümlede bile anlatıcı, gerçeğin ve çoğunlukla onun karşısında konumlandırılan kurmacanın çeşitlerini yani “oyun”, “sıkıntılı aklımın kurgusu”, “hayâl”, “rüya”, “masal” olgularını bir araya getirir ve okurunu bir anlamda, bütün bu kavramların bu anlatı boyunca iç içe geçtikleri konusunda bilinçlendirmeye çalışır. Bu söylem, anlatı boyunca bir takım cümlelerle sürekli hatırlatılır: “olup biteni, ya da hayâl edip anlatabildiğim her şeyi” (50), “Şimdi bu bana çok açık bir gerçekmiş gibi geliyordu” (91), “Belki olup biteni bir türlü unutamadığım için, belki [...] bu kitaba hazırlık olsun diye” (144), “Anlattığım, sanki uydurulmuş değil de, sanki bütün bu kelimeleri bana başka birisi fısıldıyormuş gibi, cümleler birbiri ardından ağır ağır diziliyordu” (172).

Edebî yazar Orhan Pamuk da, “Beyaz Kale Üzerine”de kapalı narsistik anlatı tekniklerini kullanarak hikâyedeki mantıksal devamlılığa geleneksel pasif bir okur

tarafından fark edilmesi güç bir sekte vurur. Özellikle Faruk Darvinoğlu'na yaklaşımı bu bağlamda oldukça dikkat çekicidir. Darvinoğlu'ndan, önce “kitabımı bulup ona önsöz yazan Faruk” (189) diye bahseder. Bu söylemiyle Darvinoğlu'na gerçekten onun hikâyesini bulup yayımlayan bağımsız bir karakter gibi davranır. Ancak daha sonra, onun kendi kurduğu bu yapının işlevsel ve bilinçli bir parçası olduğunu hatırlar ve Faruk Darvinoğlu'nun kitaptaki rolünü şöyle açıklar: “Sessiz Ev'in kahramanlarından tarihçi Faruk'a duyduğum yakınlığı, Beyaz Kale'yi yazarken karşıma çıkan bazı teknik zorluklardan (okuyucu için gerekli bazı açıklamalar, zorunlu bazı tarihsel bilgileri aktarmak vb.) sakınmak için kullanmaya karar verdim” (189).

Anlatıcı daha sonra, Darvinoğlu ile kendisi arasındaki araştırmacılık ortak özelliği yüzünden okurlarından kendisi ile onu, bulduklarını sahiplenmek konusunda aynı kefeye koymamalarını ister : “Faruk'un yaptığı işleri üzerime almak istemediğimi belirtmek isterim” (190). Böylece kurmaca yazar Orhan Pamuk, Darvinoğlu'nu bir kez daha bağımsız bir karakter gibi yansıtır. Ancak bunun hemen sonrasında, yine Darvinoğlu'nu nasıl işlevselleştirdiğinin, onun aslında bağımsız bir karakter olmadığını fikrine döner:

Benim yaptığım yalnızca Faruk'un bulduğu bazı ayrıntılardan yararlanmak oldu. Onları, [...] bulunmuş elyazması yöntemiyle Faruk'a yazdırdığım giriş bölümüne serpiştirdim. Böylece hem belki, bir başka zaman yazacağım öteki tarihî hikâyelerim için Faruk'u [...] hizmetimde çalıştırmaya alıştırıyordum. (190)

Son olarak, Faruk Darvinoğlu'na yönelik “Kötü bir üslûp ve sıradan gözlem ve heyecanlarla kaleme aldığı o giriş yazısıyla Faruk'un hiçbir okuyucuyu

kandıramayacağı düşünöldüğünde” (192) diyerek açık narsistik anlatı ile bilinçli okurundaki bilinç düzeyi değışimini Darvinoğlu’nun okuduğı anlatıya karşı tavırlarındaki değışikle gösteren edebî yazar Orhan Pamuk, kendi anlatısında kullandığı kapalı narsistik anlatı teknikleriyle bu örnek okur Faruk Darvinoğlu algısını da okurun gözünde manipöle ederek sekteye uğratır.

“Beyaz Kale Üzerine”deki kapalı narsistik anlatı öğeleri, Elyazması Hikâye’deki benzerlik ve aynılık konularının nasıl ortaya çıkıp bu hikâyenin bel kemiğı olduğı konusunda oldukça yönsüz bırakır okuru. Örneğın burada edebî yazar Orhan Pamuk, önce Köle ile Hoca’nın aynı, benzer ya da ikiz olduklarını belirtir.

[K]kitabımdaki dünyanın sayfaları arasında onları gezindirecek birer gövde de bulmaya karar verdiğim zaman Hoca ile İtalyan kölesini görsel olarak öyle pek de fazla birbirinden ayıramadığımı fark ettim. Belki de hayâl gücümün bir anlık tutukluğundan, böylece, bir özdeşlik düşüncesi doğdu. Bu noktadan sonra edebiyat tarihî denilen hazinenin o ünlü, ikizler, benzerler, birbirlerinin yerine geçen çiftler temasına atlayabilmek için benim öyle çok fazla hayâl kurmam gerekmed[i]. (187)

Ancak, bir süre sonra “Beyaz Kale’nin elyazmasını, İtalyan kölenin mi, Osmanlı Hoca’nın mı yazdığını ben de bilmiyorum” (189) diyerek, daha bir iki sayfa önce bilinçli bir şekilde anlatısına soktuğı bu aynılığa yakın benzerliğı birbirinden ayrı tutar.

Göröldüğü gibi, *Beyaz Kale*’de kapalı narsistik anlatı hem anlatıcıların kimlikleri ve rolleri hem de gerçek ve kurmaca konularında oldukça yoğun bir şekilde kullanılmaktadırlar

BÖLÜM III

OKUR > YAZAR

Beyaz Kale parçalı ve sabit bir yapıdır. Bu yapı aynı zamanda bilinçli yazarlar, ne dediğinin farkında olan anlatıcılar, kendini bilen narsistik anlatılardan oluşan narsistik bir kitaptır. Bu kitabın okuru, onu herhangi bir şekilde harekete geçirecek bilinçli okurları içinde barındıran bir okurdur. *Beyaz Kale*, okurunu açık ve kapalı narsistik anlatı yöntemleriyle kendisini nasıl harekete geçirmesi gerektiği konusunda eğitir, yani bilinçlendirir. Bu bölümde kitabın okurunu nasıl var ettiği ve kitabın yapısındaki yerini fark eden okurun onu bireysel olarak nasıl anlamlandırabileceği irdelenmektedir. Bir başka ifadeyle potansiyel pratik anlamlandırmaların teorik alt yapılarından bahsedilmektedir.

A. Okumak ya da Okumamak

Beyaz Kale'yi okumaktan keyif almak, okurun kendisini *Beyaz Kale*'nin yapısında bulmasına bağlıdır. *Beyaz Kale*, okurunu hem metinsel bir yapı olarak hem de yapılandırılmış eylemler olarak kitabın yapısına yerleştirir. Bu rolleri keşfeden okur, öncelikle içinde bulunduğu yapıyı yorumlar.

1. Metinsel Bir Yapı Olarak Okur

Peki, okumak eyleminin öznesi olan okur nasıl metinsel bir yapı olur? Iser,

Act of Reading'de (*Okuma Edimi*) bunu her edebî metinde öyle ya da böyle herhangi bir şekilde temsil edilen “perspektifsel dünya görüşü”ne (*perspective view of the world*) dayandırarak açıklar (35). Edebiyat eserlerinin, bildiğimiz dünyanın bire bir bir kopyası değil de kendi iç malzemeleriyle kendi dünyasını inşa eden bir yapı olduğunu da ekler (35). Bu iç malzemelerle inşa edilen dünya ise, Iser’e göre yazarın amaçladığı bir algılanma biçimidir (35). Iser’in bu önermelerinden hareketle, herhangi bir yazarın anlatısında yapılandığı ve okurundan görmesini beklediği bir dünya görüntüsü vardır ve yazarın kitap aracılığıyla okuruna bunu iletme istediği söylenebilir. Bu algının yazar tarafından nasıl oluşturulduğunu Iser şöyle açıklar:

[Bu algı] da, kendi içinde, yazarın perspektifsel dünya görüşü taslağını ve okurdan görselleştirmesini beklediği şeye erişimi sağlayan birbirinden farklı birçok bakış açısından oluşmaktadır. [...]

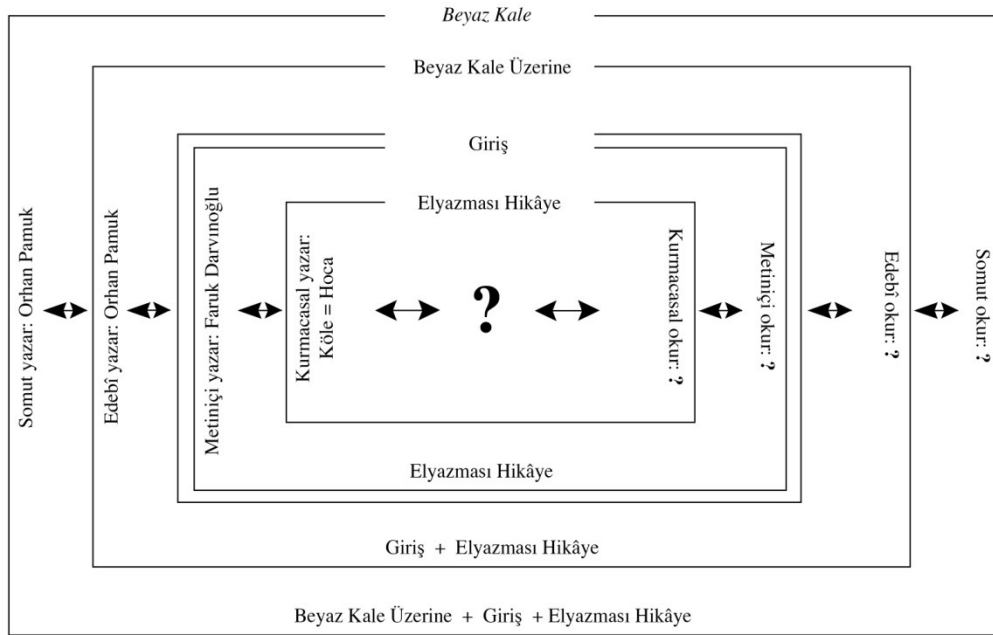
Kural olarak dört ana bakış açısı vardır: anlatıcıninkiler, karakterlerinkiler, olay örgüsününki ve hayâli okurunki. Bunlar önem sıralarına göre değişik biçimlerde dizilebilseler de hiçbiri tek başına metnin anlamına eşdeğer değildir. (35)

Iser’e göre bu dört çeşit bakış açısından oluşan algı en iyi, yazarının bireysel dünya imgelemine iletme üzere tasarladığı bakış açıları sistemi olan bir roman ile örneklendirilebilir (35). *Beyaz Kale* buna da aday bir romandır. Neden böyle bir öneride bulunduğumuzu açıklamadan önce, *Beyaz Kale*’nin bir roman olarak nasıl bir bakış açıları sistemine sahip olduğunu görselleştirmek yerinde olacaktır.

Bu noktada, Günter Waldman *Kommunikationsästhetik I* (İletişim Estetiği I) adlı çalışmasında önerdiği “estetik anlam-sistemi”ne yeniden dönmek gerekir. Yazarın ideolojik olarak dünyayı algılayış biçimini, yani dünyanın perspektif

görünümünü algılayış biçimini okuruna iletmek amacıyla kullandığı bir araç olan “metinsel iletişim”in okur tarafından bireysel olarak yani öznel bir şekilde anlamlandırılması için gerekli olan bir “estetik anlam-sistemi”dir bu (Holub 49).

Waldman bu sistemi, yazar ile okur arasındaki iletişim sürecinin mantıksal tutarlılığını yitirdiği edebî metinlerin incelenmesini sağlayacak eleştirel bir metot olarak önerir (Holub 33). *Beyaz Kale* de özellikle, bu çalışmanın “Anlatmak ya da Anlatmamak” adlı kısımda detaylı olarak açıklanan, narsistik anlatı dinamikleriyle mantıksal tutarlılığını yitiren edebî metinlerin arasında yerini alır. “Anlatıcılar Anlatılarını Anlatırlar” adlı başlıkta da gösterildiği gibi *Beyaz Kale*’nin yapısı Waldman’ın “Metinsel İletişim Sisteminin Temel Şeması” ile sistematize edilebilir:



Şekil 6: Waldman Şeması içinde *Beyaz Kale* (3)

1 pİ = Somut iletişim / *Beyaz Kale*

pG = Somut yazar Orhan Pamuk

pA = Somut okurlar = ?

pM = *Beyaz Kale Üzerine* + Giriş + Elyazması Hikâye

2 eİ = Edebî iletişim / *Beyaz Kale Üzerine*

eG = Edebî yazar-anlatıcı-karakter kurmacalaşan Orhan Pamuk

eA = Edebî okurlar = ?

eM = Giriş + Elyazması Hikâye

3 mİ = Metiniçi iletişim / Giriş

mG = Metiniçi okur-yazar-anlatıcı-karakter Faruk Darvinoğlu

mA = Metiniçi okurlar = ?

mM = Elyazması Hikâye

4 kİ = Kurmacasal iletişim / Elyazması Hikâye

kG = Kurmacasal yazar-anlatıcı-karakter Köle =Hoca

kA = Kurmaca okurlar

kM = ?

Metni bu şekilde sistematize edebilen herhangi bir okur, *Beyaz Kale*'de sabit bir bakış açısının olmadığını kolaylıkla görebilir, çünkü *Beyaz Kale*'de yazarlar, anlatıcılar, okurlar ve olay örgüsü birbirinden farklı katmanlarda rollerini, dolayısıyla sağladıkları bakış açılarını değiştirirler. Örneğin, Köle=Hoca, Elyazması Hikâye'nin yazarıdır, anlatıcısıdır ve başkahramanıdır. Faruk Darvinoğlu, her şeyden önce Elyazması Hikâye'nin bir okurudur ama aynı zamanda "Giriş"ın yazarı, anlatıcısı ve de başkahramanıdır. Edebî yazar Orhan Pamuk ise, hem Elyazması Hikâye'nin ve "Giriş"ın yazarı hem de "Beyaz Kale Üzerine"nin yazarı olmanın yanı sıra, anlatıcısı ve başkahramanıdır. Okur, içten dışa doğru gidildikçe her bir katmanda kendinden içteki katmanların bilinççi okurlarını da içinde bulunduran ve birbirinden farklı uygulama ve özgürlük alanlarına sahip bir okurdur. Elyazması Hikâye'nin sunduğu olay örgüsüyle her katmanda git gide genişleyen bir etkinin kaynağıdır. Kitabın

bütün bu yapısal özelliklerine bir de *Beyaz Kale*'nin somut yazarı Orhan Pamuk'un yazar olarak ve somut okurunun okur olarak eklemlendiği bu yapı, Iser'in bahsettiği bakış açıları sisteminin karışık ve kafa karıştırıcı bir örneğine dönüşür. Bu yapının içinde somut yazar Orhan Pamuk'un perspektifsel dünya görüşü yoruma açık bir potansiyelle yer alır.

Şemada da görüldüğü gibi *Beyaz Kale*, aynı anda yazar, anlatıcı, okur ve karakter olan kişileri ve bu kişilerin içinde olduğu yazma edimine odaklanan söylemleri ve olay örgüsü kadrosuyla bu şemayı baştan sonra içler. Iser'in, yazarın okuruna iletmek istediği perspektifsel dünya görüşünün okuru tarafından alımlanmasında araç olarak önerdiği bu bakış açılarından hiçbiri, Iser'in de dediği gibi, metnin anlamına tek başına eşdeğer değildir:

[Bu bakış açılarının] yaptığı şey birbirinden farklı başlama noktalarından (anlatıcı, karakterler vb.) çıkan kılavuzlar temin etmektir; bu kılavuzların gölgeleri durmadan birbirlerinin üzerine düşer ve bu perspektifler öyle bir işlevselleştirilmişlerdir ki hepsi ortak bir buluşma noktasında birleşirler. İşte bu buluşma noktasına, sadece bir açıdan görselleştirildiğinde odak noktası olabilen, metnin anlamı diyoruz. (35)

Bu bakış açıları ve onların birbirleriyle kesiştiği noktalar metinde ne açık açık temsil edilirler ne de sözle ifade edilirler (35). Dolayısıyla, bu yapı okurun böyle bir kitabı okurken değişen, dönüşen bakış açıları ve bu bakış açılarının yer değiştiren birleşme noktaları konusunda gözü açık olmasını gerektirir. Çünkü şemada da görüldüğü gibi, ortada katlanarak büyüyen ya da katlanarak küçülen bir yapı vardır. Iser, böyle bir yapının okurlara hem bakış açılarının bütün başlangıç noktalarını hem

de bunların birleştigi yegâne noktayı göz önünde bulundurma olanağı sağladığını düşünür (35).

Iser'e göre metinsel bir yapı olarak okur rolünün üç temel bileşeni vardır: metinde temsil edilen birbirinden farklı bakış açıları, okurun bu bakış açılarını birbirlerine bağladığı başlangıç noktası ve bu bakış açılarının birleştikleri buluşma noktası (36). Iser, bu özelliğin örtük okurun rolünün metinde portresi çizilen kurmacasal okurun rolüyle eşdeğer olmadığını da, ancak onu da bir tavır olarak içinde bulundurduğunu ve eş zamanlı olarak ortaya çıkardığını belirtir (36). Bu da, bu çalışmanın “Olmak ya da Olmamak” başlığı altında her düzlemde var olduğu Saptanan “bilinççi okurlar”ın varlığını destekler. Bu noktada, *Beyaz Kale*'nin bilinççi okurlarının kim ya da kimler olduğuna bakılmalıdır.

Beyaz Kale'nin okurları, Waldman'ın “Metinsel İletişim Sisteminin Temel Şeması”na yerleştirildiğinde şöyle sıralanabilir: Pragmatist/somut okurlar; hem “Giriş”i, hem Elyazması Hikâye'yi hem de “Beyaz Kale Üzerine”yi okuyan ve parçalı bir yapıyla baş başa kalan, onun bir parçası olmadığında rahatsız olan, bir parçası olup bu parçaları kendince tutarlı bir şekilde birleştirme ihtiyacı duyduğundaysa ondan keyif alan somut okurlar. Bu okur, her anlatı katmanının bilinççi okurunu içinde bulundurduğunun farkına vardığında Iser'in “örtük okur” dediği okur olur.

Edebî okur, hem “Giriş”i hem de Elyazması Hikâye'yi okumuş ve daha sonra “Beyaz Kale Üzerine”de okuduklarının yazarı ile karşılaşmıştır. Yazarla kendisi arasında uzanan bir edebiyat düzleminin içinde kalan edebî okurlar hem somuttur hem de kurmacadır. Çünkü Waldman bu düzlemi yazarın hem yazar hem de okur tarafından anlaşılan gerçek yazarlık rolü ve okurun hem yazar hem de okur

tarafından algılanan gerçek okurluk rolünün yer aldığı bir düzlem olarak tanımlar (118-119). Yani, burada yazara ve okura yakıştırılan roller söz konusudur. Her ne kadar “gerçek rol” olarak değilse de, burada rol daha çok kurmacadır, çünkü “öyle olmak”tan çok bağlama göre “öyle görünmeyi” gerektiren bir tavidir.

Dıştan içe doğru üçüncü ve dördüncü düzlemlerde ise, okur artık tamamen kurmacasal boyuttadır. Metiniçi okur, Elyazması Hikâye’yi okumuş olan ve “Açık Narsistik Anlatı” başlığı altında ayrıntılı incelendiği gibi, onu bize kendi davranışlarıyla ve söylemiyle anlatmaya çalışan Faruk Darvinoğlu’dur. Kurmacasal okura gelindiğindeyse, sadece kurmacasal anlatının birinci tekil şahıslı anlatıcısı olan Köle=Hoca’nın hikâyesini okuyan Atlı göze çarpar. Oysa Waldman’ın şemasında “Kurmacasal İletişim” olarak yer alan Elyazması Hikâye’nin bir okurlar platformu olduğu ileri sürülebilir.

Bunun en büyük kanıtı, bu anlatı boyunca Köle ve Hoca dışında ortaya çıkan diğer karakterlerin söylemleridir. Öncelikle, bu hikâyedeki Köle ve Hoca rollerinin dışında herhangi bir üçüncü kişi ortaya çıktığında, o ortamda çoğunlukla ya Köle ya da Hoca bulunur, ancak ikisi bir arada bulunmazlar. Örneğin, Köle ile Hoca birlikte yaşamaya başladıktan bir süre sonra bir gün Hoca, Köle’yi kendisine hediye eden Paşa’yı ziyarete gider: “Misafir kalabalığı içinde, Paşa, Hoca’yla ilgilenmiş, buluşları merak etmiş, beni bile sormuş” (37). Padişah’ın Hoca’yla Köle arasındaki benzerlikten keyif alıp onları bu konuda düşünmeye ittiği bir dönem, Hoca artık saraya gitmek istemediğini belirtir:

Padişah’ın meraklarını bildiğim, o maskaralıkları yapacak kadar kafam işlediği için saraya onun yerine ben gidecekmişim. Hoca’nın hastalandığını söyleyince Sultan bana inanmadı. “Silah için çalışsın

bakalım” dedi. Böylece Hoca’nın silahı tasarlayıp harekete geçirebildiği o dört yılda ben saraya gittim, o da eskiden benim yaptığım gibi evde hayalleriyle kaldı. (131)

Herhangi bir üçüncü kişinin karşısında Hoca ve Köle’nin bir arada bulunduğu ender durumlardaysa —ki böyle durumlarda üçüncü kişi Padişah’tır— birinden birinin mutlaka sustuğu ya da pasifleştiği göze çarpar; yani ortamda ikisinden sadece birinin aktif olduğu dikkati çeker. Örneğin bir gün Padişah, Köle ve Hoca’yı ava çağırır: “Ava çağırdılar sonunda; o Padişah’ın yanına, ben, uzaktan seyretmeye, Kâğıthane deresi kıyısındaki Mirahor Köşkü’ne gittik; kalabalıktı” (53). Başka bir gün Padişah, Hoca ile birlikte Köle’yi de özellikle çağırır. Hoca bu durumdan hoşnut değildir; ama Köle ile beraber Padişah’ın yanına giderler. Bu buluşmada Padişah daha çok Köle ile ilgilenir ve bu buluşma Köle’nin bundan sonraki Hoca-Padişah buluşmalarına da katılmasına ön ayak olur: “Artık her seferinde, Hoca’yla birlikte ben de saraya gidiyordum. İlk zamanlarda hoca suskundu, daha çok Padişah’la biz konuşurduk “ (128).

Her iki çeşit ortam oluştuğunda da “diğerleri” diye adlandırabileceğimiz gruba dâhil olan kişiler; Köle ve Hoca arasındaki benzerlik, aynılık, ikizlik, kardeşlik, birlik konularına karşı şüphelerini, yorumlarını, gözlemlerini, rahatsızlıklarını, endişelerini, korkularını kendi konum ve otoriteleri el verdiğince dile getirirler. Örneğin, Hoca bir gün Köle’yle beraber yapmış oldukları buluşları göstermek için Paşa’nın yanına gider ve Paşa konuyu Köle’yle Hoca arasındaki benzerliğe getirir:

Paşa da beni hatırlamış, yıllar sonra Padişah’ın da söyleyeceği şu sözü söylemiş: “O mu öğretti sana bunları?” İlk tepkisi yalnızca

buymuş. Hoca ise Paşa'yı daha da şaşırtan bir tepki göstermiş:
“Kim?” Sonra ama hemen anlamış söz konusu olanın ben olduğumu.
Sonra ısrarla hepsinin kendi buluşu olduğunu söylemiş, ama Paşa ona
inanmamış, bir suçlu arar gibi hâli varmış ve o suçlunun da çok
sevdiği Hoca olmasına sanki gönlü bir türlü el vermiyormuş. Böylece
yıldızlardan söz edeceklerine benden söz etmişler. Hoca'nın bu
konuda konuşmaktan pek hoşlanmadığını anlıyordum [...] Paşa,
benim yüzümü hatırlamaya çalıştığını, ama aklına Hoca'nın yüzü
geldiğini söylemiş. (38)

Bu konuşmadan sonra ortamda bir ikizlik, benzerlik konuları açılır, diğer
davetlilerle bu konular tartışılır, örnekler verilir ve ortamda Hoca ve Paşa kaldığında
Hoca yeniden buluşlardan bahsetmeye başlar, Hoca buluşlarından heyecanla
bahsederken Paşa birden bütün rahatsızlığını dile getirir: “Kurtul ondan! İstersen
zehirle, istersen azat et. Rahatlarsın” (40). Padişah da Hoca ile Köle'yi nasıl
algıladığını dile getirmekten çekinmez, çünkü karşısındaki bu iki rolü merak etmekte
ve tanımak istemektedir:

Padişah da bizleri tanımaktan hoşnuttu. Bilyelerini karıştırarak
kavgaya tutuşan iki kardeşi, “bu senin, bu da senin” diyerek
birbirinden ayıran dikkatli bir baba gibi, o da, sözlerimiz ve
davranışlarımızı gözleyerek, bizi birbirimizden ayırıyordu. [...]
Padişah birden durup ikimizden birine dönerek, “Hayır, bu senin
değil, onun düşüncesi” deyiverirdi. Bazen da hareketlerimizi
birbirinden ayırırdı: “Şimdi, onun gibi bakıyorsun, kendin gibi bak!”
Ben şaşkınlıkla gülümserken de eklerdi: “İşte böyle, aferin. Siz hiç

birlikte aynaya baktınız mı?” Aynaya bakarken, hangimizin kendisi olmaya ne kadar dayanabildiğini sorardı. Bir keresinde de yıllardır ona yazıp verdiğimiz bütün o risaleleri, hayvan kitaplarını, takvimleri getirtti, sayfa sayfa çevirip okurken neresini kimin yazdığını, neresini kimin kendisini ötekinin yerine koyarak düşlediğini söyledi. (129)

Görüldüğü gibi Padişah, Köle’yle Hoca arasındaki benzerlikten rahatsız değildir, aksine bu benzerlik onu çok eğlendirmektedir. Onun için bu benzerliğe vurgu yapmak bir çeşit oyun gibidir.

Paşa ile Padişah arasındaki bu algı farkı kurmacasal düzlemde oldukça önemli bir ögedir. Paşa’nın dinine düşkün yaşlı bir adam ve devlet çalışanı olması, onu konvansiyonel okur ile özdeşleştirmektedir. Padişah’ın çocuk olması, oyun çağında olması, yaratıcı bakış açısının henüz geleneklere kurban olmamış olmasıysa onu modern bir aktif okurla özdeşleştirebilir. Padişah’ın Paşa’dan daha üst bir konumda olması, okurlar arasındaki Köle-Hoca benzerliğine yönelik algılayış farkında, rahatsız olmaktan keyif almaya doğru bir kademe atlamadır. Nitekim Paşa’nın hikâyesinin başlangıç aşamalarında karşımıza çıkması ve bir süre sonra ölmesi, ancak O öldükten sonra Padişah’ın bu benzerlikle daha çok ilgilenmeye başlaması ve Paşa’ninkinden tamamen farklı bir tavır takınması, bilinçli bir anlatı olan narsistik anlatının okurunu nasıl geliştirdiğinin bir kanıtı olarak da gösterilebilir. Paşa ve Padişah’ın okur olduğu kabul edilirse Köle=Hoca’nın kendisi bir anlatı olmuş olur.

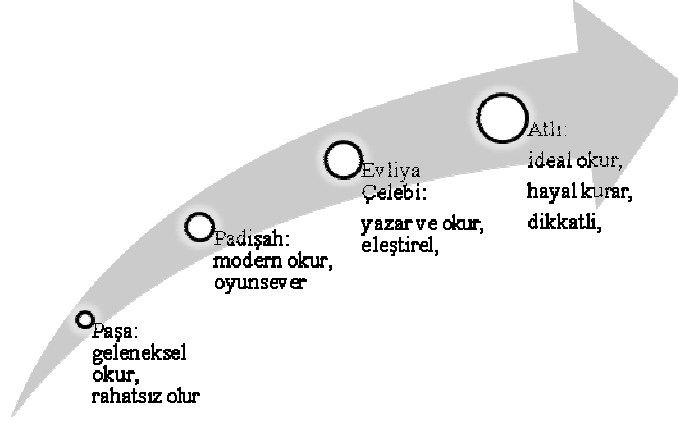
Bu bilinçlendirme sürecinde, Paşa’yla başlayan ve Padişah’la devam eden okur çizgisine daha sonradan Evliya Çelebi de eklemlenir. Anlatıcı, hikâyesini Evliya Çelebi’ye anlattıktan sonra onun verdiği tepkiyi şöyle aktarır: “tuhaf ve

şşırtıcı olanı, dünyada aramalıymışız, kendi içimizde değil!” (173). Evliya Çelebi bu tepkisiyle okur çizgisine eleştirelilik katar; çünkü okur bu aşamada artık okuduğundan keyif alan, okuduğu üzerine düşünen ve konu açısından onu değerlendiren, hatta okurlar üzerindeki olası duygusal etkisi üzerine yorum dahi yapan alternatif bir okurdur. Ayrıca yazar da olan bu okur, dışarının anlatılmasını önererek birinci tekil şahıslı anlatıcıdana karşı tanrı-anlatıcıyı önerir.

Elyazması Hikâye’nin son sahnesine gelindiğinde Atlı bu okur çizgisini sonlandıran öge olur. Atlı’nın okuduğu hikâyeye tepkisi; hikâyenin yazarı, anlatıcısı ve kendisi olan Köle=Hoca’nın “aptal” olmayan okurundan beklediği bir tepkidir:

Sonra, okuduklarını, şaşkınlıkla hazmetmek, dinlenmek için dönüp pencereden dışarı dalgın dalgın baktı. [...] Hayır, akıllı okuyucularım anlamışlardır, sandığım kadar aptal değilmiş. Beklediğim gibi, hırsla kitabımın sayfalarını çevirmeye başladı, arıyordu, ben de keyifle bulmasını bekliyordum, sonunda aradığını bulup okudu. (180)

Anlatıcı, Atlı’nın bu tepkisini aktarış biçimiyle hem kurmacasal okurundan beklentilerini tanımlar hem de edebî okuruna, kurmacasal iletişim düzleminde en üst bilinç düzeyine ulaşmış olan okuruyla bir göz kırpar. Sonuç olarak “Kurmacasal İletişim” düzleminde çizilen bu okur bilinç düzeyi çizgisi, okuru özellikle açık narsistik anlatı aracılığıyla kitabın anlatıcıları, kahramanları ve olay örgüsü hakkında eğitir. “Kurmacasal İletişim”in bilinççi okurunun bilinç düzeyindeki gelişim şu şekilde görselleştirilebilir:

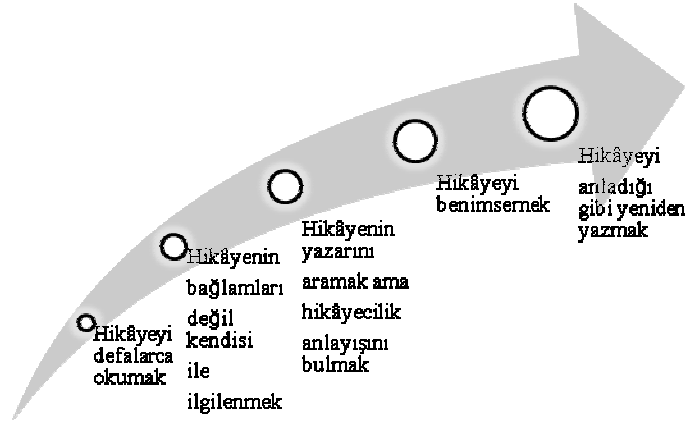


Şekil 7: “Kurmacasal İletişim”in bilinççi okuru

Bu okur çizgisi, “Kurmacasal İletişim” düzleminde Atıl ile ulaştığı noktaya “Metinsel İletişim” düzleminde Faruk Darvinoğlu ile devam eder. Daha önce açık narsistik anlatı bağlamında değindiğimiz Darvinoğlu’nun bir okur olarak bilinç düzeyinin de kendi içinde aşamalı olduğu görülmektedir. Faruk Darvinoğlu, öncelikle hikâyenin sadece bir kez okunmaması gerektiğini imler: “İlk zamanlarda kitabı yeniden, yeniden okumaktan başka, ne yapacağımı bilemiyordum” (8). Daha sonra hikâyenin anlattıklarını “tarihsel gerçek”tense “edebî kurmaca” olarak değerlendirir: “Tarihe olan kuşku hâlâ sürdüğü için elyazmasının bilimsel, kültürel, antropolojik, ya da ‘tarihsel’ değerinden çok, anlattığı hikâyenin kendisiyle ilgilenmek istedim” (8). Daha sonra çok sevdiği bu hikâyenin yazarını bulmak için giriştiği tarih araştırmalarından bir sonuç alamaz; ama bu sırada hikâyenin gönderdiği tarihsel öğelerin kurmaca olduğu konusunda ikna olur ve hikâye yazarının hikâyeciliği konusunda göz ardı edilmemesi gereken bir ipucu yakalar: “Okumaktan ve düşlemekten hoşlandığı anlaşılan yazarın hikâyesi için bu tür kaynakları, başka bir yığın kitabı elden geçirmiş, onlardan birşeyler almış olabileceği de aklıma geldi” (8-9). Bir süre sonra hikâyeyi benimseme ve sahiplenme aşamasına

ulaşır: “[H]ikâyemi sanki onu bulmuş gibi değil de yazmışım gibi coşkuyla anlattım”

(9). Darvinoğlu, hikâyeyi aktarış biçimiyle okur olarak kendi bilinç düzeyini de somutlaştırır: “aklımda kalan anlamı günümüz kelimeleriyle anlatmaya çalışıyordum” (10). Faruk Darvinoğlu’nun içinden geçtiği beş aşamalı bu bilinçlenme düzeyiyle narsistik anlatı, okurunu Elyazması Hikâye’ye nasıl yaklaşmak, onu nasıl yorumlayarak yeniden var etmek konularında bilinçlendirir. “Metiniçi İletişim”in bilinççi okuru Faruk Darvinoğlu’nun bilinç düzeyindeki gelişim şu şekilde görselleştirilebilir:



Şekil 8: “Metiniçi İletişim”in bilinççi okuru

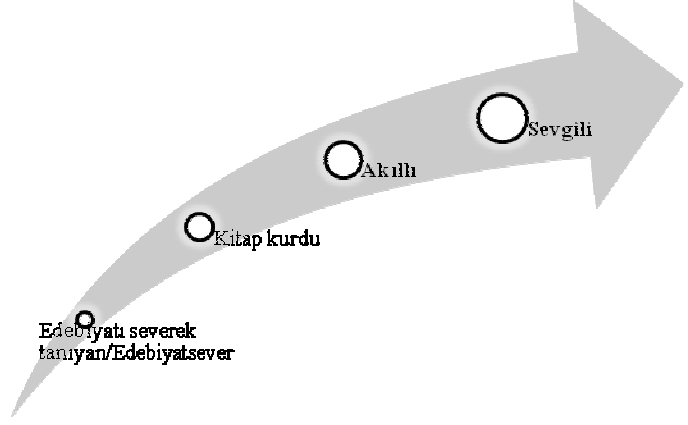
Bu çizgiyi dikkatlice takip etmesi beklenen somut okur, metinle öncelikle “Edebî İletişim” kurar , çünkü Waldman’ın “Metinsel İletişim Sisteminin Temel Şeması”na göre kurmacasal sistemler olan “Giriş” ve Elyazması Hikâye’yi henüz okumuştur. Bu okumalardan sonra bir notla karşılaşılır, bu not ilk okuyuşta kurmacasal okur çizgisini muhtemelen fark etmemiş olan edebî okurun, dönüp bu çizgiye bakması konusunda aydınlatıcıdır. Edebî mesaj “Beyaz Kale Üzerine”, edebî yazar Orhan Pamuk’a aittir. Edebî yazar Orhan Pamuk, özellikle çekirdek anlatıyı “hikâyem” (186) olarak tanımlayarak bu notun da kurmaca olduğu konusunda

okurunu bilinçlendirmeye başlar. Daha sonra, “Amacımız açıklık olduğuna göre açıklamaya çalışayım” (189) gibi bir cümle kurar, ki bu cümle muhtemelen bugüne kadar “Beyaz Kale Üzerine” adlı bu notun yazarı tarafından *Beyaz Kale* üzerine yapılan bir açıklama olarak algılanmasının en sağlam sebebidir.

Oysa Waldman’ın sistemiyle netleştirmeye ve görselleştirmeye çalıştığımız *Beyaz Kale*’nin her bir satırında, Hutcheon’ın önerdiği narsistik anlatı teknikleriyle açıkladığımız gibi bilinçli davranmış olan yazarın, bu söylemle açık olup açıklamaya çalıştığı şey, Iser’in —bence bilinçli okurlarını içinde bulunduran— örtük okurunu bilinçlendirirken kullandığı açık narsistik anlatının söze dönüşmüş hâlidir.

Hutcheon’ın tanımını hatırlamak gerekirse: “Açık narsistik metinler bu narsistik eylemi kendinin farkında bir biçimde, okuru metne entegre ederek ve onu bir anlamda edebî müziğin nasıl çalınacağı konusunda eğiterek yaparlar” (139).

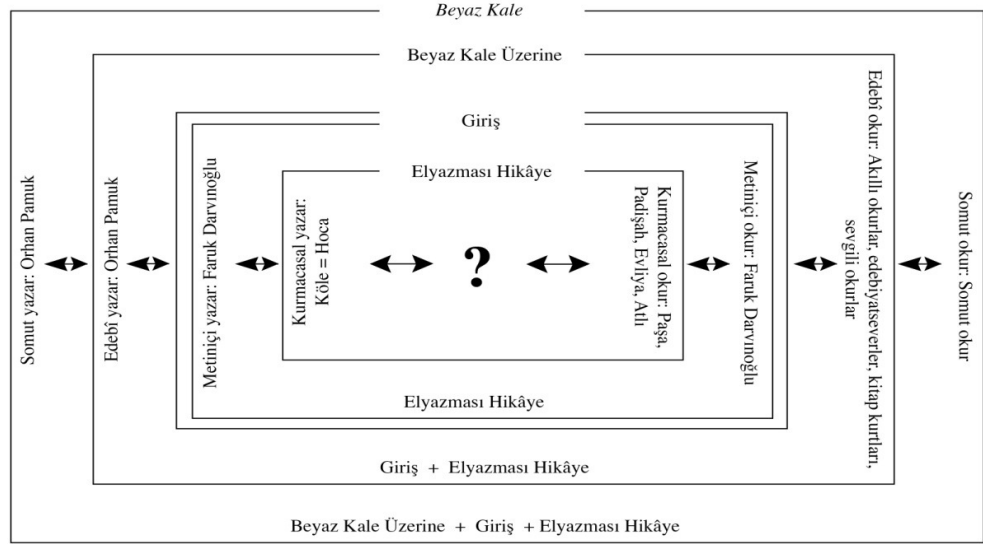
Kurmaca yazar Orhan Pamuk “açıklık” kelimesini kullanıp “açıklamaya çalışayım” dedikten sonra, Waldman’ın sistemine göre “Edebî İletişim” olan bu aşamanın “edebî okur”unu, “edebiyatı severek tanıyan okuyucularım” (187) ve “kitap kurtları” (191) olarak niteler. Dolayısıyla okurunu, postmodern bir yapı olan *Beyaz Kale*’nin müziğinin nasıl çalınacağı konusunda herhangi bir edebiyat teorisi dersi vermeden eğitir. Bu düzlemde okurun hem yazar hem de okur tarafından algılanan gerçek okurluk rolü odaktaysa (Waldman 118-119), yazar Orhan Pamuk’un edebî okura verdiği bu iki rolün yanına dikkatli bir *Beyaz Kale* okuru olarak kendi seçtiğimiz “akıllı” ve “sevgili” rollerini de koymak mümkündür. Bizim bu anlatıda varlığını sezdiğimiz bu iki rol, bu çalışmanın “Anlamak ya da Anlamamak” başlığı altında irdelenecektir. “Beyaz Kale Üzerine”nin bilinçli okurundaki bilinçlilik düzeyi, diğer katmanlardaki bütün bilinçleri içinde bulunduran bir düzeydir ve ona eklenen iki rolle şöyle görselleştirilebilir:



Şekil 9: “Edebî İletişim”in bilinççi okuru

“Beyaz Kale Üzerine”nin kitabın edebî yazarı Orhan Pamuk tarafından yazıldığını bilmek, somut okura elbette somut yazar Orhan Pamuk’la *Beyaz Kale* aracılığıyla kuracağı ilişkiyi düşündürür. Bu, Waldman’ın sisteminde “Pragmatist İletişim” olarak geçer. Bu iletişimin okur boyutu, Iser’in örtük okurunun ta kendisidir. Bu iletişime kadar bilinçli bir şekilde ilerleyen okur, katlanarak artan bilinçlilik düzeyinde, bu sistemin içindeki bütün bilinççi okurları tavır olarak barındırır. Dolayısıyla, örtük okur *Beyaz Kale*’de bu süreçlerle oluşturulmuş metinsel bir yapıdır.

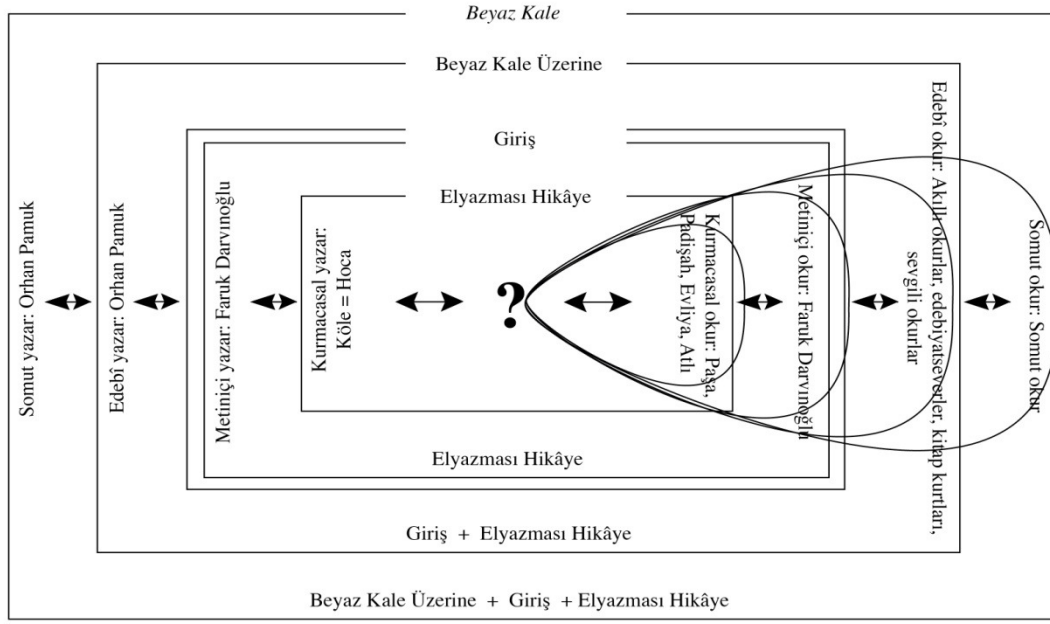
Beyaz Kale’nin bütün bu okurları Waldman’ın “Metinsel İletişim Sisteminin Temel Şeması”na yerleştirildiğinde, şemanın *Beyaz Kale* açısından soru işaretleriyle dolu tarafının cevapları metinsel bir yapı olarak şemada yerlerini alır:



Şekil 10: Waldman Şeması içinde *Beyaz Kale* (4)

2. Yapılandırılmış Eylemler Olarak Okur

Peki, bakış açıları aracılığıyla kendisine metinsel bir yapı rolü verilen bu örtük okur, metindeki yapılandırılmış eylemler rolünü nasıl ediniyor? Iser, metinsel bir yapı olarak bünyesinde metinsel bakış açılarını, yani her iletişim düzleminin bilinçli okurlarını, bu bakış açılarını aşama aşama birleştirmesi ve bu bakış açılarının nihaî buluşma noktasını hayâl etmesi gerektiğini söyler, çünkü söz konusu bu birleşmeler ve buluşma, metinde sözlü olarak ifade edilmemektedir (36). Bir başka deyişle, işte sözle ifade edilmeyen bu veriler nedeniyle okurun metinsel bir yapı olarak rolü, onun bir okur olarak eylemlerini etkilemeye başlar. Iser'in de altını çizdiği gibi, okuma sürecinde sürekli değişen, yeni verilere adapte olan bir "zihinsel imgeler dizisi" ortaya çıkar ve okur metnin dünyasına girer (36). Her düzlemin bilinçli okurunun ortak noktası Elyazması Hikâye'dir. Dolayısıyla, Waldman'ın şemasındaki "kurmacasal mesaj" bu okurların birleştiği nokta olarak hayâl edilebilir ve bu hayâl şöyle görselleştirilebilir :



Şekil 11: Waldman Şeması içinde *Beyaz Kale*'nin okuru

Böylece, hayâl gücünü kitabın verilerine dayanarak yaratıcı bir şekilde kullanan örtük okur, okuma edimine artık yapılandırılmış eylemler olarak devam etmeye başlar. Bu örtük okur, artık bir gerçeklik olarak kendisi ve bir okur olarak kendisi arasındaki farkın farkındadır. Yani bu okur artık somut bir okur değil, okuduğu kitabın iletişim düzlemlerinin bilinççi okurlarını bünyesinde birleştiren bir örtük okurdur. Iser, bu farkındalığı örtük okurun ağzından şöyle aktarır:

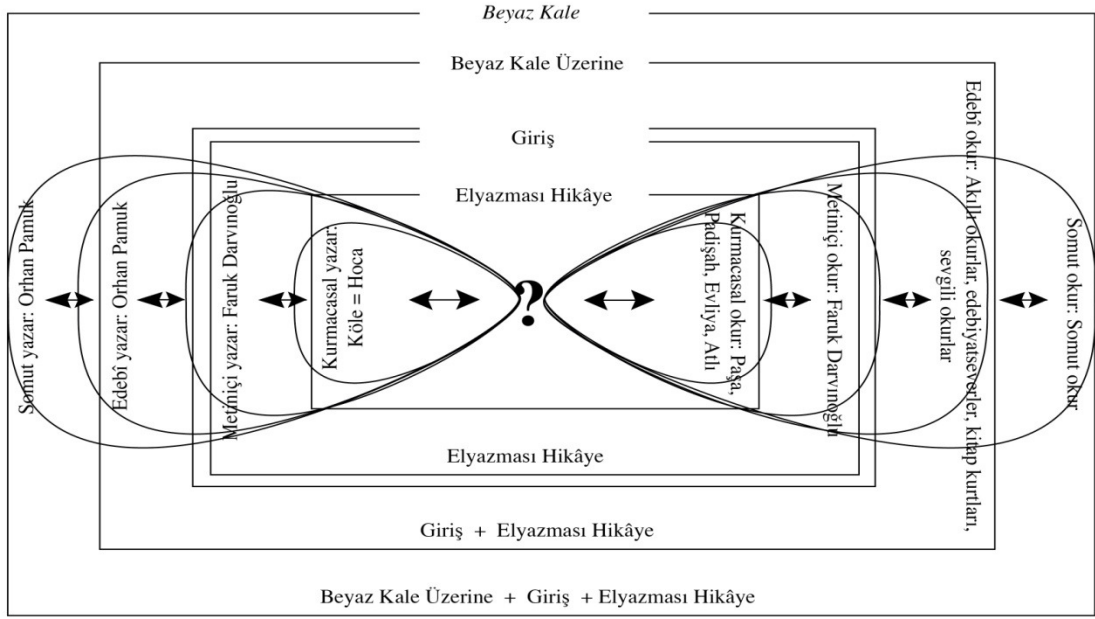
Bu, okur olarak kendim ve daha çok faturaları ödemeye giden, akan muslukları tamir eden, cömertlikte ve akıllılıkta sınıfta kalan kendim arasındaki farkın sebep olduğu gerginliğin bir sonucudur. Sadece okurken yazarınkiyle inançları ile örtüşmesi gereken kendim oluyorum. İnançlarıma ve deneyimlerime rağmen, aklımı ve kalbimi ondan tamamen keyif almak durumundaysam kitabın emrine amâde etmeliyim. (36)

Beyaz Kale'nin örtük okuru, metinde örtük yazarını da hayâl edebilir; çünkü metin her iletişim düzleminde sunduğu yazarların da Elyazması Hikâye sayesinde birleşmesine el vermektedir.

Bu hayâlin, *Beyaz Kale*'nin somut yazarı tarafından bir anlamda onayı ise örtük okurun yukarıdaki sözlerinin aynadaki bir aksi gibi örtük yazarın sözlerine yansımasıdır. Bu örtük yazar, *World Literature Today (Dünya Edebiyatı Bugün)* adlı edebiyat dergisinde yayımlanan “*Implied Writer*” (Örtük Yazar) başlıklı makalesinde, yazılmamış ama hayâl edilmiş ya da planlanmış her kitabın örtük bir yazarı olduğundan bahseden Orhan Pamuk'tur.

Politik konulara dalıp gittiğimde ya da -normal hayat akışında sık sık olduğu gibi- daha çok ödenmemiş gaz faturalarıyla, çalan telefonlarla ve aile toplantılarıyla düşüncelerim bölünüyor ve ben rüyalarımındaki kitap tarafından ima edilen o yazar olamıyordum. (24)

Örtük okur, örtük yazarı kendine eş bir otorite gibi hayâl edebilir. Bu hayâl bir masanın iki ucuna oturmuş yazar ve okura da benzetilebilir. Bu benzetme, Köle ve Hoca'nın bir masanın iki ucuna oturup Padişah için hikâyeler yazdıkları anları da hatırlatabilir.



Şekil 12: Waldman Şeması içinde *Beyaz Kale*'nin okuru ve yazarı

Bu noktada, Linda Hutcheon'ın yazar ve okurun paylaştığı ortak keyif olan narsistik anlatılar tanımını, Orhan Pamuk tarafından onaylanmaktadır. Bu sözleriyle Orhan Pamuk ayrıca, Iser'in "Yazar, kısaca, kendi imgelerinden birini ve okurunun imgelerinden birini oluşturmaktadır. Okurunu kendi ikinci kişiliğini yaratır gibi yaratmaktadır" sözünü de onaylamaktadır (37). Iser'e göre en başarılı okuma; yaratılan bu kişiler yani okur ve yazar, birbirleriyle tamamen anlaşabildiğinde gerçekleşir (37). *Beyaz Kale*'de bu söz konusu anlaşmaya yapılan çok güçlü bir gönderme ve örnek vardır. Elyazması Hikâye'nin sonunda çıkagelen okur Atlı ile yazar Köle=Hoca'nın tamamen aynı fikirde buluştukları, Atlı'nın okuma süreci ve okumasını bitirdikten sonraki tavrı ile kitap içinde de verilir:

Onu yalnız bıraktım, bahçeye çıktım, açık pencereden onu görebileceğim bir yere, hasır sedire oturdum. Önce neşeliydi, pencereden bana seslendi[.] Sonra ama, unuttu beni; arada bir gözümün ucuyla onu süzerek, orada, üç saat bahçenin içinde oturup

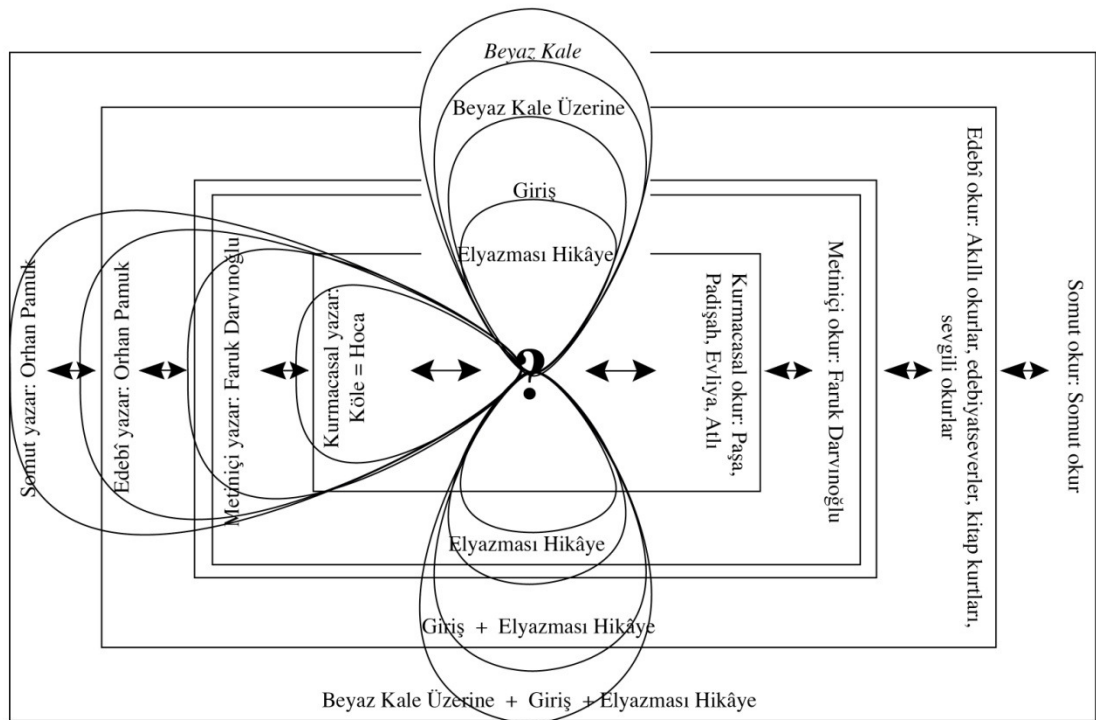
kitabı bitirmesini bekledim. Bitirirken anlamıştı; yüzü allak bullaktı; [...] Sonra okuduklarını, şaşkınlıkla hazmetmek, dinlenmek için dönüp pencereden dışarı dalgın dalgın baktı. Keyifle görüyordum, ilk başta, böyle durumlarda insanların hep yaptıkları gibi, boşlukta sonsuz bir noktaya, olmayan bir odağa bakıyordu, ama sonra sonra, beklediğim gibi gördü de: Pencerenin içinden gördüklerine bakıyordu bu sefer. Hayır, akıllı okuyucularım anlamışlardır, sandığım kadar aptal değilmiş. Beklediğim gibi, hırsla kitabımın sayfalarını çevirmeye başladı, arıyordu, ben de keyifle bulmasını bekliyordum, sonunda aradığını bulup okudu. Sonra yeniden, evimin arka bahçesine bakan o pencereden görebileceklerine baktı. Ne gördüğünü, tabii ki çok iyi biliyordum[.] (180)

3. Okurun Kendini Keşfi

Bu örtük okur, her bir iletişim sisteminin bilinççi okurunu içine alan, iletişim sistemi içeriden dışarıya doğru izlendiğinde katlanarak etki alanı ve yaratıcılık potansiyeli genişleyen bir okurdur. İletişim sisteminin dört yanından biri olan örtük okur, diğer parçaları da incelemeye başladığında, onların da kendisi gibi içten dışa doğru katlanarak genişlediklerini görecektir. Bu gözleme örtük okurun karşısından başlamak gerekirse, yukarıda da görüldüğü gibi örtük bir yazar ortaya çıkar.

Öte yandan örtük bir mesajdan da bahsedilebilir. *Beyaz Kale*'nin merkezinde, yani kurmacasal düzleminde bulunan mesaj dışındaki diğer mesajlar her düzlemde genişleyen bir etki olarak alımlanabilir. Bu etki, başlangıç noktası şimdilik bir soru işareti olduğu için eksik olsa da, içeriğinin git gide artmasıyla örtük bir profil sergilemektedir.

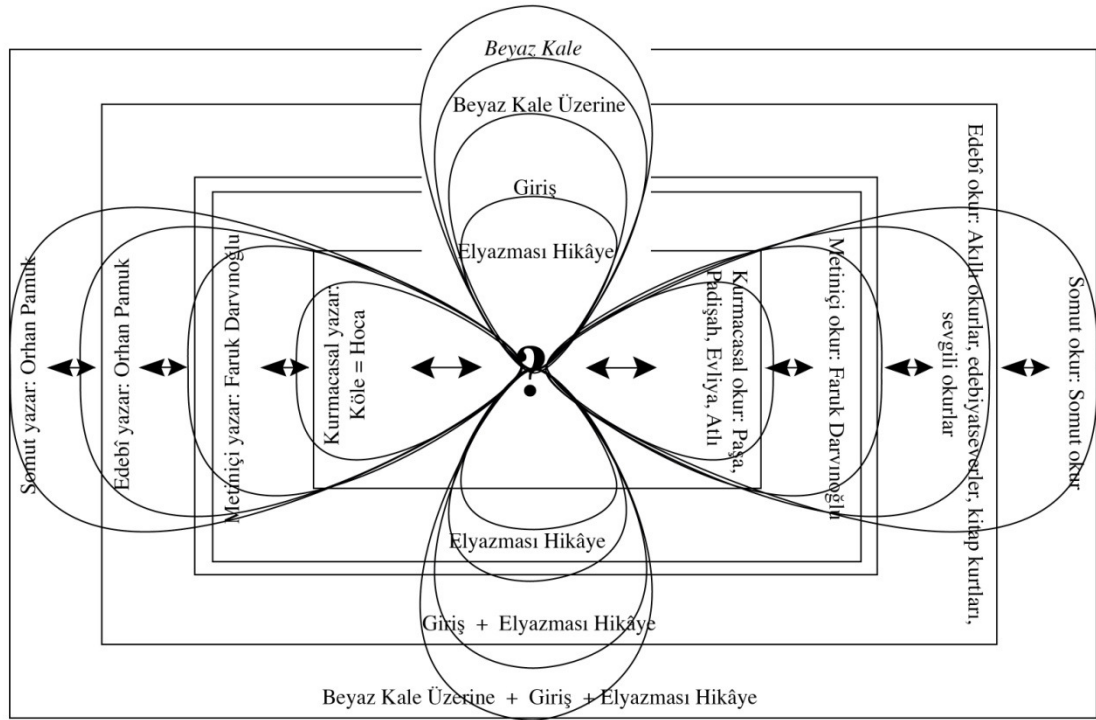
Örtük yazar, örtük okur ve örtük mesajdan oluşan bir iletişimin de örtük olması kaçınılmazdır. *Beyaz Kale*'nin sunduğu iletişimler içten dışa doğru birbirlerini içleyerek genişlerler. En iç düzlemde kurmacanın kurmacası olarak başlayan, metiniçi düzlemde kurmaca olana varan, edebî düzleme varıp kurmaca ile gerçek arasında gidip gelen ve en son pragmatist/somut iletişimde gerçek olana ulaşan bir iletişim söz konusudur. Bu durumda, *Beyaz Kale*'nin okuru tarafından harekete geçirilmemiş yapısı şöyle hayâl edilebilir:



Şekil 13: Waldman Şeması içinde üç yapraklı yonca

Bu hayâl, üç yapraklı bir yoncaya benzemektedir. Yüzyıllardır üç yapraklı yonca söz konusu olduğunda bu yoncada dördüncü yaprak aranmaya başlanır. Dört yapraklı yonca doğada onbinde bir oranla görülen tür yoncadır. O yüzden, dördüncü yaprağa sahip olan yoncanın şans getirdiğine inanılır. Bu şans çoğunlukla mutlu ve üretici bir birliktelik için beklenen bir şanstır. Dört yapraklı bir yoncanın dördüncü

yaprağı bu birliktelik dileğinde beklenen kişiyi temsil eder¹⁶. *Beyaz Kale*'nin okuru, kendisinin bu yapının bir parçası olduğunu keşfettiği anda bu şansı yazarına getirmiş demektir. *Beyaz Kale* ortamında oluşturulan bu birliktelik yazarın okuruyla izdivacı olarak yani yazarın oluşturduğu bu yapıya gönüllü olarak yazarın aklında hayâl ettiği hâliyle katılan bir okurun getirdiği yaşama şansı olarak yorumlanabilir. Bu da *Beyaz Kale*'nin edebî iletişim düzleminin bilinçli okuruna verdiğimiz “akıllı” ve “sevgili okur” rolünü destekleyen yapısal bir farkındalıktır. Bu okur akıllıdır, çünkü ona sunulan yapının aklına uyar. Bu okur “sevgili”dir, çünkü bu yapıyla beklenen birlikteliğin aranan kişisi olur. Sonuçta bu şansın farkında olan örtük okur tarafından ortaya şöyle bir görüntü çıkarılabilir:



Şekil 14: *Beyaz Kale*'de perspektifsel dünya görüşü: Dört yapraklı yonca

¹⁶ Dört yapraklı yonca ve şans konusunda şu kaynaklara bakılabilir: *Encyclopedia of World Mythology and Legend, A Dictionary of Celtic Mythology*.

Bu durum, bu tez çalışmasında oluşturulan *Beyaz Kale* repertuvarının ögelerinden olan epigrafi bu yapının habercisi kılar. “Alâkamızı uyandıran bir kimseyi, bizce meçhul ve meçhullüğü derecesinde cazibeli bir hayatın unsurlarına karışmış sanmak ve hayata ancak onun sevgisiyle girebileceğimizi düşünmek bir aşk başlangıcından başka neyi ifade eder?” (6) der Proust. Kitabın başına konan bu cümle, yazarın kitaptaki bütün söylemlerinin bir parçası, hatta ilk sözü konumundadır. Bu cümlede geçen “bir kimse”, “sevgili” okurdan başka bir kimse değildir. Bu “sevgili” okur, edebî anlamda kendisinin bu yapının bir parçası olduğunu fark edene kadar “meçhul”dür, gizemlidir, bilinmezdir. Burada “hayata girmek”, yazarın kurduğu sabit yapının harekete geçmesi demektir. Yazar, bu yapıya bu “sevgili” okuru yerleştirirken ve yapı üzerindeki otoritesini onunla “gönüllü” bir şekilde paylaşıırken aşkı resmederek yeniden icat eder. *Beyaz Kale*’nin yapısında resmolun bu aşka yazısında sadece bu epigraf ile şiirsel bir şekilde değinilir.

“Aşık olmak” fiili, Elyazması Hikâye’de sadece bir kez, “delirmek” ve “kendini başkası sanmak” eylemleriyle birlikte geçer: “Âşık olmuş, delirmiş, çoğu deliler gibi kendisini bir başkası sanıyormuş” (145). Bu cümle, bilinç düzeyindeki değişikliğe gönderme yapar. *Beyaz Kale*’de bilinçlendirilmek istenen hep okur olduğuna göre, okurun kendisini başka birisi sanması, onun edebî bir okur olarak “sevgili” rolüne bürünmesi olarak yorumlanabilir. “Delirmek” ise, muhtemelen, konvansiyonel okurun yaratıcı akıllara verdiği bir tepkiyi yansıtır. Elyazması Hikâye’nin sonunda “artık Hoca olan Köle”nin şu sözü de aşkın hikâyeleştirilmesini resmedilmesine göre ikincil yapan bir yorum olarak okunabilir:

[A]klımı, Padişah için değil, kendim için keyifle uydurduğum öteki

hikâyelere, kurt olup onlar arasına karışan bir tacirle, hiç görmediğim

lkelerde ıssız çöller ve buzlu ormanlarda geçen aşk hikyelerine vermek niyetindeydim; bu kitabı, bu hikâyeyi unutmak istiyordum. Duyduğum onca söylentiden, yaşadığım onca şeyden sonra başaracaktım da belki, ama iki hafta önce beni görmeye gelen bir konuğumun sözlerine kanınca kitabımı yeniden ortaya çıkardım. Bugün, en sevdiğim kitabımın bu olduğunu biliyorum artık[.] (163).

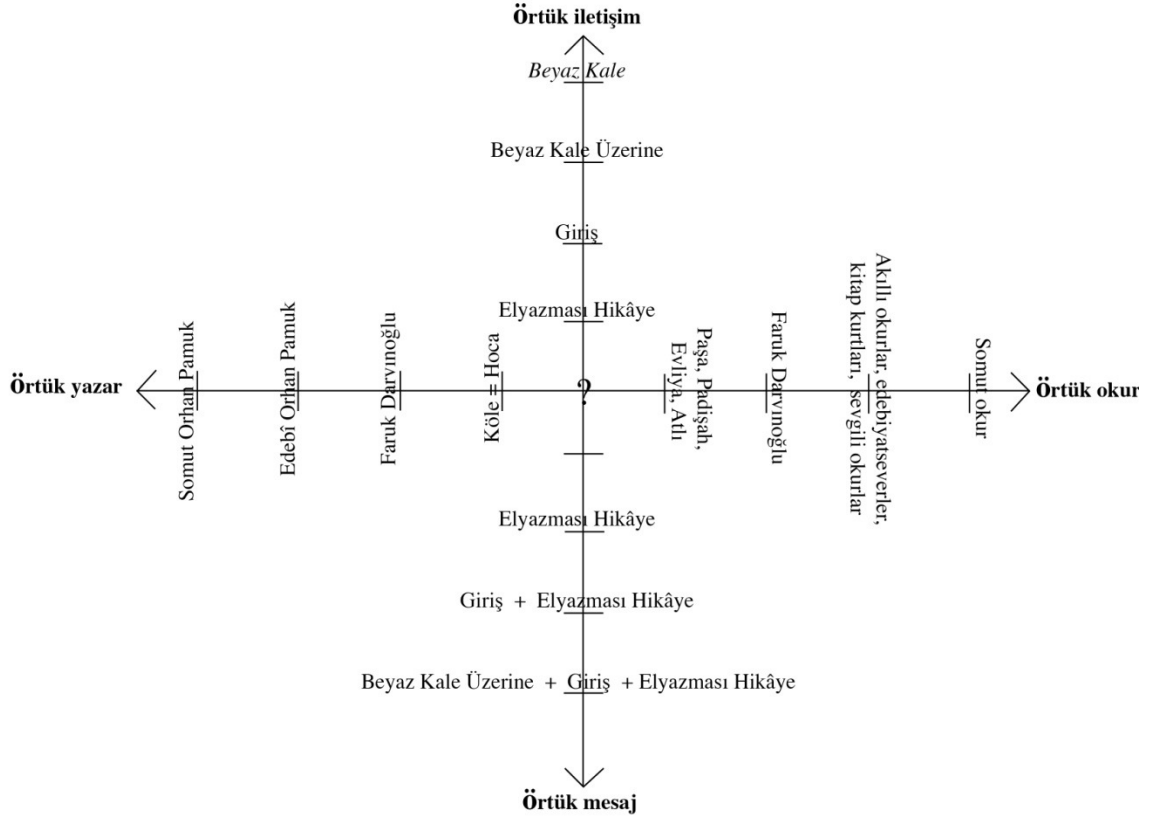
Özellikle, Padişah’ın, okur olduğu göz önünde bulundurulduğunda, anlatıcının sonuçta bilinçlendirmek istediği ve *Beyaz Kale*’nin “sevgili” okuruna dönüştürmek istediği okur için yazmayı tercih etmesinin bir kez de bu sözle altı çizilir. Bu alıntının, bence Kle=Hoca olan, sahibi “en sevdiğim kitabım” diyerek *Beyaz Kale*’nin bütün anlatıcılarının ağzından *Beyaz Kale*’de aşkın resmedilmesinin hikyeleştirilmesinden nde olduğunu imler.

Okurun bu farkındalığıyla *Beyaz Kale*’nin yapısı tamamlanmış olur. Ancak, yapının merkezinde bir soru işareti kalır. Bu soru işareti, yazarın perspektifsel dünya görüşünü resmeden, kitabın kalbinde duran anlamdır. Peki, nedir bu anlam ve o anlama nasıl ulaşılır?

4. Arketip bir Yolculuk

Okur, bir kitap biçimindeyken *Beyaz Kale*’nin yapısına ortasından girmektedir. Bu durum yapıya girilen yerin “Giriş” olarak adlandırılmasında da dikkat çeker. Oysa bu yapıya ortasından girmek “arketip” bir yolculuğu karmakarışık bir hale getirir. Yapıya ortasından girip, sonra çekirdeğine doğru yol almak, çekirdeğine vardıktan sonra çeperlerine yönelmek, tabii ki okur için zorlayıcı bir durumdur. Ancak, kitabın yapısını hayâl ettikten sonra, bu yapının merkezinden

başlayan bir yolculuğa çıkmak, yazarın perspektifsel dünya görüşünde bir yolculuğa çıkmak olarak değerlendirilebilir. Bu yolculuğun potansiyel yönleri ve geçeceği duraklar aşağıdaki gibi görselleştirebilir:



Şekil 15: *Beyaz Kale*'de arketip yolculuğun durakları

Bu yolculuk şu mantıkla işlemektedir: Bir okur vardır. Bu okura bir mesaj gelir. Okur, bu mesajın yazarını bilmek ister ve ona doğru yol alır. Daha sonra, bu yazarın bu mesajı kendisine göndererek onunla bir iletişim kurmak istediğini fark eder ve o iletişime doğru gider. Bu farkındalık onu yazar tarafından gönderilen mesajla kurulmak istenen iletişimin bilinççi bir okuru olduğunu fark ettirir. Okur, bu bilinççi okura vardığında bir başka mesajla karşılaşır ve bu mesaja giderken içinden geçtiği bilinççi okuru kendi bilincine katarak ilerler.

Okurun *Beyaz Kale*'de yolculuğu kendisine gelen kurmacasal bir mesajla yani adını ve yazarını bilmediği bir hikâyenin yaşanma ve yazılma zamanını anlatan bir kurmacalama edimini okumasıyla başlar. Bu da *Beyaz Kale*'nin merkezinde oluşan bir olaydır. Bu kurmacasal mesajı alıp kitabın merkezinden yola çıkan okur, bu mesajın yazarını bilmek ister, ona doğru yol alır ve kurmacasal yazar Köle=Hoca ile karşılaşır. Kurmacasal bir mesaj ve kurmacasal bir yazar, okuru kurmacasal iletişime götürür. Kurmacasal iletişimde kurmacasal yazarın bilincinde yer alan bir bilinççi okur vardır. Bu okur, kendi içinde bilinç düzeyindeki açılımın aşamalarını sırasıyla Paşa, Padişah, Evliya Çelebi ve Atlı rolleriyle içerir. Bu aşamaları içinde bulunduran bilinççi okur, kurmacasal iletişimin kurmacasal okurudur.

Okur, bu kurmacasal okuru kendi bilincine ekleyerek yoluna devam ettiğinde, karşısına başka bir mesaj çıkar: Elyazması Hikâye. Bu mesaj okurun aldığı ilk mesaj olan hikâyenin 11 bölümlü olarak sunulmuş biçimidir. Bu biçimlendirme, kurmacasal okuru içine katmış olan okuru, bu mesajın yazarına yönlendirir. Mesajın yazarı metiniçi yazar Faruk Darvinoğlu'dur. Okur, bu metiniçi yazarın metiniçi bir iletişim kurmak istediğini fark eder. Bu farkındalıksa onu metiniçi iletişime, oradan da bu iletişimin muhatabı olan metiniçi okura götürür. İlginç bir şekilde metiniçi okur da Faruk Darvinoğlu'dur, çünkü Darvinoğlu gönderdiği mesajın hem ilk okuru hem de onu yeni harflerle, aklında kaldığı biçimiyle yazan ilk yazarıdır. Bir önceki okur durağında kurmacasal okuru bilincine katmış olan okur, bu aşamada metiniçi okuru da bilincine katar. Metiniçi okur da kendi içinde bilinçlilik aşamalarını yansıtan bir okurdur. Bu bilinçlilik sırasıyla şu eylemlerden geçer: mesajı defalarca okumak, bağlamlarını bırakıp hikâyesine yoğunlaşmak, yazarını ararken hikâyeciliğini bulmak, hikâyesini benimsemek ve hikâyesini anladığı gibi yeniden

yazmak.

Okur, bilincindeki kurmacasal ve metiniçi okurlarla yola devam ettiğinde bir başka mesajla karşılaşır. Bu mesaj Giriş+Elyazması Hikâye’dir. Burada, okurun aldığı bir önceki mesaj bir “Giriş”le yeniden gönderilmektedir. Bu mesaj edebî bir mesajdır. Okur, bu edebî mesajın yazarını bulmak için yola çıktığında, edebî yazar Orhan Pamuk’la karşılaşır. Bu, somut yazar Orhan Pamuk’un kurmacalaşmış yani edebî hâlidir. Edebî yazar Orhan Pamuk, okuruyla edebî bir iletişim kurmak istemektedir. Bu da, okuru bu edebî iletişimde edebî yazarın bilinçli okuruna doğru yola devam ettirir ve okur buradan söz konusu iletişimin kurulmak istendiği edebî okura varır. Edebî yazar, edebî okurları “edebiyatı severek tanıyan okuyucularım” (187) ve “kitap kurtları” (191) diye tanımlar. Yukarıda da nedenselleştirildiği gibi “akıllı” ve “sevgili” rolleri de bu çalışma çerçevesinde bu okurlara verilebilecek uygun rollerdir.

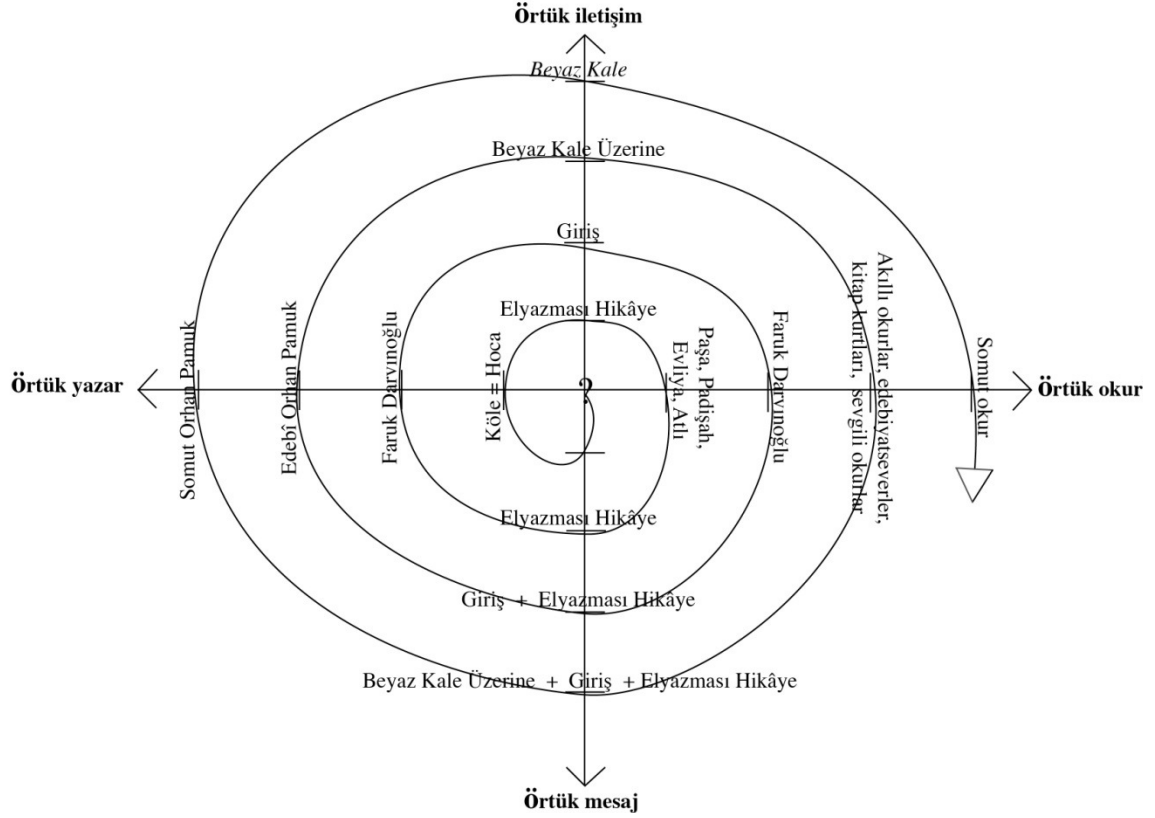
Kurmacasal ve metiniçi okurlardan geçerek okur rollerinin kurmaca boyutlarını bilincine katan okur, edebî okurun somut rolünü de bilincine katar ve yoluna devam eder. Bu hâliyle bir mesaj daha alır. Bu mesaj Giriş+Elyazması Hikâye+Beyaz Kale Üzerine’dir. Daha önce aldığı iki mesaja “Beyaz Kale Üzerine” diye bir notun da eklenmesiyle oluşan bir mesajdır bu. Okur bu mesajın yazarını bulmak için yola koyulur ve somut yazar Orhan Pamuk’la karşılaşır ve Orhan Pamuk’un bu mesajla kurmak istediği iletişimi merak eder. Somut yazarın kurmak istediği bu somut iletişimin bir adı vardır: *Beyaz Kale*.

Yolculuğun bu aşamasına varan okurun *Beyaz Kale*’yi kurduğu söylenebilir. Bu nokta, okurun kaleyi içten fethetmesi olarak da nitelenebilir. Okur, artık *Beyaz Kale*’ye bir anlam vermek ihtiyacı hisseder ve bu iletişimin kendisiyle kurulmak

istendiği somut okura varır. Bu okur, içine katıldığı iletişimin bilinçici okurları olan kurmacasal okuru, metiniçi okuru ve edebî okuru içinde bulunduran bir okurdur. Yani, Iser'in örtük okuruna verilebilecek en mükemmel örneklerden biridir.

Elyazması Hikâye'nin başında ve sonunda yer alan yolculuk imgeleri, bu yolculuk önerisinin kitapta yer alan açık narsistik anlatılardan, okuru yolculuk konusunda bilinçlendiren bir tanesidir. Hem Köle'nin kendi yurdundan ayrılıp bir yolculuğa çıkması, sonra bir şekilde Hoca'nın evine varması ve orada "artık Hoca olan Köle"ye dönüşmesi hem de "artık Köle olan Hoca"nın kendi yurdundan ayrılıp Köle'nin yurduna doğru yola çıkması, okura kitabın yapısı içinde çıkması beklenen söz konusu bu arketip yolculuğu düşündürür.

Hem kitabın yapısıyla hem de merkezdeki hikâyenin olay örgüsüyle bir yolculuğa çağrılan okurun yolculuğu şöyle görselleştirilebilir:



Şekil 16: Beyaz Kale’de perspektifsel dünya görüşü: Altın spiral

Bu yolculuk, arketipsel bir şekil olan “altın spiral”¹⁷’e benzemektedir. İlk kez Eski Yunan matematikçisi Pisagor (M.Ö. 570-M.Ö.495) tarafından bulunan altın spiral, soyut matematikte ve kaotik doğada sınırsız ve sonsuz olan mistik bir şekildir. Altın spiral, altın oranlara sahip eşsiz bir dikdörtgen olan “altın dikdörtgen”den türemiştir. Pisagorcular ve ardılları bu şekli o kadar çok sevmişlerdir ki, onu doğada birçok yerde bulmuşlardır: DNA, parmak izi, salyangoz kabuğu, saman yolu vs. Bu durumda, Orhan Pamuk’un perspektifsel dünya görüşünün *Beyaz Kale*’nin yapısında sırasıyla dört yapraklı yonca ve altın spiral dolayımında yer aldığı önerilebilir.

Peki, bu şekilde resmedilebilecek, böyle bir rota ve aşamalı bir mantık izleyen bu yolculuğu bilinçli olmak ya da olmamak açısından “arketip” yapan nedir?

¹⁷ Altın spiralın doğada ve sanatta yeri konusunda Theodore Andrea Cook tarafından yazılan *The Curves of Life* başlıklı kitap incelenebilir.

Bu soru bizi “Analitik Psikoloji”nin kurucusu Carl Gustav Jung’a götürür. Jung, *The Archetypes and The Collective Unconscious*’da arketiplerin bilinçdışında var olduklarını, somut yaşamda görünür karşılıklarının olmadıklarını, somut yaşantılara taşıtıklarındaysa kişilikleri derinden etkileyebildiklerinden bahseder (Jung 351). Jung, sınırsız ve sonsuz olduklarını belirttiği bu arketiplerden en yaygınları ya da insanları en çok etkileyen ve şaşırtanları arasında şu arketipleri sayar: anne, anima, animus, bilge insan, gölge, kahraman ve kendilik (aktaran Storr, 366). Yeterince dikkatli bakılırsa, bu yaygın arketiplerin hepsine *Beyaz Kale*’de rastlamak mümkündür. Ancak, bu çalışmada *Beyaz Kale*’nin merkezi olan Elyazması Hikâye’den başlaması gereken okur yolculuğuyla doğrudan bağlantılı olan “kahraman” arketipi öne çıkarılmalıdır.

“Aşama” arketipi de denen bu arketip kurmacasal anlatılarda oldukça yaygındır. Bu arketipe göre, kahraman uzak bir ülkeye gitmek için yurdundan yola çıkar. Yol boyu ve o uzak ülkede birçok macera yaşar ve bir gün yurduna geri döner. Yurduna dönen kahraman yolculuk öncesinde yurdundan çıkan kahraman değil, onun büyük bir değişimden geçmiş hâlidir. Bu kahramanın gittiği o uzak ve onu değiştiren ülkeyse Jung’a göre bilinçaltından başka bir yer değildir (aktaran Sambur, 109). Bu durumun bütün bu yolculuğu kurmacalaştırdığı ya da kafada yaşanan bir serüvene (de) dönüştürdüğünü söylemek yanlış olmaz.

Elyazması Hikâye’de Venedik’ten yola çıkan Köle’nin “artık Köle olan Hoca” olarak yurduna geri dönmesi işte bu kahraman/aşama arketipinin gerektirdiği aşamalı değişikliğin en sıradışı örneklerinden sayılabilir. Bu yolculuğun hikâyedeki ilk dışavurumu, yani uzak bir ülkeye gitmek için yurttan ayrılmayı anlatan başlangıcını imleyen cümle “Venedik’ten Napoli’ye gidiyorduk Türk gemileri yolumuzu kesti” (11) iken, son yolculuğunun yani yurda değişmiş bir şekilde

dönmenin altını çizen cümleler şunlardır: “[Y]olculuğa çıkmadan önce telaşlanan biri gibi acele ediyordu” (161) “Gün ışıyana kadar, ona, ülkemde bıraktıklarımı, evimi nasıl bulabileceğini, Empoli’de Floransa’da nasıl tanındığımızı, annemi, babamı, kardeşlerimi, huylarını anlattım” (161-162) ve “Elbiselerimizi, telaşa kapılmadan ve konuşmadan, değiştirdik” (162).

Bu yolculuğun Jung’un dediği gibi bilinçaltından başka bir yere yapılmadığını düşündüren görsel atmosferin hikâyede “sis” imajıyla sağlandığı öne sürülebilir. Bu imaj, yolculuğun başında şu cümlelerle kurulur: “Biz topu topu üç gemiydik, onların ise sisin içinden çıkan kadırgalarının ardı arkası gelmiyordu bir türlü” (11). Aynı imaj, yolculuğun sonunda yani yurda değişmiş olarak dönme sahnesinde şu cümlelerle oluşur: “Dışarıda yoğun bir sis olduğunu söyledi, anladım” (161), “Sessiz sisin içinde ağır ağır kayboluşunu seyrettim ” (162).

Bu noktada, arketip yolculuk içindeki kahraman arketipinin bu özellikleriyle, Elyazması Hikâye’nin anlatıcısı, yazarı ve başkahramanının aslında bir kişi olduğuna yönelik algımın ürünü olan Köle=Hoca kullanımı bir kez daha desteklenmektedir. Okurun bu yolculuğa çıkması gerektiği önerisiyle bu birlik okura da yansır. Hatta görüntü olarak bu bütünlüklü birlik, bir varlık olarak narsistik kitap Beyaz Kale’nin resmidir.

4. Narsistik Bir Kitap

Edebî yazar Orhan Pamuk “Beyaz Kale Üzerine”de : “Uzun romanlar arasında kısa bir şey yazayım, diyordum, hikâyenin ön planda olduğu, yazarken beni dinlendirecek, eğlendirecek bir nuvel” (185) der. Bu cümleden çıkışla *Beyaz Kale’nin* bir “novella” olduğuna yönelik savlar vardır. “Novella” (*novella*) tam olarak “nuvel” (*nouvelle*) demek olmasa da her iki anlatı türünün de tek bir olay ya

da durumu anlatması ve beklenmedik bir dönüm noktası içermesi gibi ortak özellikleriyle birbirlerine oldukça yakın oldukları göz ardı edilemez (Cuddon 598). Ancak bu, edebî yazar Orhan Pamuk'un neden "novella" demeyip de "nuvel" sözcüğünü kullandığı sorusunu tatmin edecek bir cevap değildir. Bu sözcük tercihi de, *Beyaz Kale*'nin anlatıcıları aracılığıyla onun türüne yönelik bir dışavurumla yaptığı bilinçli eylemlerden biri olabilir.

Örneğin, "nuvel"i "nouvelle vague" (new wave/yeni dalga) sanat akımını hatırlattığı da göz ardı edilmemelidir. Bu dolayında yeni dalga'nın romanda ifade biçimi olan "yeni - roman"a gönderme yapılıyor olabilir. "Yeni-roman" sinema kurgu tekniklerini yazıda kullanma denemeleriyle başlamıştır ve bu anlamda, "anti-roman" ya da "deneysel roman"la da birlikte anılır (Cuddon 598). Bu tarz romanlarda karakterler, olay örgüsü, zaman ve zemin gibi bütün kurmacasal öğeler romanın yapısal bütünlüğüne hizmet ederler. Bu da eserin yazdıklarıyla yapısını oluşturduğuna işaret eder. "Yeni-roman" kendi gerçekliğini bireysel olarak oluşturan bir yapıttır. "Yeni-roman"da karakter yapının ya da seyircinin kendisidir. Yeni roman kahramanını kaybetmiş bir romandır ve yapının özüne odaklanırlar. Yapının özü yapının içinde potansiyel olarak bulunurken yapının bir varlığa dönüşmesi onun dünyada etkin olarak bulunması demektir.¹⁸

Beyaz Kale'nin merkezinde bulunan Elyazması Hikâye'nin verdiği mesajın onun özüne, onu harekete geçirmesi için yapısında bulunan örtük okurların da onun bir varlık olduğuna işaret etmesi *Beyaz Kale*'yi "yeni-roman"ın varoluşçu kaygılarına cevap veren bir kitap yapabilir. Edebî yazar Orhan Pamuk'un kullandığı

¹⁸ "Yeni-roman"ın ayırt edici özellikleri konusunda Dilek Tunali'nin "Yeni Roman-Yeni Dalga Sineması Etkileşimi Bağlamında Bir Sanat Yapıtı Olarak Film (Bir Değerlendirme)" başlıklı makalesine bakılabilir.

“nuvel” sözcüğüyle kendi anlatısında, okurunu anlatıcılarından biri olduğu *Beyaz Kale*’nin yeni bir tür olduğu konusunda da açık narsistik anlatıyla bilinçlendirmektedir. *Beyaz Kale*, hem katlanarak etki alanını genişleten yapısıyla hem de bu yapının merkezinden çıkılan bir yolculuğa olanak tanıyarak oluşturduğu okuma seyriyle Altın Spiral’e benzer bir varlıktır. Bu şekil, özellikle yeni-dalga sanat akımının resim ve mimari alanlarına yaygın olarak yansıyan bir ifade biçimidir. İç dinamikleri ve görüntüsü ile Altın Spiral’e benzeyen bu varlık *Beyaz Kale*’nin bu tez çalışması çerçevesinde yapısının görünür kılınması sürecinde oluşturulan bir yansımasıdır.

Kendi görüntüsünü yansıtan bir kitap narsistik bir kitaptır. Narsistik bir kitap yeni bir roman türüne işaret etmez. Edebî türler söz konusu olduğunda, Hutcheon, narsistik özellikleri “narsistik değişim” olarak ele alır ve bu değişimleri geliştirmekte olan bilinçli romanda yeni bir kademe olarak sunar (12-13). Bunu narsistik olarak tanımlamasının nedeniyse bu tarz romanların kendi yapılarını yansıttıkları için Narkissos’a benzemeleridir: “Narkissos her zaman bilinçli olmuştur; özellikle de durağan suyun yüzeyinde gördüğü kendi varlığının ve cazibesinin —‘yansıtılan şeklin gölgesinin’— daha çok fiziksel anlamda bilincindedir” (13). Okurunu hem açık ya da kapalı narsistik anlatı teknikleriyle anlatmak istedikleri konusunda hem de hayâl gücünü kullanması konusunda bilinçlendiren bilinç düzeyi oldukça yüksek narsistik yapılarda Hutcheon’a göre, ince kâğıt yansıtan havuzken kâğıttaki yazılar bu yapının kendi aynasıdır (14).

B. Anlamak ya da Anlamamak

Beyaz Kale'nin yapısını gören, kendisini bu yapının içine yerleştiren ve bu yapının içinde bir yolculuğa çıkan okur, *Beyaz Kale*'yi anlamlandırmak için yapının kurulma sebebi olan ve merkezinde duran hikâyeye dönmelidir. Bu hikâyeyi kendi yaratıcı edimini ve yazar Orhan Pamuk'un onunla paylaştığı yazarlık otoritesini kullanarak *Beyaz Kale*'den kendince bir anlam çıkarmalıdır. Anlam arayışındaki okur, boşlukları ve olumsuzlamayı hikâyenin elverdiğince kullanmalıdır. Sanılarına güvenmeli, hikâyenin tanımlamadıklarını tanımlamaktan çekinmemelidir. Bunu yaparken sabit bir anlamın olmadığı unutulmamalıdır. Okur, kendini bu yapının kahramanı olarak görmeli ve bu hikâyeyi kendince kurmacalamalıdır.

1. Sabit Anlam İmkânsız Bir İhtimaldir

Iser'in, metinsel bir yapı olarak sabit ama metinde yapılandırılmış eylemler olarak hareketli olan, "örtük okur"u *Beyaz Kale*'nin de yapısında oluşturduğu okurdur. Bu okur, okuma edimi boyunca bu rollerinin farkına vardığı sürece okuduğu kitaptan keyif alır. Böylece, kitabın dünyasını narsistik anlatının bu "örtük okuru" eğitme yöntemlerini metnin ona sunduğu olanaklarla işlevselleştirerek keşfeder. Okur kendi hareketleriyle, parçalı ve sabit olan bu yapıyı harekete geçirebilir. Peki, bir anlamda bu formülü uygulayan her okur, kitabın sonunda yazarının okuruna iletmek istediği perspektifsel dünya görüşünü aynı şekilde mi algılar?

Hutcheon, narsistik anlatıların "açık" yapılar olduklarını okurlarını metni kendi deneyimlerine inşa etme süreçlerinde her zaman olmasa da çoğunlukla özgür bıraktığını söyler :

Yazar, okurunun “açık” eseri tamamlamasına izin verir ama yine de, bariz bir şekilde, kontrolü biraz kendi elinde tutar. Metin “açık”tır ama (yazar tarafından oluşturulmuş) bir çeşit iç tutarlılığı ima eden ilişkiler alanının içindedir. Okur edebî anlamı asla özgürce üretmez; anlam üretiminin altında kodlar, kurallar, konvansiyonlar yatar. Seçme ve izole etme süreçleri kaçınılmaz olarak sınırlayıcılardır, ama ayrıca da gereklidirler. Üstkurmacanın paradigmatik doğası —okur deneyimiyle birlikte yaratıcı ve dilsel analog süreçler— bu duruma özgürlük gibi bir başka boyut daha ekler. Yazar gibi, okur da dünyevî ve deneysel olandan kaçınabilir; kendi yaptığı bir dünyanın içine girer, dil ile inşa edilen bir dünya. (152)

Hutcheon’ın da vurguladığı gibi çoğunlukla özgür olan bu okur, metni deneyimleme sürecinde birtakım öğeleri içlerken bazı öğeleri dışlar. Böylece, kendisine sunulanları tutarlı ve sürekli bir şekilde toplar. Okur kendisine sunulan bu verileri, kendi yaşam deneyimleri, bilgi birikimi ve okurluk deneyimi el verdiğince içler ya da dışlar. Okurun kitabı okurken içinde bulunduğu ruh hâli de kitabın alımlanmasında göz ardı edilmemesi gereken bir öğedir. Bütün bu etmenler okurun bu okuma ve alımlama sürecini tamamen bireysel kılmaktadır. Bu da demek oluyor ki, narsistik bir anlatı olan *Beyaz Kale* sabit bir anlam içermez.

Beyaz Kale’nin Elyazması Hikâye’de “Vereceği okuma ya da dinleme zevkinden başka hiçbir sonucu ve anlamı olmayan bir hikâye uydurabilir miydi insan?” der Köle=Hoca (105). Bu söz hikâyedeki hikâyecilik anlayışı olarak alımlanabilir. Bir yerde de “Herşeyin kimsenin anlamadığı hikâyenin içinde olduğunu” (106) söyler. Bu söz, hikâyenin anlaşılmasının herkes tarafından

birbirinden farklı şekillerde deneyimlenen bir durum olduğunu, anlamının çok da gerekli olmadığını imler. Birkaç kere ise “Herşeyin kafalarımızın içiyle ilgili olduğunu”nun altını çizer (133). Bu da okurun o güne kadar kafasında biriktirdikleri, kendi hayat görüşü ve deneyimleriyle her şeyi var ettiğini düşündüren bir cümledir. Elyazması Hikâye’de, Hutcheon’ın okurun anlam yaratmada özgür olup olmadığı konusundaki önermesi ile paralel bir görüş de vardır:

Önceden belirlenmiş bir hayat olmadığını, bütün hikâyelerin aslında birer rastlantılar zinciri olduğunu birçokları bilir. Ama gene de, bu gerçeği bilenler bile, hayatlarının bir döneminde, geri dönüp ona baktıklarında, rastlantı olarak yaşadıkları şeylerin birer zorunluluk olduğuna karar verirler. (11-12)

Bu görüş, Elyazması Hikâye’nin, okurunun bilincini açmak için elinden gelen her şeyi yapan narsistik bir anlatı olduğunu bir kez daha kanıtlar. Örneğin, bu cümle hikâye ve hayat olgularını eşdeğer görür, bu da yazar ve yaratıcı arasındaki eşdeğerlik olarak alımlanabilir. *Beyaz Kale*’nin iletişim sistemlerinin her düzlemi açısından yorumlanabilecek bu alıntılar da okurunu bu metinde sabit bir anlam aramamak konusunda açık narsistik anlatı teknikleriyle bilinçlendirmektedir.

2. Hayâl Dolu Boşluklar

Eğer yazar, yazdığı kitapla okuruna kendi perspektifsel dünya görüşünü birbirinden farklı seyirlerle iletiyorsa ya da bu perspektifsel dünya görüşünü iletmek için kurmaca yazıyı tercih ediyor ve bu yazıyı bir yapının parçası olarak sunuyorsa bu süreçte amacına ulaşmak için yazıyı olduğu kadar boşlukları da işlevselleştirir demek yanlış olmaz. Bu bağlamda, yazın metnini okurdan yazara giden şifreli bir

ileti olarak gören Jacobson da yazarın yazınsal bir üslûpla duygularını yansıttığı, okurunun olası tepkilerini göz önünde bulunduran bir “yazın metni”nin yanı sıra, bu yazın metninin satırlarının arasına yerleştirdiği bir de “yorum metni”nin varlığından bahseder (aktaran Parla, 136).

Kendi başınayken değil ancak okuruyla baş başayken, okuru için bireysel bir anlam kazanan metinler oldukları için satır araları, *Beyaz Kale*’nin yine bireysel olarak anlamlandırılmasında olmazsa olmaz öğelerdendir. Bu tarz metinlerde metnin anlamının, “tanımlanabilir bir varlık değil ama dinamik bir oluşum” olduğunu söyleyen Iser, metnin okur tarafından doldurulacak “boşluk”lardan, “aralık”lardan, “hiçbir şey”lerden oluştuğunu ileri sürer. Iser’e göre metnin yazılı olarak içermediği bu öğeler okurun hayâl gücüyle etkinleşirler (165). Örneğin, *Beyaz Kale*’de “hiçbir şey” daha çok kişilerin fiziksel görüntüleri konusunda okuru yaratıcı olmaya zorlar. Okur, yazarın yarattığı karakterlerine vermediği fiziksel özellikleri metnin kendisine verdiği ve çağrıştırdığı atmosfer, orijin gibi bilgilerle hayâl eder. Köle=Hoca’nın fiziksel görüntüsü Köle ve Hoca’nın ilk kez karşılaştığı andan itibaren metnin en önemli gerilim kaynağı olmasına rağmen, bu görüntü hiçbir zaman okurun, sadece yazısal olarak okuduklarıyla, gözünün önünde canlandırabileceği bir görüntü değildir:

Odaya giren inanılmayacak kadar bana benziyordu. Ben oradaymışım! Sanki bana oyun etmek isteyen biri, benim girdiğim kapının tam karşısındaki kapıdan içeri beni bir daha sokuyor ve şöyle diyordu: Bak, aslında böyle olmalıydın sen, kapıdan içeri böyle girmeliydin, elini kolunu böyle oynatmalı, odada oturan öteki sene böyle bakmalıydın. Göz göze gelince selamlaştık. Ama o şaşırmışa

benzemiyordu pek. O zaman bana öyle çok benzemediğine karar verdim, sakalı vardı onun; hem kendi yüzümün de, ben, neye benzediğini unutmuştum sanki. O karşımda otururken aklıma bir yıldır aynaya bakmadığım geldi. (21)

Böyle bir benzerliği okuma anı, okuru en az bu olayın birinci tekil şahıslı anlatıcısı kadar şaşırtabilir ve böyle güçlü bir etkiye sahip olan bu benzerliğin kaynağını merak ettirir; ancak bu birbirine benzeyen görüntülerin nasıl bir şey olduğu konusunda okuru tatmin etmez. Okur, ilerleyen okuması boyunca bu benzerliğin çoğunlukla sadece “aramızdaki benzerlik” olarak ortaya çıktığını ve tavır, davranış çerçevelerinin dışında detaylandırılmadığını görür. Okurun kendini ancak kitabın dünyasına kapattığında onu keşfedebileceği bir kitap olan *Beyaz Kale*’nin bu karakterlerine birer vücut yapmak da okura düşer.

Beyaz Kale’nin Elyazması Hikâyesi’nin bölümlendirilmiş bir şekilde hikâyeleştirilmesi de tabii ki narsistik bir anlatının bilinçli eylemlerinden biridir. Hikâyenin birinci bölümünün bitişinden on birinci bölümünün bitişine kadar her bölümün başlangıcıyla bir önceki bölümün bitişi arasındaki aralıklar, okurun hayâleriyle doldurabileceği, benim deyişimle, potansiyel “yok anlatı parçaları” olarak tanımlanabilir. Bunlar bazen biten bir bölümün son cümlesinde okura soruluyormuş gibi duran, ama aslında anlatıcının bu sorunun içine cevabını da koyduğu bir soruyla: “[K]im [...] Hocanın bu sözünü yerinde tutmadığını söyleyebilir?”; bazen biten bir bölümün son cümleleriyle anlatıya dâhil olan ve bir sonraki bölümün başında çoktan hayata geçmiş bir tasarıya yönelik düşüncelerle: “Birkaç parça elbisemi bir torbaya sıkıştırırken, bu yerin, yakalanmadan kaçabileceğim kadar yakın olması gerektiğini biliyordum, o kadar” (95); bazen

anlatının kendi kendine başkasının sözlerini onlara karşı tavrını katarak aktardığı cümlelerle: “Düşünüp, ne olduğumu bir kâğıda yazmalıymışım; bu işin nasıl yapıldığını ne kadar cesur olduğumu görecekmış” (65); bazen birden bire bölünen ve bitiveren anılarla: “[Ö]nümünden beni tanımadan geçen kendime korkuyla bakarken, bir an önce katılmak istiyordum ona. Ama, hayvan gibi bir asker bütün gücüyle beni geriye, kalabalığın içine itti” (109); bazen de anlatıcının anlatısı boyunca bir daha asla aynı şekilde değinmeyeceği bir metaforla oluşturulurlar: “[B]urada bir dirilişin tohumlarını, kendi içindeki merakı herkese bulaştırarak atacaktı: İkimiz de biliyorduk!” (36).

Iser boşlukların okurla metin arasındaki asimetric ilişkiyi güdüleyen temel öğeler olduğunu söyler (167). Şüphesiz, Elyazması Hikâye’nin boşlukları okur tarafından doldurulmadıkları sürece, metinle okur arasında bir asimetri doğmaktadır. Okurla metin arasındaki bu asimetri, okurun okuma ve anlamlandırma sürecini sekteye uğratar, bu da geleneksel pasif okuru rahatsız eder. Bu boşluklar metnin oluşturulması sürecinde okurun metnin gösterdiklerinden çıkışla göstermediklerini hayâl etmesiyle doldurulmaktadır.

Elyazması Hikâye, bu “asimetri” konusunda okurunu ona “simetriden” bahsederek bilinçlendirmeye çalışır: “Belki de, insan yaşlılığında, simetriyi, hikâyelerde bile daha çok aradığı için böyle düşünüyorum şimdi “ (77), “Aceleyle elimi saçımın içinde gezdirdim. Ama, o da yapıyordu aynı şeyi, üstelik ustalıklarla, aynanın içindeki simetriyi hiç bozmadan” (91), “hayatın simetrisini ortaya çıkarıveren bir dil sürçmesi! “ (176).

3. Gizli Olumsuzluklar

Narsistik anlatının özgür okuru, bu boşlukların doldurulması sürecinde gerçekten de yazarının kontrolü altındadır; çünkü bu boşluklar keyfî bir şekilde değil, öncesi ve sonrasındaki durumlarla bağlantılı ve okurun okuduklarını hafızasında ne kadar tuttuğuyla alakalıdır. Tutarlı ve sürekli ilerlemesi beklenen bu boşlukları doldurma aşamalarında okur, “olumsuzlama” (*negation*) ile inşa etmekte olduğu bu tutarlı oluşumu, metnin narsistik anlatı yapısı gereği okuru bazen yanıltmak, bazen de oluşturmaya çalıştığı metni bir yandan bozmaya çalışmak amaçlı yaptığı hamlelerden koruyabilir. Iser, bunu hayâlleri sayesinde metinle kendisi arasındaki asimetriyi simetriye dönüştürme aşamasında işlevselleşen “olumsuzlamanın gizli motivasyonu” olarak tanımlar (227).

Beyaz Kale’nin Elyazması Hikâyesi’nin hayâl edilecek boşluklar ve olumsuzlama olanakları ile örüldüğü görülmektedir. Birinci bölümde ortamda Köle ve Köle’nin anlatıcı söylemi vardır. İkinci bölümden itibaren anlatıcı söylemine göre ortamda fiziksel olarak birbirinden ayırt edilmesi imkânsız olan Köle ve Hoca vardır. Bu durum, 11. bölüme kadar sürer. Bu bölüme gelindiğinde, anlatıcı söylemine göre Köle ile Hoca arasında fiziksel bir yer değiştirme söz konusudur. “Artık Köle olan Hoca” ortamdan ayrılır, kalan anlatıcı “artık Hoca olan Köle”dir. Köle, başta ve sonda vardır; ama ortada tam olarak yok olup olmadığı tartışmalıdır. Ayrıca baştaki Köle ile sondaki Köle’nin aynı köle olmadığı görülmektedir, bu durumun Elyazması Hikâye’nin özeti çıkarılırken de üzerinde durulmuştur. Öte yandan, Hoca başta ve sonda yoktur ama ortada tam olarak var olup olmadığı tartışmalı olmakla beraber başta ve sonda tam olarak yok olup olmadığı da aslında oldukça belirsizdir. Böyle bir Köle=Hoca portresi, *Beyaz Kale*’nin okurunu, olumsuzlama konusunda

cesaretlendirici bir potansiyele sahiptir.

Iser boşlukların ve olumsuzlamaların kurmaca metinlerin yoğunluğunu artırdıklarını, bu sayede yapılandırılmış metnin yapılandırılmamış metne gönderme yaptığını söyler. Böylece, yapılandırılmamış metinle yapılandırılmış metnin çift (*double*) olduklarını önerir ve bu çifti “olumsuzluk” (*negativity*) olarak niteler (226). Bu durum Halman’ın *Beyaz Kale*’nin Köle’si ve Hoca’sına yönelik saptadığı “çift görme”nin (*double vision*) haklı bir sav ve yaratıcı bir okuma bulgusu olduğunun altını çizer. Bu çalışmanın birinci bölümünde *Beyaz Kale*’nin yorumsal açılardan incelemelerinde değindiğimiz gibi, Halman bu yorumunu geleneksel gölge oyunu çerçevesinde önermekle yetinir. Bu öneri kitabın yapısal olanaklarıyla da desteklenebilir.

Bu noktada, Elyazması Hikâye’nin 11 bölümden oluştuğuna dikkat çekilebilir. 1.bölümde ortamda bir kişi vardır, 11. bölümde ise ortamda birbirinin yerine geçmiş iki kişi vardır. Görsel anlamda 1’in bir kişi olduğu düşünülürse, 11’in o kişinin yani 1’in ikiziyle yan yana gelmesi olarak görülebilir. Peki, 1’den 11’e kadar olan bölümler nasıl bir kişinin ikizini var ettiği süreç olarak değerlendirilebilir? Bu ikizliğin, her ne kadar bu sayılardan çıkışla fiziksel gibi görünse ve hikâye boyunca Köle ile Hoca arasındaki okur tarafından bir türlü hayâl edilmesine izin verilmeyen fiziksel bir aynılığa yakın benzerliği imlese de, düşünsel bir süreç olduğu ileri sürülebilir. Bu durumda, söz konusu olası ikizlik kafada yaratılmış bir ikizlik olabilir. Bu sava, “Arketip Bir Yolculuk” başlığı altında kahraman arketipiyle de Köle ve Hoca’nın aynı kişinin birbirinin değişmiş hâlleri olabileceği ihtimâli dolayımında değinilmişti. Edebî yazar Orhan Pamuk da, “Beyaz Kale Üzerine”de ikizler temasını hikâyenin “kendi iç mantığının zorlamalarının [...] yüzünden” gibi

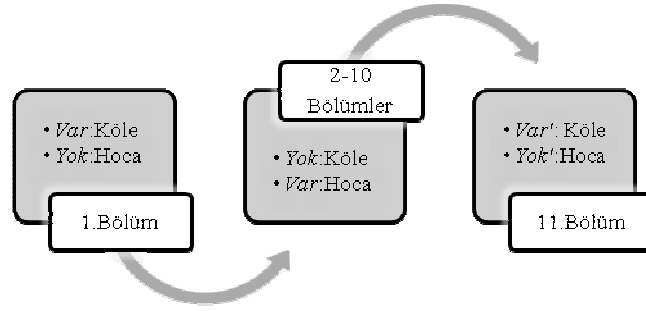
olası bir nedenle (188) sunarak, bu kafada yaratılmış ikizliğe gönderme yapmaktadır.

Bu bilinçli dışavurum kahraman da arketipini desteklemektedir.

İkizlik adı altında yaratılan bu aynılık ya da bir kişi olma durumu olumsuzlamayla da pratik olarak görülebilir. Köle 1. bölümde söylemde yer alan Köle için *Var*, 1. bölümde söylemde yer almayan Hoca için ise *Yok* diyebiliriz. 11.bölümde anlatıcı söylemine göre fiziksel olarak 1.bölümdekiyle aynı şekilde olmasa da yer alan Köle için *Var* (“Var üssü”); 11.bölümde anlatıcı söylemine göre fiziksel olarak aynı şekilde bahsedilmeyen Hoca için *Yok* (“Yok üssü”) diyebiliriz. 1.bölümle 11.bölüm arasındaki süreçte, yani 2-10 bölümlerde, anlatıcı söyleminde belirsiz olan Köle için *Yok* Hoca içinse *Var* diyebiliriz. Dolayısıyla zaman ve zeminin de kişiler gibi betimlenmediği ve olay örgüsünün söylem üzerinden ilerlediği Elyazması Hikâye’de karakterler söz konusu olduğunda ortaya şöyle bir görüntü çıkabilir:

	1.bölüm	2-10 bölümler	11.bölüm
Köle:	<i>Var</i>	<i>Yok</i>	<i>Var</i> ’
Hoca:	<i>Yok</i>	<i>Var</i>	<i>Yok</i> ’

Bu, *Beyaz Kale*’nin arketip yolculuğunun döngüsel hareketine şu şekilde adapte edilebilir :

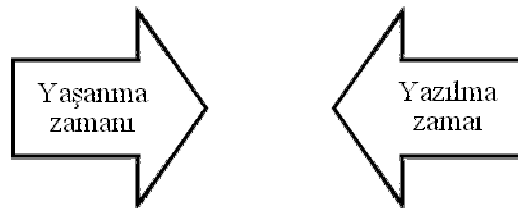


Şekil 17: Var-Yok-Var' döngüsü

4. Hiç Zaman, Yok Zemin, Hep Sanı

Elyazması Hikâye'de sunulan zaman ve zemin de anlatıcı gibi belirsiz öğelerdir. Bu belirsizlik söz konusu öğelerin tam olarak tanımlanmamalarından kaynaklanır. Öte yandan, zamanla birlikte gidilen zeminlerin tanımları yok denecek kadar azdır. Başka bir ifadeyle, zamana yönelik veriler sözde kalmaktadır; zemine yönelik veriler ise fiziksel olarak o kadar az tanımlanırlar ki gözle görülme olasılıkları bir yana, hayâl edilmeleri dahi zordur. Dolayısıyla, okur zar zor algıladığı zamanı ve hayâl dahi edemediği zemini sadece öyle ya da böyle zannedebilir.

Zaman konusunda netleştirilmesi gereken ilk konu, hikâyede tek bir zaman değil birbirinden farklı iki zaman olduğudur. Bunlardan ilki Köle=Hoca'nın anlattığı hikâyenin yaşanma zamanı, ikincisi ise bu hikâyenin yazılma zamanıdır. Yaşanma zamanı ile başlayan hikâye yazılma zamanı ile bitmektedir.



Şekil 18: Elyazması Hikâye'de zaman

Hikâyenin yaşanma zamanına yönelik karşılaşılan ilk bilgi şudur:

“Venedik’ten Napoli’ye gidiyorduk, Türk gemileri yolumuzu kesti. [...] Esir düşerse cezalandırılmaktan korkan kaptanımız kürek kölelerini şiddetle kırbaçlatmak için bir türlü emir veremiyordu” (11). Bu cümleden itibaren okurun sorabileceği “ne zaman?” sorusunun çizgisel cevabı şöyle ilerler: “kış böyle geçti, bahar başında [...] sıcak yaz günleri boyunca”(19), “sonbahara doğru” (19), “ertesi gün” (25), “üç gün sonra” (29), “böylece ilk yılı” (34), “Paşa’nın sürgünden dönüşünü beklediğimiz yıllarda” (35), “masaya karşılıklı oturup çalıştığımız o ilk yıllarda” (36), “o günlerde [...] Paşa’nın Erzurum’dan döndüğünü öğrendi. Ertesi sabah “ (37), “o gece saati” (37), “akşam çok geç döndü” (37), “Hoca gün aydınlanana kadar ayakta kaldı” (40), “Paşa bizi, beni de, evet iftardan sonra Sultan’a çıkaracakmış” (41), “akşamüstü” (41), “ondan sonraki haftayı” (44), “bir hafta sonra Padişah gene çağırdı, gitti” (44), “bir akşam, iki üç haftada bir yaptığımız gibi” (48), “yaz sonuna doğru bir gün” (51), “sonraki ay” (53), “sonbaharda” (55), “ondan öncekiler ve ondan sonraki birçoqları gibi o kışı evde geçirdik; hiçbir şey olmadı” (55), “Hoca’yı ancak bahar başında çağırdılar” (56), “Köprülü Mehmet Paşa’nın başvezir olmasından önceki yaz” (59), “ondan sonraki üç yıl” (60), “Üç gün sonra” (64), “ertesi sabah” (78), “onbir yıl boyunca burada tanıyabildiğim İtalyan dönmelerini aradım” (78), “bir gün Hoca’yı karşımda görüverdim çünkü!” (98), “ertesi sabah hoca beni karşısına alıp söyledi” (99), “ertesi sabah o saraya gitti, ben de şehrin ve vebanın içine” (101), “öğleye doğru” (101), “akşam karanlığından sonra” (102), “saraya gitmesinden önceki gece” (105), “akşam döndüğünde [...] üç hafta boyunca” (106), “iki gün sonra” (107), “ertesi akşam” (108), “bir ay sonra, bir cuma günü “ (108), “onbeş yıldır beklediğimiz şeylerdi bunlar” (112), “ondan sonraki üç yılı” (117), “ertesi yıl” (117),

“silahı geliştirmeye çalıştığımız, ondan sonraki altı ay, en tehlikeli yıllarımız oldu “ (125), “[Padişah] yirmi senedir burada olduğumu, ama hâlâ Müslüman olmadığımı öğrenince öfkelenmedi” (126), “toplarla çalışmaya başlamamızdan altı ay sonra” (128), “bir ay sonra” (128), “böylece Hoca’nın silahı tasarlayıp harekete geçirebildiği o dört yılda ben saraya gittim” (131), “ama 25 yılda hâlâ unutamadığım bir iki gerçek de vardı” (137), “bu baharda, Hoca’nın silahı bitirdiği, ama çalıştıracak adamları toplayamadığı için daha deneyemediği günlerde” (138), “kış beklemekle geçti” (138), “birlikte geçirdiğimiz son kışın” (139), “yaz başında” (141), “yirmibeş yıldır “ (141), “yaz sonu” (145), “eylül başında” (145), “iki gün sonra” (155), “ertesi sabah, silahımızı denemek için yolumuzun yakınındaki küçük düşman” (158), “öğle vakti yürüyüş koluna döndüğümüzde” (159), “gece geç vakit gittiği Sultan’ın çadırından bir türlü” (161), “ama, elimden çok da gelmediğini, onaltı yıl önce bir kenara atıverdiğim bu kitabı, bugünlerde yeniden okurken düşündüm “ (174).

Hikâyenin yaşanma zamanı çizgisel olarak böyle ilerlerken birçok hatırlama (*flashback*) ve çıtlatma (*foreshadowing*) ile beslenir. Örneğin, yukarıda da verilen çizgisel zamanın ilk kez belirtildiği cümleden, yani Elyazması Hikâye’nin ilk cümlesinden hemen sonra ilk çıtlatma gelmektedir: “Sonraları bütün hayatımın kaptanın bu korkaklığı yüzünden değiştiğini çok düşündüm” (11). Çıtlatmalar, hikâyede çoğunlukla çıtlatma olarak kaldıkları, hikâye ilerledikçe yer almaları gereken vakitlere varıldığında yinelenmedikleri, için çizgisel zamana kopuk kopuk ve yerli yersiz eklemlenirler. Bu da onların çağrışımsal bilgiler olarak hikâyeyi beslediklerinin göstergesidir. Bu çıtlatmalar çoğunlukla “sonraları”, “sonradan”, “çok sonra” gibi sözcüklerle kendilerini ele verirler. Bunlardan hikâye için can alıcı olabilecek birkaç tanesi şöyle sıralanabilir: “Sonraları, birçoğunu karadan hüznün, bıkkınlık ve neşeyle seyrettiğim tören” (15), “Sonradan Ceneviz dönmesi olduğunu

öğrendiğim Reis” (14), “Çok sonraları, gün ışığında o inanılmaz silah için çalışırken yaptığımız gibi”, “Yıllar sonra Padişah’ın söyleyeceği şu sözü” (38), “Ah Padişah, sonra çok sonra tanıdım onu!” (43), “Sonraları, Sultan bizim için rüyalar görmeye başlamadan önce, biz onun için rüya görmeye böyle başladık işte” (44) , “[Paşa’nın] beni sorduğunu, hakkımda araştırma yaptırdığını çok sonra, Paşa İstanbul’dan sürüldükten sonra bana söyledi; yoksa günlerimi zehirlenme korkusuyla geçirecektim” (47), “Belki de, sonraları, bu üslûbu ve hayat hikâyesini kendimin kılacağımı o zamandan sezdiğim için onu cesaretlendirdim” (69).

Hikâyenin çizgisel zamanı içinde yer alan hatırlamalar ise hikâyede anı olarak yer alırlar. Hikâye açısından mutlaka akılda tutulması gereken birkaç hatırlama şöyle sıralanabilir:

“Babam ve kardeşimle çıktığımız bir av sırasında karşıma çıkan bir Alp ayısıyla gözgöze gelip nasıl uzun uzun bakıştığımızı ve kendi atları tarafından gözümüz önünde çiğnendikten sonra yatağında ölen sevgili arabacımız için hissettiklerimi okuyunca da aynı karşılığı verdi[.]” (67)

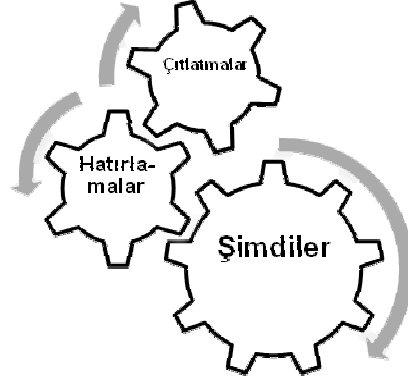
Edirne’deyken, on iki yaşındayken, bir ara, annesi ve kız kardeşiyle Beyazıt Camii Darüşşifa’sına giderlermiş; annesinin babası midesinden hasta olduğu için. Sabah, daha yürüyemeyen öteki kardeşi komşulara bırakır, Hoca’yla kız kardeşini ve erkenden hazırladığı muhallebi kabını alır, birlikte yola çıkarlarmış; kavak ağaçlarının gölgelediği kısa, ama eğlenceli bir yoldan giderlermiş. Dedesi onlara hikâyeler anlatırmış. Hoca severmiş o hikâyeleri, ama

hastaneyi daha çok sevdiği için yanlarından kaçıp etrafı seyredermiş.

(87-88)

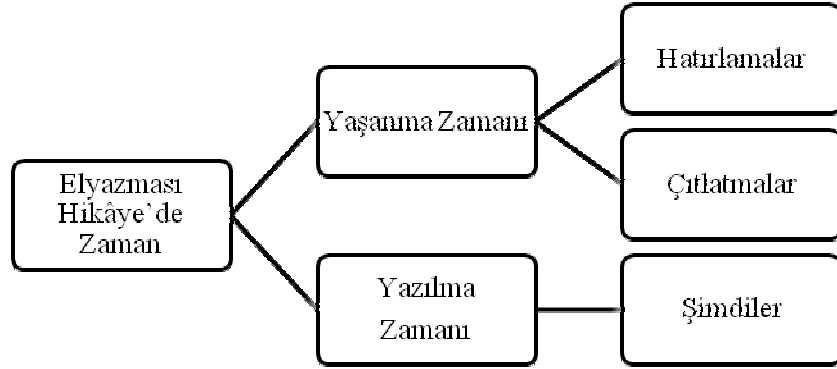
Elyazması Hikâye'nin yazılma zamanına yapılan ilk gönderme, ilk olarak yukarıda da verilen ilk çitlatmanın hemen ardından gelir: “Şimdiyse, kaptanımız kısa süren o korkaklığa kapılmasaydı hayatım asıl o zaman değişirdi diye düşünüyorum” (11). Bu da, bu hatırlamalar ve çitlatmalarla Elyazması Hikâye'nin yaşanma zamanıyla yazılma zamanının, çizgisel zaman boyunca iç içe geçtiğinin göstergesidir. Hikâyenin yaşanma zamanı çitlatma ve hatırlamalarla ilerlerken yazılma zamanı daha çok “şimdi”, “şimdiyse”, “şimdiki gibi” ve “bugün” gibi sözcüklerle açığa çıkar. Bunlardan hikâye için aydınlatıcı potansiyelde olabileceklerin bazıları şöyle sıralanabilir: “şimdi, anılarımı toparlayıp kendime bir geçmiş uydurmaya çalışırken” (42), “tıpkı şimdi yaptığım gibi ayrıntıları sevdirmeye çalışarak okuyucuyu inandıracağım bir şeyleri hayâl edip yazmak zorundaydım” (66), “bugün yarısının doğruluğundan kuşum olmayan bu kehâneti saçma ve çocuksu bulmaya çalıştım” (92), “şimdi bu kitabı yazarken, kimi zaman, gerçeği değil, yalnızca hayâllerimi yansıttığımı sandığım bu hikâyelere, o sırada inanıyordum da” (162), “nasıl bir şey olduğunu şimdi de açıkça yazamayacağım bu biçimin de” (92-93), “hayatın simetrisini ortaya çıkarıveren bir dil sürçmesi. Şimdi en çok bunları özlüyorum işte!” (176).

Hikâyede, hikâyenin yaşanma zamanı ile yazılma zamanının böyle iç içe geçmesi, geleneksel pasif okurun olaylar dizisini kafasında sıralamasını zorlaştıracı bir etmendir. Hatırlamalar, çitlatmalar ve şimdiler çizgisel zamanda şu mantıkla yer alırlar:



Şekil 19: Elyazması Hikâye’de çizgisel zaman

Hikâyenin yazılma zamanının çizgiselliği ile yaşanma zamanının çizgiselliği iç içe geçmiştir ve ilerlemeleri birbirlerine bağlıdır. Bu iç içelik ayrıştırılacak olursa ortaya şöyle bir şema çıkar:



Şekil 20: Elyazması Hikâye’de zamanlar

Elyazması Hikâye’deki zeminler, yani mekânlara ve yerlere gelindiğindeyse, durum zamandan daha da belirsizdir. Okur elindeki tanımlarla gemiyi, kamarayı, zindanı, Hoca’nın evini, Paşa’nın huzurunu, adayı, Padişah’ın huzurunu, Hoca’nın odasını, Gebze’deki evi ve nihayetinde beyaz kaleyi tam anlamıyla hiçbir zaman

aklında çizemez. Okurun hayâl edebileceği en ve aslında tek belirgin zemin sahnesi şudur:

Başka bir şey düşünmek için kendimi zorlayınca, gözümün önünde evimizin arka bahçesine bakan bir pencereden gördüklerim canlandı: Bir masanın üstündeki sedef kakmalı tepsinin içinde şeftaliler ve kirazlar duruyordu, masanın arkasında hasırdan örülmüş bir sedir vardı, üzerine pencerenin yeşil çerçevesiyle aynı renkte kuştüyü yastıklar konmuştu; daha arkada kenarına bir serçenin konduğu kuyuyla zeytin ve kiraz ağaçlarını görüyordum. Onların arasındaki ceviz ağacının yüksekçe bir dalına uzun iplerle bağlanmış bir salıncak, belli belirsiz bir rüzgârda, hafif hafif kıpırdanıyordu. (30-31)

Bu tek sahne, bütün bu hikâyenin hayâl edildiği ve bu tanımlanan yerdeki masada oturan yazar tarafından yazıldığını, böylece olay örgüsünün de hikâyenin kendisiyle eşitlendiğini düşündürür.

Görüldüğü gibi, *Beyaz Kale*'nin okuru zaman ve zemin konusunda yönsüz bırakılır. Bu da, okurun kendisine anlatılanlardan çıkışla hiçbir zaman emin olamadığı zamanları ve zeminleri oldukları gibi değil de, olduklarını zannettikleri biçimiyle biriktirip onları tutarlı bir şekilde hikâyeye eklemlemesini gerektirmektedir.

Hikâyenin alımlanması bir okuma zamanını gerektirdiğine göre, yaşanma zamanı bu hikâye için “geçmiş” ise, yazılma zamanı “şimdi”dir. Okunma zamanı ise hikâyenin geleceğidir. Bir başka deyişle, yaşanma ve yazılma zamanıyla sabit olan hikâye, okunma zamanıyla bireysel bir şekilde hayata geçecektir. Bu hayata geçiş, her okur ve her okumayla değişen bir alımlama sunacağı için, hikâyenin birbirinden farklı potansiyel gelecek zamanları vardır.

Edebî yazar Orhan Pamuk, “Beyaz Kale Üzerine”ye sabit yapılar olan kitapların sonuna gelindiğinde yazılı olarak biten hikâyelerin gelecek zamanlarını nasıl yaşadıklarından bahsederken, önce geleneksel romanların otoriter yazarlarının kitaplardaki karakterlerin ya da yaşamların gelecek zamanlarına dahi nasıl müdahale ettiklerinden bahseder:

Kimi romanlar vardır, yazarlarını ne kadar mutlu eden, yerli yerinde bir ‘son’la biterlerse bitsinler, kahramanları, yayımlanan kitap dışında serüvenlerine yazarın hayâllerinde devam ederler. 19. yüzyıl yazarlarından bazıları bu hayâlleri 2. ve 3.ciltlerde anlatmayı denemişlerdir. Kurulmuş bir dünyayı yeniden kurmanın tuzaklarına düşmek istemeyen başkalarıysa, sanki kitabın sürüp gidebilecek bu yeni ve tehlikeli yaşamını bitirmek için, romanlarının sonuna kahramanlarının olası geleceklerini acele acele tüketen bir bölüm eklerler, okuruz: “Yıllar sonra Dorethea iki kızıyla Alkingstone'daki çiftliğe geri döndü...” “Razarov'un işleri sonunda düzeldi, artık iyi bir geliri var, vb.” (183-184)

Daha sonra, bu gelecek zamanların bazı kitaplarda o kitapların hikâyeleri dolayımında birbirinden farklı şekillerde yaşanabileceğini de imler. “Bir de başka tür kitaplar vardır, bunlar yazarlarının hayâlindeki yeni yaşamlarını kahramanlarının yeni serüvenleri aracılığıyla değil, düpedüz kitapların kendi hikâyeleri yüzünden sürdürürler” (184). İşte *Beyaz Kale*’nin merkezinde duran ve onun özü sayılabilecek Elyazması Hikâye onu bu “başka tür “kitaplardan yapar. *Beyaz Kale*’yi bireysel bir şekilde harekete geçirip var edecek bir okur onun gelecek zamanlarından birini yaratır.

Olay örgüsünün içine oturtulduğu tarihsel bağlamın sunduğu Osmanlı İmparatorluğu'na yönelik zaman ve zemin öğeleri, Elyazması Hikâye'nin yaşanma ve yazılma zamanı ve zemini konusundaki belirsizlikleri oldukça güçlü bir şekilde kapatır. Bu da zamana ve zemine yönelik öne çıkarılan repertuvar öğelerinin de bu belirsizliği gizlemek amaçlı kurmacalaştırılarak işlevselleştirildiğini gösterir. Bu durum, konvansiyel okuru *Beyaz Kale* konusunda “tarih”le oyalarken dikkatli bir “sevgili” okuru kitabın hikâyecilikle uğraşan aklına uyması konusunda bilinçlendirir.

SONUÇ

KAHRAMANLAŞAN OKURUN KURMACALAMA DENEYİMİ

Görüldüğü gibi, *Beyaz Kale* eldeki dış görünüş verilerinden, yani “Giriş”, Elyazması Hikâye ve “Beyaz Kale Üzerine” adlı anlatılarından, çıkışla katlanarak etki alanını genişleten anlatıcılar, okurlar, mesajlardan oluşur ve her katmanında başka bir iletişim kurar. Edebî iletişimin kurulduğu düzlem, edebî okuru bu parçalı yapının parçalarını bir araya getirmek konusunda cesaretlendirir. Kendisinin bu yapının bir parçası olduğunu fark eden okur, kitabın nasıl bir yapısı olduğunu hayâl edebilir. Bu tez çalışması çerçevesinde, bence bu hayâl dört yapraklı yoncadır. Bu yonca, bir aşka sevgili olarak okuru ve yazarı sunar. *Beyaz Kale* yapısındaki yazılı ve yazısız öğeleriyle bu yoncayı yapılandırır, bu yonca ile aşkı yeniden icat eder.

Bu tez çalışmasının birinci bölümünde, *Beyaz Kale*’nin her edebiyat ortamına ya da her dile aynı parçalarla çıkmadığına/çıkarılmadığına dikkat çekilmiştir. Bu da, kitabın yansıtmak istediği yapının eldeki parçalar doğrultusunda birbirinden farklı şekillerde resmedilip edilmeyeceği sorusunu çıkarır. Ancak, eksik parça *Beyaz Kale*’de okur ve yazar ikilisiyle yeniden icat edilen aşk görüntüsünün boyutunu küçültse de bu görüntüyü başkalaştırmaz. Yani, *Beyaz Kale*’nin anlatı katmanlarından herhangi birine ulaşamayan herhangi bir okur, yazarın herhangi bir

anlatı katmanında onunla paylaştığı otoriteyi fark ettiği sürece kitabın yonca şeklinde beliren yapısını görebilir.

Kitabın anlatı katmanlarından biri eksik olsa da olmasa da, oluşan dört yapraklı yoncayla icat edilen aşkı anlamınlandırmak isteyen sevgili okur, dört bir yanı tanımlanmış olan yapının merkezinde duran soru işaretine, bence kitabın kalbine, yönelir. Bu merak, *Beyaz Kale*'nin sevgili okurunu bir yolculuğa çıkarır. Bu yolculuk, okurun bilinç düzeyini, geçtiği her düzlemdeki bilinççi okuru içine katarak yükseltmesini gerektirdiği için yapının çekirdeğinden başlayıp çeperlerine varmayı gerektirir. Yolculuğun sonunda okur, örtük okur olur, yolculuksa altın spirale benzer. Bu da, *Beyaz Kale*'nin ancak yapısının yansımasını gören sevgili okurların, bu yapıda çıktıkları yolculuk sonucunda hayâl edebilecekleri ikinci bir resimdir. Bu ikinci resim, bence *Beyaz Kale*'nin anlamına eşittir. Bu resmin eksik hayâl edilmesi de kitap için bir kayıp değildir. *Beyaz Kale*, bu “dört yapraklı yonca” uğruna yazarlar okurlar ve mesajlarla oluşan iletişim düzlemlerinden oluşur, her düzlem “altın spiral”ın bir kıvrımı hâline gelir. Bu kıvrımların sayısı herhangi bir anlatı katmanının varlığıyla artsa ya da yokluğuyla azalsa da sonuçta resmedilmesi gereken altın spiral temel şeklini korur.

Hem dört yapraklı yoncanın hem de altın spiralın merkezinde, yani kitabın kalbinde Elyazması Hikâye vardır. Bu hikâyenin iletmek istediği mesaj, bu merkezde soru işareti olarak kalır ve hikayenin birbirinden farklı şekillenecek olan anlamına eşittir. Bu mesaj, repertuvar öğeleriyle değerlendirildiğinde, hikâyenin bir olay örgüsü içermekten çok hikâyecilik, yazma edimi, okumu edimi, kurmaca ve gerçek, tarih ve hayat, toplum ve birey, kimlik ve kaybolmak, bilincaltive bilinçdışı, zaman ve zemin, bilinçlilik ve bilinççilik, yolculuklar gibi konuları üzerine bir düşünme ve deneme iletisi olduğu görülmektedir. Zaten, bu çalışma boyunca yapılan incelemeler

merkezde bulunan bu hikâyedeki Köle'nin ve Hoca'nın aslında aynı kişi olduğunu, hem Elyazması Hikâye'nin okurları, hem arketip yolculuk, hem de yeni roman özellikleri ve narsistik dinamikler ile kanıtlamaktadır. Bu dolayında Köle=Hoca diye kabul ettiğimiz bu kişinin hikâyesinin kendisine de eşit olduğu saptanmaktadır. Hikâyesinin kendisi bu kişi olduğunda, hikâyesinin iletmek istediği mesaj da bir kez daha hikâyecilik olur. Dolayısıyla mesaja eşit olan anlam da, bu tez çalışmasında yapılan okuma sonucunda, altın spirali gösterir.

Yazar, “okur ve yazar” ikilisine icat ettiği aşk için “dört yapraklı yonca”yı; bu aşka dair değişken anlam içerse hikâyeciliğe dair bütün dinamiklerini içeren “altın spiral”i resmeder. Bu iki resim, bence Orhan Pamuk'un perspektifsel dünya görüşünün *Beyaz Kale*'ye (de) yansımış görüntüleridir. *Beyaz Kale*, bu iki görüntüyü narsistik yapısı ve yazısı gereği “sevgili” okuruna da yansıtır. Bu iki görüntüden “dört yapraklı yonca” kitabın özü olarak onun içinde sabit bir şekilde durup “sevgili” okur tarafından fark edilmeyi beklerken, “altın spiral” bu özü harekete geçirecek yolu ve yolculuğu sunarak kitabın bir varlığa dönüşüp anlam kazanmasını sağlar.

Birbirinden farklı “sevgili” okurlar, birbirinden farklı *Beyaz Kale* okumalarıyla bu altın spirale birbirinden farklı kıvrımlar olarak eklemlebilirler. Başka bir deyişle, sabit olan öz, kitabın sunduğu akla uyan “sevgili” okur tarafından harekete geçirildiğinde kitap bir varlığa dönüşüp gerçeklik kazanır. Her harekete geçiş, kitap için bir gelecek zaman sayılır. Her okur altın spirali birbirinden farklı şekillerde yorumlayarak, kitaba özgün bir gelecek zaman katabilir.

Örneğin, altın spiral bir salyangoz kabuğuna benzetilebilir. Bu durumda, sabit duran salyangoz kabuğu, sabit duran *Beyaz Kale*'dir. Bu benzetme karşılıklı bir ilhamın ürünüdür aslında. Çünkü *Beyaz Kale*'nin iç yapısının altın spiral gibi katlı olması ve bu yapıda çıkılan yolculuğun altın spiral gibi kıvrımlı bir yolda olması

dolayımında bir salyonguz kabuğu hayâl edilebildiği gibi, bir salyangoz kabuğu da fiziksel yapısıyla bir kaleye benzetilebilir. Sonuçta *Beyaz Kale* salyangoz kabuğuna benzetildiğinde, *Beyaz Kale*'nin yapısı içinde kendini bulan “sevgili” okur bu kabuğunu harekete geçirecek olan salyangozun kendisidir. Böyle bir hayâl de *Beyaz Kale*'deki anlatıcıların, karakterlerin, olay örgüsünün ve okurun hikâyesinin kendisi olduğunu gösterir.

Altın spiral, samanyoluna da benzetilebilir. Bu benzetme de *Beyaz Kale*'de Elyazması Hikâye'nin düşündüğü ve düşündürdüğü konulardan olan astronomi ve astrolojiyle bağlantılır. *Beyaz Kale* ve samanyolu birlikte düşünüldüğünde, her “sevgili” okurun dünya ve dünyanın içinde bilebilecekleri ve bilemeyecekleri, *Beyaz Kale*'de bilebilecekleri ve bilemeyecekleriyle özdeşleştirilebilir. Bu ayrıca, samanyolundaki her şeyin birbirinin parçası olması ve bu parçaların yerli yerinde durup bir bütüne işaret etmesi, samanyolunun başlangıcının ve sonucunun olmaması gibi konuların da *Beyaz Kale*'ye uyarlanabileceğini düşündürür. Bu durumda, bu iki yapıda birlikte bakıldığında bir yanda “yazar” ve “yaratıcı” birbirleriyle özdeşleşirken öte yanda “okur” ve “insan” birbirleriyle özdeşleşir. Bu da *Beyaz Kale*'nin zaman ve zemin olduğu “yazar ve okur aşkı”nı, samanyolunun zaman ve zemin olduğu “Tanrı ve insan” aşkıyla özdeşleştirebilir.

Sonuç olarak, *Beyaz Kale* kendisini yansıtan bir kitaptır. Birbirinin üzerine gölgeleri düşen okurlar, yazarlar, olaylar, mesajlar ve iletişimlerden oluşur ve sonunda kendi gölgesini suyun yüzüne yani ona bakan okurunun aklına resmetmek ister. Yazısıyla, okurunu kendi aklına uymaya, yani akıllı olmaya ve bu yapıyı tamamlayacak “sevgili” okur olmaya çağırır. “Sevgili” okur, öncelikle okur ve yazar arasında icat edilen aşkı onaylar, sonra da *Beyaz Kale*'de keşfettiği resimleri, yani yazarın perspektif dünya görüşlerini gönlünce yorumlar. Böylece, kahramanlaşan

okurun kurmacalama deneyimi de kurmacalaşan okurun kahramanlaşma deneyiminin ikizi gibi yaratıcı bir edime dönüşür, *Beyaz Kale*'nin bu teze yansımış hâli gibi.

SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA

- Biçer, Boray. “Beyaz Kale”. *Orhan Pamuk’un Romancılığı ve Romanları*. İnternet Yayını: Exlibrary Yayınları, 2007. 96-123.
- Bardakçı, Murat. “Reşad Ekrem 'Cemal Aşığı idi ama İntihâlcı Değildi”. *Hürriyet Gazetesi* (26 Mayıs 2002).
- Basch, Sophie. “Pamuk’un İstanbul’u”. *Orhan Pamuk’u Anlamak*. Der. Engin Kılıç. İstanbul: İletişim Yayınları, 2000. 132-37.
- Cook, Andrea Theodore. *The Curves of Life*. London: Constable and Company, 1914.
- Cuddon, J.A. *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: Penguin Books, 1991.
- Lewes, Darby. *Double Vision : Literary Palimpsests of the Eighteenth and Nineteenth Centuries*. Lanham: Rowman & Littlefield Pub Inc.,2008.
- Ecevit, Yıldız. “Orhan Pamuk’un Kurmaca Kavramı”. *Orhan Pamuk’u Okumak*. İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1996. 23-42
- Ekiz, Tefik.”Alımlama Estetiği mi Metinlerarasılık Mı?”. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi* 47 (Şubat 2007): 119-127.
- Geçtan, Engin. *Psikanaliz ve Sonrası*. İstanbul: Remzi Kitabevi,1990.
- Göknar, Erdağ. “Beyaz Kale’de Özdeşleşme Politikası”. *Orhan Pamuk’u Anlamak*. Der. Engin Kılıç. İstanbul: İletişim Yayınları, 2000. 115-132.

- Halman, Talât S. *The Turkish Muse: Views & Reviews*. New York: Syracuse U. Press, 2006.
- Holup, Robert C. *Reception Theory: A Critical Introduction*. Great Britain: Methuen Co. Ltd, 1984.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London: Routledge, 1988.
- . *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Canada: Wilfrid Laurier University Press, 1980.
- Iser, Wolfgang. *The Act of Reading*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978.
- Kiras, İbrahim. “Pamuk Nereden Konuşuyor?”. *Yeni Şafak* (31 Ocak 1995): 41.
- Koçak, Orhan. “Güzeldi Beyaz Kale!”. *Orhan Pamuk’u Anlamak*. Der. Engin Kılıç. İstanbul: İletişim Yayınları, 2000. 149-154.
- . “Modernizm ve Postmodernizm”. *Defter 18* (Sonbahar 1992): 7-16.
- Köroğlu, Erol. “Kimlik Sorununa Palimpsest Yanıt: *Beyaz Kale*’de Özne ve Öteki”. *Orhan Pamuk’u Anlamak*. Der. Engin Kılıç. İstanbul: İletişim Yayınları, 2000. 154-165.
- MacKillop, James. *A Dictionary of Celtic Mythology*. Oxford: Oxford Universtiy Press, 2004.
- Mercatante, Antony S. *Encyclopedia of World Mythology*. Frenchs Forest, N.S.W: Child Associates, 1988.
- Naci, Fethi. “*Beyaz Kale*”. *Orhan Pamuk’u Anlamak*. Der. Engin Kılıç. İstanbul: İletişim Yayınları, 2000. 82-85.
- Oktay, Ahmet. “Bir Arayışın ve Bir Oyunun Romanı”. *Orhan Pamuk’u Anlamak*. Der. Engin Kılıç. İstanbul: İletişim Yayınları, 2000. 80-82.
- Pamuk, Orhan. *Beyaz Kale*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2006.

———. “Implied Writer” *World Literature Today* 80, No. 6 (Kasım-Aralık 2006): 20-24.

———. *Sessiz Ev*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1994.

Parini, Jay. “Korsanlar, Paşalar ve Müneccimbaşı”. *Orhan Pamuk’u Anlamak*.

Der. Engin Kılıç. İstanbul: İletişim Yayınları, 2000. 110-15.

Parla, Jale. “Roman ve Kimlik: *Beyaz Kale*”. *Orhan Pamuk’u Anlamak*. Der. Engin Kılıç. İstanbul: İletişim Yayınları, 2000. 85-99.

———. *Don Kişot’tan Bugüne Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2000.

Rose, Margaret A. *Parody//Meta-Fiction*. London: Trowbridge&Esher, 1979.

Sambur, Bilal. *Bireyselleşme Yolu Jung’un Psikoloji Teorisi*. Ankara: Elis Yayınları, 2005.

Sayın, Şara. “Beyaz Kale Bir Düş Mü?”. *Orhan Pamuk’u Anlamak*. Der. Engin Kılıç. İstanbul: İletişim Yayınları, 2000. 99-110.

Storr, Anthony. *Jung’dan Seçme Yazılar*. Çev. Levent Özşar. Ankara: Dost Kitabevi, 2006.

Tunalı, Dilek. “Yeni Roman-Yeni Dalga Sinemasi Etkileşimi Bağlamında Bir Sanat Yapıtı Olarak Film (Bir Değerlendirme)”. *Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi* 18 (2010): 27-36

Yavuz, Hilmi. “İntihal, Umberto Eco ve Orhan Pamuk”. *Zaman Gazetesi*, (12 Haziran 2002).

Yıldız, Ahmet. “Orhan Pamuk’a İvedi Yanıtlaması Dileğiyle Birkaç Soru”. *Edebiyat ve Eleştiri* 85 (Ocak-Şubat 2006): 3-5.

Jung, Carl Gustav, *The Archetypes and The Collective Unconscious*, New Jersey: Princeton University Press, 1969.

ÖZGEÇMİŞ

Çiğdem Yıldırım (Mirol), 1983 yılında Ankara’da doğdu. 2001-2005 Bilkent Üniversitesi Amerikan Kültürü ve Edebiyatı Bölümü’de tam burslu olarak okudu. Türk Edebiyatı üzerine çalışmalarına, Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü’nde başladı.