

*The Journal of Academic Social Science Studies*



*International Journal of Social Science*

Volume 5 Issue 7, p. 247-257, December 2012

## **AHMET ÜMİT'İN BAB-I ESRAR'INI POSTMODERN POLİSİYE OLARAK OKUMAK**

*TO READ AHMET UMİT'S BAB-I ESRAR AS AN POSTMODERN WHODUNIT*

*Yrd. Doç. Dr. Fethi DEMİR*

*YYÜ, Eğitim Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi, Yeni Türk Edebiyatı*

### ***Abstract***

After 1980, in Turkish fiction, postmodernism and thriller have been at the head of prominent genres. Especially when rapid technological improvements, raising effects of media and television on public, rising of pop culture, acceleration of individuation and alienation combined with developing of postmodern cycle, development of detective and postmodern genre also becomes inevitable. On one hand, a postmodern novel appears which systematically uses some techniques and wordings such as intertextuality, metafiction theatricality, pluralism, collage, pastiche, irony, silence, anachronism etc. On the other hand the thriller, which consists of crime, murder, tension that conditioned a different form in the context of becoming urbanized, individuation, technological developments, outshines as a significant inclination. Ahmet Umit is pioneer of the writers who utilize together these two apprehensions which quite look like different in the way of current techniques, fiction and wording features. In substance Umit, who is shown among the important detective authors of after 1980, synthesizes postmodern techniques with detective stories in his many novels. In this context, at the head of Ahmet Umit's assessable novels is *Bab-ı Esrar* which he narrates a current murder inquiry with fantastic transitions within historic, sufic and mystic events as part of Şems-i Tebrizi. In *Bab-ı Esra*, a detective story that based upon an inquiry of fire and murder sustained in Konya on the eve of 21<sup>st</sup> century, is appended to murder of Şems-i Tebrizi with postmodern techniques like intertextuality, palimpsest, collage, pluralism and metafiction. So an important example of postmodern whodunit emerges.

***Key Words:*** Ahmet Umit, Bab-ı Esrar, Whodunit, Postmodernism.

## Öz

Türk romanında, 1980 sonrası dönemde öne çıkan türlerin başında postmodernizm ve polisiye gelmektedir. Özellikle teknolojideki hızlı gelişmeler, medyanın ve televizyonun toplum üzerinde artan etkisi, pop kültürün yükselişe geçmesi, tüketimi önceleyen yaşam anlayışı, hızlanan bireyselleşme ve yabancılaşma dünyada gelişen postmodern dalğanın yansımaları ile birleşince polisiye ve postmodern gibi türlerin gelişmesi kaçınılmaz olur. Bir taraftan metinlerarasılık, üstkurmaca, oyunsuluk, çoğulculuk, kolaj, pastij, ironi, susku, anakronizm, palimpsest vb. bir dizi tekniği, anlatı biçimini sistemli bir biçimde kullanan postmodern bir roman doğar. Öte taraftan kentlileşme, bireyselleşme, teknolojik gelişmeler bağlamında değişik bir forma bürünen suç, cinayet, gerilim gibi öğeleri içeren polisiye roman, öne çıkar. Kullandıkları teknikler, kurgu ve anlatım özellikleri bakımından birbirine oldukça uzak gibi görünen bu iki anlayışı bir arada kullanan yazarların başında ise Ahmet Ümit gelir. Esasında 1980 sonrasının önemli polisiye yazarları arasında gösterilen Ümit, birçok romanında postmodern teknikleri polisiye hikâyelerle sentezler. Ahmet Ümit'in bu bağlamda değerlendirilebilecek romanlarının en önemlisi ise bir cinayet soruşturmasını, fantastik geçişlerle Şems-i Tebrizi bağlamındaki tarihi, tasavvufi ve mistik olaylarla iç içe anlattığı *Bab-ı Esrar*'dır. *Bab-ı Esrar*'da, 21. yüzyılın eşliğindeki Konya'da sürdürülen bir yangın ve cinayet soruşturmasına dayanan polisiye hikaye, metinlerarasılık, palimpsest, kolaj, çoğulculuk, oyunsuluk gibi postmodern tekniklerle Şems-i Tebriz'inin öldürülmesine ulanır. Böylece ortaya postmodern polisiyenin önemli bir örneği çıkar.

**Anahtar Sözcükler:** Ahmet Ümit, Bab-ı Esrar, polisiye, postmodernizm.

## 1. Giriş

Türk edebiyatında 19. yüzyılın sonlarına doğru ilk örneklerine rastlanan polisiye roman; II. Meşrutiyet sonrası dönemde gelişmesine ve Cumhuriyet döneminde önemli edebiyatçılar dâhil olmak üzere azımsanmayacak sayıda yazarın dikkatini çekmesine rağmen, ancak 1980 sonrasında diğer roman türleri gibi belirli bir saygınlık kazanır ve geniş okur kitleleriyle buluşur. Çünkü kentlileşme, bireyselleşme, yabancılaşma gibi modern yaşama dair olguların yanı sıra psikoloji, kriminoloji, adli tıp alanlarındaki hızlı gelişmeler, suçun bireyselleşmesi, daha girift ve içsel bir boyut kazanması 1980 sonrası dönemin başat eğilimleridir ki bu eğilimler, polisiye romanın gelişmesine uygun bir atmosfer oluşturur. Öte taraftan teknolojideki hızlı gelişmeler, medyanın ve televizyonun toplum üzerinde artan etkisi, pop kültürün yükselişe geçmesi, tüketimi önceleyen yaşam anlayışı da diğer türlere göre okunması daha kolay gibi algılanan polisiye romana olan ilginin artmasına zemin hazırlar.

Polisiye roman, 1980 askeri darbesinin yarattığı toplumsal travmanın etkisiyle adeta bir bellek yitimine uğrayan Türkiye'de yüzyıllık geçmişine rağmen yeni bir türmüş gibi algılanır. (Türkeş 2006: 12) Erhan Bener'in, Pınar Kür'ün, Ümit Kıvanç'ın ilk örneklerini verdiği bu süreçten sonra özellikle 1990'lı yıllarla birlikte Türk edebiyatında adeta bir polisiye roman patlaması yaşanır. Yerli "polisiyeler için bir altın çağın habercisi" (Gezer 2006: 37) olarak kabul edilebilecek bu dönemde Orhan Pamuk'tan Ahmet Ümit'e, Osman Aysu'dan Piraye Şengel'e, Sadık Yemni'den Reha Mağden'e, Murat Çulcu'dan Levent Aslan'a, Celil Oker'den Cenk Eden'e kadar birçok yazar polisiye türü içerisinde değerlendirilebilecek yapıtlar üretir. 2000'den sonra artan polisiye odaklı diziler, türe olan ilgiyi daha da arttırır ve hem dönemin ruhuna, hem de hedef okur kitlelerinin ve yayın dünyasının beklentilerine uygun düşen polisiye roman çeşitlenerek, diğer türlerle harmanlanarak, değişerek ve dönüşerek varlığını sürdürür. Nitekim 2000'li yıllarda polisiyenin tıpkı 1930-50'li yıllarda olduğu gibi bir altın çağ yaşadığını ileri süren A. Ömer Türkeş de bu dönemde polisiye yazan Orhan Teoman Özdemir, Havva Gülbeyaz Coşkun, Şule Şahin, Ferhat Ünlü, Enver Günsel, Aytekin Gezici, İsmail Gülensoy gibi isimlerden bahseder. (Türkeş 2006: 18) Çoğu ortalama ve yaygın bir

okur kitlesine hedefleyen, polisiyenin belirli klişe kalıplarını aşamayan bu popüler anlatılar arasında elbette özgün yapıtlar üreten, polisiye bir kurguyu edebi bir atmosfere oturtan çok nitelikli ürünler de bulmak mümkündür. Ahmet Ümit'in romanları da bu bağlamda değerlendirilebilir.

Polisiye romanı, “hoşça vakit geçirirken bilgilendiren, eleştiren, ama hepsinden (öte) zekâmızı alttan alta sınağa çekerek düşünmeyi özendiren bir edebiyat türü” (Gezer 2006: 37) olarak tanımlayan Ahmet Ümit'in bu yaklaşımının izleri, romanlarında kendini gösterir. Tüm romanlarında bir taraftan suç, cinayet ve gerilim odaklı polisiye bir hikâyeyi anlatan yazar öte taraftan bu hikâyeyi tarihsel, toplumcu-gerçekçi, psikolojik, politik, postmodern roman teknikleriyle destekler. Makalenin ana mevzunu oluşturan *Bab-ı Esrar*'da\* ise 21. yüzyılın eşiğindeki Konya'da sürdürülen bir yangın ve cinayet soruşturmasına dayayan polisiye hikaye, metinlerarasılık, palimpsest, kolaj, çoğulculuk, oyunsuluk gibi postmodern tekniklerle Şems-i Tebrizi'nin öldürülmesine ulanır. Böylece ortaya postmodern polisiyenin önemli bir örneği çıkar.

## 2. Postmodern Bir Polisiye: *Bab-ı Esrar*

Postmodern ile polisiye roman esas olarak birbirine oldukça uzak iki tür olarak değerlendirilebilir. Cinayetin veya cinayetlerin soruşturulmasına ve çözülmesine dayanan polisiye roman, analitik bir düşünme yöntemiyle kotarılmış, bilimselliğin önemsendiği, olaylar arasındaki nedensellik bağının sıkıca örüldüğü bir tür olarak klasik ya da modern romana yakın durur. Çünkü polisiye hikâye en basit ifadeyle çözülmesi gereken bir bulmacadır ve verili bilgilerden mantıksal çıkarsamalar yapılarak sonuca gidilir. (Çamcı 2006: 21) Oysa postmodern roman, metinlerarasılık, üstkurmaca, oyunsuluk, çoğulculuk, kolaj, pastij, ironi, susku vb. bir dizi tekniği, anlatı biçimini sistemli bir biçimde kullanır ve kurgu, zaman, mekan, dil-anlatım gibi klasik roman unsurlarını tersyüz eden bir anlayışı önceler. Fantastiğe, anakronizme, sürrealizme, göreceliğe eğilim gösteren postmodern roman; elbette nesnellığe, pozitivizme, modernizme ve determinizme uzak bir bakış açısının ürünüdür. Bu nedenle polisiye bir anlatıda postmodern teknikleri denemek polisiye hikâyenin bütünlüğünü, inandırıcılığını ve bilimselliğini sarsmak gibi tehlikeler barındırdığı gibi farklı, özgün ve yeni bir türün ya da anlatım tarzının doğmasına da olanak sağlar.

*Bab-ı Esrar*, bu bağlamda postmodern tekniklerin polisiye bir hikâyeye dengeli ve uyumlu bir biçimde uygulandığı bir romandır. Romanda, esas olarak Karen Kimya Greenwood adında bir sigorta ekspertizinin Londra'dan Konya'ya bir otel yangınına soruşturması için gitmesi bağlamında yaşananlar anlatılır. Postmodernizmin temel kurgu öğelerinden olan üstkurmacyı çağrıştıran “Dünya, rüya içinde rüyadır.” (s.11) atasözüyle açılan romanda, Karen Kimya'nın kısa bir süreliğine kaldığı Konya'da yaşadıklarına mı yoksa Londra-Konya uçağında gördüğü düşlere mi dayandırıldığı muğlâk bırakılan, yani “iç içe geçmiş sanrılar, karabasanlardan oluşan kocaman bir rüya mı, yoksa gerçeğin ta kendisi mi” (s.391) olduğu belli olmayan olaylar hikâyeye edilir. Karen Kimya, bir yangını ve bu yangın sebebiyle iki kişinin ölümünü araştırmak için Konya'ya gelir. Konya'ya gelirken akli, Konyalı bir Mevlevi olan ve yıllar önce kendilerini bırakıp tasavvufi bir hayata yönelen babasının hatırasıyla doludur. Babasına karşı ikircikli duygular besleyen Karen Kimya, hem ona büyük bir özlem duymaktadır; hem de kendisini küçük yaşta bırakıp gitmesine içlerlemektedir. Öte taraftan yeni

\* (2011), İstanbul: Doğan Kitap, 70. Baskı. (Makalede verilen sayfa numaraları eserin bu baskısına aittir.)

öğrendiği hamileliği, kendisinin kararsızlığına karşın erkek arkadaşı Nigel'in ısrarla çocuğu aldırmasını istemesi de aklını büsbütün karıştırmaktadır. İşte böyle bir ruh haliyle yıllar sonra Konya'ya yeniden gelen Karen Kimya, babasının mirası tasavvuf birikiminin ve kültürünün fantastik geçişlerle canlandığı bir atmosferde bir yangın ve cinayet soruşturmasının izlerini kanıtlardan, nedensellikten ve bilimsellikten ödün vermeden çözmeye girişir.

Romanın polisiye hikâyesi, bir otel yangınının soruşturulmasına dayanır. Polisiye romandaki dedektifin yerini tutan (Yürek 2011: 1635) Karen Kimya, adına çalıştığı sigorta şirketinin Konya bayii Mennan'ın yardımıyla otel yangını ve bu yangında hayatını kaybeden kişilerin ölüm sebeplerini araştırmaya girişir. İlk başta kazaymış gibi görünen yangının, Karen ile Mennan'ın çabalarıyla, topladıkları delillerle, yaptıkları görüşmelerle ve araştırmalarla sabotaj olduğu açığa çıkar. Yangını çıkartan ve iki kişinin ölmesine sebep olanlar sigorta şirketinden para almak isteyen otel sahibi Ziya ve adamlarıdır. Olaylar aydınlanınca Karen Kimya'yı kaçırmaya kalkışan Ziya ile şoförü Cevat, arabalarının kaza yapması sonucu ölürlür. Romanın polisiye hikayesini; determinizm, akılcılık, mantıksal oyunlar ve sürekli diri tutulan merak atmosferi bağlamında kuran Ahmet Ümit, polisiye anlatının en temel öğelerinden olan komiser tipini de anlatıya dahil eder. Bir başka cinayet bağlamında anlatıya dâhil olan Ragıp Başkomiser ile Zeynep Komiser'in varlığı romanın polisiye boyutunu belirginleştirir. Hatta Karen Kimya ile Zeynep Komiser'i kaza ve cinayet bağlamında tartıştıran Ahmet Ümit, ne tür suçların polisiye kapsamına girdiğine dair bilgiler vermeyi de ihmal etmez. (s.271)

*Bab-ı Esrar*'ı ilginç kılan ise elbette polisiye bir kurguya eklenen postmodern tekniklerdir. Romanda, bir yangın ve cinayet soruşturması bağlamında ilerleyen polisiye kurgu, fantastik geçişlerle yüzyıllar öncesindeki Mevlana ile Şems-i Tebrizi çerçevesinde anlatılan tarihsel, tasavvufi ve mistik olaylara ulanır. Romanın başkişisi Karen Kimya'nın kaotik ve çelişkilerle dolu iç dünyası da böyle bir geçişe zemin hazırlar. Esas itibarıyla polisiye kurgu Karen Kimya'nın reel yaşamını yani bilinçüstünü oluştururken Mevlana ile Şems-i Tebrizi bağlamında anlatılanlar bilinçaltını oluşturur. Akı, bir taraftan yangın soruşturmasının dayattığı determinist ve pozitivist ilkelere göre hareket eder. Öte taraftan içten içe hala hayranlık duyduğu babasının münzevi bir hayatı tercih edip kendilerini bırakıp gitmesinin yarattığı psikolojik travma, hamileliği, sevgilisiyle çocuğu doğurma konusunda yaşadığı tartışma, Konya'nın tarihi, kültürel ve tasavvufi atmosferiyle birleşince duygusal ve manevi eğilimleri gelişir. İşte Karen Kimya bu iki boyut arasında kimi zaman rüyayla, kimi zaman ışık oyunları ile kimi zaman ayna ve ses metaforuyla anlatılan geçişler yaşar. Karen Kimya'nın fantastik zamansal, mekânsal ve boyutsal bu geçişleri çoğu zaman metinlerarasılık, palimpsest, çoğulcu anlatım ve üstkurmaca gibi postmodern tekniklerle desteklenir. Romanda kullanılan başlıca postmodern teknikler ise metinlerarasılık, çoğulculuk, palimpsest ve oyunsuluktur. Romanın polisiye kurgusunu besleyen ve anlatının zenginleşmesini sağlayan bu tekniklerin izlerini sürmek romanın anlam dünyasını kavramayı sağlayacağı gibi hangi türün içerisine girdiğinin tespiti açısından da elzem hale gelir. Bu bağlamda *Bab-ı Esrar*'ı metinlerarasılık, palimpsest, çoğulculuk ve oyunsuluk açısından değerlendirmek gerekir.

## 2.1. Metinlerarasılığın İzleri

İster edebi ister teknik hiçbir metnin dışı kapalı olmadığı görüşüyle edebi metnin dokusuna hem edebiyat alanından hem de başka alanlardan metin parçaları katılabileceği ilkesine dayanan metinlerarasılık/intertextuality kavramı, postmodern romanın en önemli özelliklerinden biridir. Postmodern roman, kendine metinlerarası bir düzlem yaratır, eski dönemin oyunlarına, romanlarına, destanlarına, masallarına ve efsanelerine göndermeler yapar. Böylece yeni edebiyat ürünlerinin içinde eski edebiyatın motifleri arkaik bir görünümle yer alır. Özcesi tüm edebi metinleri büyük bir bütünün parçasıymış gibi gören ve bu bağlamda tüm yazarların tamamlanmamış bir "açık yapıtı" kendilerince tamamlamaya çalıştığını savunan

postmodern anlayışta, metinlerarası ilişki de genel anlamıyla bir yeniden yazma işlemi olarak algılanabilir. (Yürek 2011: 1624) Bir yazar ister çağdaş ister daha önceki dönemlerde yaşamış yazarların eserlerinden kimi parçaları kendi anlatısı çerçevesinde yeniden yazar.

Ahmet Ümit, romanlarını yazarken ciddi anlamda ön çalışmalar yapar; tarih, edebiyat, sanat, felsefe, sosyoloji, din ve psikoloji okumalarıyla romanlarını destekler. Nitekim yazarın suçu anlatırken felsefeden psikolojiye, tarihten sosyolojiye kadar birçok bilim alanına ve değişik anlatı yöntemlerine başvurmasının kaçınılmaz olduğuna inanan Ahmet Ümit'in (Ümit 2006: 22) bu tavrı, *Bab-ı Esrar*'da en çok metinlerarası ilişki biçiminde kendini gösterir. Nitekim romanın sonunda "Bab-ı Esrar'ı yazarken yaralandığım kaynaklar" (s.393) başlığı altında sıralanan eserler, romanda metinlerarası ilişki kurulan anlatıların da listesidir. Daha çok Mevlana, Şems-i Tebrizi, Mevlevilik, tasavvuf, Konya tarihi, din gibi konuları işleyen ve farklı dönemlerden, uluslardan ve bakış açılarından kaleme alınan bu otuz sekiz eserle kurulan metinlerarası ilişkiye roman boyunca rastlamak mümkündür.

*Bab-ı Esrar*'da metinlerarası ilişki kurulan anlatıların başında Ahmed Eflaki'nin *Ariflerin Menkabeleri* adlı eseri gelir. Karen Kimya'nın yaşadığı fantastik olaylar, farklı zamansal boyutlar arasındaki geçişleri, kimi zaman Şems-i Tebrizi ile kimi zaman da Şems-i Tebrizi'nin eşi Kimya Hatun ile özdeşleşmesi çoğu zaman Eflaki'nin eseriyle kurulan metinlerarası ilişkinin bir ürünüdür. Özellikle Karen Kimya'ya yardım edenin Şems-i Tebrizi olması, Karen Kimya'nın sık sık Şems-i Tebrizi'ye benzeyen bir dervişle karşılaşması vb. olaylar hep Eflaki'nin eserindeki anlatıların bir yansıması gibi sunulur. Romanda Eflaki'nin kitabından açıkça bahsedilir ve bu kitapta geçen Şems-i Tebrizi'nin hayatına, kudretli kişiliğine, Mevlana ile olan ilişkisine dair küçük epizotlar anlatılır ki tüm bu anlatılanlar bir biçimde romanın polisiye boyutuna eklemlenir. Nitekim Karen Kimya ile birlikte yangını soruşturan Mennan, Eflaki'nin kitabında Şems-i Tebrizi için yazan "Şems Hazretleri'nin bir unvanı da Seyfullah'mış. Yani Allah'ın Kılıcı. O kendisine ve sevdiklerine saygısızlık edenleri hiçbir zaman bağışlamamış." (s.191) ifadesinden yola çıkarak kapkaççıyı Şems-i Tebrizi'nin öldürdüğünü iddia eder. Bu iddiaya karşı Karen Kimya'nın "Doğru fikir yürütüyordu, olayları gayet zekice birbirine bağlıyordu, vardığı sonuç da mantıklıydı ama varsayımının üzerinde yükseldiği zemin tümüyle hayali, tümüyle gerçekdiydi." (s.194) demesi, elbette kimi fantastik olayların metinlerarasılıktan da yararlanarak açıklanmasına rağmen *Bab-ı Esrar*'ın nihayetinde analitik, pozitivist ve determinist ilkelere dayanan bir polisiye roman olduğunu vurgular. Çünkü Ahmet Ümit, metinlerarasılık gibi bir dizi postmodern tekniği ve fantastik unsurları sıkça kullanmasına rağmen *Bab-ı Esrar*'ın polisiye boyutunu korumaya özen gösterir.

Romanda *Mesnevi* başta olmak üzere Mevlana'nın birçok eseriyle de metinlerarası ilişki kurulur. Metne kolaj yöntemiyle eklemlenen kimi şiirler, metinlerarası bir ilişkinin ürünü olduğu kadar romanın atmosferine de denk düşer. Örneğin Karen Kimya'nın Londra'da kalan sevgilisi Nigel, Karen Kimya'nın kendisine özlem duyduğu anda, onu telefonla arar ve Mevlana'nın "(...) Gittin ey sevgili şimdi yollardasın/ Ayın değirmisini başına yastık yapmış uyumaktasın/güzel uykular, renkli düşler seninle olsun/ama bir zamanlar dizlerimde yattığımı da unutma, hatırla emi." (s.108) dizelerini okur. Benzer şekilde Karen Kimya'nın babasının arkadaşı İzzet Bey'in Mevlana'dan okuduğu "Aşk günahkârıyız biz, Müslüman başka/ Minicik karıncayız biz, Süleyman başka/ Solgun bir yüz iste bizden, bir ciğer parçası/ İpekli kumaş satan bezirgân başka..." (s.355) dizeleri Karen Kimya'nın tasavvufi aşk sebebiyle kendisini terk eden babasının durumunu anlamasına zemin hazırlar. Yine Şems-i Tebrizi'nin biyografisine dair okunan kaynaklardan derlenen kimi bilgiler bir değerlendirme biçimde

romana eklemlenir. (s.117) Ahmet Ümit, tasavvufa dair birçok kavramı, durumu ve terimi de metinlerarası ilişki kurduğu alanın kült yapıtları bağlamında açıklar. Örneğin tasavvufun temel terimlerinden olan “İnsan-ı Kamil” kavramı tüm aşamalarıyla ayrıntılı bir biçimde anlatılır. (s.61) Yine Konya tarihine ilişkin kaleme alınan eserlerle metinlerarası ilişki kurulur ve şehrin tarihi, isminin nereden geldiği ayrıntılı bir biçimde ifade edilir. (s.79) Romanda metinlerarası ilişki bağlamında dikkat çeken bir diğer nokta da Konya'daki türbelerde ve camilerde dikkati çeken ve romanın atmosferine uygun kimi levhaların kolaj yöntemiyle romana aktarılmasıdır. Nitekim Şems-i Tebrizi Camii'ndeki levhadan kolajlanan “Yüce Peygamberimiz ile Hazreti Ali arasındaki dostluk, muhabbet, yakınlık ne ise, Hazreti Şems ile Hazreti Mevlana arasındaki dostluk odur.” (s.355) sözü hem romanın önemli bir boyutunu oluşturan Mevlana-Şems ilişkine bir göndermedir hem de Ahmet Ümit'in çoğu postmodern yazar gibi romanını yazarken önemli bir etüt çalışması yaptığını, yalnız okuduklarını değil gezip gördüklerini de bir biçimde anlatılarına dâhil ettiğini gösterir.

Sonuçta *Bab-ı Esrar*'da postmodern anlatının temel öğelerinden olan metinlerarasılıktan yararlanır ve bu teknik üzerinden polisiye hikâyeye yeni bir boyut kazandırılır. Fantastik geçişlere de imkân veren metinlerarası eğilim sayesinde tarih, tasavvuf, Mevlana-Şems ilişkisi gibi temalara değinilir.

## 2.2. Mevlana-Şems-i Tebrizi İlişkinin Palimpsest Sunumu

Tarihsel gerçekliği doğaüstü unsurlarla yeniden kurmaya dayanan palimpsest tarih anlayışı, özellikle tarihi konuları işleyen postmodern romanlarda kullanılan tekniklerden biridir. Palimpsest tarih yazımında romancının amacı olgusal bir gerçeği yakalayıp anlatmak değil, bir kurmaca oluşturmak için bu gerçekle oynamak, onu çarpıtmak, hatta tersine çevirmektir. Tarihsel gerçekliğe bakan romancı artık görünür olanı değil de, silinmiş veya palimpsest olanı hedeflemektedir. (Koroğlu 2006: 155) Palimpsest tarihler de, gerçekliği doğaüstüyle, tarihi de tinsel ve düşünsel yeniden yorumlamalarla kaynaştırarak tamı tamına bunu yaparlar. Örneğin Christine Brooke-Rose “Palimpsest Tarih” başlıklı makalesinde Gabriel Garcia Marquez'in *Yüzyıllık Yalnızlık*, Umberto Eco'nun *Gülün Adı*, Carlos Fuentes'in *Terra Nostra*, Milorad Pavić'in *Hazar Sözlüğü*, Salman Rushdie'nin *Şeytan Ayetleri* gibi bir dizi çağdaş romana bakar ve bunları “kendi içinde bir kurmaca olarak tarih” perspektifinden değerlendirir. Brooke-Rose'a göre bunlar alternatif, palimpsest tarihlerdir.

*Bab-ı Esrar*'da da özellikle Mevlana ile Şems-i Tebrizi ilişkisinin anlatımında palimpseste başvurulur. Mevlana ile Şems-i Tebrizi arasındaki ilişkiye dair çeşitli tarihsel bilgileri kendi bakış açısından yansıtan Ahmet Ümit, tarihsel gerçeklikle oynar, onu dönüştürür ve yeniden kurar. Yazar elbette yüzyıllar öncesine ait bu tarihsel dönemi palimpsest yöntemle kurgularken romanın ana eksenindeki polisiyeyle örtüşen ve çoğu zaman bu polisiye hikâyenin bir simetrisini oluşturan diğer bir cinayet hikâyesi kurar.

*Bab-ı Esrar*'ın ilk bölümünde Şems-i Tebrizi'nin öldürülmesi anlatılır. Romanın bu sahneyle açılması Ahmet Ümit'in Mevlana, Şems-i Tebrizi ve ailenin diğer bireyleri arasında yaşanan tarihi olayları palimpsest yöntemle suç ve cinayet odaklı bir atmosfere bürüdüğünü gösterir. Romanın polisiye dokusuyla uyumlu olan bu yaklaşım roman boyunca devam eder. Nitekim romanın polisiye kurgusunda dedektif işlevi üstlenen Karen Kimya aynı işlevi, fantastik geçişlerle gönderildiği bu palimpsestle kotarılmış düzlemde de devam ettirir. Önce Şems-i Tebrizi ile bir biçimde ilişkilendirilen Karen Kimya, sonra Şems-i Tebrizi'nin Kimya adında bir eşi olduğunu öğrenir. Şems-i Tebrizi'nin biyografisine, mizacına dair araştırmalar ve okumalar yapar. (s.119) Hatta Mevlana ile Şems-i Tebrizi'nin tanışmalarına tanıklık eder ve “bir ruh göçü yaşayarak, bu buluşmada Şems-i Tebrizi'ye dönü(şür.)” (s.141) Karen Kimya, Mevlana ile Şems-i Tebrizi arasındaki ilişkinin dini, tasavvufi, felsefi ve aşkın boyutlarını gerek gerçek gerekse gerçeküstü düzlemde araştırırken palimpsest yöntemle öne çıkarılan

cinayet boyutuna vurgu yapmayı da hiç ihmal etmez. Örneğin Mevlana ile Şems-i Tebrizi arasındaki ilişkinin tasavvufi derinliğini anlamaya çalışırken, babasıyla Şah Nesim arasındaki bağ ile bu durum arasında analogiler kurarken, bir dizi fantastik olaylar yaşarken bile “Mevlana neden evlendirmişti evlatlığını Şems’le? Daha da önemlisi, yaşamını Allah’ın sırlarını bulmaya adanmış Şems gibi bir sufi, nasıl olmuştu da evlenmişti gencecik bir kızla?” (s.156) gibi hikâyenin cinayet ve merak boyutuna dikkat çeken sorular sorar.

Mevlana ile Şems-i Tebrizi ilişkisinin palimpsest sunumu roman boyunca polisiye formda devam eder. Karen Kimya, önce Mevlana’nın oğlu Alâeddin ile Kimya arasındaki yakınlığı öğrenir. (s.189) Şems-i Tebrizi’nin türbesinin küçük ve gösterişsiz halinden ve Mevlana’nın türbesinin yanında olmamasından yola çıkarak Şems-i Tebrizi ile Mevlana’nın yakın çevresi arasında bazı sorunların olduğunu, bu sorunların da Şems-i Tebrizi’nin öldürülmesine yol açtığını düşünmeye başlar. (s.198) Yine Mevlana ile Şems-i Tebrizi arasındaki tasavvufî ve deruni ilişki dedikodulara sebep olunca Mevlana’nın evlatlığı Kimya’yı Şems-i Tebrizi ile evlendirdiğini okur. Bu noktada, hedef şaşırtma, okuru farklı bir noktaya yönlendirme gibi polisiyenin tipik yöntemlerine de başvurulur. Nitekim Karen Kimya’nın rüyasına dayandırılarak aktarılan Şems-i Tebrizi’nin Kimya’yı Alâeddin’le gizli gizli bulduğu için öldürdüğü iddiası, daha sonra bu konu üzerine okuduklarıyla muğlak bir hale getirilir. (s.314) Benzer bir durum Şems-i Tebrizi’nin öldürülmesi için de geçerlidir. Alâeddin, âşık olduğu Kimya’nın Şems-i Tebrizi tarafından ya da onun yüzünden öldürüldüğünü düşününce intikam almaya karar verir. Alâeddin’in bireysel öfkesi, Mevlana’nın çevresindeki insanlarda gittikçe yükselen öfkeyle birleşince Şems-i Tebrizi öldürülmesine uygun bir atmosfer oluşur (s.321) ve aralarında Alâeddin’in de bulunduğu yedi kişi Şems-i Tebrizi’yi bıçaklayarak öldürür. (s.338) Böylece anlatıdaki döngüsellik tamamlanır ve Şems-i Tebrizi’nin öldürülme sahnesiyle açılan bu palimpsest hikâye tamamlanır.

Kendi palimpsest üretiminin arkasında duran yazar, o döneme ilişkin yazılan diğer tarihi metinlerle kendi değerlendirmeleri arasında bir karşılaştırma yapmaktan da çekinmez. Nitekim Karen Kimya’ya “benim rüyamda gördüklerimle, Eflaki’nin anlattıkları uyusmuyordu. Eflaki’ye göre, daha doğrusu ona bu kitabı yazdıran Mevlana’nın torunu Arif Çelebi’ye göre amcası kötü niyetli, kıskanç bir oğuldu, ama benim rüyalarımındaki Alâeddin tıpkı babası gibi, akli aşk tarafından ele geçirilmiş çaresiz bir delikanlıydı sadece.” (s.322) dedirtir. Bu ifade Ahmet Ümit’in tarihi kaynaklardan yararlanmakla birlikte Mevlana’ya ve onun çevresinde yaşananlara dair yeni bir yorum getirdiğinin, olayları, kişileri ve ilişkileri bilinçli bir biçimde yeniden ürettiğinin kanıtıdır.

### 2.3. Çoğulcu Bir Atmosfer

Postmodern anlatının temel özelliklerinden olan çoğulculuk, birbirinden farklı birçok dilsel kodun, eliter/popüler nitelikteki karşıt unsurların birbirine paralel olarak kullanılmasına dayanır. (Kızıler 2003: 172) Klasik ve modern romanda birbirine karşıt görüldüğü için bir arada kullanılmayan birçok unsur postmodern anlatıda yan yana gelir ve demokratik bir birliktelik içinde yan yana sergilenir. Öyle ki postmodernizm, farklılıkları ve yapıyı bozup parçalara ayırır, bir öncekinden daha kapsamlı daha çoğulcu yeni bir yapı oluşturur. (Saraçoğlu 2003: 110) Kaynağını çoğulculuktan alan postmodern sanat da çeşitli tarih kesitlerinden birden fazla sanat akımının, birden fazla biçimin birlikteliğinden oluşur ve farklılıkların yan yana geldiği eklektik/çoğulcu bir yapı (Ecevit 2004: 68) olarak değerlendirilebilir.

*Bab-ı Esrar*, postmodernizmin temel anlatı ilkelerinden çoğulculuk bağlamında kotarılmış bir eserdir. Ahmet Ümit, çeşitli boyutlarda birbirini yansıtan çoğul, renkli bir

atmosfer oluşturur. Böylece romanın merkezinde yer alan polisiye hikâye, genişler, çeşitlenir, metinlerarası ilişkilerle, fantastik unsurlarla, palimpsestle, üstkurmacayla değişik boyutları olan çok katmanlı bir anlatıya dönüşür.

*Bab-ı Esrar*'da her şeyden önce düalist bir yapıdan söz edilebilir. Bir taraftan yangın ve cinayet soruşturması bağlamında ilerleyen polisiye bir anlatı mevcutken; öte taraftan yine merkezinde bir cinayet olan; fakat fantastik geçişlerle yüzyıllar öncesindeki Mevlana ile Şems-i Tebrizi çerçevesinde anlatılan tarihsel, tasavvufi ve mistik olaylara dayanan ikinci bir kurgusal düzlem söz konusudur. Nitekim bu durum romanda “İki âlem vardır: İlki varlık âlemi, ikincisi mana âlemi” (s.115) biçiminde ifade edilir. Bu iki âlemi birbirine bağlayan ise romanın başkişisi Karen Kimya'dır. Karen Kimya'nın kimi fantastik, oyunsu, düşsel, ışıklı, çağrışımsal unsurlarla gidip geldiği bu iki düzlem, çoğul bir atmosferin de kaynağını oluşturur. Öyle ki bu çoğulcu atmosfer sadece kurguyla sınırlı kalmaz; birbirini yansılayan, birbirini destekleyen yani birbirinin simetri olan kişilerin, mekânların, temaların ve durumların oluşmasına da zemin hazırlar. Örneğin romanın başkişisi Karen Kimya, romanın yüzeysel anlam katmanında yangın soruşturması için Konya'ya gelen bir eksper iken; ikincil anlam katmanında kimi zaman Şems-i Tebrizi'ye kimi zaman ise Şems-i Tebrizi'nin eşi Kimya Hanım'a dönüşür. Yine Doğulu tasavvuf ehli bir baba ile Batılı pozitivist bir anneden olan Karen Kimya'nın ismi, onun çokkimlikli, çokkültürlü birey olduğunu imlediği kadar postmodern dünyanın çoğulculuk ilkesine de denk düşer.

Romanda çoğulcu atmosfer sadece kurgunun ve kişilerin ete kemiğe bürünmesinde gözetilmez. Olaylar, durumlar, mekânlar ve kavramlar arasında da kurulur. Örneğin romanın polisiye odaklı yüzeysel anlam katmanında Karen Kimya'nın babası Poyraz Efendi'nin Şah Nesim'le olan ilişkisi, ikincil kurgusal düzlemde Mevlana ile Şems-i Tebrizi ilişkisinin simetrisidir. Nitekim “Babam bizi nasıl bırakıp gittiyse, Şems de sonunda şeyhinde ayrılıp kendini yollara vurmuştu” (s.118) diyen Karen Kimya, Mevlana ile Şems-i Tebrizi'nin hikâyesini öğrendikçe, o ilişkinin sırlarına vakıf oldukça babasının edimini de daha olgun bir tavırla değerlendirir. Yine iki kurgusal düzlem arasındaki algı farkları da çoğulcu bir atmosferi destekler. Romanın polisiye odaklı yüzeysel anlam katmanında Karen Kimya'nın yangın soruşturması maddi amaçlar için yapılırken; ikincil anlam katmanında hakikate yani manevi değerlere ulaşmaya dönüşür.

*Bab-ı Esrar*'da çoğulcu atmosferin oluşturulmasında romanın polisiye dokusu göz önünde bulundurularak iki farklı âlem arasında dikey değil yatay bir ilişki kurulur. Çoğu postmodern romandaki çokkatmanlı yapı, dikey bir biçimde oluşturulmuştur ve okurun daha içkin anlam katmanlarına ulaşabilmesi için metinle didişmesi, derin bir entelektüel birikiminin olması, metindeki alegorik ifadeleri çözümleyebilmesi gerekir. Oysa *Bab-ı Esrar*'da romanın anlam katmanlarını yatay bir düzlemde yan yana hatta iç içe kuran yazar, polisiyenin temel özelliklerinden olan akıcılık, rahat okunma, gerilimin sürekliliği gibi ilkelere de dikkat ettiğini gösterir. Nihayetinde kimi zaman, romanın başkişisinin attığı çılgınlıkta olduğu gibi iç içe geçen (s.137) bu iki düzlem birbirini destekler, yansıtır ve çoğul bir atmosferin oluşmasını sağlar.

#### 2.4. Oyunsuluk Eğilimi

Postmodern anlatının en temel özelliklerinden biri de oyunsu bir ortamın yaratılması ve kurmaca düzlemde metinlerarasılık, üstkurmaca, çoğulculuk vb. tekniklerle, anlatıların okura bir oyun gibi sunulmasıdır. Yıldız Ecevit'in ifadesiyle “gerçeğin belirsizleştiği, klişe kalıplarla üretilip tüketime sunulduğu bir çağın sanatçısı, kendisine sürekli yabancılaşan bir dünyayı yeniden üretmek yerine, rotayı farklı bir estetik doğrultuya kaydırmıştır; salt sanatsal yaratıcılığı, hem biçim hem de içerik/motif düzleminde odağa almış, onunla oynamaktadır.” (Ecevit 2004: 99) Bu bağlamda oyun, yalnızca yazarın yaratıcılığı için bir önkoşul olmayıp



aynı zamanda yazara, her türlü baskının, zorunluluğun dışında kendini gerçekleştirme için uygun koşullar da sunar.

*Bab-ı Esrar*'da değişik postmodern teknikleri kullanan, bu teknikleri polisiye bir hikâyeye sentezleyen Ahmet Ümit, özellikle fantastiğe yaslanan oyunsuluk eğiliminden de yararlanır. Romanın “rüya içinde rüya” (s.11) sözüne dayandırılması ve tüm yaşananların bir düş, bir fantezi olduğu imasıyla bitmesi (s.392) her şeyin bir oyun olarak kurgulandığını gösterir. Çünkü romanın sonunda tüm anlatılanların, Londra-Konya uçağında Karen Kimya'nın kurduğu düşlerden mi; yoksa Konya-Londra uçağında Konya'da yaşadıklarının düşsel öğelerle desteklenmesinden mi oluştuğu bilinçli bir biçimde muğlak bırakılır.

Romanda oyunsuluk eğilimi, en belirgin biçimde Karen Kimya'nın maddi, somut, gerçek yaşam ile; manevi, soyut, gerçeküstü yaşam arasında kimi zaman rüyayla, kimi zaman ışık oyunları ile kimi zaman ayna ve ses metaforuyla anlatılan geçişlerinde kendini gösterir. Nitekim masalların gizlemleri atmosferine, muhteşem kahramanlarına, mucizelerle dolu olaylarına hayranlık duyan Karen Kimya'nın hayal dünyası, babasının anlattığı Doğu masallarıyla doludur. Bu sebeple bilgisayarın ışığıyla duvarda oluşan maviliği kapıya benzetir ve “Keşke bu buz mavi gerçek olsaydı da, ben o çok sevdiğim masalların içindeki kahramanlardan biri gibi bu mucizevi geçitten geçerek sıkıntılımdan, dertlerimden kurtulabileceğim bir dünyaya girebilseydim.” (s.51) diye düşünür. Nihayetinde Lewis Carroll'ın *Alice Harikalar Diyarı*'nda adlı eserini çağrıştıran bir geçişle farklı bir boyuta varır. Esas itibariye Karen Kimya'nın iç dünyasında cereyan eden bu geçişler, bir kız çocuğunun kendisini küçük yaşta terk edip giden tasavvuf ehli babasıyla yaşadığı iç hesaplaşmanın tezahürü olan psikolojik bir oyundur. Çünkü romanın sonunda Karen Kimya'nın kendi kendine itiraf ettiği gibi Konya'ya gittiği andan itibaren aklında babası vardır. Tüm yaşananlar boyunca babasını düşünmüştür ve Konya'ya yangın soruşturmasını bahane ederek sadece babasını bulmaya gelmiştir. (s.380) Yine babasıyla Şah Nesim arasındaki ilişkiyle Şems-i Tebrizi ile Mevlana'nın yakınlığı arasında simetri kurması, Şems-i Tebrizi ve Kimya Hatun'la özdeşleşmesi, en sevdiği bebeği Sunny ile Şems'in isimlerinin aynı anlama gelmesi, Şems-i Tebrizi'nin olaylar boyunca karşısına çıkıp kendisini hakikate götüreceği ipuçları vermesi vb. olaylar, tüm anlatılanların bir oyun atmosferi içerisinde kurgulandığını gösterir. Romanın sonunda kendisine bir oyun oynandığını itiraf eden (s.380) Karen Kimya, babasının da ona bağlı olduğunu, bu yüzden ruhunu bütünüyle tasavvufa veremediğini öğrenir. Babasının kendisine duyduğu derin sevgiyi simgeleyen bu metafor bağlamında babasıyla hesaplaşan Karen Kimya bir iç huzura kavuşur.

Özcesi Ahmet Ümit, Karen Kimya'nın babasıyla psikolojik hatta psikanalitik boyutları olan marazi ilişkisini, postmodern romanın temel kurgu özelliklerinden oyunsuluk bağlamında anlatır. Önce Karen Kimya'nın babasıyla hesaplaşmasına, buluşmasına uygun bir atmosfer oluşturulur. Sonra babası Poyraz Efendi'nin memleketinde, onun izini sürdüğü tasavvufi yaşamın derinliklerine ve kaynağına yöneltilir. Burada babasını var eden değerlere vakıf olan Karen Kimya, nihayetinde babasını anlar, onunla psikolojik anlamda bir özdeşleşme yaşar ve aralarındaki sevgi bağlarının karşılıklı ve güçlü olduğuna kanaat getirir.

### 3. Sonuç

Türk romanında 1980 sonrası dönemde gelişen, öne çıkan türlerin başlıcaları postmodern ve polisiyedir. Bir taraftan metinlerarasılık, üstkurmaca, oyunsuluk, çoğulculuk, kolaj, palimpsest vb. bir dizi tekniği, anlatı biçimini sistemli bir biçimde kullanan postmodern roman gelişirken; öte taraftan kentlileşme, bireyselleşme, teknolojik ilerlemeler bağlamında

değişik bir forma bürünen suç, cinayet, gerilim gibi öğeleri içeren polisiye roman öne çıkar. Kullandıkları teknikler, kurgu ve anlatım özellikleri bakımından birbirine oldukça uzak gibi görünen bu iki anlayışı bir arada kullanan yazarların başında ise Ahmet Ümit gelir. 1980 sonrasında en önemli polisiye yazarlarından kabul edilen Ümit, romanlarını yazarken sadece polisiyeyle sınırlı kalmaz. Tarih, din, siyaset, kültür, sosyoloji, felsefe vb. birçok alana dair okumalar, araştırmalar yapar. Ayrıca roman sanatının güncelini, farklı türlerini de takip eden yazar, bu türleri bir arada kullanmaktan, farklı anlatım yolları denmekten çekinmez. Merkezinde polisiye bir hikâye olmakla birlikte çeşitli alanlardaki okumalarını, çalışmalarını, birikimlerini romanın yapısına denk düşen tarihsel, toplumcu-gerçekçi, psikolojik, politik veya postmodern roman teknikleriyle destekler.

*Bab-ı Esrar*'da ise 21. yüzyılın eşiğindeki Konya'da sürdürülen bir yangın ve cinayet soruşturmasına dayayan polisiye hikâye, metinlerarasılık, palimpsest, çoğulculuk, oynusuluk gibi postmodern tekniklerle yüzyıllar öncesindeki Mevlana ile Şems-i Tebrizi arasındaki ilişki bağlamında anlatılan tarihi, tasavvufi, mistik ve dini boyutlu epizotlarla harmanlanır. Böylece ortaya türlerin iç içe geçtiği, renkli, çoğul ve zengin bir anlatı atmosferi çıkar. Mevlana ile Şems-i Tebrizi arasındaki ilişkinin palimpsest yöntemle kurmaca düzlemde yeniden üretildiği, metinlerarasılık ve oynusuluk tekniklerinin bilinçli bir biçimde kullanıldığı *Bab-ı Esrar*, tüm bu özellikleriyle "postmodern bir polisiye" olarak değerlendirilebilir. Elbette romanın temelindeki polisiye dokuyu zedelememeye özen gösteren yazar, polisiye ile postmodern arasında bir denge kurmayı başarır ki *Bab-ı Esrar*'ın açtığı kanaldan gelen *İstanbul Hatırası* ile *Sultanı Öldürmek* romanları bu mayanın tuttuğunu gösterir. Ahmet Ümit'in Türk romanındaki yerini klasik polisiye yazarlığının ötesine taşıyan bu "postmodern polisiye" eğiliminin gerek Ahmet Ümit'in gerekse diğer yazarların kaleminde nasıl bir boyuta evrileceğini, kendi başına müstakil bir türe mi dönüşeceğini, yoksa polisiye romanın bir alt türü olarak mı kalacağını bekleyip görmek lazım.

## KAYNAKÇA

- ÇAMCI Canan (2006). Ahmet Mithat'ın Polisiye Romanları, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ECEVİT Yıldız (2004). Türk Romanında Postmodernist Açılımlar, İstanbul : İletişim Yayınları.
- GEZER Habibe (2006). Türk Edebiyatında Polisiye Roman ve Ahmet Ümit'in Polisiye Roman Kurguları, Yüksek Lisans Tezi, Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- KIZILER Funda (2003). Patrick Süskind'in Parfüm Adlı Romanında Modernist ve Postmodernist Açılımlar, Doktora Tezi, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- KÖROĞLU Erol (2006). Kimlik Sorununa Palimpsest Yanıt: Beyaz Kale'de Özne ve Öteki", Orhan Pamuk'u Anlamak (Der. Engin Kılıç), İstanbul: İletişim Yayınları.
- SARAÇOĞLU Semra (2003). Self-reflexivity in Postmodernist Texts: A Comparative Study Of The Works of John Fowles and Orhan Pamuk, Doktora Tezi, Ankara: Orta Doğu Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- TÜRKEŞ Ömer (2006). "Osmanlı Polisierleri", Radikal Kitap, S.255.

---

TÜRKEŞ Ömer (2006). “İyi Başladı”, Radikal Kitap, S.257.

ÜMİT Ahmet (2011). Bab-1 Esrar, İstanbul: Doğan Kitap.

ÜMİT Ahmet (28.04. 2006). “Tanrı Yazar mı, Yazar Tanrı mı?”, Radikal Kitap.

YÜREK Hasan (2011). “Bab-1 Esrar ve Aşk Üzerine Bir Mukayese Denemesi”, Turkish Studies, S.6/3 Summer.