



Kültür ve İletişim

culture&communication

Yıl: 27 Sayı: 53 (Year: 27 Issue: 53)

Mart 2024 - September 2024 (March 2024 - September 2024)

E-ISSN: 2149-9098



2024, 27(1): 50-81

DOI: 10.18691/kulturveiletisim.1384121

****Araştırma Makalesi****

Şiirsel Bir Arayış Anlatısı Olarak Murathan Mungan'ın "Çador"u: "Bir İmaya Dönüşüyor Her Şey"*

Gülşen CAN**

Öz

Yazınsal eserler için türlere ait kuralların esneklediği ve eser sahibinin söyleminin önem kazandığı günümüzde, yapıları belli tür sınıflandırmalarına tabi tutmak, yazınsal türleri kesin çizgilerle ayırmak zorlaşmıştır. Roman, hikâye, şiir gibi türlerin birleşimi konumundaki "mutant metin"ler çoğalmış, yazınsal söylemi belirli bir türe ait çerçeve ile tanımlama gayreti gereklilik olmaktan çıkmıştır. Murathan Mungan'ın Çador eseri de şiir, hikâye, roman, anlatı, mensur şiir şeklinde birbirinden farklı türlerle tanımlanabilir konumdadır. Çador'un tür olarak yaşadığı tanım sorununu aşmak, esere belli bir plan dâhilinde bakabilmek için Mungan'ın eserini konusu, kurgusu, dil ve üslubu ve diğer teknik özellikleriyle "imgesel bir anlatı" olarak tanımlamak mümkündür.

Bu araştırmada, dil bilimi ve gösterge bilimi metotlarından yararlanılarak içerik analizi yöntemi ile Çador anlatısı çözümlenmiş; anlatıların açıklayıcı unsurları olarak özet, konu ve izlek, anlatıcı ve bakış açısı, anlatı kişileri, olay, zaman, mekân, dil ve üslup başlıkları ile metin açıklanmaya çalışılmıştır. Çalışma sonunda, yapıta dair her türlü olgunun sembolik özellik taşıdığı ve ancak zihindeki tasarımlarla anlatı atmosferinin yakalanabileceği görülmüş; şiirsel bir anlatı olan Çador'un başlı başına bir metafor, bir sembol olarak okuyucunun önüne sunulmuş kurmaca bir dünya olduğu ortaya çıkmıştır. Çador, "sıkıştırılmış" ve "ortak-sözceleyen"inin imgesel tasarımına-tamamlamasına sunulmuş kısa sözlerle açılan-derinleşen "yoğun bir anlatı"dır. Murathan Mungan, içerisinde bir "örtü"nü ördüğü ve zihinde açıklanmayınca görülemeyecek-keşfedilemeyecek olan eserinin her bir perdesini aralamayı okuyucusunun ellerine bırakmış durumdadır. İmgelerle örülü bir anlatı olan Çador'un yazınsal olarak incelenmesi, bu örtülü dünyanın az da olsa aydınlatılması amacını taşımaktadır.

Anahtar sözcükler: Murathan Mungan, Çador, anlatı, şiir, arayış, kadın.

* Geliş tarihi: 31.10.2023. Kabul tarihi: 05.02.2024

** İnönü Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü

Orcid no: 0000-0003-2602-8039, gulsencan.d@gmail.com

****Research Article****

Murathan Mungan's "Çador" as a Poetic Quest Narrative: "Everything Turns into an Insinuation"

Gülşen CAN**

Abstract

Nowadays, when the rules of genres for literary works have become flexible and the author's discourse has gained importance, it has become difficult to subject works to certain genre classifications and to distinguish literary genres with clear lines. "Mutant texts", which are combinations of genres such as novels, stories and poems, have increased in number, and the effort to define literary discourse within the framework of a certain genre has ceased to be necessary. Murathan Mungan's work Çador can be defined with different genres such as poetry, story, novel, narrative and prose poetry. In order to overcome the definition problem that Çador has as a genre and to look at the work within a certain plan, it is possible to define Mungan's work as an "imaginary narrative" with its subject, fiction, language and style and other technical features.

In this research, the Çador narrative was analyzed with the content analysis method, using linguistics and semiotics methods; the text has been tried to be explained with the titles of summary, subject and theme, narrator and point of view, narrative characters, event, time, place, language and style as explanatory elements of the narratives. At the end of the study, it was seen that all kinds of facts about the work have symbolic properties and the narrative atmosphere can only be captured with designs in the mind; it has been revealed that Çador, a poetic narrative, is a fictional world presented to the reader as a metaphor and symbol in itself. Çador is a "dense narrative" that expands and deepens with short words that are "compressed" and presented to the imaginary design-completion of its "co-utterer". Murathan Mungan has left it in the hands of his readers to uncover each curtain of his work, in which he weaves a "cover" and which cannot be seen or discovered unless it is revealed in the mind. Literary examination of Çador, a narrative woven with images, aims to shed light on this veiled world, at least a little.

Keywords: Murathan Mungan, Çador, narrative, poetry, quest, woman.

* Received: 31.10.2023. Accepted: 05.02.2024

** İnönü University, Graduate School of Educational Sciences
Orcid no: 0000-0003-2602-8039, gulsencan.d@gmail.com

Şiirsel Bir Arayış Anlatısı Olarak Murathan Mungan'ın “Çador”u: “Bir İmaya Dönüşüyor Her Şey”¹

Giriş

*“Metin analizi metodu, yorumcuya değerlendirmeleri için
az çok hareket özgürlüğü bahşeder.”
(Auerbach, 2019: 600)*

Murathan Mungan sanatın birçok dalında eserler vermiş, özgün dili ve güçlü anlatımı ile edebiyat dünyasında kendine has yer edinmiş bir şair ve yazardır. Mungan'ın yazın dünyasındaki etkinliği eserlerindeki zengin dünya ile kendini var etmekte ve böylece yapıtları geniş bir okur kitlesine ulaşmaktadır. *Cenk Hikâyeleri, Kırk Oda, Yüksek Topuklar* ile ilerleyen yazın yolculuğunu; *Çador, Çağ Geçitleri, Şairin Romanı* gibi önemli yapıtlarla devam ettiren Mungan'ın, eserleri içerisinde kuşkusuz en “sessiz sedasız” olanı *Çador*'dur. Mungan *Çador*'u okurunun önüne anlatı atmosferini devam ettiren bir “kimsesizlik”le bırakmış ve böylelikle okur tarafından keşfedilmesi, anlaşılması ve sahiplenilmesi gereken bir eser ortaya koymuştur.

R. Barthes “Yapıttan Metne” başlıklı bir makale yazar ve sorar: “Georges Bataille’ı nasıl sınıflandıracaksınız? Bu yazar, bir romancıdır, bir şairdir, bir denemecidir, bir ekonomisttir, bir düşünürdür, bir mistiktir” (aktaran Uçan, 2008: 23-24). Edebiyatımızın en üretken kalemlerinden olan ve çok çeşitli dallarda eserler veren Murathan Mungan için de aynı cümleleri kurmak mümkündür. Murathan Mungan'ın edebî kişiliğinden hareketle *Çador* eserinin de bir roman, hikâye kitabı, anlatı, aynı zamanda bir şiir kitabı ya da bu üç türün karma bir şekli olduğu düşünülebilir. Kitabın tür olarak yaşadığı tanımlama sorunu, yazınsal dilinin güçlü olmasından kaynaklanmakta, bir yazar için en önemli şey olan yazınsal metnin dilini-söylemini öne çıkarmaktadır. “Yazınsal söylem, yapıtlara göre (...) yazarın kullandığı dil ve yazıya göre üretilir ve gelişir” (Uçan, 2008: 35-36). Özdemir de (2002: 10) “yazınsal türleri kesin tanımlara bağlamak, değişmez kuralların kalıbına oturtmak olanaksızdır” demektedir.

İçlerinde “şiirsel özellikler” taşıdıkları varsayılan, ancak şiir olmayan kimi yazınsal metinlerle şiirler arasındaki ortak özelliklerden biri Widdowson'dan şöyle aktarılmaktadır: “Yazar okuyucusuna, dış dünya ile ilgili duygu ve düşüncelerinin *sıra*

¹ Bu çalışma 2012 yılında İnönü Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü'nde tamamlanmış olan “Murathan Mungan'ın *Çador* Adlı Eserinin Çözümleyici Yazın Eleştirisi” adlı yüksek lisans tezinden alınmıştır.

dışı, zor anlaşılan, şaşırtıcı ve farklı boyutlarını sunar. Bu amaçla da metnin dilini *sanatsal, özgün, yaratıcı, sıra dışı ve deneysel* boyutlarda düzenler” (aktaran Erden, 2010: 323). Şiiri diğer yazınsal metinlerden ayıran en temel özellik kuşkusuz asıl söylenenin, söylenmiş olanın ardında olduğu gerçeğidir. İşte tam da bu düşünceden hareketle Murathan Mungan’ın *Çador* eserini “şiirsel bir yapıt” olduğu, “şiirsellik” özellikleri taşıdığı için “şiirsel anlatı” ve “şiirsel kurmaca” olarak tanımlamak mümkündür.

Erden (2010: 325), kısa öykü ve şiir arasındaki benzerlikten söz ederken, öykünün kısa olmasından kaynaklı olarak bir yoğunluğa sahip olduğunu ve bunun da öyküye derinlik kattığını söylemektedir. Erden’e göre öykünün içeriksel ve nesnel ölçüleri küçük boyutlara sahiptir, yazar okuyucu üzerinde sanatsal bir etki yaratmak ve bu etkiyi artırmak amacıyla kısa öykünün içeriğinin boyutlarını kasıtlı olarak küçültür, bu aşamada öykü ve şiir birbirleriyle kesişir ve öykünün sınırları içine önemli ölçüde “şiirsellik” boyutu katılır:

Gerek öykü gerekse şiir dar alanlara sıkıştırılmış az sayıda sözcükle yoğun anlamlar aktarma gücüne sahip olan yazınsal iletişim araçlarıdır. Öykünün en önemli belirleyici özelliğinin *kısalık, yoğunluk ve birlik* olduğunu vurgulayan Miller ve Slote *yoğunluk* özelliğinin öyküyü şiire yaklaştıran en önemli işaret olduğunu belirtmektedirler. Onlara göre, Poe’dan Faulkner’a kadar öykü yazarları en güzel öykülerin, teknik açıdan romandan çok şiire yakın düştüğüne inanmışlardır. Gerek lirik şiirde, gerekse öyküde *anlam yoğunluğu, doku zenginliği, biçim sıklığı* vardır. Bir öyküde her satır, her sözcük, her hareket, hatta yapının kendisi bile *ikili bir anlam* taşıyabilir. Yazara tanınan küçük alanda pek çok şey başarılı (aktaran Erden, 2010: 325).

Mungan’ın eseri için yapılan yorumlamalardan biri de onun “sıkıştırılmış bir roman” olduğudur. Yoğun bir anlatımla eserini kaleme alan Mungan, “öykü, roman, şiir” gibi belli kalıplarla oluşturulan sınıflandırmaların dışında, eserini bir “anlatı” olarak sunar. Bir anlatı olarak değerlendirilen *Çador*’un düz yazının varamayacağı anlam derinliğinde olduğu bir gerçektir. Bu anlamda *Çador* şiirsel bir dil ile kaleme alınmış, söylenenin ardındakini anlatan, onu imleyen, duyumsatan ve asıl işi okurun düş gücüne, sezgilerine, birikimlerine bırakan “şiirsellik özelliği taşıyan bir eser” konumundadır.

Çador Anlatısının Çözümlemesi

*“söylenenlerden çok söylenmeyenlerin varlığını hissettirdiği
sisli hikâyelerindeki boşlukları,
seyirciler kendi hikâyeleri, deneyimleri, çıkarsamaları
ve hayalleriyle dolduracaklar.
anlatıcı çocuk bu kez kuma değil toprağa çiziyor:
böyle durumlarda her görüntü sonsuz sayıda gücül görüntü barındırır.
gözlerinizle değil, anlamlandırdıklarınızla görürdünüz...
anlamlandırma ile aydınlanma arasındaki ilişkiye dikkat çekiyordu.”
(Mungan, 2011: 198)*

Eleştirinin amaçlarından biri, sanat yapıtını okuyucuya, dinleyiciye, izleyiciye yakınlaştırmak, açıklamak, daha kolay anlaşılır kılmaktır (Fuat, 2001: 9). Yazınsal bir yapıt olan *Çador* üzerine yapılan bu araştırmada da amaç, anlatı kodlarını açıklamaya çalışmak ve anlatıyı daha anlaşılır kılmaktır. Arayış temi etrafında gelişen *Çador* üzerine yapılacak bir araştırmanın önceliği, şüphesiz kullanılan sembolik dili açımlayabilecek bir çalışma ortaya koyma amacı olmalıdır. Bu amaçla çalışma sekiz başlıkta ele alınmış, yazınsal bir metni yazınsal yapan öğelere dil bilimi, gösterge bilimi, çözümleyici eleştiri, metin bilgisi, anlam bilimi, metafor ve anlam gibi kuramsal bilgiler ışığında değinilmiş ve böylece anlatı metninden elde edilen bulguların daha anlaşılır olması sağlanmıştır.

Anlatı çözümlemesinin ele alındığı bu makalede *Çador*'un kahramanı Akhbar'la süren hikâyesi, çoğu zaman soyut ve sanrılarla ilerleyen zaman ve mekânları ve tüm bu görünmeyenin yanında okura sunduğu anlam olanakları açıklanmaya çalışılmıştır. “Metnin dilinde örtük bir biçimde yer alan bir dünya görüşünün kavranması yazınsal yorumun çetin görevidir” (Göktürk, 2002: 127). Şiirsel bir anlatı konumundaki *Çador'un* “üzerindeki örtüyü aralamak amacıyla” dil bilimsel ve gösterge bilimsel metotlarla metne bakılmış; “konu ve izlek, anlatıcı ve bakış açısı, anlatı kişileri, olay, zaman, mekân, dil ve üslup” temel başlıkları altında metin çözümlenmeye çalışılmıştır.

Araştırmanın ilk aşaması konumundaki “özet” başlığı ile *Çador*'un karmaşık yapısı ve kolay seçilemeyen ağıyla Abraham Lass'ın (2007: 22) “şimdi biz artık, bir insanın dünyasına girdik” sözünde belirttiği üzere anlatı kahramanı Akhbar'ın dünyasına adım atılmıştır.

Çador'un Özeti

Erden (2010: 66), anlatının evrensel olduğunu ve belirli bir zaman dilimi içindeki gerçek ya da kurgusal olayları ve durumları ele aldığını belirterek şöyle demektedir: “Anlatı bir

söylem türüdür ve daha ziyade *anlatı söylemi* olarak anılır. Bir anlatı söylemini oluşturan her tümce ve paragrafın bir anlamı vardır ve bu anlamlar anlatı anlamları olarak tanınır.” Anlatı söylemi yazarın okura anlattıklarıyla oluşan “anlam”dır. Anlatı anlamlarıyla okurun zihninde şekillenen yeni anlam ise “çağrışımlar” ve “sezdirimlerle” yazarın asıl anlatmak istediği ve okuruna söyleminde sunmak istediğidir. Özellikle yoğun anlatımlı kitapların her bir tümcesi ve hatta sözcüğü anlatı için büyük önem taşımakta ve okurun zihninde anlatı söyleminin ardındakini oluşturmada ipucu görevini üstlenmektedir.

Lass, okura “metin içi boşluklar” bırakıp ona metni yazmada bir anlamda rol veren yazar ile okura düş gücüyle dolduracağı alanlar bırakmayan yazarı karşılaştırır ve ilkine Romancı B, ikincisine de Romancı A adını verir:

Romancı A, bu hayatın ufkî kesimini verir; romancı B de dikey. Düz, kronolojik çizgide giden A, kahramanının hayatının başladığı yerde başlar ve bu yolda, sonuna kadar gider ve durur. Peter Prentice doğar, okula başlar, Lucy Lovelace ile tanışır, gözyaşlarını içine sindirerek harbe gider, evlenir ve ölür. Diğer taraftan B ise, kronolojiye sırt verir ve tam incelememizin ortasında Peter’i ikiye ayırır. Ne zaman vuku bulduklarını göstermeksizin, onun hatıralarından, ıstıraplarından, coşkunculuklarından, hayallerinden bahseder. Geriye gidilerek Lady Grasmere’nin garden partisinden bahsedilir... Eğer romancı B oldukça modern biri ise, romanına son vermeyecek, kahramanını (ki hiç de bir kahraman değildir), okuyucunun, istediği anda geriye veya ileriye gidebileceği tarzda, *bir şuur anının ortasında* bırakacaktır (Lass, 2007: 12).

Mungan’ın *Çador* anlatısıyla okurunu Akhbar’la içine bıraktığı dünya, Romancı B’nin yaptığı gibi “şuur anının ortasında” bir dünyadır. Ve okur Akhbar’la birlikte tüm bu şuur anlarının resmini zihninde kendisi çizmek zorundadır, nitekim Mungan anlatısını “bir hayalin hayatı” şeklinde kaleme almış ve sözcüklerle o “hayal”i görünür kılmıştır.

Çador, yıllar sonra “arkası açık, yolculuklarda yara almış boyası farklı renklerle yamanmış, lastikleri iri dişli, yüksek, eski bir araba”nın içinde ülkesine dönen Akhbar’ın bir meczupla göz göze gelmesi ile başlamaktadır. “Geçmiş”ini bulmak için çıktığı “arayış” yolculuğunun düş kırıklıklarından sonra, hiç görünmeyen “kadın”ı, görünmeyenin ardında kaybolan “erkekler”i ve nihayet “kendi varlığı”nı bulma savaşımına döndüğünü anlatmaktadır. Sonunda Akhbar’ın “arkası açık, yolculuklarda yara almış boyası farklı renklerle yamanmış, lastikleri iri dişli, yüksek, eski bir araba”nın içindeki yabancıyla göz göze gelmesiyle son bulmaktadır.

Anlatının “başlangıç ve sonuç” bölümlerinin güçlü bir imgeyle kaleme alınması, anlatıyı “bir şuur anı” kadar görünmez kılmakta ve anlatı kahramanı Akhbar’ın anlatının

düğüm bölümlerindeki arayışını daha da karmaşıktır. Mungan'ın sade bir dil ile bu denli özgün bir anlatım meydana getirmesiyle anlatının şifrelerini çözmek okura bırakılmakta ve okur bir anlamda Akhbar'la kaybolmaktadır. Savaş sonrası ülkesine dönen ve "her şeyin kendisini olduğu gibi beklediğine inanan" Akhbar, geçmişine dair hiçbir izin olmadığını görmekte, kaybolan "annesi, kız kardeşi, sevgilisi" ve tüm bir "geçmiş" ile sonsuz bir arayışa girmektedir. Bu arayışta arkadaşı *Selah'a*, "baharatçıya, sahafa, falcı kadın"a ve onlarca kapıya uğrayan Akhbar, savaşta ölmüş olan erkek tanıdıklarından ötürü ufkunu kadınlarına çevirir. Kadınlar ise giydikleri "çador ve burka"lar içerisinde erkeklerden daha görünmezdirler. Akhbar kadının bu görünmezliğini annesini, kız kardeşini ve sevgilisini ararken fark etmekte ve böyle bir durumda onlara görünmenin de zor olduğunu anlamaktadır. Burka, tüm bu arayışlardan sonra Akhbar için kaybolan her şeyin kapısı olmakta, sanrılarla ilerleyen anlatının sonunda Akhbar, bir burka içerisinde, tüm kayıplarına ulaştığını ve oranın "Yusuf'un kuyusu kadar güvenli bir yer" olduğunu söylemektedir. Böylelikle Akhbar'ın kayıplara ulaşma yolculuğu, "sonsuzluk kendine dönüştürüyor onu sonunda" (aktaran Gasset, 2017: 148) dizesindeki ölüm duygusu gibi "sonsuz bir kaybolma" ile sonuçlanmakta ve bu bir anlamda *Çador* anlatısının aydınlanma anı olmaktadır.

Sanatçının sunduğu yapıt, onun öznelliğinin, özel duyguları ile düşüncelerinin "biçim"e dönüşmesi değildir. Sunulan, insanlık durumunun bir sanat iletisi bütünlüğünde örülmüş gerçeği ya da gerçekleridir (Göktürk, 2002: 42). Mungan, *Çador*'da Akhbar'ın arayışını anlatırken okurun, "insan"ın hayat karşısındaki duruşuna ve insanlığın arayışına kulak vermesini istemekte ve metin içi boşlukları da okura bu şekilde sunmaktadır. "Okur, metin içi dilsel işlevlerin, bir de metin dışı toplumsal-kültürel bağlama ilişkin göstergelerin güdümü ile yazınsal iletiyi adım adım oluşturur, kavrar. Bir bakıma, okurun düş gücü katkısıyla, onun bilincinde bütünlenir iletişim. Bu anlamda etkin bir okur katkısı, yazınsal iletişimin temelidir" (Göktürk, 2002: 30). Mungan, Akhbar'ın arayışının doruk noktasına ve ufkuna "kayboluş"u yerleştirmekte ve "*aydınlanma*"yı okura böyle sunmaktadır. Mungan'ın bu tavrı, Akhbar'ın anlatı girişinde rastladığı meczup için "o sonsuz bir kayboluşa doğru aceleci adımlarla ilerlerken, hikâyesi hiçbir yere gitmiyor" cümlesinde kurulan anlam ilgisiyle "hiçbir yere gitmeyen hikâye"nin "insan"ın kendi hikâyesi olduğunu vurgulamak ve anlatılanın ötesinde anlatılmayan hikâyeyi okurun kendi hikâyesiyle değiştirmesini-tamamlamasını sağlamak şeklinde algılanabilir.

Çador'da Konu ve İzlek

“Varlık kendisini dilde, şairin eserinde kurduğundan, yorumlarda yaptığımız gibi bu eser üzerine düşünerek Varlık'ın mevcudiyetinde yaşamaya, 'yeryüzünde şiirsellikte barınmaya' hazırlanır.”
(de Man, 2019: 288)

Tahsin Yücel, “Okuma, kendi “ben”imizin dışına taşmamızı, yani başkasına yönelmemizi, başkasını anlamamızı, dünyayla kaynaşmamızı sağlar, ‘özgürleştirici bir işlev’ gerçekleştirir” demektedir (aktaran Göktürk, 2002: 12). “Anlatı çözümlemesi”nin konu ve izlek bölümü, “okuma”nın tüm bu işlevlerinin bir anlamda hayat bulduğu ana penceresidir denilebilir. Metinden çıkarılan anlamlar kahramanın dünyasına girilebilmekte ve okur kendi “ben”ine hem orada ulaşmakta hem de kendi “ben”inden ancak o dünyayı anlamlandırmakla sınırlanabilmektedir. Yalçın (2000: 13), yazarların yapıtlarında okura sundukları dünyanın bir dünya görüşünü, bir düşünceyi, bir tavrı savunduğunu ve yapıt kahramanlarının o görüşün, o düşünce ve tavrın savunucusu olduklarını belirtmekte, yazınsal yapıtlarda “edebî” olanın öne çıkması gerektiği düşünüldüğünde bir eserde ne anlatıldığı değil, nasıl anlatıldığı önem kazandığını ifade etmektedir. Martin Gray’ın bu konuda roman üzerinden yaptığı bir değerlendirme şöyle aktarılmaktadır:

Roman, verdiği mesaj ne olursa olsun iyi bir sanat dokusunu, titiz bir işçiliği, soluklu bir ifadeyi, zengin ve derinlemesine bir kültür birikimini taşımalıdır. Unutmamalıdır ki, edebiyat bir şeyi anlatmak değildir. Eğer öyle olsaydı, sosyoloji ve psikoloji ilmi ortaya çıktığı andan itibaren romanın da görevini tamamlaması gerekirdi. Çünkü iyi bir romanın, ne anlattığı yanında nasıl anlattığı büyük önem taşır (aktaran Yalçın, 2000: 13).

Yazarın okuru içine çektiği dünya “ne” dünyası değil, “nasıl” dünyasıdır ve yazar okura bir şeyleri anlatmanın yanında daha çok okura kendi dünyasının kapılarını aralayacak sezdirimler ve çağrışımlarla seslenmekte, tüm bunları da güçlü bir yazınsal dille yapmaktadır. Göktürk (2002: 29), yazınsal iletişimin okur bilincinin iki yönde işlenmesini zorunlu kıldığını belirtmektedir. Bunlardan birincisi, dilsel bir dizge olan metnin içindeki tüm anlamların, anlam öbeklerinin, ses birimlerden bütüne değin bütün öğelerin belli ilkelerle birbirine eklenerek dilsel yapıyı nasıl oluşturduğunun bulgulanmasıdır. İkincisi de metin içi yapıdan, o metnin gereçleri olan bütün dilsel dizgeye, toplumsal-kültürel bağlama, yazınsal geleneklere, metin dışı alanlara uzanan anlam ilişkilerinin bulgulanması, özdeşlenmesidir.

Okurun yapıttaki “ne bilgisi”ni anlamlandırmasından sonraki asıl süreç olan “nasıl bilgisi” yazınsal iletişimin gerçekleşmesi için bir ön koşuldur. Eserin okura ulaşması,

onun anlamlandırılmasıyla mümkün olmaktadır. İmgeler ve metaforlarla örülü bir dil ile okurun karşısına çıkan *Çador*, *yazar-yapıt-okur* üçgeninde asıl görevi okura vermekte ve yapıtın anlamlandırılması sürecini bir bakıma okurun “okuma geçmişi”ne bırakmaktadır.

Halil İnalçık “Modern toplumun vasfını ideolojik, mistik, soyut ölçülerden çok iktisadi ve sosyal somut şartlar belirler” demektedir (aktaran Narlı, 2007: 35). İnsanın kalbî olan yanını körelten toplum, bireye ait ideolojik, mistik ve soyut ölçüleri yok etmekte böylece varlık “merkezi bir akıl”ın yönetimine girmektedir. Varlık olarak kendi özgürlüğünü yaşayamayan ve farklılaşamayan birey, böylelikle kendi içinde kendine yabancılaşmakta ve bu da “birey”i toplum içinden soyutlayarak baştan sona “tek tip, homojen, uniform” bir yapı oluşturmaktadır. *Çador*, Akhbar’ın “arayış” serüvenini anlatmaktadır. Bu arayış serüveninde toplumun ve bireyin ve birbirleriyle ilişkilerinin boyutları irdelenmekte, anlatı boyunca “toplum için birey”in ve “birey için toplum”un ne ifade ettiği yoğun paragraflarla sezdirilmektedir. *Çador*, kadının örtüdüğü “burka” etrafında, toplumun “örtü” altına almak istediği insan “ben”ini sorgulamakta ve bunun kişiyi “kendi sınırları” içerisinde bir kayboluşa doğru sürükleyeceğini anlatmaktadır.

“İnsanların kimliksizleştirilmesi” ana teması çerçevesinde ele alınan *Çador*’daki anahtar sözcükler; “burka, çöl, toz, kayboluş, meczup, zaman, rüzgâr, kum, belirsizlik, ölüm” gibi coğrafyanın da kimliğine değen yüksek bir imgeleme giydirilmiş olan kelimelerdir. “Kadının görünmezliği” üzerinden ilerleyen Akhbar’ın yolculuğu, bir yerden sonra tüm tanıdık hatıraların yitirilmesi ve hafızanın boşalmasıyla “görünmez bir toplum” yaşayışında devam etmekte ve Akhbar’ın bu “görünmezliğin içinde” tüm varlığını yitirmesiyle son bulmaktadır. Akhbar’ın varlığını yitirmesi hususunun, homojenleştirilen toplumda –adeta- “burka içerisine alınan insan ilişkileri” içerisinde “öznenin ölümü”ne gönderme olduğu söylenebilir. Merkezi bir aklın egemenliği altındaki birey, soyutlaşmış ve görünmez bir aklın sahibi olarak varlığını bir “kukla” olarak yaşamakta ve “kendilik bilgisi”nin ölümüyle varlık nesneleşmektedir. *Çador*, nesneleşen ve varlığının asıl meziyetlerinden uzakta bireylerin oluşturduğu bir toplum tasviri yapmakta ve kadının örtüdüğü örtü etrafında kaybolan insan varlığını Akhbar’ın kişiliğinde somutlaştırmaktadır.

Nejat Muallimoğlu, Abraham Lass’ın Dünya Edebiyatının Şaheserleri isimli kitabının takdiminde başarılı romanlar için şöyle söylemektedir: “Bu romanların her birinde müşterek bir nokta var ise, o da, hepsinin (Word-sword’un kelimeleriyle),

‘İnsanların fanilikleri üzerinde durdukları; bize kendimiz hakkında, değerlerini hiçbir zaman kaybetmeyecekleri şeyler söylemeleri ve bunu sanatın gösterdiği yolla bize iletmış olmaları’dır’ (aktaran Lass, 2007: 9). Çador, Akhbar’ın arayışını sunarken, “insana, varlığa, dile, söze, kelimelere, kitaplara, yalnızlığa, ölüme, korkuya, geçmişin insan yaşayışındaki yerine, belleksizliğin sınırına, bir örnekleştirilmeye, belirsizliğe, yersiz yurtsuzluğa, kimliksizliğe” ve elbette “kadına” dair yoğun cümleler ve paragraflar bulundurmakta, insan yaşayışına dair her türlü durumun anlatı metninde örnekleştirildiği söylenebilmektedir.

Çador’daki anlam yoğunluğu yüksek cümle ve paragraflardan bazıları şöyledir:

“Çok kitap okuyan insanlara hayatın yetmediğini biliyordu. Kitapların dünyasında hayatı küçük gören, tehdit eden bir şey vardı.” (s.46)

“Yalan, herkesin gerçeğe bir şey eklemesiyle ortaya çıkar.” (s.7)

“Hatıraların insanın içini acıttığı yaşlara gelmiş olmalıyım.” (s.22)

“En kötü yabancı çeşidi, bir zamanlar tanıdıklarının arasından çıkar.” (s.27)

“Arayış da bir imandı. Başlı başına bir iman.” (s.82)

“Aslına bakılacak olursa, kelimeler değil, kelimelerin hayaletleriydi onu korkutan. Kelimelere yüklenen anlamlar ve anlamların yaratılma süreci, onlardan oluşturulmuş hayaletlere dönüşerek ruhu korkutuyordu.” (s.86)

“Dünyayı kelimelerle tarif etmeye kalktığında da dünya büsbütün ürkünçleşiyor.” (s.47)

“Ölümlere yakın olmak, bir biçimde hayata katlanmayı kolaylaştırıyordu.” (s.86)

“Kapanana dünya ilişmezdi.” (s.90)

“Doğuda her şey usul usul birikir ve ansızın olur.” (s.62)

“Ölümün dokunulabilecek uzaklıkta olmasında güven buluyordu.” (s.85)

“Sanki yıllar yılı içini kavuran o uzak tutması, içinin yollara yazgılı olduğunu bilmenin sürgünü bu günler içindi; yolculuk etmek için aradığı amacı bulmuş gibi oradan oraya savrulabilirdi artık. Hayat, ruha amacını vermişti. Yol, bulmak için değil aramak içindi.” (s.98)

Jacob Bronowski: “Şiir bizi, kendi içinde haktanır olmaya ya da olmamaya götürmez; düşüncelere götürür bizi, ışığında haktanırlığın ve haktanımazlığın korkunç bir kesinlikle sınırlanmış olarak belirlendiği düşüncelere...” der (aktaran Fuat, 2002: 102). Şiirsel bir dil ile yazılmış olan Çador, okuru “insan”a ve “insan olma”ya dair türlü düşüncelere sürükleyebilecek bir anlatı zeminine sahiptir. Bu bakımdan yalnızca edebiyat için değil psikoloji ve sosyoloji gibi diğer beşeri bilimler için de zengin bir kaynak oluşturmaktadır.

Bir metne yaklaşan okur, belli bir okuma birikimi, bir toplumsal-kültürel bakış, bir inançlar-beklentiler yumağı ile yaklaşır. Bu birikimden kaynaklanan bir ön anlamayı da birlikte getirir. Gerçekte her okurun bir metni anlaması, kendi dünya yaşantısının, bilinç deneyinin boyutlarıyla, özellikle de dil yetisiyle doğru orantılıdır. Böylece her yorumlama edimi biraz

da kendi benliğimizin yorumlanmasıdır. İşte bu anlamda okumak, yorumlamak, dil bilgisel, çizgisel, salt parçalara yönelik bir etkinlik değil, metnin önü ardı, yüzeyi derini, içerdiği değişik bakış açıları, değişik anlam tabakaları kapsamında bir gezi, bir çabalama, bir uğraştır (Göktürk, 2002: 108-109).

Yazar-yapıt-okur birliğiyle gerçekleşen yazınsal iletişimde, yazarın meydana getirdiği eseri anlamlandırma görevi okurda olduğundan *yapıt*, okurun kendi zihninde kendi birikimleriyle yazmış olduğu “yeni yapıt”la var olabilmekte, yapıtın okura verdikleri, okurun kendi düşünsel dünyasıyla varlık kazanmaktadır. Ben Agger’in “*Her okuma aynı zamanda yazmadır*” (aktaran Günay, 2007: 7) cümlesi, okumada okurun önemine dikkat çekmekte, soyutun ve simgeselin anlatımı olan “izleksel düzey”in okurun kendi algısıyla kavranabileceğini göstermektedir. *Çador*, geniş anlam ağları ile okura kendi anlatisini yaratma imkânı sunmakta, bu anlamda güçlü bir metin olduğu söylenebilmektedir.

Çador’da Anlatıcı ve Bakış Açısı

Göktürk, değişik etkenlere bağlı somutlama işleminin, genel ilkeleri sunulmuş olan sanat metninin amaçladığı nesnelere düzeyinde oluşan ikincil dünya örneğinin okurca kurallarla canlandırılması işlemi olmadığını belirtmekte ve şöyle söylemektedir:

Ancak, her somutlama işlemi okurda bir dürtüyle başlar. Yapıtın okunması sırasında, okurun coşkuyla karşıladığı, *bir anlam özelliği, bir uyum, bir görüş, bir kişilik, bir durum, bir davranış*, bu *ilk dürtü* olabilir. Bu *ilk coşku*, yazın yapıtının bir takım niteliklerinden bu *ilk etkilenme*, okurda uyandırdığı daha çok bilme isteğiyle, somutlama işleminin başlangıcı olur. Bu noktada, okurun başlangıçtan beri süregelen *edilgin alımlama durumu, etkin bir estetik yaşantı sürecine dönüşmeye* başlar artık. İlk coşkunun en önemli işlevi, okuru gerçek dünyaya özgü doğal bir anlama etkinliğinden, yapıtta ilk anda coşkuyla karşıladığı yaratıcı nitelikleri kavramaya, irdelemeye, böylece yapıtın estetik varlığını araştırmaya yöneltmesidir (Göktürk 2002: 36).

Burada Göktürk, okurun yazın yapıtına yaklaşırken onu yapıta yaklaştıran “*ilk coşku*”dan söz eder. İşte yapıtın anlatıcısı-bakış açısı da okurun bu ilk izlenimlerini etkileyen etmenlerden birini oluşturmakta, yapıtı kimin anlattığı onun esere karşı olan tutumunu etkilemektedir.

Mungan, *Çador’a*: “Birbirine umutsuzca benzeyen uzaktaki çıplak dağlar, birbirinden renksiz alçak tepeler, rüzgârın birbirine yakın boyda yığıldığı dalgalı kum tepeleri ve bugüne kadar gördüğü her yeri aynı kayıtsızlıkla kavuran tozlu güneşe karşın, ülkesine yaklaştığını, sınıra pek az kaldığını duyumsuyor Akhbar; bunu yolun

tanıdık işaretlerinden değil, kalbinin, anısı kendinden bile uzaklaşmış kuytu derinliklerinden biliyor” (s.5) gibi okuru anlatı başlangıcında avlayabilecek tek cümleden oluşan “yoğun” bir paragrafta başlamaktadır. “Hâkim bakış açısı”nı kullanan yazar, durumları, kişileri, eşyaları yansıttıkları “ruh”ları ile birlikte vererek eserin tamamına egemen olmaktadır. Bakış açısının sağlamış olduğu tüm olanakları kullanarak yalnızca olanı ve onun “ruhu”nu vermekle kalmayan Mungan, metnini her bir kelimeyi cümlelere bir ağı örer gibi işleyerek sonsuz çağrışımlar sağlayabilecek imgelerle örtmekte, böylece okura “düşündükçe genişleyen” bir evren sunmaktadır.

Hangi roman olursa olsun, yazarın dünyasına derinden bakmak iyi olur. Çünkü her roman, sanatkârın ferdî görüşüdür, realitenin onun üzerinde bıraktığı direkt izlenimdir. Onun keşiflerini paylaşabilmek için kendi penceresinden gördüğü dünyaya bakmalıyız. Eğer her durum bizi hemen huzursuzluğa sevk ediyor ve herkes kötü görünüyorsa, kendi peşin hükümlerimiz, yazarla kendimiz arasına giriyor, onun görüşünü engelliyor demektir (Lass 2007: 10-11).

Bir yazınsal eserdeki yazarın kişiliğinin Lass’ın da belirttiği üzere esere yansımaları kaçınılmazdır. Bu anlamda *Çador*’da Akhbar’ın hikâyesini anlatan Mungan’ın hâkim bakış açısıyla kaleme aldığı eserdeki varlığını soyutlamak zordur. “Özne dünyaya ait değildir, o dünyanın bir sınırındır” (aktaran Hadot, 2009: 25) sözünde Wittgenstein’in belirttiği üzere okur yapıtın dünyasına kendi varlığıyla girmeli ve hatta yapıtın sınırına girerken kendi varlık çizgisinin bile dışına çıkmalıdır. Bu anlamda Mungan’ın *Çador*’da “kapalı” bir anlatı evreni yaratarak okurları Akhbar ile birlikte sonsuz bir “varoluş-kayboluş” döngüsüne bıraktığı ifade edilebilir.

***Çador*’da Anlatı Kişileri**

Mahmut Yesari, roman üzerine yazdığı bir makalede “görmek” meselesinin yazar için önemini şöyle anlatmıştır: “Roman yazmak için, evvela görmek lazımdır; “hayatı, insanları ve tabiatı” inceleyerek görmek (...) Hayat, bildiğimiz hayat; insanlar, bildiğimiz insanlar; tabiat da bildiğimiz tabiatıdır. Bunlara göz yumamayız... Olay kahramanlarının, kahramanların etrafındaki tiplerin, ne kadar hayali olsalar, yine hayatla ilgisi olması icap eder” (aktaran Kudret, 2004: 423). Yazınsal eserlerde oluşturulan kahramanlar yazarın kendi yaşam perspektifinden görmüş olduğu insanlardan oluşmaktadır. Edebiyatın insanı yüceltmeyi amaçlayan bir bilim dalı olduğu kabul edilirse, yazınsal yapıtlardaki tip ve karakterlerin Yesari’nin de belirttiği üzere gerçek dünyadaki insanların bir sentezi olduğu ve böylelikle okura “daha iyi olmak” yolunu göstermeye çabalayacağı açıktır.

Lass (2007), romancının baş düşüncesinin “karakterler” olduğunu söylemekte, romanın başarılı olmasının ilk şartını da, karakterlerin hakiki olmasına ve bu gerçekliğin okuru “teselli etmesi”ne bağlamaktadır: “Biz, ki bu gayri-mükemmel dünyada, bırakın başkalarını, kendimizi pek anlayamayız; romancının dünyasında, *‘daha fazla anlaşılabilen ve böylece daha fazla yoğrulabilen bir beşer ırkı’* görür ve böylece, *insanlar hakkında gizli, görünmeyen hakikati anladığımız hayaline kapılarak huzura kavuşuruz*” (13). *Çador*’daki anlatı kahramanı Akhbar’ın bu denli yoğun ve ayrıntılı anlatılması, kuşkusuz *Çador*’u güçlü kılan en önemli etmendir. İnsana dair doğumdan ölüme kadar neredeyse her türlü duyguyu anlatı ağına dokuyan Mungan, sanrılarla ilerleyen, okurun çağrışım gücüne bıraktığı Akhbar gibi bir karakterin hikâyesini yoğun ruhsal çözümlerle hakiki kılmıştır.

“Kimliksizliğin-sessizliğin-kimsesizliğin” anlatıldığı, “kadın”ın hayat içerisindeki yerinin sorgulandığı *Çador*’da, bilinçli bir tercihle kişilere çok fazla yer verilmemiş, kadın kahraman ise kullanılmamıştır. Başkahraman olan Akhbar’ın bütün ayrıntılarıyla yer aldığı anlatıda yardımcı kişiler olarak arkadaşı “Selah, arabacı, sahaf” ve kapısını çaldığı birkaç isimsiz kahraman, hayali figürler olarak “babası, annesi, ablası, kahve masalcısı” gibi kişiliklere yer verilmiştir. *Çador*’da başkahramanın erkek olması bilinçli bir tercihtir denilebilir. Hayat içerisinde silikleşmiş, sindirilmiş, bir “toz bulutu” halinde olan kadının bu görünmezliği ve yokluğu, kadının diğer yarısı olan erkekle anlatılmakta ve bir anlamda “çürüme”, başkahramanın erkek olmasıyla somutlaştırılmaktadır. Anlatıda kadın kahramanın bulunmaması, dahası hiçbir kadının tam bir tasvirinin yapılmaması da Mungan’ın bilinçli bir tercihi olarak görülebilmekte, böylece anlatıdaki başkahramanın çürümesi ve “varlığının yitirilişi” hızlandırılmaktadır. Mungan’ın başkahraman olarak bir erkeği seçmesi, Akhbar’ın ve anlatıdaki hikâyenin gidişatını belirleyen “kaybolan-görünmeyen kadınlar”ı asıl başkahraman olarak gördüğünü; “olmayan”ın sancısıyla “olan”ı bırakılan gölge bir hayatın aslında “kahramansız-öznesiz” bir hayat olacağı gerçeğini vurgulamak içindir denilebilir.

Romanların, tamamen benimsediğimiz canlı karakterleri, bizim hayatımıza hayat katarlar. Onlarla beraber âşık olur, ıstırap çeker, nefret ederiz. Onlar, insanın içinde bulunduğu şartlar hakkında öğrenmek istediğimiz bilgiyi bize verirler. Hakiki insanlar, kendilerini, kendilerine saklamasını bilenlerdir; *kitaplardaki karakterler, kalplerini önümüze sererler...* Kahramanların hayatlarını paylaşmak, tabiri caizse, gidiş geliş bir yoldur. Okuyucunun rolü nedir? Diğerlerinin dünyasını anlayabilmek, tahayyülî bir sempati hissi, beşer değerlerini kavrayabilmek. Karakterler, bizim muhayyilemizde

büyüdükçe ve sempatimizi kazandıkça, kendilerinden daha büyük bir mana, muhtemelen, hayattan da büyük bir mana ifade ederler (Lass, 2007: 16-17).

Akhbar'ın içinde bulunduğu "yalnızlık, çaresizlik, yoksunluk" durumunu, Mungan'ın sade bir üslup, kapalı bir yoğunluk ve ayrıntılı analizleriyle okura yansıtması, okurların bir anda "akhbar"laşmasını sağlamakta ve yapıtın en önemli izleklerinden biri olan "herkesleşmek-anonimleşmek" adeta okurla birlikte somutlaşmaktadır.

Moran, yazarın; hayatı, insanları, onların tutkularını, özelliklerini anlattığını, ama bunun gerçek hayatı olduğu gibi anlatmak olmadığını ifade ederek şöyle söylemektedir:

Yazar bir adamın hayatını günü gününe en küçük ayrıntısına kadar anlatsa, sanat yapmış olmaz... O tek bir adamın hayatını anlatmaya kalkışmaz, bir adamın hayatında genellikle hayatı, insanoğlunun hayatını, yani hayatta *evrensel* olan unsurları yansıtır. *Olanı değil, olabilir olanı*. Bunun için de anlatmak istediğinin özüne ait olmayan unsurları, ayrıntıları, rastlantısal olanları atar, gerekli olanı *ayıklar, seçer* ve bunların arasında bir bağ gözeterek olaylar örgüsünü *bir tek çizgi üzerinde* kurar. Seçme işi hem esere yapı bakımından bir birlik, hem de insan dünyasıyla ilgili bir anlam sağlar... Seçme sonucu kişiliğin ne gibi olaylara yol açtığını, durumların kişiliği nasıl etkilediğini, bir durumun nasıl gelişebileceğini göstermektedir ki, yazar tek olanı kullanarak *genel* olanı açıklar (aktaran Erden, 2010: 26).

Pope: "İnsanlığı incelemenin gerçek yolu, insanı incelemektir" (aktaran Zweig, 2004: 9) der. Mungan'ın 106 sayfalık eserinde insana dair -kimsesizlik, yalnızlık, yabancılaşma, yersiz yurtsuzluk, kimliksizlik gibi- türlü durumları Akhbar'da kişileştirmesi ve bu kişileştirmenin "evrensel" olgular etrafında şekillenmesi kuşkusuz anlatıyı güçlü kılan en önemli etmenlerden biridir. Nitekim "sessizliğin ve belirsizliğin kitabı" olan *Çador*'da yine bilinçli bir şekilde "ben"lere yer açmayan Mungan, başkahramanını da anonimleştirerek anlatıda tek bir kahramanla tüm bir "insan"ı kişileştirmiştir denilebilir.

Çador'da Olay

Sanatın bir dalı olan edebiyat "insan, kendini ancak insanda tanır" düsturuyla ilerleyen ve insana insan yaşamını yansıtarak ona ışık tutmayı amaçlayan bir dünyadır. Çetin, "roman ve romancı" etrafında dile getirdiği, edebiyatın insana sunduğu bu kurgu dünyası konusunda şöyle demektedir:

Roman, romancının beş duyusu yoluyla doğrudan doğruya veya dolaylı olarak hayatında yankı bulmuş *yaşanti, bilinç, zekâ, hayal, düşünce, duygu* gibi öğeleri sanatsal bir bağlam içinde yeniden kurduğu *yapay bir âlemdir*...

Roman; *hayatı açan, sergileyen, ayrıntıları kendi yerlerine iade eden, gerçeklikleri çoğu zaman soyutlayarak yeniden üreten edebî bir türdür. Romancı, dış dünyadan, yaşantılarından, gözlem, izlenim ve incelemelerinden amacına ve anlayışına göre bir seçme yapar, onları dünya görüşü ve inancına göre belirli bir senteze ve yoruma tabi tutarak iç bütünlüğüne kavuşmuş canlı bir gerçeğimsi dünya kurar* (Çetin 2011: 65-66).

Yalçın (2000: 123), romanın asıl unsurunun “insan” olduğunu belirterek, “insanın kendisi, ailesi ve çevresiyle çatışması roman iç dokusunu oluşturur” demektedir. Kuşkusuz bu durum yazınsal eserlerin tümü için genellenebilir ifadelerdir. Yazınsal yapıtlar bir veya birkaç olay-durum etrafında gelişip var olurlar. İncelenen *Çador* anlatısı olay değil, “durum/kesit” belirten bir eserdir. Anlatıda daha çok “ruh tahlili”ne yer veren Murathan Mungan, “geçmiş-şimdiki ve gelecek zaman” üçgeninde kahramanının çeşitli çağrışımlarla düşüncelerini-hayallerini yansıttığı bir “arayış yolculuğu”nu anlatır. Akhbar’ın adımlarıyla ilerleyen anlatıda; Akhbar’ın arkadaşı Selah’la karşılaşması, baharatçı dükkânına uğraması, sahafla konuşmaları, çaldığı ve yüzüne kapanan kapılardaki insanlarla olan diyalogu, bakı yapan kadının yanına gitmesi, kahvedeki ve yine çaldığı kapılardaki sanrılar gibi anlatının ritmini bozmayan, adeta tüm bu diziler ekseninde anlatıda “çölün, tozun, duvarların” ve “sıcacığın” hissedildiği bir atmosfer sunmaktadır Mungan. Anlatının başındaki “meczup-Akhbar” karşılaşmasının anlatı sonunda tekrar etmesi, anlatının bir anlamda sondan başlaması, kahramanın yaşadıklarının çoğunun “simgesel” olması eserin diğer ayırıcı özelliklerindedir.

Çador anlatısındaki okurun heyecanını yükselten neredeyse tek paragraf, burka içerisinden bir genç adamın çıktığı sahnedir. Kadınlarını arayan Akhbar’ın hikâyesinin anlatıldığı *Çador*’un temel bakışını yansıtmaya bakımından önemli olan paragraf şöyledir:

Çok hızlı gelişen olaylar karşısında herkes gibi o da şaşkın bakakalmış, olup biteni kavraması zaman almıştı. Kolluk görevlileri meydanın ortasında bir kadının önünü keserek kimlik sormuş, ardından onu, yüzünü açmaya, burkasını çıkarmaya zorlamışlardı. Kimsenin anlam veremediği bu beklenmeyen davranış, çevredekilerin birdenbire olay yerine merak içinde toplanmasına neden olmuştu. Aralarında yaşanan kısa süreli bir itişmeden sonra kadın kaçmaya, kolluk görevlileri kovalamaya başlamıştı. Her zaman rastlanan alışıldık bir görüntü değildi bu. Uğursuz bir işaret olarak yorumladıkları bu duruma kimse bir anlam veremiyor, sonrasında bunun daha alışılmadık, daha kötü olaylar doğurabileceğine ilişkin derin bir endişe duyuyorlardı. Sonunda kadın kıştırıldığı bir köşede, kolluk görevlilerinin açtığı ateş sonucu vurulup öldürüldü. Yayılım ateşinin bir süre havada asılı kalan kesif dumanı yere inip, etrafa iyice birikmiş olan kalabalığın gözleri

önünde cesedin üzerinden kanlar içindeki burkası çıkarıldığında, burkanın içinde bir kadın değil, genç bir delikanlı olduğu görüldü. Çevrede birikenlere yanılmadıklarını, gözlerinden hiçbir şeyin kaçmadığını gösteren muzaffer ve kirli bir tebessümle baktılar. Ne zamandır aranmakta olan rejim karşıtı bir delikanlının kendine kadın süsü vererek bir burkanın altına saklandığı ve bu biçimde oradan oraya kaçtığı yolunda istihbarat alan kolluk görevlileri, sonunda onu bir çarşı köşesinde kıştırıp öldürmüş olmanın gururuyla rahat bir nefes almışlardı ve şimdi sevinçlerini çevrede biriken kalabalığın da paylaşmasını bekliyorlardı. Ahalinin çoğunluğu, bir insanın öldürülmesinden çok, bir burkanın altından bir erkeğin çıkmış olmasındaki oyun payıyla ilgiliydi. Meraklarını kurcalayan bu sıra dışı durumdaki tiyatro havası çok daha ilginç gelmişti onlara. Akhbar, ilk kez gözlerinin önünde birinin öldürülüşüne tanık olurken, bu insanların çoğu savaş ve ceset görmüştü. Onlar için bir ölü, yalnızca bir ölüydü. Ama bu kez gösteri değişti. (s.88-89)

Akhbar'ın da şaşırıldığı ve onun hayat karşısındaki çaresizliğine bir anlamda ışık tutan olayın anlatıldığı bu paragraf; savaşa, ölüme ve coğrafya insanına dair ifadelerin sıralandığı, anlatının ritmini yükselten tümcelerden oluşmaktadır.

The Common Reader'deki "Modern Roman" başlıklı meşhur makalesinde "seziş inceliği"ne sahip romancıların "şuur akımı" üslupçularının takip edeceği yolu "Hayat, simetrik bir şekilde konmuş sahne ışıkları değildir" şeklindeki cümleyle belirten V. Woolf sözlerine şöyle devam eder: "Hayat, insanı şuurunun başlangıcından sonuna kadar çevreleyen ışıklı bir hale, yarı şeffaf bir zarftır" (aktaran Lass, 2007: 12). *Çador*'un bir "şuur akımı" anlatısı olduğu açıktır. İnsanın yalnızca "oldukları"yla var olmadığı, daha çok "olmadıkları"yla varlık kazandığı gerçeğinden yola çıkılırsa yaşamın kesin bir çizgi olmadığı, geçmiş-şimdiki ve gelecek zaman ekseninde sürekli gidip-gelen bir "şuur"un zikzaklarından oluştuğu kabul edilebilir. "Hayat, simetrik bir şekilde konmuş sahne ışıkları değildir; ışıklı bir hâle, yarı şeffaf bir zarftır" diyen V. Woolf'un bu sözünün, Akhbar'ın *Çador*'daki hayatını ve nihayetinde Mungan'ın eserinde vermek istediği mesajında olduğu üzere tüm bir "insan" hayatının akışını özetlediğini söylemek mümkündür.

Çador'da Zaman

Göktürk, yazın yapıtının sunmayı amaçladığı dünyanın, bildik nesnelere dünyasının niteliklerinin yanı sıra olası, uyduru, kesin bilinmeyen öğeleri de içerdiğini belirterek bu dünyanın taşıyıcısı olan dilsel yapının birbirine uyumlu düzeyleriyle okura, anlatılanları hem nesnel hem de düşünsel yönden kavrama, sunulan durumları soyut ve somut nitelikle donatma olanağı sağladığını ifade etmekte ve şöyle söylemektedir:

Okur, nesnelere durumları adlandırma görevi yüklenmiş bütün dilsel göstergelerin taşıdıkları tek tek anlamları, yapının ses birimleri ile sözcükleri düzeyinde kavrar. Yapıtta çizilen bu nesnelere durumlar arasındaki yalın varoluşsal ilişkileri de anlam birimleri düzeyinde kurmaya tasarlamaya başlar. Tümceler bütün metnin bağlamı içindeki karşılıklı ilişkisinde beliren birbirine örülme görüşleri ise yapıtta tümce aşamasına değin hazır olarak sunulanlar ötesindeki anlamlara, amaçlara yöneltir okuru (Göktürk 2002: 33).

Yazın yapısının okura sunduğu bu “olası dünyalar”, belirsizliğin ve soyutluğun hâkim olduğu imgesel eserlerde kendini daha görünür kılmakta ve okur düş gücünün daha etkin olmasını sağlamaktadır. Bu tür eserlerde “kişiler, durum ve olaylar, zaman ve mekânlar da simgesellik ve belirsizlik” ekseninde oluşmakta, böylelikle eserde gerçeklikten çok “kurmaca bir gerçeklik” sezdirilmektedir. Kahraman, zaman kavramı etrafında nesne ve bilinç arasındaki ilişkiyle Marx’ın savunduğu “süreç” olgusu üzerinde durmakta ve metinlerdeki zamanın insanın “nesne-bilinç” ikiliğinin karmaşasından ötürü kaybolduğunu belirtmektedir. Kahraman, zamanın, mekânın bir türevi gibi algılandığı modernist bilincin tutkusunun, bilincin nesneyle kurduğu ilişkiden kaynaklanmış olabileceğini söylemekte ve bu konuda şunları ifade etmektedir:

Nesnenin ya da bilincin “önde”liği sorusu modernizmin asıl gerçeğini ortaya çıkaran tek olgudur. Nesneyi bilincin önüne yerleştiren Marx ile onu neredeyse mutlaklaştırılmış bir dil bilincinin uzantısı olarak gören Wittgenstein arasındaki çelişki, aslında zaman kavramının ele alınışını da örtülü bir biçimde gündeme getirmektedir. Çünkü her “ön-art” arasında bir zaman salınımı söz konusudur. Bu aşamada eğer dil nesneyi belirleyen bir mutlaksa, zaman elbette bilincin gerisine oturacaktır. Oysa Marx’ın bu konudaki kestirimi son derecede seçiktir: zaman bilincin önündedir ve bilinç ancak o gerçekliğin içinde yoğrulur. Marx, bu çıkışıyla aslında süreç kavramını gündeme getirmektedir. Yoğurmak, hangi yönden hangi yöne bir gerçeği taşırsa taşırsın, sonuçta bir süreç olgusudur. *Rastlantısalın, anlık olanın* gündeme getirilmesi, öne çıkarılması boşuna değildir. Çünkü belli bir idealizasyona ancak o saptamadan, ancak o öncülden sonra geçilebilecektir. Metnin gitgide içe doğru derinleşen yapısı, sözcüğün tekilleşmesi, sistemin mutlaklaşması da bu yoldan sağlanmıştır. Öyleyse zaman da bir büyük unutulmuş uçurumuna doğru yuvarlanmaktadır. *Sanal gerçeğin* başladığı noktada zaman da bir kurmaca sorununa dönebilecektir (aktaran Kahraman, 2002: 183).

Çador anlatısındaki zaman kavramının “iç içe geçmiş, karmaşık, çoğu yerde hayali” olduğu belirtilebilir. Bu anlamda Çador, mahalli olarak İslam Devrimi dönemini, evrensel olarak da tüm bir “zaman”ı içine alan bir eserdir denilebilir. Akhbar’ın “arayış”ını anlatması itibariyle kitaptaki zamanların şimdiki zamandan uzakta “geçmişe, geleceğe ve bazen sonsuz bir zamana” uzanması, anlatıdaki zamanların daha çok “simgesel-kurmaca” olarak kullanıldığını göstermektedir. Zamanın mekânla

olan ilişkisini açıklayan postmodernistler, zamanın ve mekânın birbirine göre şekillendiğini ve böyle bir şekillenmenin de insanın bilincinde sürekli bir değişim içerisinde olan zaman ve mekânlarla gerçekleştiğini söylemektedirler. Zaman-mekân algısının insan bilincinde “kendiliğinden” ve gerçeklikten bağımsız olarak geliştiğine bir örnek olabilecek *Çador*’da Akhbar’ın kahvehanede yaşlı bir kahve masalcısıyla karşılaşması şöyle anlatılmaktadır:

Yaşlı adam, bir süredir üzerinde sabitlenmiş olan Akhbar’ın ısrarlı bakışları karşısında, başını kaldırıp baktı, Akhbar’la göz göze geldi, bu kez her zaman yaptığı gibi gözlerini kaçırmadı. Bakışları bir şey söylemek isteyen, ama hiçbir kelimeye gönül indirmeyen insanlarınki gibi dolgunlaştı. Yalnızca gözleriyle değil, zamanla da konuşur gibi sessizliğin bütün gücüyle çekincesiz bir biçimde Akhbar’la uzun uzun bakiştikten sonra, sırtını duvara dayadı. Akhbar, kendi sırtında adamın sırtını dayadığı duvarın serinliğini duydu. Yaşlı adamın sırtına, duvarın akik sarısı geçti ilkin, sonra zamanın nemiyle kabarmış pürtüklü dokusu... Ardından adam yavaş yavaş duvara karıştı... Ağır ağır yerinden kalkar gibi yükselerek, ardındaki duvarda yokluğu asılı duran minyatürün içinde belirdi, oradaki figürler arasında yerini aldı. Herkesin gözünün önünde oldu bu. Kimse ses çıkarmadı. Eski usul hesaplanmış sağlam çizgileri, hoş kıvrımlı ve yumuşak meyilli ilginç motifleri vardı minyatürün. Ağacın yaprağına dokundu ilkin, sonra yerin çimenine, dans ediyormuş gibi duran genç kız figürünün üzerindeki giysinin geniş kesim kol yenini parmak uçlarıyla tutup hafifçe rüzgâra verdi; minyatürün yüzeyi dalgalandı, ürperdi. Kahvenin içini bir esinti kapladı. (s.71-72)

İnsanın, içinde bulunduğu mekândaki nesnelere, kendi bilinciyle ve başkalarıyla ilişkisinin başladığı yerde -ki aynı anda başlayan bir ilişkidir bu- gerçekliğin değişime uğraması kaçınılmazdır. Zaman-mekân arasındaki bu ilişkiler ağı, bireyde bir “belirsizlik ve güvensizlik”le kendini göstermekte ve D. Harvey’in (2019) tanımlamasıyla bir “zaman-mekân sıkışması” gerçekleşmektedir. Bu anlamda, *Çador*’daki zaman algısının Akhbar’ın mekânla kurduğu ilişkiyle birlikte, bilincinin etkisi altında gerçekleştiği ve bunun bir “sıkışma” olduğu ifade edilebilir. Kahraman (2002), zaman boyutunun gerçek anlamda parçalandığı ilk aşamanın gerçeğin *yüksek gerçeğe* değiştirilmesi olduğunu söylemektedir: “Bu durumda geçmişin, yani belleğin anlağa (intellect) iz düşürmesi neredeyse olanaksızlaşmaktadır. Anlak, böylelikle mutlaklaşmaktadır. İfadesini *köksüzlükte* bulan, *geçicilikle* yaşayan bir mutlaklaşmadır bu. Böylesi bir oluşumda ortaya yalnızca *göçebelik* değil, aynı zamanda *gövdesizlik* de çıkacaktır” (s.186). “Benlik *‘anlık görüntülerden oluşan bir dizi’ye* çözülür. Böylece bütün kalıcılığını, sürekliliğini kaybeder. *‘Eski ben ... artık yok’ (...)* *‘ben başka biriyim’ (...)* Zaman krizi bir benlik krizi olarak deneyimlenir” (Han, 2019: 53-54). Akhbar’ın *Çador*’daki hikâyesinin “arayış” ekseninde geliştiği ve bu arayışın bir “geçmiş arayışı”

olduğu düşünülürken, belleksizliğin Akhbar'ın zaman ve mekânla olan ilişkisini bitirdiğini, her türlü yaşayışın yüksek gerçeklikte, sanrılarda, hayallerde gerçekleştiğini ve bunun da zamanın gerçekliğinden kopan Akhbar'ı bir "benlik krizi"yle "göçebeliğe" ve "gövdesizliğe" doğru sürüklediği söylenebilmektedir.

Çador'da Mekân

Bir edebiyat eserinin yazınsallığının, onun okurun zihninde ürettiği-üretebildiği "dünya"nın genişliği ölçüsünde olduğu kabul edilirse yazınsal yapıtların simgeselliği ve kurmaca bir yapıda olmasının önemi daha kavranılır olacaktır. Edebiyat bir duyarlılık sanatıdır ve gücünü okurun duygu dünyasını ne derece harekete geçirdiği üzerinden alır. Göktürk (2002: 23-24), tek başlarına bildik anlamlı olan sözcük ya da sözcük kümelerinin, yazınsal birer gösterge olarak birbirleriyle bir ilişkiye sokuldukları an, ilk anda yadırganan türden, yeni bir *anlam gücü* doğurduğunu; okurun iletiyi alımlama çabasında, *tanıdık ile tanımadık, gerçek ile gerçek dışı, deneysel ile kurmaca, somut ile soyut* arasında yalpaladığını ve bu yalpalamanın da okuru yazınsal iletinin temel özelliğiyle karşı karşıya getirdiğini ifade etmektedir.

Göktürk, sanatın dile getirmeyi amaçladığı gerçeğin, bilimsel doğrunun ölçütleriyle değerlendirilemeyeceğini, bilimin, deneylerle, kesin hesaplarla kanıtlayarak yasalarını sunduğunu belirterek bir roman ya da şiirin ise birtakım olaylarla durumları, çoğunlukla sezdirme yoluyla, insan duyarlığına seslenerek verdiğini söylemektedir:

Var olan asıl gerçeklik, yazınsal yapıtlarda eserin kendi gerçekliğiyle yer değiştirmekte ve edebiyat yapıtlarındaki bu gerçeklik *simgeselliğini, kurmaca ve çağrışımsal yapısını* okurun *düş gücü* yardımıyla kendi gerçek dünyasından almaktadır. Conrad, yazınsal eserlerdeki gerçekliğin insan yaşantısının yansımaları olduğu hususunu roman konusunda değerlendirerek şunları söyler: "Gerçekte her romancı kendine bir dünya yaratmakla işe başlar, büyük ya da küçük, ama *dürüstçe inanabileceği bir dünya*. Bu dünya onun kendi tasarlayabileceğinden başka türlü olamaz: *bireysel*, biraz da *gizemli* kalmak bu dünyanın yazgısıdır. Ama *bu dünya okurların da yaşantısına, düşüncelerine, duyularına yabancı olmayan bir şeye benzemek zorundadır.*" (aktaran Göktürk, 2002: 61).

Çador'da anlatılan dünyanın, kullanılan imgesel dilin etkisiyle *çağrışımsal bir dünya* olduğu açıktır. Anlatıdaki tümce ve sözcüklerin belirsizliği, çok anlamlılıkla anlatı metnindeki *kişiler, ruh halleri, buldukları mekânlar* gibi metin parçalarını da böylece belirsizleştirmiştir.

Çador'daki mekân, tıpkı zaman gibi *imgeselliğin* hâkim olduğu bir yapıyla okura sunulmuştur. İran ve Afganistan gibi İslam devrimini görmüş bir coğrafyada geçtiği

tahmin edilen eser; *çölün, sıcağın, kumun, rüzgârın, tozun, yıkıntıların* adeta cisimleştiği ve kahramanın ruhunu esir aldığı bir “iç” mekânı tasvir etmektedir. Romanın tamamına hakim olan “*labirent mekan*”la, kahramanın ruhu ile mekan arasında, toplum ile coğrafyanın havası arasında sıkı ilişkiler kurulmuş, “*arayış*” teminin etken olduğu anlatıda mekana simgesel değerlerin yüklenmesiyle çoğu yerde *hayali mekanlar* ortaya çıkmıştır. “*Orada hepimiz / biraz su biraz balık / bir akvaryum iklimini / herkese suç gibi paylaştıran / o derin ortaklık / küçük balık / küçük balık / denizin nerede? / denizim yok / denizim yok / ararım her yerde*” (Mungan, 2000: 48-50) dizelerinde olduğu gibi *Çador*’da da insanın dünyadaki yeri, mekânı, varlığı ve dünya ile ilişkisi sorgulanmaktadır.

Anlatıdaki mekânlar Akhbar’ın ruh dünyasıyla birleştiği noktada farklı bir boyut ve imgesel bir değer kazanır. *Avlu, bahçe, çarşı, bodrum, dağ, eşik, âlem, sokak, cennet, yurt, memleket, dünya, ev, kahve, mağara, araf, mezar* gibi çeşitli yer isimlerinin geçtiği *Çador*’da; “*en aydınlık zamanda bile, gecedeki bir hırsız gibi yavaşça hareket eder zaman*” (Han, 2019: 53) cümlesindeki gibi daha çok *gündüz kör eden sıcağın, gece ise karanlığın hâkim olduğu* bir “iç” tasvir edilmiştir denilebilir. Eserde 240 defa kullanılan *iç* sözcüğü, bir anlamda anlatı metninin asıl geçtiği mekândır. Akhbar, geçmişini bulmak adına yürüdüğü sokaklarda ve umutsuz bir şekilde ayrıldığı evlerin kapılarında, bir yerden sonra kendisine güç veren maneviyatın (umudun) olumluluğundan sıyrılıp tamamen kendi içine kapanır ve kendi kapısını dünyaya kilitler. “*Yurtsuzlaşan*” bir insan haline gelen Akhbar için özgürleşme ortamı olarak yalnızca kendi “*ben*”i, kendi “*varlık*”ı vardır artık, bu anlamda *Çador*’daki gerçek mekânın, başkahramanın “*iç dünya*”sı olduğunu söylemek mümkündür.

Kahraman, mekânın insan bilincinin etkisinde olduğunu ve sürekli dönüştürülebileceğini belirterek kurmaca metinlerde okurun karşısına bir *yanılsama* şeklinde çıktığını-çıkabileceğini *mekân-modernizm* kavramları etrafında şöyle değerlendirir:

Mekân, modernizmde gerçeğin içinde üretildiği ve içinden algılandığı bir bağlamdır. Yalnızca *boşluğuyla* değil, daha çok *kavramsal* yapısıyla algılanır ve tanımlanır. Bu nedenle modernizm, mekânı hem bir *yoğru (plastik)* olarak benimseyip *dönüştürülebilirliğinin* sürekli olarak altını çizer, hem de mekânın *tahrip edilebilecek* ve *hızla ortadan kaldırılabilecek bir kurmaca* olduğunu bilir. Bu nedenle de modernizmin bir sistem kurma çabası içindeyken attığı ilk adımın daima mekâna dönük olması mutlaka izlenmesi gereken bir oluşumdur. Modernizmde bir gerçeklik ve somutluk aşaması olduğu kadar, mekân, bir *soyutlama aracıdır* ve ancak *bilinçle*

tanınabilecek/tanımlanabilecek bir olgudur. Bilincin kesinkes mekân içinde üretileceğini, bilincin mekândan doğrudan etkileneceğini modernizm bir an dahi unutmaz. Aksine, bu gerçeğin altını sürekli olarak çizer. O nedenle de mekânı, bilincin kategorik bir disipline sokulması isteğinin uzantısı olacak biçimde kurar. Rastlantıya, matematiğin koşullandırıcılığı içinde son vermiş olan modernizm, ona mekân bağlamında da yer vermez. Bu, mekânın geriye dönüşlü olmasını istemeye engel değildir. Modernist mekân daima *ütöpiktir* ama geriye dönüşlülük de ihmal edilmez. Çünkü geride bırakılmış gerçeğin vurgulanmasıyla geleceğin, hiç değilse şimdinin önemi ve ayrıcalığı da dile getirilmiş olur. Modernizm, mekânı zaman zaman bir *yanılsama (illusion)* olarak değerlendirebilir. Bu, aykırı ve şaşırtıcı bir şey değildir; çünkü *gerçeğin eksikliğinin bir yansıması* olarak okunmalıdır. Kaldı ki, yanılsama hemen her zaman *kurmacanın* bir yan kapısıdır. Ayrıca, mekân müdahalelerinin modernizmde hiçbir zaman kurmacanın büyük ufku dışında kalmamış olması bu gerçeğin altını döne döne çizmektedir (Kahraman 2002: 177).

Buradaki mekân tasviriyle *Çador*'da kullanılan mekânların aynı "*gerçeklik*"e sahip olduğu açıktır. Akhbar, varlığını bir anlamda var edecek olan geçmişine ulaşmanın zorluğunu -belki de imkânsızlığını- sezdiği noktada, "*gerçeğin eksikliğinin bir yansıması olarak*" sanrılara, hayallere, rüyalara kapılmakta ve imkânsızı böylece gerçekleştirebilmektedir. Aşağıdaki paragraf *Çador*'daki *zaman-mekân sıkışmasına* bir örnektir ve Akhbar'ın babasıyla olan karşılaşmasını anlatmaktadır:

Gece usulca odasının kapısı açıldı. Onu uyandırmamak için sessizce süzülerek girdi içeri babası. Altın rengi harmanisi vardı üzerinde. Yürürken dalgalanan harmaninin kumaşı çölde kum tepeleri gibi parlıyordu. Ses çıkarmamaya çalışarak ağır ve yumuşak hareketlerle davranıyordu. Akhbar, yekini yatağından kalkmak istediye de, eliyle rahatını bozmamasını işaret etti ona. Sonra usulca kenarına ilişti yatağın. Taze çekilmiş kahve gibiydi gözleri. Elini şefkatle Akhbar'ın terli alınına koydu; aynı yumuşak hareketlerle terini sildi onun, saçlarını okşadı; bunun bir rüya olmadığını o zaman anladı. Akhbar'ın sık ve kalın saç telleri babasının parmaklarının arasından defalarca kayıp gitti. Avuçlarındaki tütün ve kehribar kokusunu aldı Akhbar. Mutlulukla gülümsedi. Babasının bal rengi kehribar tesbihi ve üzerinde kanatlı aslan olan gümüş tütün tabakası ona kalmıştı. O da birini kaybetmiş, diğerini satmak zorunda kalmıştı. Şimdi onları geri isterse, ne yaparım, diye kaygılanıyordu. Babası, yüzünde kendi sevinciyle çoğalmış ilkbahar bahçelerinin genişliği ve sükûnetiyle ona bakıyordu. Sanki avuçları arasında kuvvetle sıkığı nar çatırdayarak yarılmış, taneleri yatağa dökülmüş gibi mutlulukla kamaşmıştı Akhbar. (s.33)

Kahraman, mekânın "*Tanrı gibi sürekli olarak mevcudiyeti hissedilen fakat görülmeyen, sürekli gözetleyen*" bir varlık olduğunu belirterek, mekânın bilinçle şekillendiğini ve sanallaşmasıyla "*özgürleşme*"nin mümkün olmasından ötürü "*mutlak mekân*" kavramının ortadan kaybolduğunu anlatır:

Modern için mekân, daha önceki temel değerlendirmelerden çok farklı değildir. Mekân, modernite içinde bir iktidar aracıdır. Özünde bir hiyerarşi barındırmakta ve bir iktidarı dışa vurmaktadır. Mekân, her şeyden önce modernite için bir *kimlik üretme alanı*dır. Mekân, modernitede otoritenin mutlaklaşması, Tanrı gibi sürekli olarak mevcudiyeti hissedilen fakat görülmeyen, sürekli gözetleyendir (...) Mekânın gerçekliği, onun kurmaca boyutu da yavaş yavaş yitmeye başlamıştır. Bundan böyle mekân ancak bir *sanal evrendir* (Kahraman 2002: 181-184).

Açık ve kapalı mekânların birbiri içine girdiği *Çador*'daki mekân tasvirlerinin Akhbar'ın kendi hikâyesiyle şekillendiği açıktır. Başkahramanın ruh haliyle *labirentleşen mekânlar*, Akhbar'ın, -geçmişini- arayışına yön vermek adına bir anlamda kaçtığı dünyanın bir *sığınağı* olmuştur. Yersiz yurtsuzlaşan Akhbar, kendi varlığını yurt edinerek "*mutlak mekân*"ın kendi üzerindeki egemenliğini ve sınırını kaldırmış, "*anılar kendi mekânlarında soluk alırlar*" dizesinde olduğu gibi varlığını duyumsayabildiği kendi içindeki dünyaya yönelmiştir.

Çador'da Dil ve Üslup

*"Bir imaya dönüşüyor her şey."
(Mungan, 2004: 79)*

"Sözcükler, bir kavram alanını kaplayan bir '*dilsel alan*' oluşturmakta, bir dünya görüşünü dile getirmektedirler. Bu dünya görüşünün ortaya çıkarılmasına yardımcı olmaktadır" (Guiraud, 1999: 91). Göktürk (2002) "*insan sözü, söz insanı kurar*" diyerek insanın söz ile ilişkisini "*sonsuz bir süreç*" olarak tanımlamakta ve şöyle söylemektedir: "Kendiliğinden düşünmez, bulgulamaz, yaratmaz söz. İnsanoğlu, hem devinir sözle, sürekli kendisini, çevresini bulgular, adlandırır, hem de bütün bir varlık serüveninde vardığı aşamalar sözde kalsın istemez; eriştiği her yeni noktada, bir kez daha fırlatır kendini, *sözün ötesine*" (s. 7). Göktürk'ün de belirttiği üzere insanın sözle ve kelimelerle ilişkisi varlığının tanımlanması ve anlam kazanması noktasında ona yol gösterir. Sözün sanatı olan edebiyat, bu anlamda insana *daha anlamlı bir dünya* sunmayı amaçlar. Bu dünyanın karmaşık ve çoğul anlamlandırmaya açık olması da insana özgürce "*kendi dünyasını yaratma*" olanağı tanır. Murathan Mungan'ın *Çador*'da kullandığı sade fakat yoğun anlatımın, okura sözcüklerden oluşan bir *var olma* evreni sunduğu ve Göktürk'ün ifade ettiği gibi buradaki anlatı dilinin *okuru yeniden kurduğu-yarattığı* söylenebilir.

"*Bilimsel bir doğru, nesnel olmayı amaçlar.*' (...) Bilimsel bir metnin dil kullanımı ile bildirisi çakışır. Her sözcük belli bir anlama gelir, ötesi yoktur. Oysa *yazınsal dil*,

anlam olanakları yönünden sınır tanımayan bir dildir” (Göktürk, 2002: 143). Yazınsal dilin sınır tanımazlığı, dilin değiştirilip dönüştürülebilirliğinden ve göstergelerin her bir okurun kendi öznel yaşantısında anlam bulmasından kaynaklanmakta, bu da “*yazın*”ın okur için “*yaşam ufkunun genişletilmesi*” hususundaki önemini göstermektedir.

Çoğul okumaya olanak sağlayan bir anlatı olan *Çador*’un en temel özelliğinin *dili ve üslubu* olduğu açıktır. Yazarın kullandığı kelimelerin özenle seçilmiş olması, bu kelimelerin cümlelere ve paragraflara bir *ağ* gibi dokunması anlatının dilini öne çıkarmaktadır. Lass, romancının “*fotoğraf makinesini-gözlerini*” nasıl kullandığının bir önemi olmadığını, önemli olanın okurun önüne “*hem muhtemel, hem devamlı olan bir dünya*” getirebilmesi olduğunu belirterek Stendhal’ın Balzac’a yazdığı mektubundaki cümleleri şöyle aktarmaktadır: “*Ben sadece bir tek kural görüyorum; berrak olmak. Eğer berrak olamazsam, bütün dünyam parça parça olur*” (aktaran Lass, 2007: 19). 106 sayfalık bir eser olan *Çador*’un bu kadar az sözcükle bu denli geniş bir dünya sunabilmesi, Mungan’ın *berrak olmak* konusundaki yazınsal tavrının bir göstergesidir. Günlük dilde kullanılan en sade sözcükleri güçlü imge ve metaforlarla en uzak anlamlara taşıyan Mungan’ın *Çador*’u, Stendhal’ın Balzac’a mektubunda yazdığı “*Eğer berrak olamazsam, bütün dünyam parça parça olur*” cümlesinde olduğu üzere *bütünlüğünü* ve adeta birbirine nakşedilmiş gibi duran cümlelerdeki ağın sıklığını dilinin “*berrak*”lığından almaktadır denilebilir.

Yazar çok geniş bir durumu ve bu durumun çok sayıdaki nedenini çok az sayıdaki sözcük aracılığıyla anlatarak okuyucusunu öykü içindeki *sezdiri ve sezdirimlerden* yola çıkarak çıkarımlarda bulunmaya yönlendirme yöntemini seçebilmektedir. Diğer deyişle, yazar çok *ekonomik bir dil* kullanmaktadır. Bu tür dil kullanımları aracılığıyla da karmaşık bir kısa öykünün başkişisinin yaşamında geçirdiği kimi aşamaları, gelişmeleri ve hatta yozlaşmaları rahatlıkla anlatabilmektedir. Friedman kısa öyküde *ekonomi, seçim, canlılık* ve *orantı* kavramlarının önemini şöyle vurgulamaktadır. Ona göre ekonomi çok az sözcükle çok şeyler anlatabilme becerisidir. Ekonomi, yazarın sözcük seçimi ve detaylar arasından *en etkili, en etkin, en canlı, en renkli* ve *en çarpıcı* olanlarını seçebilme yetisini vurgular (aktaran Erden, 2010: 41).

Mungan’ın dilindeki sadelik, Friedman’ın *ekonomi, seçim, canlılık* ve *orantı* kavramlarına yüklediği anlamlarda olduğu üzere *açık ve anlaşılır olana çok şey yükleme* çabasının bir tezahürüdür. *Çador*’da sadeliğin ve berraklığın “*ekonomi*” kavramında olduğu gibi “*az sözcükle çok şeyler anlatabilme*”si çağrışımsal ağın güçlü olmasından ileri gelmektedir denilebilir.

Anlamın yoğun olduğu, güçlü bir simgesellikle kaleme alındığından ötürü kimi zaman bulanıklaştığı *Çador* anlatısında kullanılan somut sözcüklerin metin bağlamı içerisinde *soyutlaştığı*, kelimelerin *imgesel* anlatımdan ötürü *çok anlamlılık* özelliği kazandığı, yoğun bir *duygu değeri* ile okura sunulduğu belirtilebilir. Toplam kelime sayısı 16.310 olan *Çador*'da, birbirinden farklı toplam kelime sayısı 2.174'tür. Görüleceği üzere toplam kelime sayısının farklı kelime sayısına oranı 7.50'dir ve bu sayı her farklı kelimenin yaklaşık 7.50 defa tekrar edildiği anlamına gelmektedir. Sıklığın, yazın yapıtlarındaki "*dilde ekonomi*" konusuyla birlikte daha *yoğun bir anlatım* yarattığı hususunu belirten dil bilimcilerin görüşleri hatırlanacak olursa yukarıdaki oranın çok anlamlılıkla beraber *Çador*'daki anlatım zenginliğine çok şey kattığı söylenebilir.

Çador'u meydana getiren sözcükler, metnin imgesel dokusunu oluşturan ağ içerisine titizlikle dokunmuştur. *Çador*'un kelime sıklığı incelendiğinde, anlatı metninin izleşimine kadar gidebilen bir yorumlama yapılabilmektedir. Metin içerisinde kullanılan "göz" (106 defa), "bakmak" (97 defa), "yüz (sima)" (109 defa), "görmek" (152 defa) ve "ses" (71 defa) gibi sözcükler, *Çador*'daki sessizliğe vurgu yapmakta ve kahramanın arayışının bir "*görmek*" meselesi olduğuna dikkat çekmektedir. "Ara-" sözcüğünün 51 kez kullanılması, Akhbar'ın yolculuğunun bir "*arayış yolculuğu*" olduğu; "şey" sözcüğünün 119 kez tekrarı metindeki ana unsurlardan biri olan "*belirsizlik*"i imlediği; "iç" ve iç'le ilgili sözcüklerin 173 kez kullanılması *Çador*'un bir "*iç yapıt*" olduğu gerçeğiyle ruhsal çözümlenmelerin yoğun olarak kullanıldığı bir eser olduğu; yine 26 kez kullanılan "ben"e karşılık "*kend*" sözcüğünün 178 kez tekrarı anlatı kitabındaki *benlik* ve *kimlik* arayışına dikkat çeken önemli bir ayrıntı olduğu gibi çıkarsamalar yapılabilmektedir. *Çok anlamlılığın, çağrışımın, imgenin, tasarımların* yoğun olarak kullanıldığı bir eser olması dolayısıyla *Çador*'daki sözcükler arası *bağlam* kuvvetlidir ve bu da eserdeki her bir sözcüğün yanındaki sözcükle, geçtiği cümle ile birlikte var olabileceği hususunu göstermektedir. Sözcüklerin anlamlarının değil kullanımlarının olduğu düşünüldüğünde *Çador*'daki kelimelerin kullanım alanlarıyla anlam bulduğu söylenebilir.

Yazınsal yapıtlardaki sözcüklerin anlam olanaklarının iki boyutta şekillendiğini belirten Roman Ingarden, *yazarın olduğu gibi sunduğu anlam dizgeleri* ve *okurun algılayışına bıraktığı anlam dizgelerinden* söz etmektedir. Ingarden, yazın yapıtının kendisinde de, hem sanat metninin kendi yapısını hem de kavranışındaki okur yaşantısını izlemeye temel olacak *dört ana düzey* saptamaktadır: *dilsel sesler düzeyi* (sözcükleri

oluşturan ses birimler, tümceleri, deyişi ilgilendiren bütün ses akışı), *anlam birimler düzeyi* (tümce anlamları, bütün dilsel ses dizilerinin anlamları), *birbirine örülü görüşler düzeyi* (yapıtta dile getirilen dünyayı görünür kılan bütün göstergeler, yönlendirmeler), *yapıtın dile getirdiği dünya düzeyi* (tümcelerin içeriğiyle göz önüne serilen nesnelere tümü). Ses birimler sözcükleri, sözcükler tümceleri, tümceler anlam kümelerini oluşturmaktadır. Roman Ingarden doğal dildeki sözcüklere başlıca iki işlev yüklemektedir: *gerçek nesnelere belirlenmesi, düşünsel nesnelere belirlenmesi* (aktaran Göktürk, 2002: 32).

Göstergelerin gösterilen üzerindeki egemenliğinin okur karşısına geçene kadar sürdüğü söylenebilir. Ingarden'ın da belirttiği üzere *gerçek ve düşünsel nesnelere*, göstergelerin anlamlama düzeyini belirlemekte ve düşünsel nesnelere algılanması için belli bir çaba sarf edilmesi gerekmektedir. Göstergelerin bir "nesne" olarak mevcudiyetleri onların "gerçeklik"lerini, mevcudiyetin ardındaki daha büyük bir görünürlük sağlayan "düşünsellikleri" de yüksek gerçeklik boyutundaki varlıklarını belirtmektedir. Bu anlamda yazınsal yapıtlardaki simgeselliğin ve çoğul okuma olanaklarının, okura bırakılan "düşünsel alan"la ilgili olduğu ve "nesnelere özgü niteliksel, biçimsel, varoluşsal içeriğin" belli bir zihinsel çabayla kavranabileceği açıktır.

Yazınsal yapıtların gerçek dünyadan bağımsız olmadan var olan "ikincil bir dünya" olduğunu ifade eden Göktürk (2002), eserlerdeki söylemin okuru sözün ötesine, söylenenin ardındakine ulaştırabileceğini, böylece bu "ikincil dünya"nın kendi gerçeğinin kavranabileceğini belirtir. Wittgenstein, "Kuşkusuz bir dile getirilemeyen vardır; o kendini gösterir; işte gizem budur. Gizem, dünyanın nasıl olduğu değil, ama dünyanın var olması olgusudur" (aktaran Hadot, 2009: 25) demektedir. Yazınsal eserlerdeki bu *gizem*, anlatısal metinlerin aslını oluşturarak okurun "ikincil dünya"yı kavramasındaki yol haritasını göstermektedir. Eserlerde, yazarın bilinçli çabasıyla oluşturulan *simgesellik*, Wittgenstein'in dile getirdiği yazınsal olanın "gizem"ini oluşturmakta ve anlatılanın ötesindeki "anlatılmayan"ı belirtmektedir. Hadot, Wittgenstein'in anlamın sürekli olarak dönüştüğünü belirten "dil oyunları" ifadesini göstergelerin adlandırılmasıyla değil anlamlandırılmasıyla ortaya çıkan şey olduğunu belirterek şöyle söyler:

Birdenbire, Wittgenstein'in, bana tartışılmaz gibi görünen ve engin sonuçları olan, şu ana düşüncesini keşfettim: dilin biricik görevi nesnelere adlandırmak ya da göstermek veya düşünceleri tercüme etmek değildir ve bir cümleyi anlama edimi, genelde bir müzikal temayı anlamak dediğimiz şeye sanıldığından çok daha yakındır. Kesinlikle, demek ki dil değil; Wittgenstein'in dediği gibi, daima belirli bir etkinliğin, somut bir durumun ya da bir yaşam biçiminin perspektifine oturtulan 'dil oyunları' vardır (aktaran Hadot, 2009: 11).

Yazın yapıtlarını meydana getiren yazarlar, kendi yaşam felsefelerinin bir nesnesi olan eserlerinde sözcüklere ve tümcelere bir anlam yüklemekte ve okurdan -kimi zaman gizlenen- bu anlamı bulmasını istemektedirler. Göstergelerin okurun düşüncüsüyle birleştiği noktada söz ve algılamamanın sürekli bir *kopma* ve *kayma* içerisinde olduğu ve bunun da Wittgenstein'in belirttiği "*dil oyunu*" çerçevesinde algılanabilecek "*her durumda yeni bir anlam*" ortaya koyan bir yapıda geliştiği söylenebilir.

Virginia Woolf, çağdaş yazarın ilgisinin "*büyük bir olasılıkla, ruh bilimin kuytularına*" yöneldiğini belirtmekte ve sanatçı bakışının değişik olması zorunluluğunu şöyle dile getirmektedir: "*Yaşam, karşılıklı sıralanmış bir dizi sokak lambası değildir; ışıklı bir ayla, bilinci bir uçtan bir uca saran yarı-saydam bir örtüdür*" (aktaran Göktürk, 2002: 78). Yazarların kendi gerçek yaşantılarının yansımalarıyla oluşturdukları "*kurmaca*" yapıtlar, yaşamın bu çoğu zaman "*seçilemeyen*" yanıla sis perdesinin ardındakini okura sezdirmeyi amaçlar. Heidegger'in "*Dil, varlığın evidir*" (aktaran Göktürk, 2002: 175) ve Buffon'un "*Üslup insandır*" (aktaran Lass, 2007: 21) sözleri, bu anlamda yapıtın içindeki yazarın varlığına dikkat çekmekte ve her ne kadar yapıtta anlatılmayanın "*okura bırakılan yapıt*" olduğu belirtilse de yapıtın "*yazarın anlattığı*"ndan bağımsız düşünülemediğini hatırlatmaktadır. Tolstoy: "*Bir kimse, kalemi mürekkep hokkasına batırdığı zaman, kendi vücudundan bir parçasını hokkada bırakmadıkça yazmamalıdır*" (aktaran Lass, 2007: 21) demektedir. Okura yakın olabilmek ve elbette yapıtların başarılı olabilmeleri yazarların göstergelere yükledikleri "*düşünsel ve duyusal*" yanın ağırlığıyla doğru orantılıdır denilebilir. Hadot, M. Brice Parain'in *Dilin Doğası ve İşlevleri Üstüne Araştırmalar* adlı eserinde Wittgenstein'in Hegelci düşünce üzerinde durduğu şu örneği verir:

Açım. Söyleyen benim: açım, ama duyulan ben değilim. Sözümün bu iki anı arasında ortadan kayboldum. Bunu söze döker dökmez, benden geriye sadece aç olan adam kaldı ve bu adam herkese aittir, çünkü *sözcükler herkese aittir*. Ben artık sadece söylemimim, o andaki tanımımım, fiili belirleyenimim. Bununla beraber, anonimim düzeyine girdim; yani evrenselin yoluna (aktaran Hadot, 2009: 85).

Yapıtların okura ulaştığı noktada evrenselleştiği ve buradaki örnekte de belirtildiği üzere "*açlığın*" artık okuyan kişiye ait bir duyum olduğu; Heidegger ve Buffon'un belirttiği "*dil*" ve "*üslup*"un da okurun kendi varlığında şekillendiği ifade edilebilir. Böylece gerçek olanın düşünsel ve duyumsal bir boyut kazandığı ve aslında göstergelerin "*gösterilen*"i sürekli kendi dışına sürdüğü, sonsuz bir kavşakta bir araya

geldikleri ve gösterenlerin bu sürekli bir biçimde birbirinin yerini alma durumunun çoğul okumaya olanak tanıyan metinleri meydana getirdiği belirtilebilir. Sartre'ın dediği gibi “hiç kuşkusuz yazar ona yol gösterir, (*yazarın*) *koyduğu işaret kazıklarının arası boştur*, bu boşlukları doldurmak gerekir, onların ötesine geçmek gerekir” (aktaran Göktürk, 2002: 22-26). Yazınsal eserleri meydana getirirken yazarların okuyucuya temel olan yolu gösterdiği, Sartre'ın “*işaret kazıklarının arası boştur*” deyiminde olduğu üzere her okurun metin karşısında bu anlamda metnini kendi yarattığı belirtilebilir. Okur, yazarın anlattıklarından yola çıkarak anlatılmayanın izini sürer ve böylece Wittgenstein'in “*gizem*” dediği, yapıtın dile gelmeyen bölümünü tamamlar. Bu anlamda *Çador*, çok anlamlı bir metin olma özelliğiyle Mungan'ın az sözle çok şey anlattığı ve “*dile getirilmeyen*”i okurun duyuş ve düşünüşüne bıraktığı anlatısıdır denilebilir. Postmodern bir yapıt olan *Çador*, okurunu çoğul okumaya olanak veren yapısıyla bir *anlamlama oyunu* ile baş başa bırakır. Nietzsche'nin “*ne tin, ne akıl, ne düşünme, ne bilinç, ne ruh, ne isteme, ne de hakikat vardır; bütün bunlar kullanışsız kurgulardır*” (aktaran Adugit, 2005) sözünde olduğu gibi, *Çador* karşısında okurun her türlü gerçeklikten soyutlanarak kendi kurgusal gerçekliğini yaratacağı ve bu yaratımın özgürlüğünde Mungan'ın bilinçli bir şekilde bıraktığı “*işaret kazıklarının arasındaki boşluk*”u doldurmaya çabalayacağı açıktır.

Göktürk, yazınsal söylemin “*kendine özgü bir devingenlikle*” işleyen dünyasının sözsel bir veri olarak kendi kendine yeten bir dünya olmadığını, varlık ve bütünlük kazanması için yazılmış olmasının yetmediğini, ancak *okunduğu zaman ve gereğince okunduğu ölçüde bir varlığa, bir bütünlüğe kavuştuğunu* anlatır:

Okuduğumuz yazın yapıtının “*gözlemlenen dural bir nesne*” olmaktan çıkarak “*konuşan bir özne*” olabilmesi için okurun araya girmesi gerekir. Ama yazın yapıtının okura gereksinimi, yalnızca okunmadığı sürece gerçek varlığa kavuşamamasından değil, aynı zamanda “*bitmemiş*” niteliğinden kaynaklanır. Adına yaraşır her yazın yapıtının kendine özgü bir dünya oluşturduğu doğrudur, ama bu dünyayı tümüyle “*dile dökülmüş*” olarak değil, kesintili bir biçimde, belirli öğeleriyle verir, çok ayrıntılı kişi ya da nesne betimlemelerinde belirtilmemiş özellikler belirtilmiş özelliklerden daha fazladır genellikle, belirtilenlerin de örneğin fazlasıyla berisinde kaldığı bilinir. Ancak, hem dilin, hem yazınsal söylemin işleyişinin sonucu olarak verilmiş öğeler gibi verilmemiş öğeler de bir ölçüde yazın yapıtının oluşturucu öğeleri arasında sayılabilir. Şu var ki, verilmemiş, yani söylenmemiş öğelerin varlığı nedeniyle yazınsal söylemin öznesinin, yani yazarın; tüm sözü, dolayısıyla son sözü söylemediği düşünülebilir. Söylemez de. Yansıtmak istediği gerçeği olduğu gibi tümüyle yansıtabilseydi, söyleminin eksiksiz öznesi olurdu, ama söz konusu gerçeğin kimi yönlerini belirtirken kimi yönleri konusunda yalnızca birtakım

“*İpuçları*” vermekle yetinir, yetinmek zorunda kalır. Böylece, ister istemez, yansıtılmak istenen dünyanın belirginleşmesinde okurun usuna ve “düş gücüne büyük bir pay bırakır. Okur ancak bu etkin düş gücü ile metnin *yazılmamış kesimini* bilincinde bütünler, görünür kılınanın ardındaki *o bir anlık gerçek* parıltısını da kafasında canlandırabilir. Bu noktada önemli olan yalnız yazarın anlattığı ile gösterdiği değil, okur düş gücünün bu anlatılanla gösterilenden çıkardığıdır.” Daha açık ve daha güçlü bir deyişle, okur, söylenenden söylenmeyeni de çıkararak, yapıtın gerçekte neden söz ettiğini, neye ve nereye yöneldiğini, “*kendi kafasında yazmak zorundadır.*” Bunun sonucu olarak, yazın yapıtının okuru, onun “*ortak yazarı*” niteliğini kazanır (Göktürk 2002: 11).

Yapıtta doldurulması gereken boşluklar bırakan yazarlar, bir anlamda okurun metni yazma işlemine katılmalarını sağlamaktadır. Okurun tamamlamasına bırakılmış “*açık metinler*”, yapıtın bitmediğini göstermesi bakımından postmodernistlerin metin karşısındaki görüşlerini desteklemektedir. Hiçbir metnin bitmiş olmadığını savunan postmodernler, okurun kendi duyuş ve düşünüşüyle şekillenecek olan bu tür “*yazılabilir metinler*”in de, okurdan okura, hatta bir okumadan başka bir okumaya farklılaşacağını ve böylece her seferinde tamamlanmayan metnin birbirinden farklı okumalarla tamamlanacağını savunmaktadırlar. Böylece anlamın açık olmadığı, farklı ve özgün yorumlamaların merkezindeki metinler, okurlarının birikimleriyle tamamlanmaktadırlar. Mungan’ın *Çador* anlatısı da *simgeselliğin* yoğun olması sebebiyle *açık bir yapıttır* ve farklı okumalara fırsat veren *dil oyunları* bakımından zengindir. *Çador*’daki *imgesel anlatım*, metnin bütünlüğünün sağlam olduğunun bir göstergesidir denilebilir. Yalın bir dille kaleme alınan eser, uzun cümlelerin, yoğun paragrafların, kimi zaman diyalogların bulunduğu “*anlamın sıkıştırıldığı*” bir anlatı kitabı konumundadır. Açık bir yapıt olan *Çador*, diğer açık yapıtlar gibi “*kapalı bir dil*”e sahip ve bir çok sözcüğün *metafor* olarak kullanıldığı bir çağrışımlar kitabıdır. *Çador*’da titizlikle seçilen sözcüklerle oluşturulmuş dil dizgesinin yanında kahramanının anılarına uzanmasıyla *geriye dönüşler*, *yılan-toz-araba-burka-meczip* gibi motiflerle leitmotivler, bir “*arayış*” teması üzerine kurulması dolayısıyla *iç çözümleme*, *bilinç akımı* gibi teknik unsurlar da anlatıdaki “*kapalı dil*”i destekleyen tamamlayan hususlardır.

Falih Rıfki Atay biçemden söz ederken: “*Bizim idadının edebiyat kitabında üslûp üç türlü idi: Üslûb-u sade, üslûb-u müzeyyen(süslü), üslûb-u âli... Sadesi belli: Ben senden vazgeçmem. Müzeyyeni: Gül bülbülsüz, bülbül nağmesiz olur, gönlüm sensiz olmaz. Âlisine gelince: Zemin çâk, âsuman çâk çâk olsa, tûfan içinden tekne-i Nuh belirip, onu bırakıp da yalnız gel dese gitmez. Biz üslûp diye üçünü bilirdik.*” demektedir (aktaran Özdemir, 2002: 28).

Ahmet Hâşim ise nesrin açık, şiir dilinin kapalı olduğunu belirtmek için: “(...) *şiiirin kaynağı, idrak belgeleri dışında sırlar ve bilinmezliklerin geceleri içine gömülmüş yalnız aydınlık suların ışıkları, vakitli vakitsiz gözle görülen şeylere yansıyan kutsal ve isimsiz kaynaktır*” demektedir (aktaran Çetin, 2011: 113). Bu anlamda Murathan Mungan’ın, eserini “*şair*” kimliği ile kaleme aldığını, sade bir üslup ile “*üslûb-u âli*” bir metin meydana getirdiğini söylemek mümkündür. *Özgün, yeni, kendine özgü ve zor anlaşılabilir mecazlarla* ördüğü metin, derin anlamların gizli olduğu bir yapıda olduğundan okuyucunun ondan kolayca yararlanmasına imkân vermez. Mungan eserinin açıklanması için okuyucusundan “*emek, bilgi, kültür, zevk, birikim, dikkat ve heyecan*” istemektedir. *Çador*’un dili karşısında okura düşen, çağrışım alanlarını olduğunca genişleterek anlatının “*müphem, bulanık, sıkı imgelerle örülü alanı*”na girebilmektir.

Sonuç

*“terzinin sert makası / görünenden görünmeyene geçerken...
örtülmeden örtünmeye / opak dokunuşlar”
(Mungan, 2019: 97)*

Çador, Murathan Mungan’ın yapıtları arasında hem konusu hem de anlatım yoğunluğu ile önemli bir yere sahiptir. *Çador*, özellikle kullanılan dil ile dikkat çekmekte ve Mungan bu dili açıldıkça genişleyen bir anlatı evreni ile okura sunmaktadır. Konusu ve dilindeki imgelem ile okura böylesine büyük bir “*düşünsel alan*” veren *Çador*’un incelenmesi ve okurların dikkatine sunulması bu anlamda önem taşımaktadır. Şiirsel bir dil ile kaleme alınmış bir anlatı kitabı olan *Çador*’un simgesel dili, bu çalışmanın gerçekleştirilmesindeki en büyük etken olarak gösterilebilir. *Çador*, bir “*arayış*” temi etrafında gelişen olayları ve durumları anlatması dolayısı ile sembollerin, tasarımların, metaforların fazlaca olduğu bir eser konumundadır. Akhbar’ın *benlik* ve *kimlik* sorunları üzerinden ilerleyen yolculuğunu anlatan *Çador*, “*kadın*”ın kayboluşu ile başlamakta ve Mungan bu kayboluşla birlikte tüm bir hayatın yitirilişini imgeleyerek insanı “*yok*” kılmaktadır.

Mungan’ın eseri, kullanılan sembolik dilden ötürü belirli bir yazınsal tür içerisinde konumlandırılmasa da, her anlatıda olduğu gibi *Çador*’da da bir bakış açısı, bir izlek, bir zaman vardır. *Çador*’un simgesel değerlere sahip zaman, mekân gibi unsurlarının belirtilmesi ve tüm bunları bir anlamda var eden anlam olanaklarının belirlenmesi, *Çador* gibi çağrışımsal bir yapıtı anlamak noktasında yardımcı olmakta ve bir yazın

yapıtının en önemli hususu olarak görülebilecek “*bağlam*”ını ortaya koyması bakımından önem taşımaktadır. Bu amaçla çalışmada sekiz başlık altında anlatı grameri oluşturulmaya çalışılmış; *Çador*’un *özeti, konu ve izleği, anlatıcı ve bakış açısı, anlatı kişileri, olay, zaman, mekân, dil ve üslup* gibi özellikleri incelenmiştir.

Çador, “*kadın*”ın içine gizlendiği örtünün altında tüm bir toplum kimliğini sorgulayan, kişinin kendi “*ben*”i ile “*öteki ben*”lere ulaşma savaşımını anlatan ve tüm bunlara “*var olma sancısı*”nı ekleyip bunu her sayfada hissettirerek ilerleyen bir “*sorunlar kitabı*”dır. *İnsanların kimliksizleştirilmesi* temel izleği üzerinden ilerleyen metinde hâkim bakış açısı kullanılmış, durum/kesit anlatısı olarak kahramanın ruhunun egemen olduğu iç içe geçmiş bir zaman ve labirentleşen mekânlarla baştan sona bir “*zaman-mekân sıkışması*” yaratılmıştır. “*Kaybolan-görünmeyen kadınlar*”ın anlatıldığı *Çador*’da kadın kahraman kullanılmamış, kadınların hikâyesi “*varlığını her yerde hissettiren derin bir boşluk*”la başkahraman *Akhbar* üzerinden somutlaştırılmıştır.

Çözümleme sonunda çıkan sonuçlar gösterge bilimi ve dil bilimi alanlarının da savunduğu “*yapıta dair her türlü durumun tek bir merkezi işaret ettiği, tek bir hareket noktası olduğu*” hususunu desteklemiştir. *Akhbar*’ın var olma serüvenini işleyen metin; zaman, mekân, olay gibi olgularının bütününde; *solgun benizli insanları, gri duvarları, hareketsiz çarşıları, kapalı kapıları, hiçbir şey söylemeyen kelimeleri, görünmeyen kadınları, kaybolmuş erkekleri...* ile “*yokluk*”u odağa almakta ve Cioran’ın (2002: 211) “*her varlık, ölümün duygusudur*” sözünü adeta 106 sayfada yaşanır kılmaktadır. Anlatılanın ardındakini imleyen bir edebiyat metni olan *Çador* üzerine yapılmış bu çalışma neticesinde elde edilen bulgular, anlatının; konusu, zamanı, mekânı, dil ve üslubu... ile okura yazınsal anlamda sınırsız bir evren sunduğunu göstermiş, böylece yazar tarafından titizlikle örülen metin ağının bir edebiyat yapıtı için ne derece önemli olduğu bir kez daha görünür olmuştur.

Kaynakça

- Aduğit, Yavuz (2005). “*Modernizm, Postmodernizm, Marksizm*”. Felsefe-logos, Sayı: 25-26, Sayfa: 383-401. (Bulut Yayınları).
- Auerbach, Erich (2019). *Mimesis, Batı Edebiyatında Gerçekliğin Tasviri*. Çev., H. Belen ve H. Ertürk. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Cioran, Emil Michel (2002). *Varolma Eğilimi*. Çev., Kenan Sarıalioğlu. İstanbul: Gendaş Kültür.
- Çetin, Nurullah (2011). *Roman Çözümleme Yöntemi*. Ankara: Öncü Kitap.
- de Man, Paul (2019). *Körlük ve İlgörü*. Çev., Ferit Burak Aydar, Cem Soydemir. İstanbul: Metis Yayınları.
- Erden, Aysu (2010). *Kısa Öykü ve Dilbilimsel Eleştiri*. (2.baskı). Ankara: Bizim Büro Yayınevi.
- Fuat, Memet (2001). *Eleştiri Üstüne*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Fuat, Memet (2002). *Toplum ve İnsan*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Gasset, Ortega y. (2017). *İnsan ve “Herkes”*. Çev., Gül Işık. İstanbul: Metis Yayınları.
- Göktürk, Akşit (2002). *Sözün Ötesi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Guiraud, Pierre (1999). *Anlambilim*. Çev., Berke Vardar. İstanbul: Multilingual.
- Günay, Doğan (2007). *Metin Bilgisi*. (3.baskı). İstanbul: Multilingual.
- Hadot, Pierre (2009). *Wittgenstein ve Dilin Sınırları*. Çev., Murat Erşen. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Han, Byung-Chul (2019). *Zamanın Kokusu*. Çev., Şeyda Öztürk. İstanbul: Metis Yayınları.
- Harvey, David (2019). *Postmodernliğin Durumu, Kültürel Değişimin Kökenleri*. Çev., Sungur Savran. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kahraman, Hasan Bülent (2002). *Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Kudret, Cevdet (2004). *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman*. İstanbul: Dünya Yayıncılık.

- Lass, Abraham H. (2007). *Dünya Edebiyatının Şaheserleri, 100 Büyük Roman 1. Çev.*, Nejat Muallimoğlu. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Mungan, Murathan (2000). *Mürekkep Balığı*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, Murathan (2004). *Çador*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, Murathan (2011). *Şairin Romanı*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, Murathan (2019). *Çağ Geçitleri*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Narlı, Mehmet (2007). *Roman Ne Anlatır*. Ankara: Akçağ Yayıncılık.
- Özdemir, Emin (2002). *Yazınsal Türler*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Uçan, Hilmi (2008). *Dilbilim, Göstergibilim ve Edebiyat Eğitimi*. Ankara: Hece Yayınları.
- Yalçın, Alemdar (2000). *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı*. Ankara: Günce Yayıncılık.
- Zweig, Stefan (2004). *Kendi Hayatının Şiirini Yazanlar. Çev.*, Gülperi Sert. İstanbul: Kültür Yayınları.