

## Postmodernin Geleneğe Bakan Yüzünde Bir Anlatı: Beyaz Kale

### *A Narration For The Traditional Side Of Postmodernism: Beyaz Kale*

Bedia KOÇAKOĞLU\*

#### ÖZET

Tam bir mükemmellik, kesinlik ve tutarlılık arayışı olan modernizme karşı teorilerle ortaya çıkan postmodernizmle, çoğulculuğun kapısı aralanmış ve bu doğrultuda neredeyse temel yaklaşım olarak gelenek içeriye alınmıştır. Buna ilkesizliğin ilke olarak benimsenmesi de eklenince, ortaya kurallarla oynayıp zenginleştirmeye dayalı bir yaratıcılık çıkmıştır. Postmodernizm, popüler kültüre bir kirlenme olarak bakan modern düşünceye karşı olarak, komplekslerden sıyrılmış, tarihe ve geleneğe önem veren, "istediğini yap" tavrını benimsemiştir. Buradan hareketle postmodernin temelinde var olarak, onu güçlendiren "gelenek" unsurlarına bakılması, terimin aslında geçmişe dönük izlekleri yönüyle, uygulama sahasının anlaşılmasını kolaylaştıracaktır. Bu temel düşünceden hareketle, söylemin Türk anlatılarındaki uygulama sahasına bakıldığında, ana beslenme damarı olarak gelenek karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda çalışmamızda edebiyatımızın ilk anlatısı olan Beyaz Kale örneğinde postmodernist anlatının izleri aranacak ve geleneğin eser üzerindeki izdüşümlerine yer verilecektir.

#### ANAHTAR KELİMELELER

Postmodernizm, gelenek, anlatı, Orhan Pamuk, Beyaz Kale.

#### ABSTRACT

With postmodernism arising opposite theories against modernism, that is an exact perfection, certainty and consistency quest, a reference for pluralism has been made, and accordingly tradition has practically been the basic approach. And attaching the adoption of the principle as the unprincipled, an ingenuity that is based on enrichment by modulating the rules has emerged. Postmodernism, opposed to modern thought that considers the popular culture as deterioration, has embraced the manner "please yourself" which has eluded complexes, and gives significance to history and tradition.

Thus, considering "tradition" elements, which vitalize postmodernism, having the basis of, with retrospective paths of the term, will smooth comprehension of its application field. From this basic thought, considering the application fields of the expression in Turkish narrations,

\* Arş. Gör. Dr., Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

*tradition appears as the main feeding vessel of it. Within this scope, indications of postmodernist narration in Beyaz Kale, as being the first narration of our literature, will be searched and projections of the tradition on the work will take part.*

•

**KEY WORDS**

*Postmodernism, custom, narration, Orhan Pamuk, Beyaz Kale.*



## GİRİŞ

XVII. yüzyılda bir aydınlanma fırtınası ile esmeye başlayan ve iki asır boyunca bütün hayatı, kültürü kuşatan modernitenin ardından, Batıda XX. yüzyılın hemen hemen ilk çeyreğinde postmodernizm kendini hissettirmeye başlamıştır.

Modernliğin bilimsel bilginin üstünlüğü, pozitif bilimler, ulus-devlet anlayışı, endüstriyalizm, kapitalizm, demokrasi, laiklik, insan hakları, teknoloji, bürokrasi ve uzlaşma gibi parametrelerine karşı gelen ve onları sorgulayan; buna karşın belirsizliğe, parçalılığa, farklılığa, etnikliğe, alt-kültürlere, kültürel çoğulculuğa, bilgiye yönelik çoğulcu bakış açısına, yerelliğe, özgünlük ve özgürlüklere ayrıcalık tanıyan (Kızılçelik 1996: 28) bir hareket ya da yaklaşım olarak kavramsallaştırabileceğimiz postmodern söylem<sup>1</sup>, bizde ancak XX. asrın son çeyreğinde varlık gösterebilmiştir.

İnsanların birey olabilmeleri, içinde buldukları toplumların bıraktıkları boşlukları doldurmakla ilintilidir. Ancak bir toplumda bütün boşluklar doluyorsa orada bireylerin çokluğu dikkati çeker. Bunun sonucu olarak gün yüzüne çıkan postmodern söylemin bizde, Batıda olduğu gibi tek başınalık kazanması beklenemez. Özellikle Türk edebiyatında yer yer modernizm esintileri ile harmanlanarak devam eden postmodern süreç, romanımıza bütünüyle hâkim olamamıştır. Bu sebeple söylem, sık sık karıştırılmakta, modern veya kısmen postmodern özellikler taşıyan her esere, anlatı gözüyle bakılabilmektedir. Bu da modern roman ile postmodern anlatı arasında çeşitli yanlışların doğmasına sebep olmaktadır.

1980'ler, Türk romanında çok keskin ve önemli bir dönemecin başlangıcıdır. Zira bu döneme kadar Tanzimat'la birlikte baş köşeye kurulan katı realizm, postmodern söylemin estetik darbesiyle tahtından edilir. Yaklaşık 150 yıl süren rasyonalist mantığın yerini, bu yeni yaklaşıma bırakma süreci dikkate değerdir.

Merkezinde Tanrısal gerçekliğin bulunduğu sanat anlayışlarıyla Divan edebiyatı ve Batının Ortaçağ mantığı çok benzeşir. Maddî gerçeklik de dâhil olmak üzere her şeyin Tanrıya bağlı olduğu bu düşünce sisteminde ortaya konan sanat eserleri de metafizik gerçeğe öykünmekteydi. Kilisenin hegemonya-

<sup>1</sup> Konu ile ilgili detaylı bilgi için bk. (Koçakoğlu 2010: 37-142)

sındaki Batılı sanatçılar için ortaya konan eserler ancak Tanrı'nın bir lütfu olabileceken, klasik Türk edebiyatında da durum benzerlik göstermekteydi. Zira özellikle mesnevilerin sebab-i telif veya hatime kısımlarında şairler kaleme aldıkları eserin Allah tarafından yazdırıldığını belirtmişlerdir. Şeyh Galib'in meşhur mesnevisi *Hüsn ü Aşk*'ta yer alan şu dizeler bunu örnekler niteliktedir:

“Çok görme bu hikmet-i beyânım

Tevfika havâle eyle canım

(...)

Ey hâme eser senin değildir

Ey şeb bu seher senin değildir.” (Şeyh Galib 1968: 171)

(Ey can, anlatıştaki bu hikmetimi çok görme, Allah'ın verdiği başarıya havale et. Ey kalem, eser senin değildir. Ey gece, bu seher senin değildir.)

Ardından ortaçağın karanlığını aydınlatan modernizme paralel olarak, bizim semalarımızda doğan Tanzimat ile metafizik gerçeğin yerini, akıl ve bilimin kabul ettiği maddî gerçek aldı. Ancak zamanla Batıda Jung ve Freud'un buluşlarıyla düşsel alan ve bilinçaltı, sürrealizm gerçeğini ortaya çıkardı. Bu da Türk edebiyatında ilkin şiir alanına İkinci Yeni ile yansımıştır. Bu dönemde Tanpınar'ın psikolojik zaman kavramını ortaya atması, ardından Oğuz Atay, Yusuf Atılgan, Adalet Ağaoğlu, Latife Tekin, Nazlı Eray, Leyla Erbil, Bilge Karasu, Vüs'at O. Bener gibi isimlerin insanın bilinçaltına ve iç dünyasına eğilmeleri, fantastik öğeleri romana sokmaları ile XX. yüzyıl modernizmi edebiyatımıza hükmetmeye başlamıştır.

Ancak zamanla bu evrede karşımıza çıkan maddeci gerçeklik (mimesis ve katharsis) bir bunalıma girer. Bundan kurtulma çabası olarak ortaya konulan postmodern söylem, tam da bu noktada sanatçılara sanal bir gerçeklik sunar.

“Postmodernizmin gerçeği, ne metafiziği ne de fiziği referans olarak kabul eden bir gerçektir. Bu, 'kurgusal, sanal dünya'yı referans olarak alan üçüncü bir hyperreal/üstgerçektir; yani sanal gerçektir.” (Karaca 2007: 81-82) Günümüz edebiyatı da bu var olan ve olmayan gerçeklik arasında kendine yer bulabilme çabası içindedir.

İşte gerçekle ilgili böyle bir bunalımın ya da çıkmazın doğurduğu bir anlayış olan postmodernizm, 1980'lerin başında edebiyatımızda hızla yer almaya başlar. Bu süreç “bir yandan yeni yaratıcılık alanları açarken, öbür yandan hem yaratıcılığın sınırlanması, hem de gitgide yukarı çıkan merdiveni aşağı çekme

çabasıyla kendini” (Gümüş 2010: 108) gösterir. Kısacası postmodern söylemin edebiyatımızdaki yansımalarını bu dönemde görmek mümkündür.

Sonuç olarak Türk romanı klasikten, moderne ve postmoderne kadar zaman zaman anlamlandırmakta zorlanarak yoğun bir evre yaşamıştır. Bu dönemde yer yer klasik ile modern, modern ile postmodern birbirine paralel ilerlemiştir. Ancak Türk edebiyatı “klasik dönem”den “modern romana” ve “postmodern”e evrilirken, edebiyatımızın son uğrak noktası olan “postmodern anlatı”ya 1980’lerde geçebilmiştir.

Başlarda modern ve postmodern eğilimleri harmanlayan, sonradan tamamen postmodern yaklaşımla yazan ilk isim Orhan Pamuk (1952-)’<sup>2</sup>tur. Eserlerinde kullandığı üstkurmaca tekniği, metinlerarası ilişki, tarihin, mistisizmin iç içe geçmesi, iç dünyaya yapılan yolculukların işlenmesi, gerçek algısının gelgitler yaşaması sanatçıyı postmoderne yaklaştırır. Özellikle *Beyaz Kale*(1985), *Kara Kitap*(1990), *Yeni Hayat*(1994)ve *Benim Adım Kırmızı* (1998) adlı anlatıları bu duruşun en belirgin metinleridir. (Ecevit 2006: 91; Akçay 2007: 94)

Kendini ilk olarak modern romanlarla sınayan Pamuk, 1980 sonrasında Türk edebiyatında-anlatı bağlamında-ilk kez postmodernizmin bir eğilim ya da olgu olarak tartışılmasına sebep olmuştur. Kuşkusuz onun postmodern nitelik taşıyan ilk eseri *Beyaz Kale*’dir. Bu bağlamda aşağıda *Beyaz Kale*’nin öncelikle postmodern anlatı olma sebepleri, ardından geleneksel tahkiye yönleri irdelenecektir.

### 1. *Beyaz Kale*

Orhan Pamuk, modern romanın imkânlarını İkinci Meşrutiyet’ten 1980’e kadar Türkiye’de yaşanan toplumsal ve siyasi gelişmeleri ele aldığı *Cevdet Bey*

<sup>2</sup> Nişantaşı’nda büyüyen ve Robert Koleji (1979) bitiren Pamuk, İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi’ni okuduktan sonra İstanbul Üniversitesi Gazetecilik Okulu’ndan mezun olmuştur. 23 yaşında sadece yazmak ile uğraşmaya başlayan sanatçının edebiyata girişi 1970’li yıllarda *Yeditepe* dergisinde yayınlanan bir şiiri ile olmuştur.

Antalya Film Festivali kapsamında düzenlenen bir yarışmada “Hançer” öyküsü ile üçüncülük, *Karanlık ve Işık* romanıyla 1979 yılında *Milliyet* gazetesi birinciliği, *Cevdet Bey ve Oğulları* ile 1983 Orhan Kemal Roman Ödülü, *Sessiz Ev*’in Fransızca çevirisi ile Prix de la Découverte Européenne’yi, 1990’da *Kara Kitap*’ın Fransızca çevirisiyle Prix France Culture armağanı ve daha bunun gibi birçok uluslararası düzeyde başarı kazanan sanatçı, 2006 yılında Nobel Edebiyat Ödülüne layık görülmüştür.

Roman: *Cevdet Bey ve Oğulları* (1982), *Sessiz Ev* (1983), *Beyaz Kale* (1985), *Kara Kitap* (1990), *Yeni Hayat* (1994), *Benim Adım Kırmızı* (1998), *Kar* (2002), *Masumiyet Müzesi* (2008). Anı: *Öteki Renkler-Seçme Yazılar ve Bir Hikâye* (1999), *İstanbul: Hatıralar ve Şehir* (2003), *Babamın Bavulu* (2007). Senaryo: *Gizli Yüz* (1992). (Işık 2006: 2968-2970)

ve *Oğulları* ile *Sessiz Ev*'de zorladıktan sonra, aynı zamanda Türk edebiyatının da ilk postmodern anlatısı olan *Beyaz Kale*'yi yazar.

Doğu ile Batı'nın birbirine paralel ve zıt iki ayrı kültür olarak karşılaştırıldığı, nihayetinde âdeta bu iki medeniyetin yer değiştirdiği eser, alegorik bir masal görünümündedir. Alegoriyi bir hikâyenin unsurlarına yardımcı öge olarak kullanmak yerine başka anlamlara gelecek ve bütüne gönderme yapacak şekilde tanımlarsak "*Beyaz Kale*, iki kahramanın gerçekçi, psikolojik yoğunluğu yüksek, Hegelci köle-efendi diyalektiğini çağrıştıran ilişkisini Doğu-Batı meselesi çerçevesinde veren alegorik bir hikâyedir." (Kılıç 1999: 77)

Anlatıda temel olarak IV. Mehmet döneminde sürekli Batı'yı merak eden, onları öğrenmek için Venedikli bir köle satın alan, Sultan'ı inandırarak saçma da olsa yenilikler yaptırmaya heveslenen bunun için 21 yaşındaki padişahı iktidarı sahiplenmeye kışkırtan, sonunda Venedikli Köle'nin kimliğine bürünerek Batı'ya kaçan ve belki de köktenci Batıcıların ilk prototipi olan Hoca ile köle olarak geldiği İstanbul'da mutlu olan, başta ön yargıyla yaklaştığı Doğu'yu seven ve ülkemize yerleşen Köle'nin kesişen öyküleri anlatılmaktadır.

Özünde bir kimlik ve tarih palimpsesti olan eserde köle kölelikten, efendi de efendilikten çıkar. Zira Hoca ile Köle'nin fethetmek için uğraştığı Beyaz Kale'nin adı Doppio'dur. O da "çift" anlamına gelmektedir. Birbirlerine ikiz gibi benzeyen bu kahramanlar aslında alışveriş içinde olması gereken ancak asırlardır çeşitli sebeplerle birbirinden uzaklaştırılan Doğu ile Batı'nın temsilcileridir.

Anlatının ana motifi olan bu benzerlik unsuru, tüm eser boyunca çeşitli ifade ve imgelerle pekiştirilir:

"Odaya giren inanılmayacak kadar bana benziyordu." (Pamuk 2006: 21)<sup>3</sup>

"Bakışlarımı üzerimde hissederken aramızdaki benzerliği fark etmemesi beni tedirgin ederdi. Bir iki kere de benzerliği sezdiğini, ama bunun farkında değilmiş gibi davrandığımı düşündüm." (s. 24)

Eserin büyük bölümüne egemen olan 'ayna' imgesi de bu duruma vurgu içindir. Ayna, Hoca ile Venedikli'nin benzerliklerini vurgulamak için kullanılmaktadır. Zaman zaman da sadece 'yüz' sözcüğüne yer verilerek, ayna çağrıştırılmaktadır:

"Birlikte yazdığımız gibi birlikte aynaya da bakacak mıydık?" (s. 68)

<sup>3</sup> Çalışmamızda bu baskısını esas aldığımız eserden, bundan sonra yapılacak olan alıntılarda sadece sayfa numarası kullanılacaktır.

Benzerlik ve farklılıklarının izini sürerken 'bilim' denen olguyu keşfetmeye çalıştıkları sıralarda, bir masanın iki ucuna karşılıklı oturup, "niye benim ben?" diye yazarlar ve kişiliklerinin gizli anahtarlarını çözmek umuduyla, onları diğerlerinden ayırıyor olması beklenen geçmişlerini, zaaflarını, itiraflarını, buhran ve duygusal sarhoşluk içinde kaleme alırlar. Garip olan şudur ki, farklılıklarını bulmak için giriştikleri bu çaba onları yakınlaştırır ve bir kat daha benzemelerine yol açar. Tutkulu ve gizemli, biraz da tehlikeli bir işe girişen bir insanın ruh haline bürünmüşlerdir. İtirafları ilerledikçe, birbirlerini küçümserler ve sırayla biri ve diğeri, ilişkide baskın kişilik konumuna yükselir. Bu durum da yine kültür farklılıklarına rağmen, insan türünde ortak bir tutumu gözler önüne serer. İlişkide güçlü olma güdüsü ve zayıf tarafı küçümseme eğilimi değişik kültürlerde de aynı şekilde seyretmektedir. (Öcel 2006: 8-9)

Nietzsche'den bu yana gerçeklik algısının kurmacaya dönüştüğü sanat dünyasında "dünya konuşmaz, yalnız biz konuşuruz." (Rorty 1995: 27) mantığı yaygınlık kazanmaktadır. *Beyaz Kale*'de bir kimlik bunalımı ile konuşan sanatçı, kendi içsel karmaşasını toplumlara yüklemiştir, denebilir.

Bir ben ve kültür özdeşimini vurgulayan eser, bu bağlamda tam olarak bir kimlik fablı veya "Descartesçi özbilincin karanlık ve çekinik yönlerini irdeleyen bir postmodern" (Parını 1999: 110) anlatı olarak değerlendirilebilir.

### 1.1. *Beyaz Kale*'yi Postmodern Anlatı Yapan Unsurlar

Temel olarak efendi ve köle çatışmasının altına yerleştirilen medeniyet metaforu ile karşımıza çıkan *Beyaz Kale*, zamanla kahramanlarında ve içinde buldukları kültürlerde yaşanan olgunlaşmayı ele aldığı için bildungsroman<sup>4</sup> olarak değerlendirilmektedir. (Parla 1999: 85) Bir gelişim ve değişim anlatısı olan eseri postmodern anlatı olma götüren ilk ve esas unsur üstkurmacadır.<sup>5</sup>

Anlatı, dede mesleği olan ansiklopediciliğe dönen Faruk Darvinoğlu'nun 1982 yılında Gebze Kaymakamlığına bağlı döküntü bir arşivde bulduğu el yazması ile başlar. Metnin girişi olarak sunulan bu birkaç sayfada okur, bundan sonra olayları el yazmasından takip edeceğini anlar. Pamuk, "Giriş" adını verdiği bu kısımda aslında dededen gelen ansiklopedicilik mesleğini belirterek Türk edebiyatının önemli ansiklopedistlerinden Ahmet Mithat Efendi'ye ve bu

<sup>4</sup> On dokuzuncu yüzyılda en klasik roman türü olan bildungsroman, büyüme ve bilinçlenmeyi konu edinir. Dickens'ın *Büyük Umutlar*'ı ile Balzac'ın *Kaybolan Hayaller*'i buna örnek verilebilir.

<sup>5</sup> Üstkurmaca "Kurmacanın örtülü veya açıkça bozulup (mesela figürlerin olay alanını terk edip anlatı çerçevesinde ortaya çıkarak anlatıcıya ya da yazara hitap edilmesiyle veya anlatıcının hikayeyi nasıl kurguladığını anlatmasıyla) başka bir kurmacaya yer vermesiyle oluşan 'kurmaca içinde kurmaca'" dır. (Aytaç 2003: 373)

mesleği zoraki olarak seçen aydınlara gönderme yapmıştır. Bununla birlikte metnin içinde sık sık okura yapılan “Belki de o sabırlı okuyucular”(s. 13), “Şimdi düşünüyorum: Bu yazdıklarımı sonuna kadar okuyan kim, olup biteni, ya da hayal edip anlatabildiğim her şeyi sabırla izleyen hangi okuyucu, Hoca’nın bu sözünü tutmadığını söyleyebilir?” (s. 50) “Kitabımın sonuna geldim artık. Belki de akıllı okuyucularım aslında hikâyemin çoktan bittiğine karar vererek onu ellerinden atmışlardır bile.” (s. 163) gibi seslenmelerde anlatıcıyı etkin figür haline getirmek suretiyle üstkurmaca olarak değerlendirilebilir.

İlk bölüme “Ama, bir gün bu yazdıklarımı sabırla sonuna kadar okuyan birkaç kişi, o gencin ben olmadığımı anlayacaklardır, diye kendimi teselli ediyorum. Belki de o sabırlı okuyucular, benim şimdi düşündüğüm gibi, hayatına sevgili kitaplarını okurken ara veren gencin hikâyesine kaldığı yerden bir gün devam ettiğini de düşüneceklerdir.” (s. 13-14) diye başlayan yazar, eserin sonunda da aynı imgeye göndermede bulunur.

Anlatının sonunda bir düş görülür. Ancak bunu gören artık İtalyan bilim adamı değil, eski kimliğinden sıyrılarak Hoca ile özdeşleşmiş biridir. Bu, Müslüman kimliği ile İstanbul’a yerleşmiş, padişaha yakınlığı sebebiyle müneccimbaşılığa kadar yükseltilmiş ve okuduğumuz elyazmasını kaleme almıştır.

Sözünü ettiğimiz ve anlatıyı baştan sona kucaklayan düşsel imge son kısımda farklı bir sebeple yinelenir. Hoca (yani İtalyan bilim adamı) elindeki el yazmasını okuması için İtalya’dan gelen genç konuğuna verir. Bu misafir, artık İtalya’da bilim adamı sıfatıyla yayınlar yapan gerçek Hoca’nın iyi bir okurudur aynı zamanda. Şimdiki kimliği ile yani bir yabancı olarak elyazmasını okuyan konuğunu izleyen Hoca, onun bu süreçte şaşırdığını, bazı olay ve durumları biliyormuş gibi davrandığını saptar. Bu noktada çok ciddi bir bakış açısı ve perspektif değişimi yaşanır. Aslında Doğulu olan ve İtalya’da yaşayan bilim adamı oradaki arka bahçesini nasıl düşlemişse, Batılı olan Hoca da bir zamanlar İtalyan kimliğinde aynı bahçeleri benzer şekilde hayal etmiştir. İşte bu noktada elyazmasının kime ait olduğu, anlatıcının, İtalyan bilim adamının, Hoca’nın kimler olduğu tamamen birbirine girer. Öznenin sürekli yer değiştirdiği ve bakış açısı çokluğu bulunan eserde okur, sık sık gerçeklik kavramını da sorgular.

Öncelikle yukarıda belirlemeye çalıştığımız elyazmasının kime ait olduğu ya da gerçekten var olup olmadığı okurun kafasında ciddi bir sorun teşkil eder. Yer değiştiren bu iki kahramandan Hoca, acaba Köle’nin bakış açısından mı el yazmasının fantastik öyküsünü kurgulamıştır, metni gerçekten Venedikli Köle



mi yazmıştır ya da el yazmasını bize aktaran Faruk Darvinoğlu mu okuru kandırmaktadır?

Burada temel olarak şundan söz edilebilir: Pamuk, sabit, açık ve kronolojik olay örgüsü çizgisinin yerine sürekli bir maske takıp çıkarmış, bu yolla da okurda reel algısının kaybolmasına sebep olmuştur.

Yine yazarın kurguladığı Türkiye de gerçekçi değildir. Özellikle XVII. asır Osmanlı topraklarında bulunan ve Kafkaesk bir mantıkla kurgulanan beyaz kale, gerçekte olabilecek bir yere benzemez. Pamuk, beyaz kaleyi hedef gösterek aslında ulaşılamayacak olan bir kaleyi fethetmedeki başarısızlık ile hakikatin sırrına erişemeyen insanoğluna gönderme yapmış olabilir.

Eserde gerçekliğin sorgulandığı cümlelere de rastlanmaktadır. Örneğin, bir usta elinden çıkmış olsa da minyatürler artık günün gerçekliğini yansıtmamaktadır:

“Gerçek eskiden böyleydi. (...) şimdiyse her şey üç boyutlu, gerçek gölgeli baksana; en sıradan karınca bile gölgesini, arkasında ikizini taşır gibi sabırla katlanarak taşıyor.” (s. 52)

Yazar âdeta rüyada yapılan resimlerin bile çerçevelerinden çıkıp, gerçekliğin ta kendisi olan bir “rüyaoyununa” (İpşiroğlu 1995: 25) dönebileceğini anlatmak istemiştir. Bu bağlamda sanatçının “gerçekliğin göreceliğini somutlaştırmak için sürdürdüğü ‘rüyaoyunu’nu bir yandan vakanüvis, öte yandan ‘metinlerarası clown’ rolüne bürünerek devam ettir” (Sayın 1999: 105)diği söylenebilir.

*Beyaz Kale*'ye kimlik sorunsalı bağlamında bakılacak olursa eserin realiteye uygun olduğu düşünülebilir. Nitekim Parla'nın bu noktadaki yorumu dikkat çekicidir: “Sırtını daha çok fantastiğe dayamış Doppelgänger yazınıyla kıyaslandıkta, Beyaz Kale'nin realite-romans eksenini daha çok geniş ve kapsamlı. Beyaz Kale, romansa realitenin eklemelendiği (edebî gerçekliğin en geniş tanımıyla) gerçekçi bir romandır.” (Parla 1999: 88)

Bu yorum elbette anlatıdaki bazı hususlar adına doğru olarak kabul edilebilir. Ancak bizce okurun kafasında oluşan “var mı yok mu?” sorularının sıklığı eserin reel kaybı adına sorgulanmasını gerekli kılmaktadır.

Yukarıda ifade ettiğimiz reel çelişkilerin yanı sıra postmodern söylemin önemli özelliklerinden biri olan yine reelin saçma yorumlarla kurgulanması

şeklinde izah edilebilecek “yeni tarihselcilik”<sup>6</sup> de eserde başarı ile uygulanmıştır.

Eserin tarihî arka planını IV. Mehmet dönemi oluşturmaktadır. Bu anlamda anılan padişahın av merakı, Polonya seferi, İkinci Viyana kuşatması, o yıllarda İstanbul’da müneccimbaşı Hüseyin Efendi’nin cesedinin bulunması, Haliç’teki havai fişek gösterileri gerçektir. Ancak metinde anlatılanlarla tarihsel gerçeğin her zaman örtüşmediği de açıktır. Zira kurmaca yayımcı Faruk Darvinoğlu’nun, böyle bir el yazması bulduğunu ancak gerçeği aklında kalanlar ölçüsünde anlattığını belirtmesi (s. 9-10), zaman zaman yüzyılların ve olayların birbirine karışması, (İstanbul’da XVII. asırda insanları kırıp geçiren bir salgın olmuştur ancak bunun 1812’de veba salgını olduğunun belirtilmesi gibi) sanatçının tarihî gerçekleri kendince tekrar ele alması ve alt üst etmesi örnek olarak verilebilir. Bu da aynı zamanda reel kaybı olarak değerlendirilebilir.

Anlatıda yine postmodern söylemin belirgin yanlarından olan parodi<sup>7</sup> ve pastiş<sup>8</sup> öğelerine de sıkça rastlanmaktadır. Oryantalist söylemin Doğu’yu sahip olunabilecek bir nesneye dönüştürmesi ancak bu dönüşümün gerçekleşmesi yerine tam tersine kendi içlerinde benlik bölünmesi yaşamalarını Venedikli Köle örneğinde açıkça ortaya koyan Pamuk, burada Cervantes’in *Don Quijote* adlı eserindeki “Tutsak Öyküsü”nü parodileştirmiştir. Burada Tutsak, kollarında baygınmış gibi yatan Süreyya olduğu halde Hacı Murat ve Süreyya’nın babası ile karşı karşıya geldiğinde Doğulu kurtarıcı ve Batılı hasım olarak bakışırlar. Bu karşılaşma Tutsak’ın zaferi ile sonuçlanır. Zira Süreyya hem dinini hem de babasını terk ederek onunla kaçacaktır. *Beyaz Kale*’de de Venedikli Köle ile Hoca yani Doğu ile Batı kendi kimliklerini sorgulayarak aynanın karşısına yarı çıplak geçerler. (s. 92-93) Bu kıskançlık, homoerotizm, meydan okuma ve nefret kokan

<sup>6</sup> İlk olarak 1980’lerin başında Stephen Greenblatt tarafından kullanılan “Yeni Tarihselcilik”, “aynı tarihsel döneme ait yazınsal ve yazınsal olmayan metinlerin paralel okunmasına dayanan bir eleştiri yöntemi”dir. Yani bu düşüncede hem yazınsal hem de tarihsel metinler bir arada kullanılır. Tarih ve edebiyat bu teknikte birlikte iç içe geçmiştir. (Oppermann 2006: 16) Postmodern anlatıların tarihî bir metni rahatlıkla yeniden ve sıradanlaştırarak yorumlayabilmesi bu teknikle mümkündür.

<sup>7</sup> Parodi, “bir metni başka bir amaçla kullanmak, ona yeni bir anlam yüklemektir. Bir yapıtı değiştirip, yeni bir yapıt oluştururken aranan şey daha çok destan türüyle (aynı biçimde soylu ya da yalın bir biçimde, ciddi olarak kabul edilen bir tür ile) alay etmektir. Bunu yaparken de yazarlar soylu, ciddi bir metni, çoğunlukla sıradan başka bir metne, ya da soylu bir metnin biçimini -çoğunlukla da destanın biçimini- hiçbir kahramanlık olayı anlatmayan sıradan bir konuya uyarlarlar.” (Aktulum 2000: 117-118)

<sup>8</sup> Pastiş, “bir yazarın dil ve anlatım özellikleri, sözleri taklit edilerek gerçekleşir. Bir yazar bir başka yazarın biçimini kendi biçimiymiş gibi benimseyerek, okurun üzerinde oluşturmak istediği etkiye göre kendi metnine sokarak ya da özgün metnin içeriğini kendi metnine uyarlayarak yeni bir metin ortaya çıkarır.” (Aktulum, 2000: 133)

karşılaşma tıpkı Tutsak ile karşı tarafın bakışmasını ve birinin diğerine üstün gelme çabasını anlatır.

*Beyaz Kale'nin halka zulmeden, hırslı, ihtiras dolu Hoca'sı, Conrad'ın Karanlığın Yüreğinde'ki Kurtz'unu andırır. (Parla 1999: 96) İkisinde de aynı baskıcı ve halkı yıldırın tutum dikkati çeker. "Ondan sonraki günler, gittikçe daha artan, gittikçe daha saçmalaşan bu şiddetle gerçi. (...) Sorgulama saatleri uzun ve eğlenceli av seferlerimizin ortasında düzenlenmiş küçük birer ortaoyunu gibiydiler; ama sonra sonra, bütün istemimizi, dayanıklılığımızı, sinir gücümüzü tüketen ve nedense bir türlü vazgeçemediğimiz törenlere dönüştü."* (s. 150)

*Beyaz Kale'nin yer yer Naima, Evliya Çelebi ve Kâtip Çelebi'ye yaklaşan üslubu da pastiş unsuru olarak değerlendirilebilir. Eserin parodi ve pastişten metinlerarasılığa uzanan seyrini yazarın kendisi kitabın arkasına koyduğu bölümde şöyle anlatır:*

*"İyi niyetli, iyimser İtalyan'ımı Hoca'nın kölesi yapabilmek için (gemiyle esir düşme ve sahte hekimlik günleri) bir yüzyıl önce tıpkı Cervantes gibi Türklerle esir düşen adsız bir İspanyol'un ikinci Filip'e sunduğu bir kitaptan yararlandım. Cervantes'le aynı yıllarda Osmanlı gemilerinde kürek köleliği yapan Baron W. Wratislaw'ın zindan günleri kölenin hücre hayatına örneklik etti. İstanbul'a onlardan kırk yıl önce gelen bir Fransız'ın, Busbecq'in mektuplarından veba günlerini (alelâde bir çıban bile veba korkusu verirdi!) ve İstanbul adalarına sığınan Hıristiyanlar'ı yazarken yararlandım. Fişek gösterisine, kimi İstanbul manzaraları ve gece eğlencelerine (Antoine Gallant, Lady Montagu, Baron de Tott), Padişah'ın sevgili aslanlarına ve aslanhanesine (Ahmet Vefik), ordunun Lehistan Seferi'ne (Ahmet Ağa'nın Viyana Kuşatması Günlüğü), çocuk padişahın kimi rüyalarına (Babaannemin evdeki kütüphanede okuduğum Reşat Ekrem Koçu'nun aynı malzemeyle yazdığı başka bir kitap: (Tarihimizde Garip Vakalar), İstanbul'un başıboş köpeklerine, vebaya karşı alınabilecek önlemlere (Helmut von Moltke'nin Türkiye Mektupları), kitaba adını veren Beyaz Kale'ye (Tadeutz Trevanian'ın Transilvanya'da Yolculuklar adlı gravürlü kitabında kalenin tarihçesinden başka kütüphanesindeki, bir barbarla bir Fransız romancısının yer değiştirmesine ilişkin bir romandan da söz ediliyor) ilişkin bazı ayrıntıları da hikâyemin geçtiği dönemin değil, başka bazı devirlerin tanıklarından derledim." (s. 190-191)*

Bununla birlikte Arthur Koestler'in *Uyurgezerler'de Kepler'e atfettiği "Niye benim ben?"* yorumu, Leonardo da Vinci'nin çocuksuluğu ve silah yapma tutkusu, Kâtip Çelebi'nin kitaplara olan aşkı da *Beyaz Kale'nin* kahramanlarına

sinmiş özelliklerdendir. Metinlerarasılık bağlamında bakacak olursak *Naima Tarihi*'nde karşımıza çıkan Müneccimbaşı Hüseyin Efendi'nin uygulamaya çalıştığı kehanet ilkelerinin ve katledilmesinin esere yedirilmesi de dikkati çekmektedir. *Naima Tarihi*'nde "Fezleke'de der ki, merhum Hüseyin Efendi aslında İstanbul hâkî olup sâbıkareîs-i müneccimîn olan şahzâde Sâatçisi Mehmed Çelebi'ye mukârin olmakla fenn-i nücûmu biraz andan görüp evâil-i hâlinde maldâr Cizye Emîni Emir Sâdi hizmetinde kitâbet ile taayyüş edip üstâzı vefâtından sonra yerine reîs-i müneccimin nasb olundu." (Nâimâ Mustafa Efendi 2007: 1271) diye tanıtılan Hüseyin Efendi neredeyse olduğu gibi esere girmiştir.

Bu metinlerarası ilişkilere bir de Pamuk'un resimle olan bağlantısını eklemekte fayda olduğu kanısındayız:

"Pencerenin çerçevesi içinden gördüklerine bakıyordu bu sefer. Hayır, akıllı okuyucularım anlamışlardır, sandığım kadar aptal değilmiş. Beklediğim gibi, hırsla kitabımın sayfalarını çevirmeye başladı, arıyordu, ben de keyifle bulmasını bekliyordum, sonunda aradığını bulup okudu. Sonra yeniden, evimin arka bahçesine bakan o pencerede görebileceklerine baktı. Ne gördüğünü, tabii ki çok iyi biliyordum:

Bir masanın üstündeki sedef kakmalı tepsinin içinde şeftaliler ve kirazlar duruyordu, masanın arkasında hasırdan örülmüş bir sedir vardı, üzerinde pencerenin yeşil çerçevesiyle aynı renkte kuş tüyü yastıklar konmuştu; yetmişine merdiven dayamış ben orada oturuyordum; daha arkada kenarına bir serçenin konduğu kuyuyla zeytin ve kiraz ağaçlarını görüyordu. Onların arkasındaki ceviz ağacının yüksekçe bir dalına uzun iplerle bağlanmış bir salıncak, belli belirsiz rüzgârda, hafif hafif kıpırdanıyordu." (s. 180)

Anlatının sonunda tasvir edilen bu tablo okura Osmanlı minyatürleri ve romantik dönemin kabartma resimlerini hatırlatmaktadır. Özellikle Arnolfini'nin Van Eyck tarafından bitirilen evlenmekte olan bir çiftin portresini anımsatmaktadır. Bu da resmin yazı ile kolajlanması<sup>9</sup> olarak algılanabilir.

Bu temel niteliklerin yanı sıra anlatıcı, zaman ve mekân çokluğu gibi unsurların bulunması da *Beyaz Kale*'nin postmodern bir anlatı olduğunu göstermektedir.

<sup>9</sup> Kolaj, metin dışı unsurları esere sokmak için kullanılan bir yoldur. Bu şekilde metin dışı alıntılanan bu unsurlar, yeni bir bağlamda yinelenerek, yeniden yazılarak metne zenginlik sağlamaktadır.

## 1.2. *Beyaz Kale*'nin Geleneksel Tahkiye Yönü

Genellikle Doğu'ya yaslanan ve tarihsel kaynaklardan beslenen *Beyaz Kale* geleneksel tahkiye yönüyle -sanatçının diğer eserlerine kıyasla- çok da zengin sayılmaz. Öncelikle dikkati çeken, esere bir kahraman olarak dâhil edilen Evliya Çelebi ve eseri *Seyahatname* (1848)'dir.

Türk kültür tarihinin en önemli yazılı kaynaklarından olan eser, Evliya Çelebi'nin tamamı XVII. yüzyılı dolduran ve durmak bilmeyen kendi ömrünün özeti mahiyetindedir. Kitap sadece Çelebi'nin gözlemlerine değil, aynı zamanda Kazvini, Makrizi, Taberi, Zehebi, Celâlzade, Âli, Solakzade, Atlas Minor gibi belli başlı kaynaklara, kişilere, kanunnamelere, menakıbnamelere ve velâyet-namelere de dayanmaktadır. 10 ciltlik eserin her kitabında sırasıyla şu ülke ve şehirlere değinilir: İstanbul; Mudanya, Bursa, Trabzon, Gürcistan, Amasya, Ankara, Erzurum, Tebriz; Üsküdar'dan Şam'a gezdiği şehirler ve Edirne ile Bulgaristan; İstanbul'dan Van'a gezdiği yerler; Tokat, Gelibolu, Boğdan, Belgrat, Lehistan, Üsküp; Macaristan, Almanya; Avusturya, Kırım, Dağıstan, Güney Rusya, İsveç; Girit, Selanik, Rumeli; İstanbul'dan Mekke ve Medine'ye kadar dolaştığı şehirler; Mısır. (Uçman 1979: 125-126)

Evliya Çelebi, *Seyahatname*'sinde sadece şehirlere ve onların güzelliklerine yer vermemiş, aynı zamanda oralarda duyduğu hikâye, efsane gibi sözlü ürünleri de değerlendirmiştir. Bundan dolayı geleneksel tahkiye grubuna dâhil ettiğimiz bu eserin *Beyaz Kale*'deki görünümüne bakmak gerekmektedir.

Artık Hoca'nın kimliğine bürünen Venedikli Köle, Gebze'de başka bir eve yerleşir. Burada kendini padişaha unutturduktan sonra "Sakatlara, oğlunu, kardeşini kaybeden şaşkınlara, çaresiz hastalara, evde kalmış kızların babalarına, boyu bir türlü uzamayanlara, kıskanç kocalara, körlere, gemicilere, gözü dönmüş kara sevdalılara" (s. 170) geleceklerini söylemekle geçinir. İşte böyle bir günde karşısına kendinden 15 yaş büyük, Evliya adlı bir ihtiyar çıkar. "Bütün ömrünü gezilere ve bitirmek üzere olduğu on ciltlik bir Seyahatnâme'ye vermiş, ölmeden önce, Allah'a en yakın yer olan Mekke'ye ve Medine'ye gidecek [ki yukarıda da bahsettiğimiz üzere eserinin son cildini Mısır'a ayırmıştır.], oraları yazacak" (s. 171) olan bu adam, İtalya'yı da eserine dâhil etmek ister. Bundandır ki adını çok duyduğu İtalyan Hoca'yı bulur. Karşılığında kendisinin de ona eğlenceli hikâyeler anlatabileceğini söyleyen Evliya, Hoca'dan on üç gece, on üç gündüzde İtalya ile ilgili her şeyi öğrenir.

İşte bu noktada Orhan Pamuk *Seyahatname*'nin geleneksel tahkiye yönünden faydalanmış ve *Seyahatname*'deki bazı olayları ve hikâyeleri Evliya'nın ken-

dine anlattırıştır. “Anlattıklarımın çok memnun olduğu için o da beni sevindirmeye karar vererek, Akka göklerinde kaybolan cambazları, Konya’daki fil doğuran kadınla oğlunu, Nil kıyısındaki mavi kanatlı boğaları, pembe kedileri, Viyana’daki saat kulesini, orada yaptırıp bana gülümseyerek gösterdiği ön dişlerini, Azak kıyısındaki konuşan mağarayı, Amerika’daki kırmızı karıncaları anlattı.” (s. 172)

Evliya’nın Venedikli Köle’ye anlattığı bu hikâyeler ve olaylar *Seyahatname*’de karşımıza ya aynen ya da farklı şekilleriyle çıkmaktadır. Örneğin, Çelebi Nil kıyısına yaptığı gezilerinde orada gördüğü hayvanları, özellikle de timsahları, 46. fasılda “Rahmet Suyu Mübarek Nil ve Cennet Suyu Büyük Nehirler” başlığı altında uzunca işlemiştir. (Evliya Çelebi 1985: 352-359)

Yine Pamuk’un değindiği Akka’daki cambazlar *Seyahatnâme*’nin üçüncü cildinde karşımıza çıkmaktadır. Burada Çelebi, Akka sahasında bir pehlivan ile iki adamı “İbretle görülecek hünerlerim var.” diye ortaya çıkarır. Etrafında toplanan halka çeşitli sihirbazlık numaraları gösterdikten sonra gerçeğe çok da uymayacak oyunlar ile halktan üç günde iki kese altın toplar. Bir sürü tohumdan anında meyve çıkarma, ağzı bağlı bir harardan (çoğu kıldan dokunmuş büyük çuval) kurtulma, herkesin birbirini başsız görmesi, bir topu havada, boşlukta asılı bırakma, aynı topu konuşurma bu adamın numaralarından bir kaçıdır. (Evliya Çelebi 1985: 87-90)

Yine efsanelere eserinde oldukça sık yer verdiğini bildiğimiz Çelebi üçüncü ciltte Konya’dan ve anlatılan uydurma hikâyelerden söz etmiştir. Eserin yedinci cildinde genişçe bir kısım Azak Kalesi ve çevresine ayrılmıştır. (Evliya Çelebi 1985: 525-538)

Bu örneklerden de anlaşılacağı üzere Orhan Pamuk, *Beyaz Kale* adlı eserinde Evliya Çelebi’nin *Seyahatname*’sine bolca göndermede bulunmuştur. Bu da sanatçının geleneksel bir metinden ne ölçüde yararlanabildiğini göstermek adına önemlidir.

Bununla birlikte eserde detaylı bir gönderme yapılmasa da masallara da benzetme unsuru olarak kısmen değinilir. “Ertesi sabah, Paşa, Hoca’yla tam masallardaki gibi, bir kese altın yollamış.” (s. 28) Burada çoğu masalda yer alan bir motif olan padişahın bir kese altın ihsanında bulunması benzetme ögesi olarak kullanılmıştır. Ancak bu bir cümlede ve devamında benimsenen “-muş”lı üslup masallara gönderme yaparak pastiş oluşturması adına da önemlidir.

“Bir varmış, bir yokmuş... Birisi biraz zengince, öbürü ise ekmeği bile olmayan fakir iki bacı varmış. Fakir olan şunun bunun çamaşırını, kabını yıkamakla geçinirmiş.” (Sakaoğlu 1973: 550) gibi bir masal dili *Beyaz Kale*'de de yer yer kendini gösterir.

Yine Pamuk masalların daha çok çocuk dünyasında kalan resimli hallerine de değinerek, “şimdi, anılarımı toparlayıp kendime bir geçmiş uydurmaya çalışırken, bunun tam çocukluğumda dinlediğim masallara, o masalları resimleyen resamlara uygun bir mutluluk tablosu olduğunu düşünüyorum.” (s. 42) demektedir. Burada da masal kavramına ve onun görsel boyutuna bir gönderme yapılmıştır.

Toparlamak gerekirse Orhan pamuk, *Beyaz Kale* adlı anlatısında Doğulu kitap ve metinlerle bir hayli ilişki kurmakla birlikte geleneksel tahkiye adına sadece *Seyahatname* ve masallara gönderme yapmıştır. Genel olarak eserde hikâye etmeye dayalı yerel kültür verimlerinden çok, tarihsel bağlar daha kuvvetlidir, denilebilir.

## SONUÇ

XIX. yüzyılın ortalarında, daha ziyade sanat ve bilimle ilgili değişimleri ifade eden modernizm, ilk anlamıyla “Hıristiyan olmak”, günümüzde ulaştığı son tanımlama ile de “Batılılık” şeklinde nitelendirilebilir. Ancak giderek yayılan ve güçlenen bu akım, en nihayetinde kendi muhalifini de üretir. 1960'ların başlarında yaygınlık kazanan postmodernizm, bu tepkinin adıdır.

Bu bağlamda aslında sistemin ürettiği postmodern söylem, özellikle edebiyatta çok tartışılmış, hiyerarşi ve düzene dayalı modern romanı alt üst ederek yerine anarşist anlatıyı dayatmıştır. Bünyesinde metinlerarasılık, üstkurmaca gibi teknik öğeler barındıran postmodern anlatı, içerik yönüyle tarih, fantastik, polisiye gerilim ve pop-art'a çoğulcu yaklaşımıyla yaslanır. Ancak söylemin temelinde gelenek durmaktadır. Aslında postmodernizmin referans yoluyla geçmişe abanmasında kendini meşrulaştırma çabası yatar. Söylem, modern yaşamın derin kaosunu ve akılcı düşünceye yönelik karakterini biraz da geleneği alet ederek vurgular.

Özel anlatıcıları, enstrümanları, anlatım yerleri ve biçimsel özellikleri ile zaman içinde kurumsallaşan geleneksel tahkiye türleri, halkın düş gücü ile sürekli büyür ve zenginleşir. Hemen her toplumda olduğu gibi bizim kültür hayatımızda da halkın büyük ölçüde kurmaca anlatı ihtiyacını karşılar. Nitekim kavmî dönemlerde köylerdeki ozan ve âşıklar, saz eşliğinde söyledikleri aşk

hikâyelerini ve destanları geleneksel anlatma formlarına göre düzenlemişler, serüven ağırlıklı olanlarını ise halkın belleği günümüze kadar taşımıştır. XIX. yüzyılın ortalarına kadar anılan türler halkın ihtiyacını iki kanaldan sağlamıştır. Klasik edebiyata bakan tarafta mensur hikâyeler, mesneviler ve küçük hikâyeler dururken; halk edebiyatı alanında atasözü, destan, efsane, fıkra, halk hikâyesi, halk tiyatrosu ve masal yer alır.

Bu açıdan bakılacak olursa Türk edebiyatının ilk postmodern anlatısı olan *Beyaz Kale* de söylemin geleneğe olan ihtiyacını göstermesi adına önem arz etmektedir. Zira yukarıda ifade ettiğimiz geleneksel tahkiye türlerinden Evliya Çelebi'nin *Seyahatname*'sine ve masalara sıklıkla gönderme yapmıştır.

Halk edebiyatının geleneksel türlerine dâhil edebileceğimiz, içerisinde hikâye, efsane vb. bulunan tahkiyeye dayalı bu seyahatnameden Orhan Pamuk, hem pastiş hem de içerisindeki bazı hikâyelerin kolajlanması ya da parodileştirilmesi yönüyle istifade etmiştir. Burada Pamuk'un Evliya Çelebi'nin üslubunu yer yer kullandığı ya da anlattığı efsaneleri zaman zaman aynen bazen de çeşitli değişikliklerle sunduğu dikkati çekmektedir.

Bununla beraber sanatçı masallardan da genel olarak üslup yönüyle istifade etmiştir. Özellikle postmodern söylemin reel kaybı ilkesini sağlamada sıklıkla başvurduğu masallar, yine aynı düşünce ile Pamuk tarafından da kullanılmıştır.

Sonuç olarak tarihi bir dönemi yeni olgularla modern ötesi yaklaşıma uyarlayan Orhan Pamuk, böylelikle Türk edebiyatının ilk anlatısını kaleme almıştır. Kullandığı geleneksel tahkiye unsurları dikkate alınrsa denebilir ki *Beyaz Kale*, gelenek ile postmodernin harmanlandığı bir eserdir. ©



## KAYNAKLAR

- AKÇAY, Ahmet Sait (Aralık 2007), "Postmodern Kurmaca ve Yeni Tarihselcilik", *Kitaplık*, S. 111, s. 93-94.
- AKTULUM, Kubilây (2000), *Metinlerarası İlişkiler*, Ankara, Öteki Yayınları.
- AYTAÇ, Gürsel (2003), *Genel Edebiyat Bilimi*, İstanbul, Say Yayınları.
- ECEVİT, Yıldız (2006), *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Evliya Çelebi (1985), *Seyahatnâme*, (sadeleştirme, Mümin Çevik), 10 Cilt, İstanbul, Üçdal Neşriyat.
- GÜMÜŞ, Semih (2010), *Modernizm ve Postmodernizm, Edebiyatın Dünü ve Yarını*, İstanbul, Can Yayınları.
- IŞIK, İhsan (2006), *Resimli ve Metin Örnekli Türkiye Edebiyatçılar ve Kültür Adamları Ansiklopedisi*, 10 Cilt, Ankara, Elvan Yayınları.
- İPŞİROĞLU, Nazan (1995), *Resimde Müziğin Etkisi*, İstanbul, Remzi Kitabevi.
- KARACA, Alaattin (Mart 2007), "Roman", *Türk Edebiyatı*, S. 401, s. 78-96.
- KILIÇ, Engin (1999), "Beyaz Kale", *Orhan Pamuk'u Anlamak*, İstanbul, İletişim Yayınları, s. 77-79.
- KIZILÇELİK, Sezgin (1996), *Postmodernizm Dedikleri*, İzmir, Saray Kitabevi.
- KOÇAKOĞLU, Bedia (2010), *Postmodernizm Sorunsalı ve Türk Anlatısında Geleneksel Tahkiyenin İzleri*, Konya, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (basılmamış doktora tezi).
- Na'imâ Mustafa Efendi (2007), *Târih-i Na'imâ*, (hazl. Mehmet İpşirli), 4 C., Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- OPPERMANN, Serpil (2006), *Postmodern Tarih Kuramı, Tarihyazımı, Yeni Tarihselcilik ve Roman*, Ankara, Phoenix Yayınları.
- ÖCEL, Aylin (2006), *Orhan Pamuk'un Beyaz Kale ve Louis Gardel'in Sevenlerin Şafağı Başlıklı Romanlarında Öteki İmgesi*, Ankara, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (basılmamış yüksek lisans tezi).
- PAMUK, Orhan (2006), *Beyaz Kale*, İstanbul, İletişim Yayınları.
- PARINI, Jay (1999), "Korsanlar, Paşalar ve Müneccimbaşı", (çev. Kemal Atakay), *Orhan Pamuk'u Anlamak*, (drl. Engin Kılıç), İstanbul, İletişim Yayınları, s. 110-114.

- PARLA, Jale (1999), "Roman ve Kimlik: Beyaz Kale", *Orhan Pamuk'u Anlamak*, (drl. Engin Kılıç), İstanbul, İletişim Yayınları, s. 85-98.
- RORTY, Richard (1995), *Olumsuzluk, İroni ve Dayanışma*, (çev. Mehmet Küçük, Alev Türker), İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- SAKAOĞLU, Saim (1973), *Gümüşhane Masalları Metin Toplama ve Tahlil*, Ankara, Atatürk Üniversitesi Yayınları.
- SAYIN, Şara (1999), "Beyaz Kale Bir Düş mü?", *Orhan Pamuk'u Anlamak*, (drl. Engin Kılıç), İstanbul, İletişim Yayınları, s. 99-109.
- Şeyh Galib (1968), *Hüsn ü Aşk*, (hzl. Abdülbaki Gölpınarlı), İstanbul, Altın Kitaplar Yayınevi.
- UÇMAN, Abdullah (1979), "Evliya Çelebi", *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi, Devirler/İsimler/Eserler/Terimler*, C. III, İstanbul, Dergâh Yayınları, s. 123-126.