

Araştırma Makalesi/Research Article
DOI: 10.53711/balkanistik.1117962
Balkanistik Dil ve Edebiyat Dergisi, 2022; 4(1): 65-108
Journal of Balkanistic Language and Literature, 2022; 4(1): 65-108

**İSMAİL KADARE'NİN RÜYALAR SARAYI ROMANININ
POLİTİK İMALARI VE POETİK KATMANLARININ
AÇILIMLARI**

Mecnun KANDEMİR*

ÖZ: Balkanların, Arnavut ve dünya edebiyatının en tanınan yazarlarından biri olan İsmail Kadare'nin *Rüyalar Sarayı* romanı, özellikle edebiyat dışı kategorilerin belirlediği birçok yoruma tabi tutulmuştur. Edebî yönüne çok odaklanılmayan bu roman, evrenselliğinin yanı sıra artık bir klasik olmuş kimi yazarların eserleriyle açık benzerlikler taşır. *Rüyalar Sarayı*, sadece totaliterlik, etnik kimlik/milliyetçilik, birey ile bürokrasi ve otorite ilişkisi gibi tematik bakış açılarıyla değil, aynı zamanda alegori, distopya, fantastik, tekinsiz gibi edebî türler bakımından da incelenebilir. Aynı zamanda romanın zaman-mekân poetikası, paralel metinler (metinlerarasılık) gibi yapısal kategorileri de ihmal edilmemelidir.

Bu makalede, Kadare'nin edebî yönü, eserlerini ürettiği tarihî bağlam ve *Rüyalar Sarayı* hakkında kısaca bilgi verildikten sonra, bahsi geçen tematik bakış açıları eleştirel bir yaklaşımla yorumlanacaktır. Bununla birlikte romanın, bahsi geçen türlerle ve yapısal kategorilerle ilişkisi incelenecek ve gerisindeki metin çeşitliliği ele alınacaktır. Kadare'nin metninin, toplumsal ya da siyasi bir anıştırma mı, bir kurtuluş reçetesi mi, baskıcı rejimlere eleştiri mi, "anormal bir ülkede normal edebiyat yapma" arayışı mı olduğu tartışılacaktır. Genelleşmiş yorum stratejilerinin metne dair tasavvurları belirginleştirildikten sonra, metnin

* Dr., e-posta: mkandem@hotmail.com, ORCID: 0000-0003-4048-7442.

Geliş Tarihi (Received): 17.05.2022

Kabul Tarihi (Accepted): 13.06.2022

nasıl değerlendirilmesi ya da değerlendirilmemesi gerektiği konusunda bir kanaat ortaya konacaktır.

Anahtar Kelimeler: İsmail Kadare, Balkanlar, Totaliterlik, Alegori, Distopya, Metinlerarasılık.

THE POLITICAL REFERENCES AND THE UNFOLDINGS OF POETIC LAYERS OF *THE PALACE OF DREAMS* BY ISMAIL KADARE

ABSTRACT: *The Palace of Dreams* by Ismail Kadare, who is one of the well-known writers of the Balkans, Albanian and world literature, has been subjected to many interpretations, particularly determined by non-literary categories. This novel, whose literary aspects are generally disregarded, bears obvious resemblances with the works of some writers, who are both universal and classical. *The Palace of Dreams* can be analyzed not only in terms of the thematic perspectives such as totalitarianism, ethnic identity/nationalism, the relationship between the individual and bureaucracy and authority, but also in terms of literary genres such as allegory, dystopia, fantastic, and uncanny. Additionally, structural categories of the novel such as time-space poetics, parallel texts (intertextuality) should not be ignored.

66

In this article, after briefly mentioning Kadare's literary personality, *The Palace of Dreams* and the historical context in which he produced his works, the aforesaid thematic perspectives will be evaluated in a critical way. In addition to this, the novel will be analyzed on the basis of its relationship with genres and structural categories in question and the textual diversity beyond it will be unveiled. The issue of whether Kadare's text is a social and political allusion, a formula for salvation, a criticism of repressive regimes or a quest for "the production of normal literature in an abnormal country" will be raised. After clarifying the understandings of generalized interpretation strategies on the text, an opinion on how the text should be evaluated or not, will be presented.

Keywords: Ismail Kadare, the Balkans, Totalitarianism, Allegory, Dystopia, Intertextuality.

Giriş

İsmail Kadare'nin sanatçı ve entelektüel kişiliğini önemli ölçüde biçimlendiren, yaşadığı Arnavutluk'taki komünist rejimle ilişkileri, onunla ayrışma ya da birleşme noktalarıdır denilebilir. Gücü yıllarca herhangi bir

erle paylaşmaya yanaşmayan Enver Hoca (1908-1985) ise söz konusu sürecin kilit ismidir. Kısaca bakılacak olursa, 29 Kasım 1944'te Enver Hoca ile birlikte iktidara gelen yeni partizan liderler, büyük çoğunluğunu eski rejimin temsilcileri olarak gördükleri, yelpazenin farklı uçlarında siyasi görüşleri olan bütün Arnavut yazar ve aydınlara karşı temkinli davranmışlardır. Bunun nedeni, faşizmi savunan yazarlarla birlikte, kimi sanatçıların faşist Almanya ve İtalya ile canlarını korumak amacıyla iş birliği yapmasıdır. Arnavutluk, sosyalist ilkelere dayanan bir yönetime geçtikten sonra önemli birçok şair ve yazar, türlü yollarla ülkeyi terk eder. Kalanlar ise yeni idareyle uyumlu çalışabilecekleri, sosyalist bir toplumun inşasında gönüllü olabilecekleri vaadinde bulunur. Ancak yeni yönetimin uygulamaları, özellikle Enver Hoca ve onu kayıtsız şartsız destekleyen Koçi Xoxe (1911-1949) ve Mehmet Şehu (1913-1981) gibi partinin önde gelen isimlerinin söylem ve tutumları bunun mümkün olmadığını kısa sürede gösterir. Söz konusu dönem, toplumun birçok kademesinde olduğu gibi aydın ve sanatçılar için de "telkin ve ikna" yöntemlerinden çok baskı ve korku ile karakterize olur. Özellikle 1944'ten önce yurt dışında bulunan aydın ve sanatçılara yönelik katı tutum, tüm kültürel geleneğe dönük yadsıma ve tarihî birikimden kopuş, kısmi bir serbestliğin geldiği 1960'lar dışta tutulabilirse de, etkileri yıllarca süren bir edebî ve kültürel boşluk yaratır (Elsie, 1991a: 257-258; Prifti, 2008: 30).

SSCB-Arnavutluk ittifakının ilk yıllarında Arnavut kültür politikası, Rus edebiyatında da bir tasfiye harekâtına girişen Andrey Aleksandroviç Jdanov (1896-1948) tarafından formüle edilen ve sanatı, parti güdümünde toplumsal dönüşümün hizmetine vermeyi amaçlayan bir doktrin olan Jdanovculuk (Moran, 2002: 52-54) etkisindedir. Bu dönem yazarlarının yetenek ve gayretleri, "millî kurtuluş savaşı"nın partizan mücadelesinin yüceltilmesi, sosyalizmin inşası gibi kimi temalara yönlendirilir; ayrıca onlar, Batı'nın kozmopolit etkilerinden kaçınmaya "teşvik" edilir. Sosyalist

gerçekçi ilkelere tereddütsüz sadık angaje/güdümlü edebiyatın başat rolünün yanında siyasi propaganda da yazarlara dayatılır. Marksist açıdan bir “eğitim değeri”nden yoksun olduğu varsayılan herhangi bir konu, yasak bölge, bir tabu olarak değerlendirilir. Böylece 1930’larda bir ivme yakalayan Arnavut edebiyatı, Enver Hoca rejiminde bir durgunluk ve yavaşlama dönemine girer. Ancak Sovyetler Birliği’nin kültür politikalarından, edebî modellerinden kopuşu işaret eden 1961 yılından sonra gelen kısmi bağımsızlaşmayla hem nesir hem de şiir türünde edebî ve estetik değeri yüksek kimi eserler de görülür. İsmail Kadare’nin, görünür olduğu bu yıllarda yayımlanan *Shekulli im* (Benim Yüzyılım, Şiirler) adlı eseri de bunlardan biridir. Sosyalist gerçekçiliğin zorunlu ilkelerinden ayrılmak için sınırlı bir özgürlük alanı üreten bu ortam, Arnavut edebiyatında yeni denemelere ve önceki döneme göre bir nitelik sıçramasına yol açar (Elsie 1991a: 258).

1961’de Sovyetler Birliği ile ilişkilerin kesilmesinin ardından siyasi yönden tedricen artan baskı ile karakterize olan otuz yıllık katı yönetim, görelî bir serbestliğe rağmen, modern Arnavut edebiyatının evriminde belirli kurallara ve şablonlara bağlanmış, dikte ürünü sanat anlayışının egemenliğini kıramamıştır. Enver Hoca’nın iktidarı boyunca yazar ve aydınlar üzerinde uygulanan baskının ürünü olan konformizm/biat devam eder. Dönemin öne çıkan yazarları, tabi olmanın inceliklerinin yanında esas ifade etmek istediklerini muğlaklaştıran ve örten siyasi bir üslup, dolaylı anlatım, analogi ve alegori gibi araçlar kullanır. Sosyalist gerçekçilik kuramının ilkeleriyle uyumlu olma zorunluluğuna, totaliter dayatmalara ve toplumun dönüştürülmesinin ürünü kısıtlamalara rağmen Arnavut edebiyatında yetmişli ve seksenli yıllarda edebî değeri haiz eserler de üretilmiştir (Elsie, 1991a: 258-259; Prifti, 2008: 30). İsmail Kadare de bahsi geçen kısmi serbestlik, özgürlük kesitinde tanınır olmaya başlar ve ünü giderek yaygınlaşır.

Kadare'nin Eserlerini Ürettiği Tarihî Ortam

28 Ocak 1936'da müze-şehir Ergirikasrında (Arnavutça, *Gjirokastra*) dünyaya gelen Kadare, gençlik döneminde Tiran Üniversitesi Tarih ve Filoloji Fakültesinde ve ardından Moskova'daki Gorki Dünya Edebiyatı Enstitüsünde, Arnavutluk ile Sovyetler Birliği arasındaki ilişkilerin bozulmaya başladığı 1960'a kadar öğrenim görmüştür. Bu dönemdeki ilk edebî denemelerini şiir alanında yapsa da gitgide nesre döner. Çok kısa sürede kazandığı uluslararası şöhretin yanında "tüm Arnavut edebiyatının açık ara en popüler yazarı" hâline gelir (Elsie, 1991a: 259; Elsie, 2010b: 221; Pipa, 1987: 47). Kadare, 1961'den 1990'a kadar Tiran'da Arnavutluk Emek Partisinin yakın gözlem ve denetimi altında yaşar. Uluslararası ünü nedeniyle, yetkililerin diğer yazarlara göre daha "müsamahalı" davrandığı Kadare, kimi ayrıcalıklar da edinir. Dolayısıyla sürgün ya da hapis cezası olmadan edebî ideallerini gerçekleştirme imkânı bulabilir. Öte yandan, bu ayrıcalıklar ve yer yer nükseden "siyasi kararsızlığı" yüzünden Kadare, bir "siyasi fırsatçı" olarak görülmüş ve verdiği tavizler nedeniyle sürgündeki birçok Arnavut tarafından "konformist", "iş birlikçi" gibi sıfatlarla eleştirilmiştir. Örneğin Arshi Pipa, onun rejimle ilişkisini "diktatörlük gücü ve edebî yetenek arasındaki kutsal olmayan ittifak tarihinde unutulmaz bir evre" şeklinde tanımlar (1987: 77). Enver Hoca'nın baskı ikliminde gelişen Arnavut edebiyatının önemli bir temsilcisi kabul edilse de o, kimilerine göre ikircikli ve tutarsız bir görüntü çizmiştir. Ancak Robert Elsie'ye göre, rejimin "ahmıklıklarına, zayıflıklarına ve aşırılıklarına" her fırsatta saldıran da odur (2010b: 220-221). Ana-akım eleştirideki kanaate göre Kadare, katı ve totaliter yönetimin ona sunduğu görece özgürlüğü ve yazarlık yeteneğini, rejimi kapalı şekilde eleştiren alegoriler üretmek için kullanmıştır. Onun, birçoğu Arnavutluk'taki sabit kanondan ayrılan eserleri, Enver Hoca idaresindeki 1970'li ve 80'li yıllarda toplumdaki sıkı düzen açısından bir menfez işlevi görmüştür.

Bu yazının konusu olan *Rüyalar Sarayı* da söz konusu ortamın ürünüdür. SSCB ile kopma düzeyine gelen ilişkilerin sonucunda gelen kısmi serbestlikte Kadare'nin kazandığı ünün ona sağladığı imtiyazlarla kaleme alınmış bu metin, modern Arnavut edebiyatının burçlarından biri olmakla birlikte, belki de Kadare'nin eserleri arasında en çok tartışılan ve farklı okumalara tabi tutulandır. Edebiyat üzerindeki toplumsal ve siyasi kontrolün ürünü olan kültürel tecrit ve sınırlılıklar, birçok yazarın potansiyelini gerçekleştirmesine ket vursa da Kadare, bunları aşabilen “şanslı azınlık” arasındadır.

Kadare'nin Yazarlığının Temel Çizgilerine Kısa Bir Bakış

İsmail Kadare, roman, şiir, deneme, senaryo ve tiyatro gibi farklı türlerde eserleri olan bir Arnavutluk aydını ve yazarıdır. Balkan coğrafyasının en tanınan yazarlarından biri olduğu hususunda bir mutabakat vardır. Arnavutluk'ta sıkı bir sansür uygulanırken ve edebiyatın güdümlü olması, salt propaganda ile sınırlı tutulması istenirken mesel, mit, fabl, alegori, efsane gibi geleneksel türleri, tarihî romanları, söylem boşluklarını ve özellikle mecaz çatısı altında toplanabilecek kimi sanatları kullanan Kadare, metinlerine görünenin ötesinde katmanlar eklemiştir. Bu tür katmanları, genel kanaat farklı olsa da, bir metnin sınırsız yoruma cevaz verdiğini varsayan modern ve post-modern kuramlarla, anlamın çoğulluğuyla ve eleştirel yaklaşımın niyetiyle ya da metinlerarasılıkla açıklamak da mümkündür. 1990'da Paris'e iltica edene kadar bu tür dolambaçlı “aldatmaca ve aşma” yöntemleri kullandığı varsayılan Kadare'nin, *Rüyalar Sarayı* da dâhil farklı yorumlara, özellikle eleştirel olanlara açılan kimi metinleri, yine de sansüre takılmış, revizyon süreçlerinden geçmiş ya da yasaklanmıştır. Onun, “totaliterliğe karşı

evrensel bir başkaldırı” ya da “muhalif edebiyatın bir kahramanı”¹ gibi abartılı ifadelerle nitelendirilmesi² de tartışmalıdır; çünkü Kadare’nin kendisi dahi böyle bir iddiasının ve niyetinin olmadığını³ dile getirir. Bu tür yorumların muhtemel nedeni; Milan Kundera’nın dile getirdiği gibi totaliter toplumun “*özellikle aşırılığa varan örneklerinde kamusal ile özel arasındaki sınırı silip yok etme eğilimi*”nin ve giderek görünmez olan iktidar karşısında vatandaşların olabildiğince “şeffaf” olmasını istemesinin (Kundera, 2012: 109), yazarın içinde bulunduğu şartları, tarihî gerçekliği tanımlıyor olmasıdır. Kundera’ya göre, Kadare ile de sık sık karşılaştırılan yazarlardan biri olan Franz Kafka, niyeti olmamasına rağmen toplumsal durumlara açılan ve tarihî olarak doğrulanabilen “imge”ler yaratmıştır. Bu bağlamda totaliter devletlerin gerçek evreni ile Kafka’nın “şiiir”inin⁴ (imgelerinin) örtüşmesi hep paradoksa özgü, gizemli bir yan taşır. Bununla birlikte, onun romanlarının yarattığı toplumsal, siyasi, “kehanetvari” etki, hiçbir surette “güdümlü olmama”nın sonucudur; her türlü politik programdan, ideolojik kavramdan, geleceğe yönelik tahminden başışığıdır (2012: 114-115). Bu saptamalar, Kadare’nin estetik tercihleriyle de uyumlu görünür.

¹ Kadare, bir röportajında “muhalif edebiyatın kahramanı” yakıştırmasını da, Enver Hoca rejiminin nimetlerinden yararlanan bir “bukalemun”, “konformist” olma suçlamasını da kabul etmemiştir; böyle bir iddiası ya da vizyonu olmadığını belirtir. Edebî geçmişinin hem Batı’da hem de Arnavutluk’ta kayıtlarla mevcut olduğunu belirten Kadare, kendisinin komünist dönemde tanınmaya başladığını ve tek amacının “anormal bir ülkede normal edebiyat yapmak” olduğunu ekler (“The SRB Interview: Ismail Kadare”, *The SRB*, 29 Ekim, 2009).

² Örneğin Kadare, Hoca rejimine “göründüğünden” daha yakın olduğu iddialarına rağmen her yıl düzenlenen Man Booker Uluslararası Ödülü’nü 2005’te almıştır (“The SRB Interview: Ismail Kadare”).

³ “İnsanlar, bu ‘muhalifet’ kelimesi hakkında çok fazla spekülasyon yapıyor. Bu, tabii olduğunuz zalim bir hükümete açıkça düşmanca olan kimi özgürlükçü faaliyetler yürütmek demektir. Bu, Stalin Rusya’sındaki gibi Arnavutluk’ta da mümkün değildi. Muhaliflerin var olabilmeleri için minicik bir özgürlük gediğine ihtiyaçları vardır. Klasik bir totaliter sistemde en ufak bir gedik yoktur.” ifadelerini kullanan Kadare, o günün koşullarında doğrudan muhalifet etmenin mümkün olmadığına, buna rağmen iyi bir edebî metnin de bir çeşit direnme biçimi olduğuna, insanların tüm bireysel alanlarının otorite tarafından ele geçirilmesinin önüne geçecek bir gündemin önemine vurgu yapar (“The SRB Interview: Ismail Kadare”).

⁴ Kundera, Kafka’nın eserleri ve kendisini şiiir sanatının terminolojisini kullanarak yorumlar.

Kadare'nin edebî değeri öne çıkan ve propaganda yönü zayıf ilk eserleri -onun tanınmasını sağlayan *Ölü Ordunun Generali* (1963) de dâhil- sosyalist gerçekçiliğin ilkelerine aykırı olduğu, mevcut idari sistemi örtük şekilde eleştirdiği ve karanlık bir atmosferi bulunduğu gibi gerekçelerle kınanır; elbette uluslararası arenada tanınır olduktan sonra iktidarın ona karşı tutumu daha "ılımlı" olmuştur ("Book Review: Albanian Freestyle", *The Jerusalem Post*, 5 Şubat 2015). Yazarın o günün ikliminde yayımlanması mümkün olmayan kimi eserleri de Fransız yayıncı Claude Durand tarafından ülke dışına çıkarılır. *Ölü Ordunun Generali*'nin çevirisi, Kadare'nin rızası ve haberi dışında, 1970'te Fransa'da yayımlanır. Böylece bu metin, çoğu Avrupa dili olmak üzere 20 dile kısa sürede çevrilir ve Arnavut basınında romanı öven yazılar art arda görünür. Uluslararası ün Kadare'yi bir taraftan korumuş olsa bile Arnavutluk'ta "düşman tarafından takdir edilen bir yazar" yaftasını, onu hedef alan şüpheyi ve savunmasızlığı da beraberinde getirir ("The SRB Interview: Ismail Kadare"). Yine de iktidarın Kadare'ye karşı lehte tutumu ve ona sunulan ayrıcalıklar ağır basar; diğer yazarlar gibi güçlüklerle karşılaşmaz, ağır yaptırımlara maruz kalmaz. 1970'ler boyunca Kadare, geleneksel türler, mitler, efsaneler ve uzak geçmişle daha çok ilgilenir; eserlerini bu ekseninde kurgulamaya başlar ("Living with Ghosts", *The Guardian*, 17 Eylül 2005). Özellikle bir çeşit maskeleyme ve sansürden kaçınma stratejisiyle yazılan bu tür romanlarda geçmişin Osmanlı Devleti, Antik Mısır gibi medeniyetleri ile çağdaş Arnavutluk arasında kimi koşutluklar, alegorik bağlantılar ve imalı göndermeler bulunduğu varsayılır. Bu yorum ve benzerlerini temsil eden hâkim çizgiye göre, Kadare'nin anlattığı hikâyeler, genellikle uzak geçmişte ve farklı ülkelerde yer alsa da, Enver Hoca döneminin korku ikliminin bir iz düşümüdür ("Ismail Kadare, The Art of Fiction No. 153", *The Paris Review*, Summer 1998).

Rüyalar Sarayı

1976-1981 yılları arasında yazılan romanın, “Nëpunësi i pallatit të ëndrrave (Rüyalar Sarayının Memuru/Çalışanı)” başlıklı ilk iki bölümü 1977’de *Emblema e dikurshme: Tregime e novela* (Geçmişin İşaretleri: Kısa Hikâyeler ve Bir Novella) adlı koleksiyonda, eserin tamamı ise 1981’de yayımlanır. Yine “Rüyalar Sarayının Memuru/Çalışanı” başlığıyla tam metin hâlinde basılan roman, yayımlanır yayımlanmaz komünist idarenin olumsuz tepkisinden dolayı yaklaşık on yıl süreyle yasaklanmıştır.⁵ Bu roman, Kadare’nin, *Ura me tri harqe* (Üç Kemerli Köprü, 1978) ile başlayan, *Kamarja e turpit* (İbret Taşı, 1978) ile devam eden ve en tartışmalı romanlarından biri olan *Pallati i ëndrrave* (Rüyalar Sarayı, 1981) ile sona eren, Osmanlı yönetimi altındaki Arnavutluk üçlemesinin bir kesitidir. Yayımlandıklarında tarihî kurgu olduğu varsayılan her üç roman da, aşağıda göreceğimiz gibi, çok geçmeden hiciv yüklü alegoriler olarak değerlendirilmiştir. Belirtmek gerekir ki Kadare’nin romanlarına bu tür yorumlar yapmak günümüzde sıradanlaşmıştır.

73

İlk bakışta hayalî bir imparatorlukta geçtiği düşünülen *Rüyalar Sarayı*, çok katmanlı gönderme dokusuyla gölgelenen/gizlenen ve genel kabule göre modern totaliter yapıları imleme ihtimali⁶ hayli yüksek olan, çıkarımlarla az çok tespit edilebilse de kısmen “muğlak” bir zamanda, geçmişte⁷ konumlandırılır. *Rüyalar Sarayı*, yayımlanır yayımlanmaz Kadare,

⁵ İlk basıldığında kitap, Osmanlı Devleti eleştirisi olarak değerlendirilir; bu baskıda merkezî kişinin adının Ebu Kerim olması da bunu destekler. Ancak daha sonra metin, “anti-komünist” olarak damgalanır ve bundan dolayı Kadare’nin eserlerinin toplu basımı durdurulur. Anladığımız kadarıyla Neli Naço, *Rüyalar Sarayı*’nı “labirent” imgesi etrafında irdeleyen “The Image of the Labyrinth in the Novel ‘The Palace of Dreams’” başlıklı makalesinde bu baskıdan yararlanmıştır (2013).

⁶ Romanda, yetkilerin merkezîleşmesi ve mutlak olduğu kadar kavranamayan kural ağı, sınırları saptanamayan ve her kademedede görünen otoriter denetim, özel alanların ve bireysel özgürlüğün yadsınması bu tür yorumları mümkün kılar. Ancak romanın görünürdeki tarihî bağlamının modern öncesi olmasını, bireyliğin bilincinin bu dönemde gelişmemesini de hesaba katmak gerekir; bu açıdan Kadare’nin niyeti, düşük bir ihtimal olsa da, realizmin uzlaşımına göre hareket etmek de olabilir.

⁷ Ayrıntılar, bu yazının “Mekân ve Zaman Poetikası” bölümündedir.

üst düzey parti yöneticilerinin de katıldığı Arnavut Yazarlar ve Sanatçılar Birliği toplantısında (Plenum) “tarihî malzeme ve efsanelerin öznel şekilde ele alınması”, “aşırı modernleştirilmesi ve güncelleştirilmesi” ve “sosyalist düzene örtülü saldırı girişiminde bulunma” gibi gerekçelerle eleştirilir. Bunun üzerine Kadare, eserlerindeki “güncel ve tarihî temalar arasındaki orantısızlığı” kabul eder ve Enver Hoca’nın sosyalist gerçekçiliğin lehte kullanımıyla ilgili görüşlerine atf yaparak kendini savunur. Hoca’nın halefi Ramiz Alia, ona, çok da nezaket içermeyen “Halk ve parti sizi Olympos Dağı’nın zirvelerine yükseltti, ama onlara sadık kalmazsanız, sizi uçuruma sürükleyecektir.” cümlelerini söyler. Kadare, özeleştirisi yapsa da romanın satışı durdurulur (Morgan, 2002b: 57-58; Pipa, 1987: 73-74). Bununla birlikte, ülkenin hızlı ekonomik gerilemesinden dolayı dışarıdan gelecek bir tepkinin mali sonuçlarından sakınan idareciler, uluslararası alanda tanınan bir edebî şahsiyet hâline gelen Kadare’yi hapis veya tasfiye etmeye yanaşmaz. 1981’de Hoca, paranoya krizlerinden biri sırasında Mehmet Şehu da dâhil kimi parti ve hükûmet yetkililerinin öldürülmesi emrini verir. Kadare’nin, bir rejim altındaki tüm rüyaları toplamayı, bilinç süreçlerini kontrol etmeyi amaçlayan ve siyasi komplo nedeniyle bir cinayet içeren *Rüyalar Sarayı*’nın yayımlanması da bu döneme rastlar. Politbüro’nun⁸ acil koduyla toplanan Arnavut Yazarlar ve Sanatçılar Birliği, kitabı “rejim karşıtı” ilan etse de neredeyse tüm nüshalar satılmıştır (“Living with Ghosts”; Morgan, 2010c: 258-259).

Rüyalar Sarayı, bugün genellikle yazıldığı dönem idaresine yönelik bir saldırı, “evrensel çapta bir totalitarizm eleştirisi” olarak yorumlansa da başlangıcında “ne olduğu”nun tartışmaya açıklığıyla, bir edebî metni bu tür kategorilere hapsetmenin sorgulanabilir mantığıyla ve en önemlisi, Kadare’nin tek amacının bireyin özgürlüğüne alan açmak, estetik değeri

⁸ Politik büro. Komünist Partinin en üst karar organı.

öncelemek olduğu vurgusuyla da değerlendirilmelidir. Poetik öncelikleri dikkate alındığında Kadare'nin, metne siyasi katmanları sızdıran bir şifreleme ağı muamelesi yapan eleştirmenlerden farklı düşünmesi muhtemeldir; dış dünyayla bir gönderge ya da yankılama ilişkisi kurmadığı iddia edilebilir.

“Muğlak” bir geçmişte konumlandırılan ve coğrafya/mekân kayıtları oldukça silinen *Rüyalar Sarayı*, gizemine nüfuz edilemeyen, tedirginlik üreten bir kurumun bürokratik örgütlenmesi ve işleyişi karşısında yolunu bulamayan bireyin içinde bulunduğu güç ilişkilerini çözümleme uğraşını, yön arayışını, tepkilerini aktarmaktadır. Metaforik ve türsel çözümlemelere de imkân veren metnin içeriği; modern döneme özgü totaliterlik, etnik kimlik, bürokrasi, otorite-birey ilişkileri, kolektif deneyim lehine bireyin yadsınması, anlam arayışının anlamsızlığa dönüşmesi, rüya ve meşruiyet gibi temalar bağlamında yorumlara açıktır. Bununla birlikte roman, alegori, distopya, fantastik, tekinsiz gibi türler açısından da incelenebilir. *Rüyalar Sarayı* hakkındaki yorum, inceleme ve yöntem çeşitliliğinin nedeni de bu tür bakış açılarının çokluğudur.

*

Rüyalar Sarayı'nin tamamlanmış ve son biçimi, merkezî kişisi (protagonist) Mark-Alem'in olayların tam ortasında olsa da gidişatı etkileyemeyişiyile hem bir “kurban” portresi çizdiği hem de güç ilişkilerinde bir mevzi işgal etme potansiyelinden dolayı yakınlarınca bir kuruma yerleştirilmesiyle “istikbal vaat eden tecrübesiz bir genç” olarak betimlendiği yedi bölümden oluşur. Bununla birlikte roman, bireyi görünmez bir “cehennem” gibi kuşatan imparatorluk bürokrasisinin odağındaki bahsi geçen kurumun karanlık güç ilişkilerine ve idrak edilemeyen örgütlenmesine yoğunlaşmaktadır. Güç ilişkilerinin merkezindeki bir bürokratik kurum olan *Rüyalar* ya da namıdiğer Tabir

Sarayı,⁹ memurları ve kuryeleri aracılığıyla Birleşik Osmanlı Devletleri¹⁰ sınırları dâhilinde yaşamakta olan her vatandaşın rüyalarına ulaşmayı amaçlayan bir yapılanmadır:

“Daha net konuşmak gerekirse rüyaların tasnifi ilk olarak eyaletlerdeki şubelerimizde yapılır. İmparatorluk genelinde yaklaşık bin dokuz yüz tane var. Her birinin kendi alt şubeleri vardır ve bunlar rüyaları merkeze göndermeden önce ön bir tasnif yapar. Ancak bu kadarla bitmez. Asıl seçim burada başlar. Sapla samanı ayırır gibi, burada anlamı olan rüyaları boş rüyalardan ayırırız. Bu tasnif ve temizleme ‘seçim’imizin temelidir.” (Rüyalar Sarayı, 23-24)

Öyle ki romanda, rüyaların Allah’ın mesajları olduğuyla (*Rüyalar Sarayı*, 19) birlikte, her hafta seçilen Ana Rüya’nın imparatorluğun geleceğine ve ikbaline dair cevapları barındırdığına, idarede kılavuzluk edebileceğine, talihsizliklerin önlenmesine ve muhtemel tehditlerin ya da kargaşaların ortadan kaldırılmasına imkân vereceğine inanılır. Sultan’ın idareyi kolaylaştırmasını ve kimi tehlikeleri öngörerek tedbir almasını amaçlayan Ana Rüyaları kimi kademelerden geçtikten sonra saptamakla görevli olan bu kurum, birçok iktidar mücadelesinin de odağıdır.

Öte yandan, Arnavut kökenli bir genç olan Mark-Alem, devletin üst kademesinde ayrıcalıklara sahip Köprülü ailesinin, “şair yaradılışı” gereğince güç ya da nüfuz ilişkilerine bigâne bir mensubudur. Onun, hayatta neredeyse belirli bir amacı yoktur, hırstan ve ikbal kaygısından uzak olduğu kadar toy ve tecrübesiz bir gençtir. Birlikte yaşadığı annesi ve kendisi için her türlü entrikadan, tartışmadan, çıkar çatışmasından ve sorumluluktan azade bir rutin arzulamaktadır. Ancak Köprülü ailesiyle anne tarafından gelen kan bağı buna müsaade etmeyecektir. Romanda da bu aile, gerçek Osmanlı tarihini yansılayacak şekilde kilit roller üstlenmiş ve birçok üst

⁹ Bundan sonra kitaba gönderme yapıldığında *Rüyalar Sarayı*, bu kuruma gönderme yapıldığında “Tabir Sarayı” kullanılacaktır.

¹⁰ Aksi belirtilmedikçe yararlanılan Türkçe çevirideki “Osmanlı Birleşik Devletleri” yerine İngilizce çevirideki ve makalesinde (2011), romanın kimi kısımlarını anadili Arnavutçadan İngilizceye çeviren Kokobobo’nun da önerisi olan “Birleşik Osmanlı Devletleri” kullanılacaktır.

düzy bürokrat yetiştirmiştir. Hâliyle, Mark-Alem'in de ataları gibi önemli bir konuma gelmesi beklenir. Güç ilişkilerinin kaygan zemininde yönünü tayin etmeye teşvik edilen Mark-Alem'in atalarının iktidarla kurduğu ilişkiler ve bu yapıdaki rolü, zaman zaman talihsizlikler ve kayıplarla da sonuçlanmıştır, daima olumlu yönde seyreden bir grafik çizmemiştir. Yine de o, aile bağlantılarının ve geçmişinin ona sunduğu imtiyazlar sayesinde Tabir Sarayı'nda, romanın açılış sayfalarında görüldüğü gibi, işe başlamakta hiç zorlanmaz:

"Tabir Sarayı'nın temel ilkesi, dış etkilere açık olmak değil, tam tersi onlara kapalı kalmaktır. Açıklık değil, soyutlanmadır. Bu nedenle, tavsiye ile değil, tavsiyenin tersine hareket eder. Ancak, yine de sarayda işe alındın." (Rüyalar Sarayı, 17)

Gizemle mülemma Tabir Sarayı'ndaki işleyiş, bu kurumun idare şeklini, hiyerarşisini ve misyonunu tam anlamıyla kavrayamayan Mark-Alem'in bakış açısıyla aktarılır. Mark-Alem, buraya kendisi de üst düzey bir Köprülü bürokratı (Hariciye Nazırı) olan ortanca dayısı Vezir tarafından yerleştirilmiştir; kullandığı için Kabul ve Kopyalama gibi birimleri atlayarak doğrudan Seçim Birimi'nde görevine başlar. Seçim'in görevi, rüyaların kabul ya da reddine, Arşiv'e mi yoksa daha ayrıntılı incelenmek için Tabir'e mi gönderileceğine karar vermektir.

Karmaşık bürokratik yapısıyla metaforik yorumları da mümkün kılan Tabir Sarayı'ndaki tüm toplumsal alanlara yayılan tabir faaliyetinin öncelikli amacı, rüyaları siyasi bir kılavuza dönüştürmek ve bir meşruiyet zemini inşa etmekte kullanmaktır. Siyasi, toplumsal ya da ekonomik gelişmeleri gerçekleşmeden bildirdiğine inanılan rüyalar, başta, Seçim'e; seçimden sonra önem arz ettiği düşünülen rüyalar ise Tabir'e gönderilir. Sultan'ın huzuruna gelene kadar türlü kademelerden geçmesine rağmen Tabir'e gönderilmeyecek kadar "kıymetsiz" addedilen rüyalar ise saklanmak üzere Arşiv'e taşınır. Sultan'ın yönetimdeki gücünü pekiştireceği varsayılan Ana

Rüya, her cuma günü saraya sunulur. Roman, bir yandan Mark-Alem'in buradaki işleyiş mekanizmasına ve güç ilişkilerine aşına olma ya da nüfuz etme çabasıyla, öte yandan ailenin karanlık ve belirsiz bırakılan bir alandaki iktidar mücadelesiyle ilerler.

Kurumdaki işini yaparken buradaki varlığının anlamını ve rolünü sürekli sorgulayan Mark-Alem, gerçek ile olmayan arasındaki sınırlardaki imgeleri çözümlmeyi yadırgar; hepsinin saçma olduğunu düşünse de bu kurumun ve ailesindeki yöneticilerin kimi konuşmalarının onda yarattığı korku nedeniyle temkinli davranır, kuruntulara kapılır. Dolayısıyla hiçbir hırsı bulunmayan Mark-Alem, her daim komplolar tasarlayan karanlık güç odaklarının hamlelerini ve kendisinin de güç ilişkilerinde bir mevzi ele geçirmek için orada bulunduğunu idrak edemez. Tüm çekincelerine rağmen, çok geçmeden, kendisini kuruma yerleştiren dayısı Vezir'in ona anlattıkları, Mark-Alem'in merakını depreştirir ve kurumdaki düzeni kısmen de olsa kavramaya çalışır. Hatta dayısının onu bu göreve bilinçli yerleştirip yerleştirmedeğini, mevcut iktidar kliklerinden herhangi birinin mensubu olup olmadığını ve kendisiyle çalışan başkalarının bulunup bulunmadığını sorgular. Rüyaların, Sultan'ı etkilemek ya da yönetimi istikrarsızlaştırmak amacıyla kullanılabileceği, çarpıtılabileceği ya da hileli şekilde yerleştirilenlerin bu amaca hizmet edebileceği yine Vezir tarafından bir akşam yemeğinde ona anlatılır:

“Yani kimileri, Ana Rüyaların yalan olduğunu, iktidara rakip olan güç gruplarının çıkarları doğrultusunda ya da Hükümdarın keyfine göre Tabir Sarayı'nda çalışanlar tarafından uydurulduğunu söylüyordu. Hepsi olmasa da yarısı düzmeceydi.” (Rüyalar Sarayı, 107)

Vezir'in aktardıklarıyla kavramaya başladığı bu tür bir sorumluluk; başkalarının hapse atılmasına, sorguya çekilmesine ya da işkence görmesine aracılık etme kaygısı onun korkularını günden güne tırmandırır. Mark-Alem'in bürokratik konumu yükselse de, ailesine yardımcı olmak, onların

siyasi nüfuzunu artırmak ve dengeleri lehte değiştirmek için yerleştirildiği bu kurumda yardımcı olmak bir yana dursun, Köprülülerin müstakbel felaketini farkında olmadan hızlandırır; dayısı Kurt'un ölümüne yol açan, köprü motifi içeren Ana Rüya birçok kez onun elinden geçerek Sultan'a kadar ulaşır.

Tabir Sarayı'nın, onun tabi olduğu Sultan'ın bir memuru olmak ile belirsiz şekilde fonda sezdirilen siyasi istikrarsızlık ve kargaşa ile bağlı olduğu ima edilen Köprülü ailesinin bir ferdi olmak arasındaki gerilimi her zaman iç dünyasında ya da çevresinde hisseden Mark-Alem, ailenin düşmanları tarafından yerleştirilen ve mevkilerini sarsacak rüyayı tespit etmekte yetersiz kalır. Buna rağmen, anlaşılmaz şekilde daha yüksek bir pozisyona terfi eden Mark-Alem, milliyetçilik romantizminin temsilcisi ve kurbanı olan dayısı Kurt Quiprili¹¹ gibi bir tutarlılık barındırmaz; kökleriyle kuracağı bağ ile imparatorluğun yüksek dereceli bir memuru olarak gelişen kariyeri arasında bocalar. Öte yandan, Köprülü ailesinin himaye edilen bu ferdi, metnin merkezî kişisi olduğu izlenimi verse de, esasen bir çeşit gölge ve iradesini güç ilişkilerine devretmiş diğer kişiler gibi, otoritenin cisimleşmiş hâli olan bir kurumda neredeyse görünmez, ismi var cismi yok Sultan figüründen çevreye yayılan iktidar ağındaki konumuna göre "var" olmaya çalışır. Sonuçta roman, Mark-Alem'in, hiyerarşik basamakları tırmanışıyla, bir ferdi olduğu Köprülü ailesinin etnik/milliyetçi bir uyanışı tetiklemek isteyen üyesinin cezalandırılmasının ardından içine düştüğü ikilemele tamamlanır.

Totaliterlik Alegorisi mi?

Basit tanımıyla alegori, bir şey söylerken ötesindeki başka bir şeyi ifade etmektir (Fletcher, 1964: 2), örtülü bir "dil"dir. Gizli ya da görünen anlamın

¹¹ Romandaki aile, "Q" nün Arnavut alfabesinin bir harfi olduğunu belirtir ve bunu bir alametifarika sayar; "Köprülü" soyadının üstteki yazımını kullanır.

derininde ya da ötesinde yatan anlamlar kümesine atıfta bulunur. Beklentiyi anlatılanın farklı bir yerde aranması gerektiği noktasına taşır. Kimi zaman sansürü aşmak için dolambaçlı, ironik ya da tersine çeviren, politik imalar içeren ifadeler, hikâyeler üretmenin de bir yöntemidir. Tanımların geneli, “genişletilmiş metafor” ve “bir şeyi söylerken başka bir şeyi kastetmek” şeklinde olsa da alegori; çok sayıda metafor kullanır ve kimi zaman metaforlarla bir hikâye anlatır, sürekli paralel anlam düzeyleri kurar. Onunla iletilmek istenen anlam ise “ikincil metin”de bulunur. Dili özel bir şekilde kullanan alegori; bir tabir, pasaj, eser, tür veya kip olabilir. Alegoride paralellikler barizse, basit ve mekanik bir kullanım söz konusudur. Eğer ki paralellikleri yapılandırmak güçse ciddi ve derin bir alegoriden bahsedilir. Alegorinin içeriği, teması ya da yorumu belirli kültürel koşullarla bağlantılı olabilir (Sinding, 2002: 504). Kadare’nin kültürel ya da toplumsal koşullarla ilişkilendirilen romanlarının ve kimi yergi şiirlerinin de Arnavutluk’un Enver Hoca dönemindeki idari sistemin ve toplumsal hayatta birey için hareket alanı bırakmayan siyasi uygulamaların bir alegorisi olduğu (Elsie, 2010b: 220-222); yazarın, sansürü, baskıyı aşmak ya da dolambaçlı, politik imalar içeren metinler üretmek için bu türden yararlandığı varsayılır.

Kadare’nin, Enver Hoca ve iktidar partisiyle değişken, ikilemler, muğlak ve muhalifler tarafından zaman zaman kınanan bir ilişkisi olmuştur (Elsie, 2010b: 222). Bir anlamda o, “uzlaşma ve sembolik katmanlarla gizlenerek metinlerine kodlanan bir tür muhalefet arasında gelgitler çizmiştir” yorumu yapılabilir. Kadare metinlerinin çok katmanlı yapısı ise farklı okumalar ve yorumların önünü açan “sınırsız”, olası gönderme evrenini üretir. Kadare’nin romanlarındaki alegorik olduğu varsayılan örüntüler, özellikle tarihî ve mitolojik göndermelerle ya da dekorlarla beslenen atmosferler de bir bakıma bu durumdan kök salmıştır. Özellikle siyaset merkezli bir yorum enflasyonu ile sonuçlanan bu durum, Kadare’nin yaratıcılığın ziyade eserlerini yazdığı ve yayımlamak zorunda

bırakıldığı toplumsal ve siyasi çevrenin bir “işlevi”dir (Pema ve Xnihaku, 2015a: 166). Nihayetinde, daha önce de dile getirildiği gibi, Kadare metinlerinin, totaliter yönetimin özgürlüğü kontrolüne, bireyin mahrem dünyasına nüfuz etmesine dönük bir eleştiri olarak yorumlanması yaygındır. *Rüyalar Sarayı*'nda yeniden üretilen ve tarihten ilham almış bir kurgu olan Birleşik Osmanlı Devletleri de muhtemel anlam katmanlarına ve yorum çeşitliliğine cevaz vermektedir. İlgili metnin baskıcı yönetimin, gücün merkezîleşmesinin eleştirisi ya da alegorisi olmakla birlikte Osmanlı ve Balkan coğrafyası arasındaki ilişkilere, etnik gerilimlere gönderme yaptığı (Neubauer, 2012: 302) düşünülür. Bu tür yorumlar, kanımızca, metnin temel eksenini ya da yazıldığı dönemdeki niyetiyle ilgili değildir; çünkü Kadare'nin metnine yapılan “devrimci ve totaliterlik karşıtı” gibi yakıştırmalar çoğunlukla yakın tarihtedir, komünizm sonrası döneme ilişkin gibi durmaktadır. Yine de *Rüyalar Sarayı* ile Arnavut komünizminin gelişigüzel nedensizlikleri, muğlak otoritelerinin tezahürleri, bir bakıma kestirilemez doğaları arasındaki paralellikler, eleştirmen ve gazetecileri, bu kurumu Enver Hoca rejiminin “ikna edici” bir sembolü, alegorisi ya da romanı “saydam” bir “siyasi fabl” olarak görmekten alıkoyamamıştır. Bunu destekleyen birçok yorum vardır: Alain Bosquet'nin, romanı, “iki -Osmanlı ve Arnavut- tiranlığın paralel tarihi”; Peter Morgan'ın, “Orta ve Doğu Avrupa diktatörlüklerinin işleme biçimlerinin bir alegorisi”; Bashkim Kuçuku'nun “Arnavut Gizli Servisi'nin (Sigurimi) bir benzeri” olarak nitelendirmesi bu tür yaklaşımların ürünüdür (Akt. Kokobobo, 2011: 527). Bashkim Kuçuku, Kadare'nin *Rüyalar Sarayı* (Osmanlı Devleti) ve *Piramit* (Eski Mısır) gibi tarihî koordinatlara konumlandırılan romanlarının komünist Arnavutluk'un güncelliğinin ve toplumsal panoramasının alegorileri olduğu görüşündedir (Akt. Pema ve Xhinaku, 2015a: 168-169). Kadare'nin romanlarında tarihî olguları bir kamuflaj/örtü gibi kullanarak Orta ve Doğu Avrupa ülkelerindeki rejimlerin getirdiği kimi

yasaklamalardan bağışık kalabilmeyi başarmış olduğu ve etnik köken ya da kimlik, toplumsal ya da politik sadakat gibi baskılanan meseleleri dolaylı şekilde gündeme getirdiği de öne çıkan bir diğer yorumdur (Morgan, 2002a: 366). Kokobobo'ya göre ise Kadare'nin, siyasi ütopyacılığın, başka bir deyişle aklın, bilimin ve tekniğin yüceltilmesinin sonucunda her şeyin kusursuz olduğu bir dünya tasarımının bu şekilde abartılmış ve dönüştürülmüş bir aktarımıyla, iktidarın kararlarının gerisindeki akıl dışı motivasyonlar dâhilinde, özel olarak Arnavutluk'taki sosyalizmi, genel olarak ise tüm benzer sistemleri eleştirmiş olması mümkündür (2011: 543). Elbette *Rüyalar Sarayı*'ndaki boşluklar ve kör noktalarla aktarılan işleyiş, keyfilikle kural arasındaki bulanıklık, suç ve cezanın nedensizliği ya da orantısızlığı, yazıldığı dönem dikkate alındığında, özellikle ve kolaylıkla, Enver Hoca rejimine bir gönderme gibi değerlendirilebilir. Bireyin iktidar denklemindeki nötr konumu, bürokratik güç odaklarının kendi aralarındaki mücadelede Tabir Sarayı'nı kullanması, ideolojinin meşrulaştırılması amacıyla rüyaların araçlaştırılması ve "yeniden yazılması", insanı bürokrasi ve iktidar karşısında nesneleştiren akıl dışı ilişkilerin ortaya çıkardığı kaygı, korku ve tedirginlik bu kurumun, totaliter ya da gücün ayrıcalıklı bir grubun elinde toplandığı yönetimlerin bir alegorisi olduğunu düşündürür (Morgan, 2010c: 256).

Görüldüğü gibi Kadare'nin *Rüyalar Sarayı*'nin da aralarında olduğu kimi romanları, modern topluma ya da totaliter yönetimlere bir tasavvur/fikir olarak işaret eder. Tarihin araçlaştırıldığı ve örtük bir bağlam sunduğu bu tür romanlarda baskıcı sistemlerin ve gücün yozlaşmasının aranması gerektiği kanaati hâkimdir. Bu tür metinlerin gizli katmanları, derin yapısındaki iletiler ya da söylemedikleri deşifre edilmeye ihtiyaç duyar. *Rüyalar Sarayı* için okuma ya da yorum stratejilerinin çoğu da bu ihtiyaçtan doğmuş gibi görünmektedir. Dolayısıyla anakroni ve alegori, günceli farklı bir kılıkla tarihe yerleştirmenin ve oradan bugüne

göndermeler yapmanın yöntemi olur. Rebecca Gould'a göre "iktidar paradokslarıyla karşı karşıya gelen" romancılardan biri olan Kadare, uzak geçmişi ya da tarihi didaktik niyetlerle değil, alegoriyi kullanarak kurmacanın bugüne seslenmesini sağlamak için işlevlendirmiştir. Kadare'nin kimi romanlarında alegori, metne işlenmiş olan siyasi mesajı görünmez hâle getirerek sansürün aşılmasını ve metnin yayımlanmasını mümkün kılmıştır (Gould, 2012: 208-209).

Gould, Kadare'nin "taviz vermeyen duruş"unun belirli bir politik konumdan ziyade alegorinin politik estetiğiyle bağdaştırılması gerektiği görüşündedir: Kadare, devlete ya da otoriteye karşı olmaktan ziyade kurmaca metinlerinin atmosferiyle diktatörlüğü, sömürgeciliği ya da gücün yozlaştırdığı egemen yapıları ifşa eder, ironinin nesnesi durumuna getirir (2012: 227). Böyle bir dolaylılık tercihinde, Enver Hoca yönetiminin gerilikle eş tuttuğu, irrasyonel ve hurafe tarafından yönlendirilen bir miras olarak gördüğü Osmanlı geleneğini silmek ve modern sosyalist bir toplum inşa etmek için verdiği mücadele; geleneğin reddedilmesiyle birlikte dinî ritüellerin ve ibadetlerin baskı altına alınması gibi ikincil nedenler de aramak gerekir (Kokobobo, 2011: 536; Morgan, 2002b: 58). Osmanlı üçlemesinin son cildi *Rüyalar Sarayı*'nin 1981 yılında yayımlanmasının ardından yasaklanmış olmasının muhtemel nedenlerinden biri de budur; çünkü roman, milliyetçiliğin teşviki ve Arnavut halkının yadsınan gelenekleriyle ve mazisiyle yeniden bağlantı kurmasına duyduğu istek bağlamında alımlanma "tehlike"si taşımaktadır. Romanın merkezindeki kişi Mark-Alem'de, atalarının "entegrasyonu" ya da "asimilasyonu" ile kimlik arayışı arasında, müteaddit suretlerde, kendini milliyetçilik özlemi şeklinde açığa vuran çelişki¹² de bu yorumları mümkün kılmaktadır. Ancak Kadare'nin sanatın kendi dışında bir amacı olmamasına yaslanan edebî anlayışı ve

¹² Bu çalışmanın "Etnik Kimlik: Romantizm mi, Gizli Bir Çağrı mı?" başlığı altında bu konu ayrıntılı incelenmiştir.

metnin odağı olan “bireyin varoluş mücadelesi” dikkate alındığında bu yorumun geçerliliği kolaylıkla sorgulanabilir. Esasında komünist Arnavutluk, fiiliyatta Osmanlı Devleti’nin¹³ bir benzeri ya da devamı gibi değerlendirilmeye uygun değildir. Tarihî, siyasi ve ekonomik koşulların uzlaşmazlığının yanı sıra sınırlı bir mekâna muğlak şekilde kodlanan, bürokrasi ve gücün gölgesinde insani ilişkilerin ve bireyin neredeyse görünmez olduğu romanın olaylar evreni de buna çok izin vermez. Son olarak Löwy’nin, Kundera’ya ilişkin “Kafkaesk dünyayı Çekoslovakya’daki Stalinci bürokrasi deneyiminden yola çıkarak yorumlama eğilimi” (Löwy, 2018: 136) şeklindeki saptaması, Kadare’nin eserini ürettiği koşullar için de geçerlidir; çünkü çoğu yorumcu, baskı altındaki toplumların tarihî deneyimlerini, metnin edebî niteliğiyle mesafesi saptanamayan soyutlamalarına dayanak yapma eğilimindedir.

Etnik Kimlik, Romantizm mi, Gizli Bir Çağrı mı?

Kadare’nin *Rüyalar Sarayı* söz konusu olduğunda totaliterlik dışında en öne çıkan yorumlardan birisi, metinde tarihî olmaktan ziyade güncel bağlamlara gönderme yapan bir milliyetçilik ya da etnik kimlik teması olduğudur. Metnin politik ya da doktriner olmama niyetini de yadsımayan kimi yorumlar, doğrudan ya da ikincil olarak etnik kimlik kavramına yoğunlaşır; ancak metin, daha ziyade bireyin otorite, idari ya da bürokratik hiyerarşiler karşısındaki konumuna ve reflekslerine odaklanır. Bu tür yorumlara göre Kadare, *Rüyalar Sarayı*’nda ana hatlarıyla iki farklı etnik kimlik duyarlılığını sezdirmektedir. İlk yorum çizgisine göre romandaki imparatorluk, Arnavutluk’un Enver Hoca döneminin ikamesidir, örtülü bir güncellik söz konusudur. Özellikle bu tür çözümlerinin başını çeken Morgan tarafından *Rüyalar Sarayı*, “diktatörlük rejimlerinde iktidarın işleyiş

¹³ Romandan bahsedilirken “Birleşik Osmanlı Devletleri”, “imparatorluk” gibi ifadeler kullanılacakken tarihî bağlamlar için “Osmanlı Devleti” tercih edilecektir.

biçimlerinin bir analizi" olarak nitelendirilir. Kadare'nin niyetinin komünist diktatörlüklere özgü ideolojik ve kültürel yollarla gerçekleşen kontrol türleri üzerine bir hiciv üretmek olduğunu varsayan bu yorum, imparatorluktaki (totaliter bir yönetimdeki) iktidar ilişkilerindeki değişim ya da gerilim zamanlarındaki itici güce, "etnik kimlik"e odaklanır (Morgan, 2010c: 228-229). Metinde Arnavut etnik kimliğiyle ilgili çatışmalar birçok surette¹⁴ görünmektedir. Kimlik merkezli okumalara göre "etnisite" bu romanda bir toplumsal kategori olarak tanımlanmakla birlikte Orta ve Doğu Avrupa ülkelerinde bireysel kimliğin öne çıkarılması ya da toplumsal değişimlerdeki merkezî rolüyle de belirleyicidir (Morgan, 2002b: 45). Dönüştürücü bir kategori olmasından dolayı baskılansa da Kadare'nin romanı, SSCB döneminde Arnavut etnik kimliğini bir şekilde öne çıkarmıştır. Tarihî roman türünün "görünürde" bir örneği olarak "maziden" bugüne seslenen bu metinde, kurgusal bir idari sistem olan Birleşik Osmanlı Devletlerinin etnik köken itibarıyla Arnavut olan acemi ve hercai bürokratının kimlik krizinin ya da ikileminin izinin sürülmesinin muhtemel nedenlerinden biri de budur. Ayrıca, kısmen yakın geçmişte yer alan romanda, İstanbul'a veya Osmanlı Devleti'ne yapılan göndermeler ve bu bağlamda kurulabilecek benzerlikler de oldukça sınırlıdır. İkinci yorum çizgisine göre ise, çok isabetli olmasa da, roman, Osmanlı Devleti'nin

¹⁴ Örneğin aile, ısrarla Köprülü'nün Slav biçimi olan Quiprili'yi kullanır: "Birçok kez Q harfinin, Osmanlıca'nın imla kurallarına uygun olarak, Köprülü'nün K'si ile değiştirilmesi gündeme gelmişti ama aile bunu hep reddetmiş ve soyadında Arnavut alfabesine ait olan tüm harfler gibi Q'yu korumuştur." (Rüyalar Sarayı, 47) Morgan'a göre Kadare, etnik köken ve siyasi güç arasındaki çatışmaları temsil etmek için dolaylı olarak Arnavut ve Balkan tarihi ve kültürüne ve nispeten az bilinen Arnavut ve Boşnak destan geleneklerine atıfta bulunur (2010c: 230). Arnavut aile için Bosna'da Sırpça söylenen bir destan, Mark-Alem'in aklını karıştırır. Söz konusu destan, Köprülü ailesinin Müslüman kimliğini över ve onları diğer Müslüman Balkan milletleriyle bütünleştirir. Aile, önce Osmanlı, sonra Müslüman'dır, Arnavut olmak ise bunlardan sonra gelir; çünkü Osmanlı Devleti'nde Türk ve Müslüman olmak özdeştir. Bosnalı Sırp'lar da, Arnavutlar da bu üst kimlikte buluşur. Öte taraftan Kurt'un öldürülmesine yol açan destan, Arnavutları överken etnik kimliğe odaklanır ve Müslüman-Türk kimliğini karşısına alır ya da dışta bırakır (2010c: 244).

Arnavut kimliğini “asimile” ettiği döneme yönelik bir hicivdir; bu bakış açısı, metni, tarihî roman uzlaşımına göre değerlendirirken göndergelerin de Osmanlı Devleti ile Balkan coğrafyası arasındaki ilişkiler ve kimi etnik gerilimler (Neubauer, 2012: 302) olduğunu varsayar.

Bireyliği Silen Bürokratik Süreçler

İmparatorluğun en önemli kurumlarından biri olan Tabir Sarayı, bireyin gözetim ve denetim altına alındığı daha geniş bir örgütlenmenin metonimisidir; vatandaşları, gördükleri rüyaları rapor etmeye zorlayan devasa bir bürokrasi ağıdır. Dolambaçlı, muğlak ve ürkütücü bürokratik süreçler, bu kurum aracılığıyla imparatorluğun her bucağına uzanır. Belirsizlik, onun her kademesindedir. Buradaki işe almalar, seçimler, görevlendirmeler, atamalar bir kurala ya da mantığa bağlanmamıştır. Kadare'nin metni de, Kafka'da olduğu gibi “özgürlükten tamamen yoksun, her şeye kadir bir ‘aygıt’ın saçma ve keyfi mantığına tabi bir dünya”nın (Löwy, 2018, 41) tasviridir. Löwy'nin “olağanüstünün mantığı”yla açıkladığı Kafka evrenine özgü, insani ve rasyonel hiçbir doğrulaması olmayan keyfî tavırlar, tahakkümün her yerde hazır ve nazırlığı, metnin merkezindeki kişiden (kurbandan) talep edilen ölçsüz ve saçma istekler, adaletsizlik, var olmayan ya da gayet sıradan “kusur/hatalar”ın getirdiği orantısız cezalandırma burada da mevcuttur (2018: 50-51). Bu bağlamda Kundera'nın saptadığı Kafkaesk özellikleri de *Rüyalar Sarayı* için bir model sunmaktadır. Birey, “uçsuz bucaksız, görünmeyen bir labirent karakterindeki iktidar” karşısında kendisiyle ilgili hükmü öğrenemez. O, anlaşılmayan, “labirente benzeyen tek bir kurumdan ibaret olan dünyanın ortasında”dır. Bireyi kuşatan resmî kurum, “kim tarafından ve ne zaman programlandıkları artık bilinmeyen, insanlığın çıkarıyla hiçbir ilgisi olmayan ve bu nedenle de akıl alır yanı kalmayan kendi yasalarına itaat eden bir mekanizmadır” (Kundera, 2012: 101). Bunlar, Mark-Alem'in Tabir Sarayı karşısındaki psikolojisini ve pozisyonunu da anıttırır:

“Birden Tabir Sarayı’nın çalışma saatleri hakkında hiçbir fikri olmadığını fark etti.” (Rüyalar Sarayı, 10)

“Mark-Alem, çalan zil ile birden irkildi. Biri omzuna vurmuş gibi kafasını kaldırdı. Önce sağına sonra da soluna baktı ve şaşırıp kaldı. Önlerine saçılmış dosyalara hipnotize olmuş gibi o ana kadar sandalyelerine yapışıp kalmış olan herkes, birden büyüden çıkmıştı. Zil, salonlarda yankılanmaya devam ederken konuşarak ve gürültüyle sandalyelerini itip yerlerinden kalktılar.” (Rüyalar Sarayı, 26)

“Yürümeye devam etti. Dehlizler ona bir tanıdık, bir yabancı geliyordu. Hiçbir kapının açıldığını da duymuyordu. Geniş merdivenlerden bir üst kata çıktı, sonra geri indi ve birkaç saniye sonra kendini bir kat daha aşağıda buldu. Her yerde aynı sessizlik, aynı boşluk vardı.” (Rüyalar Sarayı, 67)

Kadare'nin romanında bürokrasinin anonim, hiyerarşi içinde tanımlanan, geçirimsiz ve ulaşılmaz odağı, onun sırrına vakıf olmak ve varlığını anlamlandırmak isteyen bireyi yutar. Mutlak erk sahibi bürokratik aygıtlar karşısında birey gitgide güçsüzleşir. Löwy'e göre Kafka'nın, bizce Kadare'nin *Rüyalar Sarayı* ile açık benzerliklere sahip *Dava* ve *Şato* gibi romanlarının merkezinde hukuki ya da idari devlet aygıtının kişisiz ve hiyerarşik otoritesi vardır (2018: 63). Walter Benjamin'in, Kafka'nın özellikle *Dava*'sındaki anlam düzeylerinden birini kapsadığını belirttiği, *“işleyişi, onunla muhatap olanları bırakın, idare organlarına bile belirsiz kalan otoriteler tarafından yönlendirilen devasa bürokratik makinenin insafına kaldığını bilen modern vatandaş”* (Benjamin, 1994: 563) şeklindeki saptaması, Mark-Alem'in bürokrasi ve güç ilişkileri karşısındaki durumunu tanımlar. Tabir Sarayı da iktidar, otorite, bürokrasi kavramlarının üçgeninde makine gibi işleyen, çözülmesi güç hiyerarşisiyle nüfuz edilemez, erişilmez, keyfî ve anlamdan yoksun bir kurumdur. Gerçeklik sınırlarının silindiği, tamamen kurala bağlanmış ve aklın egemenliği altına alınmak istenen bir dünyanın rüyaları kâbusa dönüştüren sistematığıdır. Nedenselliğin ortadan kalktığı bu evrende söz konusu kurumun işleyişinin gerisindeki motivasyonlar her zaman bir bilmecedir.

Son olarak, romanın ilk adının “Rüyalar Sarayının Çalışanı/Memuru” olduğunu göz önünde bulundurunca Kundera’nın, Kafka’nın tüm kişilerinin -Mark-Alem örneğinde de olduğu gibi- birer memur ya da görevli olduğu saptaması önem kazanır. Dolayısıyla Kundera’nın memurun dünyasını somutlaştırırken başvurduğu ölçütler, Kadare evreni için de geçerlidir. Mark-Alem de bir memurdur ve bürokrasinin kalbindedir. Bu bağlamda, ilk olarak “memurun bürokratik dünyasında inisiyatife, yaratıcılığa, hareket özgürlüğüne” yer bırakılmaması ve bunun “sadece emirler ve kurallar” ile işleyen “bir itaat dünyası” olması; ikincisi, memurun “büyük idari çarkın ancak küçük bir parçasında etkin”liği ve “bu çarkın amacından da ufkundan da habersiz”liği, “hareketlerin mekanikleştiği ve insanların yaptıklarının anlamını bilmediği bir dünya”daki varlığı; üçüncüsü, memurun soyutun dünyasında adını sanını bilmediği evrakları iş edinmesi (Kundera, 2012: 111) Tabir Sarayı’nın işleyiş mimarisini de yaklaşık olarak tanımlar.

Rüyanın Araçlaşması: Meşruiyet ve Yaptırım

“Hemen hemen tüm kadim dinlerde rüyalara yer ayrılmış ve onların üzerine düşünölmüş; bununla birlikte rüyalar, ilahi, metafizik ve doğaüstü güçlerle bağlantılı olduğu varsayılarak önemsenmiştir.” (Bedir, 2020: 31) Rüyanın tarih, mitoloji ve dinler ile ilişkisinin, geleneksel yönünün yanı sıra modern hayat açısından da rolü mühimdir. Kadare’nin ürettiği rüya kurumunun dinî ve tarihî referansları da, açık ya da kapalı şekilde Osmanlı Devleti kroniklerine, geleneksel ya da modern rüya kuramlarına açılır. Birleşik Osmanlı Devletlerindeki rüyanın rolüyle Osmanlı Devleti’nin tarihindeki rüyalara atfedilen önem arasında zıtlıklar olduğu gibi kesişme ve benzerlikler de bulunur. Kuruluş yıllarından (1299) itibaren Osmanlı toplumunda rüyaların özel bir yeri olmuştur; “rüyaların daha ziyade öte âlemden, Allah tarafından gösterildiği ve bununla ilintili olarak ilahî bir mesaj olduğu tasavvur”u zamanla yerleşir (Yüksel, 2014: 2). Böylelikle, dinî ve tasavvufi çevre mensupları,

seyyid ve şerifler, devlet memurları, sıradan tebaa vb. rüyaları ile ilgili geniş bir külliyat oluşur. Bu rüyaların çoğu dinî içeriğe sahip olmakla birlikte kutsal bir mesaj ya da sevindirici haber, padişah için zafer ya da cennet kapılarının açılacağı veya onun ömrünün uzayacağı vurgusu gibi yinelenen temalarla birbirlerine yaklaşır (Yüksel, 2014: 3-4). Dönem rüyaları; dinî, askerî, siyasi ve kişisel menfaat sağlamaya dönük rüyalar ile tasnif dışı özgün rüyalar şeklinde genel kategoriler altında değerlendirilebilir (Yüksel, 2014, 10).

Bununla birlikte rüya görenler, kimi zaman rüyaya konu mesajı iletme ve bir ödülü almak için İstanbul yolunu tutar (Yüksel, 2014: 5). Benzer bir durum romanda da söz konusudur. Rüyaların ülke yönetimine ve siyasi kararlara etki etmedeki rolü peşinen kabul edilir; kehanet niteliği taşıyan, iktidar lehine herhangi bir rüya, sıradan vatandaşlar da dâhil herhangi birinin uykusunda belirebileceği için Birleşik Osmanlı Devletlerinin vatandaşları rüyalarını kaydetmek ve Tabir Sarayı kuryelerine teslim etmekle yükümlüdür. Okuma yazma bilmeyenler ise rüyalarını ezberleyerek bu yükümlülüğü yerine getirir. Ayrıca, romanda, rüyası devleti kurtardığı için padişahın yeğeniyle evlendirilen gariban adam rivayetinin gördüğü rağbet de yönetimden ihsan beklemeye bir örnektir.

“Ah, Yarabbi bu sefer bizim yüzümüze bak.’ diye dua ediyordu bazıları rüyaları kaydedilince. [...] bir efsaneye göre, ücra bir köşede yaşayan zavallı bir adamcağızın rüyası sayesinde devlet, ölümcül bir felaketten kurtulmuştu. Hükümdar, adamcağızı mükâfatlandırmak için başkente çağırılmış, sarayda kabul etmiş ve hazinesi içinden bir şey seçmesini istemiş, hatta kendi yeğenlerinden birini evlenmesi için adama sunmuş...” (Rüyalar Sarayı, 37)

Osmanlı döneminde, rüyasında ilahi mesaj veya bir müjde aldığını iddia edip bir ihsan umanlar da çoğunlukla sevindirilir (Yüksel, 2014: 15). Romanda ise üstteki ödül rivayetine rağmen tersi de söz konusudur; Köprülü ailesine yıkım getiren rüyayı gören seyyar meyve satıcısı uzun sorgulama ve işkence seanslarından sonra öldürülmüştür (Rüyalar Sarayı,

171). 19. yüzyılın ortalarından itibaren Osmanlı Devleti bürokrasisi nezdinde kıymetten düşen rüyalar, soruşturmalara da konu olur (Yüksel, 2014: 20). Kadare'nin romanındaki sorgu hücreleri de bu dönemde rüyaların endişe ve soruşturma konusu olmasını anıştırır. Aslında romanın olay örgüsünün bu bağlamda tarihî bir dayanağı olduğu söylenebilir; ima edilen kurmaca zamanı (19. yüzyıl sonları) da bunu destekler.

Diğer bir benzer konu ise Osmanlı Devleti'nde rüyaların, dönemin siyasetine ve toplumsal hayatına doğrudan ya da dolaylı etki etmiş olmasıdır. Örneğin, Osmanlı hanedanları siyasi rakiplerine karşı *"yönetme hak ve yetkisine daha layık olduklarının ilahî onayına manevî ihtiyaç"* duyduklarında rüyalardan yararlanır (Çetin, 2012, 41). Hatta bu durum için üretilmiş ve nesillerce aktarılan rüyalar vardır. Benzer bir durumu *Rüyalar Sarayı*'nda görürüz; bir iktidar alanı olan Tabir Sarayı'na düzmece rüyalar yerleştirmek ve güç dengelerini bu vesileyle lehe çevirmek de bir çeşit meşruiyet üretir.

"Rüyalar Sarayı'nda yüksek mevkilerde olan biri, devletin anahtarını elinde tutar." (*Rüyalar Sarayı*, 104)

Bununla birlikte saltanat müjdeleyen, bir anlamda gücü meşrulaştıran rüyalar, hanedanın *"mü'eyyed min indillah"*¹⁵ olduğu düşüncesinin halk arasında yerleşmesine hizmet etmiştir (Çetin, 2012: 47). Bu tür rüyalar, iktidar için onay ve rıza üretir ve toplumsal destek zemini oluştururlar; padişahı bir kutsallık halesiyle donatırken onun kararlarında ilahi bir köken/tasdik olduğu imasını içerirler. Bu meşrulaştırma ve rüyaların siyasi rekabetteki rolleri bakımından, Kadare'nin romanında da anıştırmalar ve örnek sayılacak kesitler vardır; örneğin Köprülü ailesinin Tabir Sarayı'nda Mark-Alem aracılığıyla güç kazanma arzusu, bunun tezahürüdür. Tabir Sarayı, aynı zamanda, karmaşık bürokratik süreçleriyle *"gerçeklik üretimi*

¹⁵ Allah'ın teyit ettiği.

ve güç devşirme"nin de merkezidir. Burada, tarih gerçekleşmeden, deneyim öncesinde biçimlenir. Osmanlı tarihinde saltanat rüyaları, idari kademelerde hiyerarşiyi norma dönüştürmenin, ilahi bir onay sağlamanın ve özellikle reyanın sultana karşı itaatini temin edecek "kült" oluşturmanın aracı (Çetin, 2012: 46-47) olarak benzer bir işlev görür.

Kadare'nin metnindeki çözümleme usullerinin tarih içinde geliştirilenlerin yanı sıra modern rüya kuramı ile de kimi yönlerden birleştiğini söyleyebiliriz. Rüyaların daha geniş görüngüler evrenindeki konumunu saptamaya dayanan, görece çağdaş ve bilimsel yaklaşımlardan önce, özellikle Antik çağlarda, rüyanın insanların eylemlerini yönlendirmek için tanrılar tarafından gönderildiğini varsayan bakış açıları hep rağbet görmüştür (Freud, 1996a: 126). Daha önce de değinildiği gibi *Rüyalar Sarayı*'nda da geleneksel rüya anlayışının kutsallaştırma eğilimine açık şekilde gönderme yapılır. İkincisi, Sigmund Freud'a göre bir rüyanın "yorumlanma"sı, "anlamlandırılma"sı, onun, zihinsel eylemlerin zincirinde diğerleriyle eşit derecede geçerliliği ve önemi olan bir halkayla değiştirilmesidir (Freud, 1996a: 149). *Rüyalar Sarayı*'nda bu süreç, rüya içeriklerinin dış dünyadaki ve gelecekteki durumlara ikamesi ya da onlarla bağdaştırılması şeklinde gerçekleşir, psişik bir süreç değildir. Daha çok pragmatizme dayanan ve siyasetin belirleyici olduğu bir pratiktir. Bu durum, Tabir Birimi'nin köprü, boğa, müzik aleti içeren rüyayı çözümlemesi sonucunda Köprülülerden Kurt'un tutuklanması (ve sonunda infazı) ve Arnavut destan şarkıcılarının öldürülmesi ile örneklendirilmiştir (*Rüyalar Sarayı*, 141-146; 165).

Freud'a göre tarih boyunca insanların gerçekleştirdiği tabir faaliyetleri popüler iki yöntem temelinde ilerlemiştir. Bunlardan ilki semboliktir; rüyanın tüm içeriğine odaklanarak onun yerine benzer ve tutarlı olan bir başka içerik yerleştirmeye dayanır. Bu yöntem, yorumu basit ve karmaşık olmayan rüyalar içindir. Yaratıcı yazarların ürettiği yapay rüyalar genellikle

bu şekilde kurgulanır (Freud, 1996a: 150). Kadare'nin ürettiği, köprü motifiyle Köprülü ailesini zora düşüren rüya kimi yönlerden sembolik yöntemle tahlil edilmiştir; bununla birlikte romanda, rüyaların tahlili sanatsal ve yaratıcı bir etkinliğe benzetilir.

“Tabir etme, her şeyden önce yaratıcı bir iştir. İmaj ve sembollerin tahlili, aşırıya kaçmamalıdır. Asıl olan, cebirde olduğu gibi bazı ilkeleri içselleştirmendir. Ama yine de bu ilkeler sıkı sıkıya uygulanmamalıdır; aksi takdirde işin özü kaybolabilir. Üst düzey bir tabir, basmakalıpların bittiği yerde başlar. En önemlisi tüm dikkatini sembol birleşimlerine vermendir.”
(Rüyalar Sarayı, 66)

Yine Kadare'nin romanındaki gibi, rüyaların temelde gelecekle ilgili olduğu, geleceği bildirebileceği düşüncesi, sembolik yoruma ulaşıldığında rüyanın anlamını -kehanet değerinin bir devamı gibi- geleceğe kaydırmak için bir neden oluşturur (Freud, 1996a, 150). Bu geleneksel yöntem, Kadare'nin tasarladığı kurumun tahlil anlayışının birçok yönünü içerir; ancak rüya içeriklerinin bilinçli çarpıtılmasını ve sadece bir amaca hizmet etmesini dayatmaz. Öte yandan, ironik şekilde, olayları sürükleyen Ana Rüya, genel hatlarıyla, *“her işaretin, sabit bir anahtara göre bilinen anlamı olan başka bir işarete çevrildiği bir tür şifre”* olarak görüldüğü ikinci popüler yöntemle çözümlenmiş gibidir. Sabit göstergelerden hareket eden ve daha mekanik olan bu yöntemde deşifre edilen içerik unsurları birleştirilir ve sonuç, yine geleceğe kaydırılır (Freud, 1996a: 151). Tabir Sarayı memurları görünüşte bu yöntemi onaylamaz; içselleştirilmesi gereken bazı ilkelere dayanan yaratıcılığı temel düstur edindiklerini savunurlar. Ancak romanda *“köprü”, “boğa”* ve *“müzik aleti”* gibi motifler içeren Ana Rüya, içeriğindeki özgün imgelerle benzerliği ve tutarlılığı sürdürmesi bakımından sembolik yöntemden, indirgeme ve koşutluk mekanizmiyle ise şifre çözme yönteminden yararlanılarak tahlil edilir. Bir sentez söz konusudur:

“Kâğıtlardan birinin üstüne ‘Kıymetsiz’ yazdı ama hemen sonra, yine tereddüt etti. Elinde kalan bu kâğıt ile ne yapacağını bilmeden, otomatikman

yeniden okumaya başladı: 'Bir köprüünün hemen ayağında ıssız bir arazi; çöp atılan araziler gibi. Tüm çöp, toz ve kırık lavabo¹⁶ parçalarının [çanak çömlek kırıklarının] arasında bu uçsuz bucaksız çölde kendi kendine çalan eski, tuhaf bir müzik aleti ve köprüünün ayağında, belli ki onun sesine öfkelenerek böğüren bir boğa...' (Rüyalar Sarayı, 41)

"Şimdi sözü geçen rüya, ona [Mark-Alem] gün gibi açık geliyordu: Quprililer (köprü), destanları ile (müzik aleti), devlete karşı bir eyleme girişmişlerdi (kızgın boğa). Bunu nasıl daha önce düşünememişti!" (Rüyalar Sarayı, 153)

Bu iki yöntemden bir soyutlamaya giden Freud ise rüyaların "gerçek bir anlamı" veya bilimsel bir yöntemin mümkün olup olmadığına yoğunlaşmıştır. Ona göre çözümlemede serbest çağrışım yönteminin ürünü olan yüzeysel içerik öğeleri dahi önemlidir; çünkü normal ve ciddi bir çağrışımın, yüzeysel ve görünürde saçma bir bağlantıyla yer değiştirmesi söz konusudur (Freud, 1996b: 253-254). Kadare'nin romanında da rüya içeriğinin en yüzeysel öğeleri bile yorum için vazgeçilmezdir, bunlar ihmal edildiğinde yorumlamanın sekteye uğrayacağı düşünülür. Psikanalizde rüya kompozisyonu, zihnin daha derinde gizlediği mesajlara uyguladığı sansür, çarpıtma ve bastırma mekanizmalarının ürünüdür; bu kompozisyonun bileşeni imgelerin deşifre edilmesiyle rüyanın "gerçek" içeriği açığa çıkar. Tabir Sarayı için de böyledir, rüyanın gizli, derin ve hakikati gösteren mesajı yüzeyin gerisindedir; rüyadaki anlamsız ya da dağınık görüntüler ise "gerçek" mesaja giden yollardır. Ancak Tabir Sarayı rüyaları analiz ederken insan ruhunun, kişiliğinin ya da davranışlarının nedenlerini ve motivasyonlarını açıklamak gibi bir gaye gütmeyiz, onları aklın alanına çekerek bilinçli süreçlerin ürünü gibi muamele eder ve nihayetinde

¹⁶ İngilizce, Fransızca ve Türkçe çevirilerde "kırık lavabo parçaları" ifadesi kullanılsa da, makalesinde Arnavutça baskıdan yararlanan Kokobobo, İngilizce çevirisinde "the broken pottery pieces [çanak çömlek kırıkları]" ifadesini kullanır (2011: 533). Anakroni "riski" hesaba katıldığında bu daha uygun bir çeviridir.

bürokrasinin/iktidarın yasalarına göre eğip büker. Pragmatik amaçlarla “rasyonalize etme sürecine” tabi tutulan rüyalar, zaman ve mekânın, dolayısıyla gerçeğin sırasına girer; bu da sonucun nedenden önce belirlenmiş olması ya da Kundera’nın deyişiyle “suçun cezası araması”dır (Kundera, 2012: 102). Rüyanın ve gizli bilinç katmanlarının dış dünya gerçekliğiyle denkleştirilmek istendiği bu evrende kehaneti yaptırma dönüştürmeyi amaçlayan bir süreç işler.

Distopyanın Neresinde?

Rüyalar Sarayı tam anlamıyla distopya (karşı-ütopya) türünün bir örneği olmasa da insan ilişkileri ve otoritenin tezahürleri bağlamında onun kimi özelliklerini sergiler. Romanın bir tarih perdesiyle şekillendiğini ve modern öncesinde konumlandırıldığını da belirtmek gerekir. Her ne kadar Kadare’nin evreni, teknolojik ilerleme ve gelişmelerin öncesini ima etse de istikrar uğruna bireysel, farklı ve yaratıcı olanın bastırılması, kontrol yöntemlerinin gelişmişliği, güvenlik saplantısı ya da paranoyası bakımından bu türle kesişir. Distopyanın kimi tanımlarında yer alan ütöpik amaçlara ulaşmada şiddetin kaçınılmazlığı, baskıcı rejimler aracılığıyla bunun sürdürülmesi ve daha önemli görülenler için diğerlerinin yok edilmesi şeklinde yaratılan değerler hiyerarşisi, işlevsel ve kolektif amaçları insancıl ve bireysel olandan üstün tutma, makineleşme ve tekdüzelik, güç ilişkilerinin belirleyiciliği gibi özellikler (Claeys, 2017: 273-283), *Rüyalar Sarayı*’nı bu tür çerçevesinde değerlendirmeyi olanaklı kılar.

Türüne bakılmaksızın, çoğu zaman distopik metinleri tanımlayan yasa, kolektif bir yapı ve birey arasındaki mücadeledeki dengesizliktir. Bu tür bir mücadelede bireylere ya aşırı çok ya da az özgürlük tanınır. Aşırılığın öne çıktığı distopyada kişiler, hiçbir kısıtlamanın ya da sınırın olmadığı, öngörülemeyen bir dünyada yaşarlar, dolayısıyla bireysel kurtuluşa ya da kolektif bir yeniden inşa projesine katılmayı seçmelidirler. Kısıtlamanın

olduğu distopyada ise kişiler toplumsal baskı ve yasaklardan kurtulmayı arzular ve itaat ile bireysellik arasında bir seçime zorlanır (Rosenfeld, 2021: 65). Bu iki uçta gezinen distopya yasası, kısıtlamalardan kurtulan bireyin yüzleşeceği gerçekliği ya da çoğunluk karşısında bireyin, toplu refleksin kurala dönüştüğü yerde aykırı olanın konumunu sorunsallaştırır. Özellikle tekil deneyime odaklanır. Mark-Alem'in bürokrasi çarkında ve güç ilişkilerinde yok sayılması, sadece getireceği menfaate göre bir göreve seçilmesi, kökenini tespit edemediği güçlerin mücadelesinde nesneleşmesi de tekil bir deneyimdir. Kolektif olan uğruna birey yadsınır. Otorite, bireyi yadsırken yabancılaşma, tecrit ve korku da üretir. Bu tür distopyalar, kimi zaman, mevcut siyasi eğilimlerin iz düşümleri veya hicivleridir (Claeys, 2017: 290).

Gerçekliğin Neresinde, Tekinsiz mi, Fantastik mi?

95

Tzvetan Todorov, fantastik metinleri saptamak ve benzer türlerden ayırmak için "ikirciklilik", tereddüt ya da kararsızlık anı gibi ölçütleri kullanır. Metindeki olay gerçeğe mi tabi yoksa hayal ürünü mü veyahut yanılısma mı ayırımından yola çıkan Todorov, metnin bilinen gerçeklik yasalarıyla açıklanabilir olup olmadığını ya da tamamen başka bir gerçeklik alanından mı kök saldığını belirlemek gerektiği görüşündedir. Cevap ilkiyse, olay gerçekliğin yasalarıyla açıklanabiliyorsa tür olarak "tekinsiz"; eğer ki cevap farklı bir gerçeklik alanına işaret ediyorsa tür olarak "olağanüstü" söz konusudur. Fantastik, bu iki türe yakınsa da onlardan ayrı bir ara bölgedir. Öznenin, görünüşte doğaüstü olduğunu düşündüğü bir olay karşısındaki kararsızlığıdır (Todorov, 2004: 31). Kadare'nin *Rüyalar Sarayı*'nda doğaüstü/fantastik gibi görünen her şey, gerçek mi yoksa hayal mi ikiliğine gerek duymaksızın, bir tereddüt anı oluşturmaksızın doğal yasalarla açıklanabilecek niteliktedir; "saf tekinsiz anlatı türü"nin özelliklerini taşır: "tümüyle aklın kurallarıyla açıklanabilecekken bir şekilde

inanılmaz, olağanüstü, şoka uğraticı, sıra dışı, endişe uyandırıcı, tuhaf olaylar anlatılır ve bunlar [...] öykü kişisinde ve okurda fantastik metinlerden alışageldiğimiz türde bir tepki uyandırır.” (2004: 52)

Kurmaca düzeyinde gerçek mi yoksa hayal mi, dünyevi mi yoksa olağanüstü mü gibi bir yanılısabaya çok yer bırakmayan *Rüyalar Sarayı*, özellikle Kafka'nın metinlerini şekillendiren mantık örgüsüne özgü boşluklarla doludur. Bu bakımdan yine Todorov'un Kafka'yla ilgili görüşlerini hatırlamakta fayda var: Kafka'nın betimlediği dünya, gerçekle uzak yakın bir ilişkisi olmayan düşsel bir mantığa hatta bir karabasan mantığına göre şekillenmiştir. Onun metinlerinin kahramanlarının içinde bulunduğu şartlar okur için fantastiğin gerektirdiği kararsızlığı kısa süreli oluştursa bile metnin öznesinin bu tür bir tereddüt anı yoktur; yani metnin içinde bulunan kararsızlık duygusu ortadan kalkmıştır (Todorov, 2004: 166). *Rüyalar Sarayı*'nda da böyledir; Mark-Alem, çevresinde gelişenlerin gerçek mi, hayal mi yoksa yanılısama mı olduğu tereddüdü yerine bireyin varoluşunu silen, onu teslimiyete iten, nüfuzu tartışılmaz otoriteye doğru sürüklenir. Onun gerçekliği, bürokratik dünyanın yasaları ve dikey örgütlenmesidir. Bununla birlikte, yaygın kanaatin aksine metnin alegori olduğunu ima eden bir boyutu yoktur; metin düzeyindeki gerçeklik buna cevaz vermez. Todorov, metnin içinde açık belirtmeler bulunduğu ölçüde alegoriden söz edilmesi gerektiğini vurgular; “okurun basit yorumu”na hapsolmek istemeyen bir yaklaşım, bunu hesaba katmalıdır (2004: 77).

Kadare'nin metnindeki gerçeklik, hayatın olağan akışına ve mantıksal kurgusuna aykırı bir kurum etrafında şekillenir; daha doğru bir ifadeyle bireyselliğin, rüyanın öznelliğinin ve akıl dışı yönünün üretilmiş bir gerçekliğin hizmetine verilmek ve kontrol edilmek istendiği bir düzlemde. Bu da Kafkaesk bir gerçekliktir; hiçbir doğaüstü ve insanüstü unsur bulunmayan metnin fantastik olduğunu düşündürür. J. P. Sartre'ın

Kafka metinleri için dile getirdiği “bir tek fantastik nesne vardır, o da insandır” (1962: 64) şeklindeki anlatı kuralı Kadare için de geçerlidir.

Mekân ve Zaman Poetikası

Romanın zaman ve mekânları hakkında açık şekilde belirtilmiş ifadeler bulunmasa da, bilinçli çarpıtmalar söz konusuysa da kimi çıkarımlar yapılabilmektedir; ancak belirsizliğin, çelişkinin ve muğlaklığın bir üslup stratejisi olduğu, açık etmekten ziyade karartmaya odaklanan metinde bu tür boşluklar bilinçli bırakılmış olmalıdır. Kadare, hem zamanın hem de mekânın dışında konumlandırılan aşkın (kimi yorumlara göre evrensel) niteliğiyle metnini, güç ilişkilerinin merkezindeki edilgen rolüyle etkinleşmeye doğru hamle yapamayan bireyin “görünürlüğüne” sabitlemiş gibidir. Sınırlı sayıdaki birkaç mekân (Mark-Alem’le annesinin yaşadığı ev, Vezir’in konağı, izin günü gidilen *Cigognes*/Leylek çayevi) dışında roman Tabir Sarayı’nda geçer; bu mekân romandaki derin nüfuzunu her an hissettirir. Benzeşik mimariye sahip salonları ve labirenti andıran dehlizleriyle sürekli bir kafesteymiş duygusu yaratan bu yapı, romanın merkezî kişinin zihnine âdeta kesintisiz bir kâbus, fiziki varlığına ise bir gölge gibi yapışmaktadır; zamanla iç ve dış ayrımını silerek Mark-Alem’i neredeyse esir alır. Onun işe gitmediği günü anlatan “İzin Günü” başlıklı bölümde bu durum açık şekilde görülmektedir. O, dış dünyaya öylesine yabancılaşmıştır ki sokakta geçirdiği zamandan neredeyse pişmanlık ve suçluluk duyar:

“Evet, canlıların dünyasına ilk ziyaretim neredeyse sona erdi.’ [...] dedi avlunun kapısını iterken. [...] Yarın oraya, zamanın, mantığın ve geri kalan her şeyin tamamen farklı kanunlara uyduğu o garip dünyaya dönecekti. Ve yine bir izin günü olursa, bir daha şehre gitmeyeceğini söyledi kendi kendine.”
(*Rüyalar Sarayı*, 109)

Kadare’nin evreni ve mekân biçimlendirmeleri, Kafka’nunkiyle olan benzerliği bakımından özellikle dikkat çeker. Tabir Sarayı’nda da

“olağandışının mantığı’nın yönettiği, gerçekliği yeniden-üretmeyi ya da temsil etmeyi asla hedeflemeyen, ama gerçekliğin radikal –duruma göre acımasız ya da ironik– bir eleştirisini de içeren hayali bir evrenin yaratılması” (Löwy, 2018: 106-107) örneklendirilmiştir. Kaygı ve korku verici bu evrenle sürekli boğuşmak zorunda kalan Mark-Alem, başladığı yere dönen, birbirinin kopyası olan, herhangi bir ayırt edici işaret içermeyen geçitlerden ya da koridorlardan oluşan, sonsuzluk izlenimi veren bir ağ şeklindeki Tabir Sarayı’nda sürekli kaybolur. “[K]oridorların su damlaları gibi” (*Rüyalar Sarayı*, 64) birbirine benzediği bu mekân, karanlık, kasvetli, anlaşılmaz ve tekdüzedir:

“Sarayda çalışmaya başladığından beri yaptığı tek şeyin aradığı yeri bulamadan koridorlarda dönüp durmak olduğunu düşündü.” (*Rüyalar Sarayı*, 113)

Öte yandan, Kadare’nin metni yazdığı toplumsal ve siyasi atmosferin idari ve kurumsal yapısıyla *Rüyalar Sarayı* arasında benzerlikler kurmak da âdet olmuştur. Metinde oldukça sınırlı olan mekân tasvirlerinin Arnavutluk’un başkenti Tiran’ı anıştırması buna yol açmıştır. Görünüşte roman, alegorik olduğu üzerinde geniş bir mutabakat olan Birleşik Osmanlı Devletlerinin başkentinde (ima edilen İstanbul) geçer. Ancak, öncelikle mekâna ilişkin kimi ipuçları ve benzerliklerden yola çıkılarak yapılan yorumlar dikkate alındığında romanın, hem bir maskeleyen aracı hem de esin kaynağı olan İstanbul’da geçmediği varsayılmaktadır. Metindeki olaylar, Tiran’ı ya da Balkanların sosyalist dönemindeki başkentlerden birini işaret eder. Morgan, romanın girişindeki cami, banka ve saat kulesinin betimlemelerindeki ayrıntıların, Tiran’ın merkezindeki İskender Bey Meydanı’nın çevresini çarpıcı bir şekilde andırdığına dikkat çeker (Morgan, 2010c: 230-232). Joachim Röhm’e göre, Kadare’nin “hükümranlığını tebaasının bilinçaltına doğru genişleten bir diktatörlük meseli” örtüsüyle sunduğu romanın ilk sayfalarında Mark-Alem’in sokaklarında yürüdüğü İstanbul’un Tiran ile benzerliği dikkate değerdir. Romanın şeffaf örtüsünün

gerisinde Tiran'ın Devlet Bankası, Ethem Bey Camii, İskender Bey Meydanı, o dönemdeki Merkez Komite'nin devasa binasının uzaktan görülebildiği büyük bulvarın ağzındaki bakanlıklar açık şekilde belirgindir (Röhm, [tarihsiz]: 1). Kastriot Myftaraj da Tabir Sarayı'nın Arnavut Komünist Partisi Merkez Komite binasını temsil ettiğini iddia eder ve argümanını, romanın İstanbul'u ile Tiran'ın peyzajının benzerliğinin yanı sıra, Mark-Alem'in çalıştığı kuruma giderken izlediği güzergâhın, Kadare'nin herhangi bir günde partinin Merkez Komite binasına gitmek için uğrayacağı ile özdeş olmasına dayandırır. Ayrıca *Rüyalar Sarayı*, kurgusal imparatorluktaki otoriterlikten ziyade, romandaki ayrıntıların da destekleyebileceği gibi Arnavutluk'un komünist döneminde gücün merkezîleşmesini hedef almaktadır (Akt. Hodaj, 2021: 60-61).

İçinde bulunduğu takvim az çok sezdirilen ve belirsizlikte yönünü bulmaya çalışan Mark-Alem, içinde bulunduğu mekânı algılamakta noksan kalır; özellikle Tabir Sarayı bağlamında koordinatlarını belirleyemez, müstakil bir hareket alanı sağlayamaz. Özetle Mark-Alem, idrak ve görüş yeteneği noktasında bir "körleşme" deneyiminin ortasındadır. Dış dünyaya ilişkin sunulan sınırlı enstantanelerde bile ilgili mekânın, hazır ve nazır olduğu, her köşeye ve psikolojiye sindiği söylenebilir. Bu atmosfer, Mark-Alem'in bu yapıyla kurduğu ilişkide bireyin iktidar tarafından yutulması, kişiliksizleşmesi şeklinde kendini açığa vurur. Metnin kurmaca zaman ve mekânlarının olası göndergeleriyle zayıflatılmış ve "çarpık" bağı da *Rüyalar Sarayı*'nın bazen varsayıldığı gibi klasik bir tarihî roman olmaktan öte çok katmanlı, Kafkaesk atmosferiyle modern bir roman olduğunu ima eder. Bir tecrit ortamı olan Saray, bütün çalışanları üzerinde egemenlik kurmuştur; aşkın olduğu ima edilen bir otorite figürünün güçlerini içselleştirmiş ve dayatmaktadır, dolayısıyla çarkındaki herkesi tek-tipleştirmiştir. Romandaki memurların tek-tip giysileri, bir makine gibi çalışmalarını ve süregelen tedirginlikleri bundan kaynaklanır:

“Konuşma tarzı daha önce gördüğü memurunki ile aynıydı.” (*Rüyalar Sarayı*, 23)

Bu durum yine akla Kafka'nın *Dava* romanını getirmektedir; ilgili metinde merkezî kişi Josef K'yı mahkûm eden esrarengiz mahkemenin de, tıpkı Tabir Sarayı gibi, kararlarına tevekkülle boyun eğilmesi gereken tanrısal bir kurum olduğu varsayılır (Löwy, 2018: 68). *Rüyalar Sarayı*'nda da Sultan'ın her şeye bir şekilde müdahil olabilmesi, “sahnenin önündeki” figüranlar tarafından sürekli hissedilmekte ve huşuyla karşılanmaktadır. Ancak bu nüfuz yoğunluğuna ve neredeyse tanrısal bir varlık gibi sunulmasına rağmen Sultan'ın niyetleri ya da tasarıları öngöründen uzaktır; bunlar, ilişkileri de, mekân olarak genişliği de kavranamayan saray gibi bir sırdır. Farklı bir varoluş alanında bulunduğu imasıyla, “sıradan” insanların kavramaktan aciz olduğu niteliklerle donatılan Sultan'ın etrafındaki derin sessizlik ve belirsizlik, onun, ortak düşünce kategorileri tarafından anlaşılamayan ve açıklanamayan insanüstü bir varlık olarak kavranmasını önerir (Pema ve Xhinaku, 2015b: 153). Onun nitelikleri, İslam'daki külli irade, Osmanlı Devleti'ndeki zıllullah anlayışlarını akla getirir. Tabir Sarayı'ndaki bürokrasi ise Kundera'nın deyişiyle, gerçekliğin verili olanın dışında konumlandırılması, bireyin gölgeleştirilmesi ile ortaya çıkan, “insandışı ve insanüstü” bir tür “teoloji”dir. İktidar kendini putlaştırırken teolojisini de üretir; böylelikle kutsallık iması içerirken dinî duygular uyandırır (Kundera, 2012: 102). Nihayetinde muktedirin ödüllendirmesi ya da cezalandırması kavranabilir bir mantıkla açıklanamaz. Bundan dolayı romanda, muktedirin “aşkınlık” imasının ürettiği ontolojik boşluğu, biteviye tedirginlik ve korku üreten, karmaşık mimarisiyle bireyin otorite karşısındaki “küçüklüğünü” imleyen saray ve mantığa aykırı bürokratik işleyiş doldurmaktadır.

Romandaki zaman unsuru da benzer şekilde bir belirsizlik poetikasının ürünü olsa da kimi ipuçları barındırır ve muhtelif yorumları

mümkün hâle getirir. Örneğin romanda Mark-Alem'in arşivlere indiğinde Kosova Savaşı (1389) gerçekleşmeden bir gün önce görülen rüyanın kaydını görmesi ve gözlemci anlatıcının "... adamın, beş yüz yıl önce yapılan bir savaştan bir hafta önceki bir olayı anlatır gibi bahsetmesinden etkilenmişti." (Rüyalar Sarayı, 120) şeklindeki yorumu, zaman konusunda bir fikir verir. Morgan da buna yakın bir çıkarımla romanda söz konusu olan Ruslar ile yapılan savaştan yola çıkarak bu tarihin,¹⁷ 3 Mart 1878'de imzalanan Yeşilköy (Ayastefanos) Antlaşması ile resmen sona eren Osmanlı-Rus Savaşı (93 Harbi) dolaylarında olabileceğini belirtir (Morgan, 2010c: 245). Ayrıca metindeki kimi zaman göstergelerinden yola çıkarak bunu makul bir çerçeveye büründürür. Ona göre Mark-Alem'in ilk tasnif ettiği rüya dosyasının tarihi (19 Ekim), Kurt'un sonunu getiren müzik aleti, köprü ve boğa motiflerini içeren rüyayı yeniden gözden geçirdiğinde incelediği başka bir rüyanın geliş tarihi (18 Aralık, Morgan muhtemelen 1877 olduğunu belirtir) kimi göstergelerdir. Morgan'a göre romanın tarih veya dönem imleyen ifadelerinden hareketle kurmacanın zamanının 1877 kışında başlayıp 1878 baharında sona erdiği söylenebilir. Ona göre Kadare, Osmanlı Devleti'nin Tanzimat'la başlayan Batılılaşma ve modernleşme sürecinin bir kesitine (1839-1878) metnini yerleştirmiştir (Morgan, 2010: 245). Romanda, Köprülüler için kullanılan "büyük devletin OBD (Osmanlı Birleşik Devletleri) adıyla yeniden yapılandırılması [tanzimat] fikrini yeniden ortaya atan" (Rüyalar Sarayı, 47) ibaresi de bunu destekler.

Paralel Metin Düzeyleri

Kadare'nin *Rüyalar Sarayı*'na odaklanan incelemeler, romanın geniş bir metin evrenine açıldığını ve metinlerarasılığın kurgu öğelerinden üsluba kadar birçok düzeyde işlediğini gösterir. Romanda adları anılan ve kimi alıntılar yapılan sözlükler, vakayinameler gibi kullanmalık metinlerle¹⁸

¹⁷ Morgan, sulh mazbatasının imzalandığı ocak ayını referans almış gibidir.

¹⁸ Kadare, *Larousse* sözlüğünün "Köprülü" maddesini alıntılar. İlgili alıntı için bk. "Köprülü", *Larousse*, <https://www.larousse.fr/encyclopedie/groupe-personnage/K%C3%B6pr%C3%BCl%C3%BC/127866>

birlikte aynı derecede görünür olmayan kurmaca metinlerin varlığından bahsedilebilir. Genellikle romanda çok belirgin olan Kafkaesk üslubun yanında, yazarın *Dava* ve *Şato* romanlarıyla birlikte George Orwell'ın *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört* ve *Hayvan Çiftliği* arasındaki benzerliklere değinilir. Kokobobo'ya göre yüzeyde kurgusal İstanbul'un 19. yüzyılına ait bir kurum gibi temsil edilen Tabir Sarayı, bunun gerisinde Enver Hoca'nın sığınaklarından, Dante'nin *İlahi Komedya*'sının "Cehennem"inden ve Jorge Luis Borges'in "Babil Kütüphanesi"nden izler taşır. Ona göre tarihle hayalin kaynaştığı, gündelik hayatın olağanlığına aykırı bu yapının, sadece hayal gücünün ve kurmacanın sınırları içinde üretilebilmesi mümkündür (Kokobobo, 2011: 540-541). Zikredilen yazarlardan Dante'yi ve onun klasikleşmiş metnini model aldığı zaten Kadare'nin kendisi de dile getirmiştir.¹⁹

Romanda Kafka'nın üslubu ve poetikası birçok yerde açık şekilde görünürdür. Mekânın rolü, bürokrasinin akıl dışı ve paradoksa yaklaşan uygulamaları, mantığın tersyüz edilmesi gibi Kafkaesk motiflerden geniş şekilde yararlanan Kadare, Orwell'dan ise güç kavramını, totaliter ilişkileri ve kurumları çözümleme bakımından esinlenmiş/etkilenmiş gibidir. Kadare'nin romanları, çoğu zaman, edebiyat eleştirmenlerince Orwell'ın distopik hicivleriyle, özellikle 1984 ile karşılaştırılır. "Onun romanlarında 'gizlenen' totaliter dünya ve Orwell'ın 1984'ünün kâbus benzeri distopyası arasında bir yakınlık olduğu" varsayılır. Esasen, hem 1984'ün mutlak gücü temsil eden Büyük Birader figürü hem de Sultan, belirli tarihî şahsiyetlerle ilişkilendirilmeden, totaliter lideri temsil eden ilkörnekler (arketipler) olarak

(Erişim Tarihi: 16 Nisan 2022). Bununla birlikte, muhtemelen üst-kurmaca olan Köprülü vakayinamesinden bahsedilir.

¹⁹ Kadare, "Cehennem'in Yapısı Arayışı"nda uzun zamandır bir cehennem tasarlamak istediğini ancak bunun, edebiyatta Dante ya da Homeros gibi yazarlarca yaratılmış önemli örneklerinden dolayı zor olduğunu belirtir. *Rüyalar Sarayı*'nın kimi bölümlerini çalışırken bu arzusuna yaklaştığını ekler. Romanın bütün yapısını bir cehenneme benzetir. "Her şeyden önce, artan idari yönler, rüyaların inceleme ve yorum için bölümlerden geçmesi, *Rüyalar Sarayı*'nın yapısını Dante'ye özgü Cehennem'e benzer hâle getirdi." (Akt. Röhm, [tarihsiz]: 7)

değerlendirilebilir (Pema ve Xninaku, 2015b: 150). Sultan'ın belirsiz ancak korku üreten konumu, güç ilişkilerinde bireyin, kolektif bir "mantık" ve menfaat adına yok sayılmasını makul gösterir.

Morgan da bu tür benzerliklere dikkat çekmiş, Orwell ve Kafka'yı Kadare'nin "edebî ataları" olarak nitelendirmiştir. Ona göre Kadare'nin yarattığı *Rüyalar Sarayı*, Kafka'nın *Şato*'suna ve Orwell'in 1984'ünün "Gerçek Bakanlığı"na kimi yönlerden borçlu olsa da diktatörlük kontrolü hakkındaki gerçeküstü tasavvur bakımından onların türevi değildir (2010c: 256-257). Öte yandan, Kafka'nın özellikle *Şato* ve *Dava* gibi eserlerindeki "ortalama adam", iktidar sahipleri ile iktidardan pay almayanlar arasında sıkışan bireyi temsil eder; Orwell'in 1984'ünün merkezî kişisi Winston Smith'te de bir örneği görülebilecek olduğu gibi (2013), bireyin özgül kişiliğini sürdürme, bağımsızlaşma girişimi devletin iktidar örgütlenmesindeki konumuyla çatışır. Benzer şekilde ancak farklı bir nedenden dolayı Mark-Alem de yönetici kastında, ayrıcalıklı bir ailede doğsa da yer yer Arnavut etnik kimliğinin bilincine vardığında, iktidarın beklentileriyle ters düşme sınırına geçtiğinde kimi zaman kendince kimi zaman ise çevresince "terbiye" edilir; nihayetinde ya küçük dayısı Kurt gibi bir asi olmak ya da benliğine nüfuz eden iktidar yapılarına boyun eğerek etnik kökenine duyduğu özlemi otoritenin taleplerinin gölgesinde bırakmak gibi varoluşsal bir seçimle karşı karşıyadır. Durumu bu şekilde değerlendiren Morgan'a göre Kadare'nin çok az seçeneği olan Mark-Alem örneği, totaliter toplumsal kontrol amacıyla bireysel rüyaların ve isteklerin bastırılmasıyla gelen "kişilik deformasyonu"nu sergiler (2010c: 252).

Kadare'nin Tabir Sarayı ile Orwell'in *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*'ündeki Gerçek Bakanlığı arasında da, niteliksel farklılıklarını hesaba katmak kaydıyla, koşutluklar kurulabilir. Kitle ve bilinç kontrolü hususundaki mutlak yaklaşım bakımından kesişen her iki kurumun mimarileri farklıdır. Gerçek Bakanlığı, geçmişi otoritenin çıkarları ve kontrol etme mekanizmalarını geliştirmesi için tekrar tekrar yazar; ancak Tabir Sarayı

insanların rüyalarını, bilinç alanlarını kontrol etmek isteyerek geleceği etkileme amacı güder. Bununla birlikte Tabir Sarayı'ndaki nedensizlik, keyfilik ve sürekli gözetim altında bulunma durumunun her daim tırmanan grafiği, bu iki yapıyı da Orwell'a özgü distopyaya yaklaştırır. *Rüyalar Sarayı*'ndaki zincirleme ikamelerin gerisinde tanımlandığı varsayılan totaliter dünyanın da Orwell'ın insan unsurunun dışlandığı distopik metinlerini anırttığı söylenebilir.

Sonuç

İsmail Kadare, yaratıcılığının ve "normal edebiyat yapmak" çabasının getirdiği haklı ünü sonucunda tartışmalı bir yazardır. Onun totaliterlik, bürokrasi, etnik kimlik vb. kavramlara odaklanan okumalara sık sık konu olan *Rüyalar Sarayı* da olası göndergeleriyle siyasete, tarihe, topluma açılan yorumların nesnesi olmuştur. Bu tür yorumlar, kendi bağlamları içinde tutarlı ve geçerlidir; ancak metin, "çok katmanlı bir görüngü" olarak da tartışılmalıdır. Metnin, bir alegori olduğu konusunda "ısrarcı bir mutabakat" vardır; ancak bu tür bir sınırlandırma da tartışılmalıdır. *Rüyalar Sarayı*'nin ikincil plana itilen etkilenimleri ve ihmal edilen metin evreni ise değinilerden öteye geçememiştir. Modernist poetikanın birçok özelliğini yansıttığını düşündüğümüz bu metindeki temel niyet estetikdir. Dolayısıyla metin hem türsel hem de yapısal özellikler ve metinlerarasılık bakımından daha yakından incelenmelidir. Estetik açısından "muğlak", deneyim öncesinde kodlanmamış bir edebî kategori olan metnin niyetini ve yorumlanabilme potansiyelini, metnin üretildiği dönem koşullarına hapsedmeye çalışan ve yazarın niyetinde, kişiliğinde "yücelik" arayan "mitik" okumaların değeri sorgulanmalıdır. Roland Barthes'ın, Franz Kafka'nın da aralarında bulunduğu ilk modernist yazarların eserlerinin, büyük bir deha sahibi olan tekil yazar mitine aykırı şekilde, bölünmüş ve çoğul öznelerin ürünü olduğu (Allen, 2006: 50) şeklindeki saptaması, Kadare'nin poetikası için de dikkate alınmalıdır; çünkü *Rüyalar Sarayı* da, özellikle Kafka'nın poetikasının açık etkilerinin yanında, çok katmanlı,

birden çok öznenin, metin parçasının, edebî tür uzlaşımının sızdığı, ancak dönüşümleriyle ve tarihi kullanım biçimiyle bunları silen modernist bir metindir.

Kaynakça

- “The SRB Interview: Ismail Kadare”, <https://www.scottishreviewofbooks.org/2009/10/the-srb-interview-ismail-kadare/>, (Erişim Tarihi: 4 Nisan 2022).
- BEDİR, Fatma Nur (2020), *Rüya ile İlgili İnanç ve Tutumların Davranış Üzerine Etkisi*, Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, Çorum.
- BENJAMIN, Walter (1994), *The Correspondence of Walter Benjamin 1910-1940*, Manfred R. Jacobson and E. M. Jacobson (Çev.), USA: The University of Chicago Press.
- CLAEYS, Gregory (2017), *Dystopia: A Natural History A Study of Modern Despotism, Its Antecedents, and Its Literary Diffractions*, New York: Oxford University Press.
- ÇETİN, Halil (2012), “Osmanlı Saltanat Rüyalari ve Tarihî Bağlam”, *Tarih İncelemeleri Dergisi*, XXVII (1), 37-68.
- DAVIS, Barry (2015), “Book Review: Albanian Freestyle”, <https://www.jpost.com/magazine/book-review-albanian-freestyle-390124>, (Erişim Tarihi: 4 Nisan 2022).
- ELSIE, Robert (1991), “Evolution and Revolution in Modern Albanian Literature”, *World Literature Today*, 65 (2), 256-263.
- ELSIE, Robert (2010), *Historical Dictionary of Albania*, Plymouth UK: The Scarecrow Press, Inc.
- EVANS, Julian (2005), “Living with Ghosts”, <https://www.theguardian.com/books/2005/sep/17/featuresreviews.guardianreview8>, (Erişim Tarihi: 4 Nisan 2022).
- FLETCHER, Angus (1964), *The Theory of a Symbolic Mode*, Ithaca and London: Cornell University Press.
- FREUD, Sigmund (1996a), *Düşlerin Yorumu I*, Emre Kapkın (Çev.), İstanbul: Payel Yayınevi.

- FREUD, Sigmund (1996b), *Düşlerin Yorumu II*, Emre Kapkın (Çev.), İstanbul: Payel Yayınevi.
- GOULD, Rebecca (2012), "Allegory and the Critique of Sovereignty: Ismail Kadare's Political Theologies", *Studies in the Novel*, 44 (2), 208-230.
- GRAHAM, Allen (2006), *Intertextuality*, London and New York: Routledge.
- GUPPY, Shusha (1998), "Ismail Kadare, The Art of Fiction No. 153", <https://www.theparisreview.org/interviews/1105/the-art-of-fiction-no-153-ismail-kadare>, (Erişim Tarihi: 1 Nisan 2022).
- HODAJ, Tea (2021), *Ismail Kadare's Contribution to The Albanian Public History, The Collective Political Thought and National Identity*, Epoka University Faculty of Law and Social Sciences Department of Political Science and International Relations, Master Thesis, Tirana.
- KADARE, İsmail (2009), *Rüyalar Sarayı*, Alev Abacı (Çev.), Ankara: Kyrhos Yayınları.
- KADARE, İsmail (2011), *The Palace Of Dreams*, Barbara Bray (Çev.), New York: Arcade Publishing.
- KOKOBOBO, Ani (2011), "Bureaucracy of Dreams: Surrealist Socialism and Surrealist Awakening in Ismail Kadare's *The Palace of Dreams*", *Slavic Review*, 70 (3), 524-544.
- KUNDERA, Milan (2012), *Roman Sanatı*, Aysel Bora (Çev.), İstanbul: Can Yayınları.
- LÖWY, Michael (2018), *Kafka Boyun Eğmeyen Hayalperest*, Işık Ergüden (Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- MORAN, Berna (2002), *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- MORGAN, Peter (2002), "Between Albanian Identity and Imperial Politics: Ismail Kadare's *The Palace of Dreams*", *The Modern Language Review*, 97 (2), 365-379.
- MORGAN, Peter (2002), "Ancient Names... Marked by Fate. Ethnicity and the 'Man without Qualities' in Ismail Kadare's *Palace of Dreams*", *The European Legacy*, 7 (1), 45-60.

- MORGAN, Peter (2010), *Ismail Kadare: The Writer and the Dictatorship 1957–1990*, New York: Routledge.
- NAÇO, Neli (2013), “The Image of the Labyrinth in the Novel ‘The Palace of Dreams’”, *Academic Journal of Interdisciplinary Studies*, 2 (9), 255-258.
- NEUBAUER, John (2012), “Balkan Images in the Fiction of Ismail Kadare”, *IBAC Conference Proceeding Book Vol.2*, Bekir Çınar (Ed.), 302-308, <https://cdn.istanbul.edu.tr/FileHandler2.ashx?f=ibac-2012-albania-volume-ii-1.pdf> (Erişim Tarihi: 2 Nisan 2022).
- ORWELL, George (2013), *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*, Celâl Üster (Çev.), İstanbul: Can Yayınları.
- PEMA, Olsa ve XHINAKU, Ervin (2015a), “The Antitotalitarian Allegories of George Orwell and Ismail Kadare - A Comparative Analysis of the Forms of their Expression”, *European Journal of Social Sciences Education and Research*, 2 (1), 164-171.
- PEMA, Olsa ve XHINAKU, Ervin (2015b), “The Myth of the Totalitarian Leader in George Orwell’s 1984 and Ismail Kadare’s *The Palace of Dreams*”, *Mediterranean Journal of Social Sciences*, 6 (6 S2), 150-154.
- PIPA, Arshi (1987), “Subversion vs. Conformism: The Kadare Phenomenon”, *Telos*, 73, 47–77.
- PRIFTI, Peter R. (2008), “Albanian Literature”, *Translation Review*, 76 (1), 29-31.
- ROSENFELD, Aaron S. (2021), *Character and Dystopia The Last Men*, New York: Routledge.
- RÖHM, Joachim, “Nachwort zum Palast der Träume”, http://www.joachim-roehm.info/palast_nachwort.pdf, (Erişim Tarihi: 3 Nisan 2022).
- SARTRE, Jean P. (1962), *Literary and Philosophical Essays*, Annette Michelson (Çev.), New York: Collier Books.
- SINDING, Michael (2002), “Assembling Spaces: The Conceptual Structure of Allegory”, *Cognitive Approaches to Figurative Language*, 36 (3), 503-522.

TODOROV, Tzvetan (2004), *Fantastik Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*, Nedret Öztokat (Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.

YÜKSEL, Ahmet (2014), "Rüyalar ve Osmanlı İmparatorluğu", *Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler E-Dergisi*, 45, 1-23, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/382896> (Erişim Tarihi: 27 Mart 2022).