

TC
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
ATATÜRK İLKELERİ VE İNKILAP TARİHİ ANA BİLİM DALI
ATATÜRK İLKELERİ VE İNKILAP TARİHİ DOKTORA PROGRAMI
DOKTORA TEZİ

**ORHAN PAMUK EDEBİYATINDA
TARİH VE KİMLİK SÖYLEMİ**

ZAFER DOĞAN

05722201

İSTANBUL

2011

TC
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
ATATÜRK İLKELERİ VE İNKILAP TARİHİ ANA BİLİM DALI
ATATÜRK İLKELERİ VE İNKILAP TARİHİ DOKTORA PROGRAMI

DOKTORA TEZİ

ORHAN PAMUK EDEBİYATINDA
TARİH VE KİMLİK SÖYLEMİ

ZAFER DOĞAN

05722201

TEZ DANIŞMANI
Doç. Dr. Ester Ruben

İSTANBUL

2011

TC
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
ATATÜRK İLKELERİ VE İNKILAP TARİHİ ANA BİLİM DALI
ATATÜRK İLKELERİ VE İNKILAP TARİHİ YÜKSEK LİSANS
PROGRAMI

DOKTORA TEZİ

ORHAN PAMUK EDEBİYATINDA TARİH VE KİMLİK
SÖYLEMİ

ZAFER DOĞAN

05722201

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih: 06.12.2011

Tezin Savunulduğu Tarih: 12.01.2012

Tez Oy birliği ile başarılı bulunmuştur.

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Ester Ruben



Jüri Üyeleri: Prof. Dr. Gencer Özcan



Doç. Dr. Besim Fatih Dellaloğlu



Prof. Dr. Nazan Aksoy



Prof. Dr. Mehmet Türkay



İSTANBUL

Aralık 2011

ÖZ

ORHAN PAMUK EDEBİYATINDA TARİH VE KİMLİK SÖYLEMİ Zafer DOĞAN Aralık, 2011

Doğulu ya da Batılı olmak kültürel kimliğimizin ana hatlarını oluşturuyor. Bu tartışma toplumumuz için yeni değil. 19. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde başlayan, cumhuriyetin kuruluşu ile devam eden bu tartışma güncelliğini hiç kaybetmedi zaten. Türkiye gibi hem coğrafi hem de tarihi olarak önemli geçiş noktalarının üzerinde bulunan bir ülkede, kültürel bir kimlik sorununun var olması ve elbette böylesi bir sürecin romanlara yansması kaçınılmazdır. Bu yüzden Türk romanının ana sorunsallarından birinin sancılı Türkiye modernleşmesinin yarattığı gerilimden çıktığını söyleyebiliriz. Orhan Pamuk'un romanları esas olarak Türk tarihi ve kimliğiyle ilgilidir. Onun romanları özel olarak Osmanlı ve Türk tarihi kapsamı içindeki belirsiz bir kimliğin temsilinden oluşmaktadır. Gelenekle uyumlu, öte yandan Batılı modernleşme düşüncesi ile ahenk içinde olan bir kimliğin inşası Orhan Pamuk için temel mesele olagelmıştır. Orhan Pamuk romanlarında kültürel kimlik sorunu ve tarih söylemi tezin ana konusunu oluşturuyor. Tez, ayrıca bir taşra ülkesi yazarı olarak Pamuk üzerine odaklanmakta ve yazarın Doğu ile Batı söylemlerine nasıl yer verdiğine bakmaktadır. Özetle son zamanların en önemli ve en çok tartışılan yazarı Orhan Pamuk'un kimlik sorunu ve tarihe nasıl baktığı tartışılacaktır.

Anahtar kavramlar: Kimlik Sorunu, Tarih, Modernleşme, Doğu/Batı Söylemi, Gelenek

İstanbul, Aralık, 2011

Zafer DOĞAN

ABSTRACT

DISCOURSE OF HISTORY AND IDENTITY IN ORHAN PAMUK'S LITERATURE

Zafer DOĞAN

December, 2011

To be Easterner or Westerner, form the main features of our cultural identity. This debate is not a new debate for our society. It started in the last years of Ottoman Empire in 19th century and went on with the foundation of the Republic. It has never lost its place in the agenda. At this point, in a country like Turkey which is an important transit point in terms of both geographic and historical reasons, it is clear that there is a cultural identity problem and of course, it is impossible for such a process not to reflect the novels. For this reason, it can be said that one of the main problems of Turkish novel stems from the tension that Turkey modernization has created. Orhan Pamuk's novels deal primarily with Turkish history, and identity. His novels contains a representation of unstable identity within a specific Ottoman or Turkish historical context. Constructing an identity that is consistent with the traditions, while in harmony with the Western idea of modernization, has been an essential problem of Orhan Pamuk. The cultural identity problem and discourse of history in Orhan Pamuk's novels is main subject of this thesis. The thesis also focuses on Pamuk as a periphery country writer, and looks at how the writer engages with "East" and "West" discourse. To sum up, I am going to discuss Orhan Pamuk, the most important and discussed writer of the recent times, about how he examines the identity problem and history.

Keywords: Identity Problem, History, Modernization, East/West Discourse, Tradition

İstanbul, December, 2011

Zafer DOĞAN

ÖNSÖZ

Vermiş olduğu destekle bu tezin yazılmasında büyük katkıları olan tez danışmanım Doç. Dr. Ester RUBEN'e, tez jüri toplantılarında metinleri en ince ayrıntısına kadar titizlikle irdeleyen Prof. Dr. Gencer ÖZCAN'a ve yine tezi okuyup değerli uyarılarıyla yönlendiren Prof. Dr. Besim F. DELLALOĞLU'na teşekkür ederim. Aynı şekilde tez jürisinde kıymetli değerlendirmelerde bulunan Prof. Dr. Nazan AKSOY ve Prof. Dr. Mehmet TÜRKAY'a da katkılarından ötürü teşekkürü borç bilirim. Bir süreliğine tez danışmanlığımı yapan Doç. Dr. Cengiz ÇAĞLA'ya, Boğaziçi Kütüphanesi'ndeki çalışmalarım sırasında bana destek olan Kamber YILMAZ'a, tezi okuyarak değerlendiren arkadaşlarım Serkan NİŞANCI ve Hatice GÜNEŞ'e, ulaşmakta güçlük çektiğim kaynakları tedarik etmekte yardımcı olan Yusuf ASLAN'a yardımlarından ötürü müteşekkirim. Son olarak zamanını ayırıp tezi okuyarak; değerli eleştirileriyle katkıda bulunan Yıldız ECEVİT'e ve yine hem tez fikrinin kafamda netleşmesinde, hem de tezi ayrıntılı olarak okuyarak tereddütlü olduğum konularda önerilerde bulunan sevgili eşim Özgür DOĞAN'a da minnettar olduğumu belirtmek isterim.

İstanbul, Aralık 2011

Zafer DOĞAN

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No.
TEZ ONAY SAYFASI	
ÖZ	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ	v
İÇİNDEKİLER	vi
1. GİRİŞ	1
2. KİMLİK, ORYANTALİZM VE POSTKOLANYALİZM	5
2.1. Kimlik ve Modernlik.....	5
2.2. Postkolonyalizm Türk Edebiyatını Anlamak İçin Bir Anahtar Olabilir mi?... 10	
2.3. Avrupamerkezcilik ve Oryantalizm.....	14
3. TÜRK EDEBİYATINDA TANPINAR, ATAY, PAMUK ÇİZGİSİ VE ARAYIŞIN ESTETİĞİ	30
3.1. Tanpınar ve Mazi.....	31
3.2. Oğuz Atay’da Geçmişin ve Şimdinin İronisi.....	39
3.3. Edebiyat Geleneğimizde Tanpınar, Atay ve Pamuk.....	46
4. ORHAN PAMUK’UN EDEBİYAT, TARİH VE KİMLİK ANLAYIŞI	52
4.1. Orhan Pamuk’un Yazarlık Anlayışı.....	53
4.2. Tarih ve Roman.....	59
4.3. Şark ile Garp Arasında Bî Namaz.....	64
5. ULUSAL ALEGORİ VE TAŞRA EDEBİYATI	70
5.1. Ulusal Alegori: İmkân mı Engel mi?.....	73
5.2. Dünya Edebiyatı’nın Gölgesinde Türk Edebiyatı.....	75
5.3. Taşradan Merkeze Uzanan Bir Yazar: Orhan Pamuk.....	78
5.4. Ulusal Aidiyet, Evrensellik ve Edebi Özerklik.....	82
6. TAŞRALILIK YA DA KAPININ DIŞINDA BIRAKILANLAR	89
6.1. Taşra ile Merkez: Bir Aşk ve Nefret İlişkisi.....	90
6.2. Taşralılığın Nobel Ödülü ile İmtihanı.....	96
6.3 Ulusal Temsiliyet mi Evrensellik mi?.....	100
7. “CEVDET BEY VE OĞULLARI” ROMANINDA LEVİATHAN’IN KARANLIĞI	104

7.1. Jakobenler ve Tüccarlar	104
7.2. Leviathan.....	112
8. “SESİZ EV”DE AVAMIN CEHENNEMİNDE HAVASIN SESSİZ “CENNET” RÜYASI.....	125
9. “SESSİZ EV” VE “BEYAZ KALE”DE TARİH VE KİMLİK İKİLEMİ... 144	
9.1. “Sessiz Ev” ve “Beyaz Kale”de Tarih Tartışması.....	145
9.2. “Beyaz Kale”de Yer Değiştiren Kimlikler.....	156
10. “KARA KİTAP”IN AYNASINDA “KENDİ OLMAK”	166
11. “YENİ HAYAT” ROMANINDA ANLAM AĞLARI	187
11.1. Kırık Kalpli Bayiler Arçelik’e Karşı.....	189
11.2. Yeni Hayat’tan Eski Hayat’a Dönüş Yolu	194
12. DOĞU İLE BATI ARASINDA HUZURSUZ RUHLARIN RESMİ: “BENİM ADIM KIRMIZI”	204
13. TAŞRADA “KAR” TANELERİ.....	220
14. “SESSİZ EV” VE “KAR”DA POLİTİK TEMSİLİYET	238
14.1. Politik Bir Roman Olarak “Sessiz Ev”	239
14.2 “Kar”da Değişen	248
15. BİR KİMLİK ÖZNESİ OLARAK İSTANBUL.....	266
15.1. Dışarıdan Bakış	270
16. “MASUMİYET MÜZESİ’NDE YEŞİLÇAM VE TÜRKİYE ALEGORİSİ”	282
17. SONUÇ.....	290
KAYNAKÇA	293
ÖZGEÇMİŞ	

1. GİRİŞ

Sosyal bilimlerde kültürel incelemeler eğiliminin giderek yaygınlaştığı günümüzde edebiyat ile diğer disiplinlerin işbirliğine dayalı yeni bir bakış açısının giderek daha fazla önem kazandığını ve edebiyat incelemelerine yeni bir yaklaşım getirdiğini görüyoruz. Artık edebiyat metinleri üzerinden kimlik meseleleri ve buna bağlı tartışmalar daha çok ele alınıyor. Kolektif hafızanın yeniden üretilmesinde önemli rol oynayan edebiyat, özellikle de roman türü, bu konuda zengin inceleme kaynakları olarak ön plana çıkıyor. Bu tez, edebiyat ve tarihin kesiştiği bir alanda modernleşme olgusuna bağlı olarak ortaya çıkan Türkiye'deki kültürel kimlik sorununun, Orhan Pamuk'un eserlerinde dile geliş biçimini incelemeyi hedeflemektedir.

Edebiyat metinlerini inceleyen her araştırmacının önüne günümüzün o çetrefilli sorunu çıkıyor: Edebiyat yapıtlarını sadece biçimsel, yapısal özelliklerinden yola çıkarak incelemek ve anlamak mümkün müdür? Yoksa edebi metinler tarihsel ve kültürel bağlam içerisinde mi anlaşılmalıdır? Bu konuda çok farklı ekollerin ve görüşlerin olduğunu biliyoruz. Ama kabaca biçimcilik ve tarihselcilik olarak özetleyebileceğimiz (her ikisi içinde de çok farklı ara eğilimlerin olduğunu unutmadan) iki eğilimin tartışmanın odağında olduğunu söyleyebiliriz. Bir metnin sadece yazarının kişisel muhayyilesinin ürünü olmadığı; o metni üretenin kültürel, tarihsel konumundan bilinçli ya da bilinçsiz izler, etkiler taşıdığı açıktır. Ancak öbür taraftan bu tespit, çok indirgemeci bir yöntemle uygulandığında edebi metinlerin içinden çıktığı ülkenin, tarihsel koşullarının veya yazarın biyografisinin zorunlu bir yansıması olarak gören kaba determinist bir değerlendirmeye de yol açabilir. Özellikle günümüzün modernist ve postmodernist edebi yapıtları için böylesi bir açıklama biçiminin yetersiz kalması kaçınılmazdır. Estetik biçimi göz ardı etmeden, edebi metinlerin kendine has özerk yapısal incelenmesini dışlamadan, tarihsel bir perspektifle edebi metinlerin yorumlanabileceği bu çalışmanın yöntemsel çıkış noktasını oluşturmaktadır. Buradaki iddiamız edebi metinlerin maddi kültürün ve yazıldıkları dönemin dolaysız bir yansıması olduğu değildir. Edebiyat metinleri karmaşık yaratıcılık ilişkilerinin bir sonucudur. Ama öte taraftan tarihsel söylem ile

metinsel yapı arasında belli bir ilişkinin olduğunu kabul ederek yola çıkıyor ve tarihselci bir bakış açısına dayanan bir yöntemi benimsiyoruz. Yazarın toplumsal konumu, yaşadığı tarihsel dönem, yerli ve yabancı edebi geleneklerin etkisi karşılıklı ve karmaşık bir ilişkiler süreci içerisinde edebi metinlerde kendilerine yer bulur. Bu anlamda yansıtma kuramı ve türevlerinin determinizmine karşı olan bu tez, aynı zamanda biçimcilik ya da Yeni Eleştiri yönteminin sadece metni esas alan soyutlamacılığına ve idealizmine de mesafeli durmaktadır.

Orhan Pamuk romanlarını salt anlatı teknikleri ya da metin odaklı incelemekten ziyade (böylesi bir çabanın tezin hacmini ve kapsamını aştığından dolayı girişilmemiştir) bu metinlerdeki içkin tarihsel bakış açılarını ve kimlik söylemlerini irdelemeye çalışacağız. Elbette Orhan Pamuk'un eserlerinin sadece Doğu-Batı çatışması üzerine kurulu kimlik sorunlarından ibaret olduğunu söylemek yazara karşı haksızlık etmek olur. Bu öğeler onun kitaplarının temelini değil sadece sahip olduğu katmanların bir yönünü teşkil eder. Eserlerinin çok katmanlı boyutu içerisinde yazı ve hayat, gerçek ile kurgu, asıl ile taklit, aşk, yalnızlık, dışlanma, ikinci sınıf insan olmanın dertleri, mutluluk gibi evrensel temalar birlikte düşünüldüğünde Pamuk'un edebiyatını daha kapsamlı bir şekilde anlayabilmek mümkün olacaktır. Bu öğelerin hepsini inceleyebilmek mümkün olamadığı için çerçevesi daha daraltılmış bir okuma çabasına girişmek Pamuk'un yazdığı metinlerin yorumlanması için mütevazı bir adım olabilir ancak.

Bu çalışma Orhan Pamuk'un edebi yapıtlarındaki kimlik ve tarih söylemiyle ilgileniyor. “*Cevdet Bey Ve Oğulları*” ve “*Sessiz Ev*” gibi modernist çizgiden “*Beyaz Kale*”, “*Kara Kitap*”, “*Benim Adım Kırmızı*” ve “*Kar*” gibi daha postmodern çizgiye evrilen romanlarında farklı düzeylerde dile gelen, tartışılan bir özne/kimlik sorununun merkezi bir yere sahip olduğunu gözlemledik. Bu yüzden Orhan Pamuk romanlarındaki tarihsel söylemleri ve kimlik meselesini irdelemenin önemli olduğu kanaatindeyiz:

“Orhan Pamuk'un tüm romanlarında Türk toplumunun ana sorunsalları, metnin önemli motiflerini oluşturur. Coğrafi bağlamda iki karşıt kültür arasında sıkışıp kalmış olan bu toplumun ulusal kimlik sorunsalı; Osmanlı'nın Batılılaşma sancularından, uluslararası tekellerin kışkırttığı çağımız Türkiye'si'nde yaşayan kimlik sorunsalına değin yer alır onun romanlarında. Pamuk'un metinleri; soyut içeriklerine ve uçta gerçekleştirilen biçim

denemelerine karşılık somut bir coğrafi uzam boyutu ile bir tarih bilincinin ürünü olan bir zaman boyutunun üstünde boy atarlar.”¹

Geç modernleşme bağlamında Türkiye’deki kimlik meseleleri ve bunun Orhan Pamuk romanlarında hangi biçimlerde ifade edildiği bu tezin ana eksenini oluşturmaktadır. Osmanlı ve Kemalizm mirasının kültürel kimlik alanındaki etkilerinin ve “ulusal alegori” yaklaşımının tartışılması bu tezin amaçlarından bir diğeridir. Ulusal alegori kavramı; merkez ülkeler dışındaki edebiyatı tipikleştirip, homojen bir bütün olarak algılama, ötekileştirme tehlikesini içinde barındırdığı gerekçesiyle çokça eleştirilmiştir. Ancak buna rağmen ulusal alegori yaklaşımını Dünya edebiyatı içerisindeki Türk edebiyatının konumu ve Orhan Pamuk özelinde tartışmak gerekiyor. Özellikle “dünya sistemi” paradigmasındaki tanımıyla bir yarı çevre siyasal birim olarak tanımlanabilecek Osmanlı İmparatorluğu’ndan zuhur eden Türkiye’nin ve onun edebiyat geleneğinin Batı edebiyat kanonu ile ilişkisi irdelenmeye değer bir konudur. Dolayısıyla dünyanın “taşra”sında olmanın yarattığı kimlik çatışmasının Pamuk’un eserlerinde hangi biçimde yankılandığı bu çalışmanın ilgi alanı içerisine giriyor. Bu bağlamda merkez taşra çatışmasının yarattığı gerilim Orhan Pamuk eserlerinin temel izleğini oluşturur. Bahsi geçen taşralılık, dünyanın kıyısında/çevresinde olma halinin yarattığı bir çeşit “yaralı bilinç” durumuna tekabül etmektedir.

Orhan Pamuk’un yazdığı 1980, 1990 ve 2000’ler Türkiye’si önemli gelişmelere tanıklık etmektedir. Uluslararası ekonomi ve siyaset ile daha sıkı bir bütünleşme sağlayan Türkiye’de artık edebiyatın da özerkliğine kavuştuğunu görüyoruz. Pamuk, Türk edebiyatında edebi özerkliğin sınırlarını genişletti ve bunu uluslararası sahaya başarıyla taşıdı. Yazarın edebiyatın dokusu içerisinde ördüğü anlayışın hem estetik hem de politik-kültürel bir düzlemde daha çok tartışılması gerekliliği reddedilemez. Ancak Orhan Pamuk’un romanları ve dolayısıyla yazarlığının nasıl bir tarihsel söyleme dayandığının yanıtını verebilmek çok kolay değil. Özellikle postmodern edebiyatın çoklu söylem stratejisi Orhan Pamuk üzerine yorum yapmayı güçleştiren faktörlerin başında geliyor. Ama yine de Orhan Pamuk’un yaratmış olduğu kurgu dünyasında bir bilmece parçaları gibi metnin içine dağılmış, yazarın kendisini saklamak için bilinçli şekilde bırakmış olduğu yanıltıcı izler ve labirentin köşelerine

¹Yıldız Ecevit, **Orhan Pamuk’u Okumak: Kafası Karışmış Okur ve Modern Roman** (İstanbul: İletişim Yayınları, 2004), 237.

saklanmış ipuçlarından yola çıkarak ortaya çıkarılabilecek bir söylemin olduğu da söylenebilir. “*Kara Kitap*” romanında Celâl’i aramak için gelen Galip’e “*Onu arıyorsanız yazılarına bakın*” diye salık veriyordu Milliyet Gazetesi’nin magazin bölümündeki gazeteci.² Bu sadece sıra dışı bir köşe yazarı olan Celâl için değil, bizzat Orhan Pamuk’un kendisini de anlamak için geçerli olan bir yöneme işaret eder. Zaten bu tezin kendisi de onun metinlerindeki işaretlerin peşinden çıkılan hem keyifli hem de zahmetli bir yolculuğun ürünüdür.

Edebiyat eleştirisi de sonuçta her tanımlama, tasnifleme, anlamlandırma çabası gibi otoriter uğraşlarına rağmen ele aldığı öznenin bütün ışığına ve gerçeğine vakıf olamaz; ıskalama payı hep vardır. Üstelik hayal gücü ve yaratıcılık gibi tanımlanması zor bir iklimi anlama ve anlamlandırma çabalarında bu daha da belirginleşir. Zira bazen yazarın kendisi bile neden orada o kelamı ettiğini ya da o tuhaf paragrafı kitaba eklediğini bilemez. Yine Orhan Pamuk’un “*Yeni Hayat*” kitabını çok beğenen bir okur cevabı “bir yazarın işitebileceği en parlak övgü” olarak her şeyi daha iyi açıklar: “Bilmiyorum ne anladığımı (...) Ama çok hoşuma gidiyor.”³ Bunun içindir ki Orhan Pamuk’un metinlerini anlama çalışmalarında ileri süreceğimiz tezler ilk ve son kertede fikirler, hisler, sezgiler, belirsizlikler dünyasındaki işaretlere dikkat çekme ve bu işaretlerin anlamları üzerine düşünme biçimleri geliştirme çabalarıdır.

² Orhan Pamuk, **Kara Kitap**, 36. bs. (İstanbul: İletişim Yayınları, 2009), 104.

³ Orhan Pamuk, “Coleridge’in Yaşlı Gemici’si”, **Manzaradan Parçalar: Hayat, Sokaklar, Edebiyat** (İstanbul: İletişim Yayınları, 2010), 231.

2. KİMLİK, ORYANTALİZM VE POSTKOLANYALİZM

“Garblulaşma Ütopyası” “Avrupa ile bizim aramızdaki münasebet kuvvet ile zaaf ve ilim ile cehl aralarındaki münasebet gibidir. İškodra’ya, Manastır’ı, Selanik’i, Trablusgarb’i kuvvet aldı zaaf verdi, ilim aldı cehl verdi, zenginlik aldı, züğürtlük verdi...Evet Avrupa bir tefevvükdür. Ona husumet beslemek bizden uzak olsun! Benim bütün husumetim bu tefevvüğe müsavî bir tefevvük ihraz etmemize mani olan cismanî ve ruhanî ahval üzerine yürür... Avrupa’ya muhabbet etmek ilm-ü-terakkiye, maddî ve ma’nevî kuvvete muhabbet etmektir...Avrupa’nın çalışkan ve şükürgüzar bir şakirdi olmak. İşte bizim rolümüz. Biz onlara ihtiyarımızla dost olmazsak onlar bizi kendilerine zorla dost veyahud zirdest edeceklerdir. ‘Tabiat boşluğu sevmez’ kanunu unutulmamalıdır...Dünya bizim hasmımızdır ve âlem-i küfr aleyhimizedir demek âdeta ‘Folie de peresécution’ (sic) tesmiye olunan ruh hastalığının arazını göstermektedir. Ben zayıfın bütün dünya hasmıdır derim... Biz Müslüman olmayan akvamı o kadar istihfaf ediyoruz ki onların üzerinize en parlak zafer ve galebelerini bile mühimsemiyoruz....Kemâl-i cesaretle ayinenin önüne geçmeli: Ağaran saçlarımızı, solan rengimizi görmeyecek kadar korkak ruhlu olmanın vechi yoktur. Avihetlere tevcih etdik...Bir ikinci medeniyet yoktur. Medeniyet Avrupa medeniyetidir. Bunu gülüyle, dikeniyile isticnas atmeye mecburuz”⁴[Dr. Abdullah Cevdet]

“İnsan kendi memleketinden uzaklaşıp ta böyle başka ırklarla meskün ayrı isimli yerlere gitti mi bilmediği, görmediği acayip vakalarla karşılaşmak, bir takım sergüzeştler geçirmek ister. Çoğu defa, bunları yapamadığı içindir ki seyahatinden mübalâğacı, hattâ yalancı olarak döner. Bire bin katmak, habbeyi kubbe yapmak, fili yılana yutturmak...İşte yolculuğun eskiden resimli gazete ve sinema asrından evvelki şırası bunlar idi.”⁵ [Refik Halid Karay]

2.1. Kimlik ve Modernlik

Son derece karmaşık bir mesele olan kültürel kimlik sorunu ve bu sorunun roman türü ile olan ilişkisine dair mütevazı bir açıklamanın yapılması, hem tezin ana eksenine hem de tartıştığımız kavramlara açıklık getirecektir. En basit tanımıyla kültür, tarihsel süreç içerisinde insanoğlunun elde ettiği tüm maddi ve düşünsel birikimi kendinden sonraki nesillere aktardığı karmaşık bir yapının ürünüdür. Bu anlamda kültür; dinamik, sürekli değişen ve değiştiren bir yapıda olup zaman/tarih kavramı olmadan tasavvur edilemez. İnsanı sadece anı yaşamaktan kurtaran; zaman bilincine, tarih bilincine sahip olmasıdır. Kültür kavramını anlamamıza yardımcı olacak bir diğer anahtar kavram ise sosyalleşmedir. İnsanın doğaya müdahalesi ve insan topluluklarının kendi aralarında gerçekleştirdikleri bilinçli ya da bilinçsiz tüm ilişkiler sosyalleşme denilen potanın içerisinde gerçekleşir. İnsan, tamamen

⁴M. Şükrü Hanioğlu, **Bir Siyasal Düşünür Olarak Doktor Abdullah Cevdet** (İstanbul: Üçdal Neşriyat, 1981), 357-358-359.

⁵Refik Halid Karay, **Gurbet Hikâyeleri** (İstanbul: Semih Lûtfi Kitabevi, 1940), 71.

sosyalleşme ve kültürel alan içerisinde verili bir toplumsal alanda (kültürel pota içerisinde) “oluşturulan” ve aynı zamanda “oluşturan” bir varlıktır. İnsanın sosyalleşme içerisinde yaratmış olduğu tarih bilinci, aslında kuşaklar boyunca devralınmış maddi ve zihinsel birikimlerin bıraktığı örüntüler içerisinden daha iyi kavranabilir. Bu anlamda kültür, organik bir yapı olarak karşımıza çıkıyor. Aktarılan, yeni deneyimlerle farklılaşan, değişen; yeni koşullara uyum sağlayan ya da yeni koşulları kendisine uydurmaya çalışan bir süreklilikten bahsediyoruz. Bu süreklilik içerisinde insan toplulukları belirli ortak özellikleri olan yaşam biçimlerini kuşaklar boyunca aktardı ve aktarmaya devam ediyor. Bu yönüyle “saf” kültürden ve “öz” kimliklerden bahsetmek neredeyse imkânsız. Kültürel yapılar arasındaki geçişkenlik (alışveriş) ile farklılık bir arada düşünüldüğünde kimliklerin değişim potansiyeli dikkat çekicidir. Dünyadaki en ayrıksı ve yalıtılmış insan topluluklarının sahip olduğu kültürel yapılar bile diğerleriyle etkileşim içerisinde var olmaktadır. Hele kapitalizmin artık dünyaya hâkim kıldığı bir örnek modernlik çağında bu gerçek daha sarik bir şekilde kendisini hissettiriyor. Bu yüzden “geçmişe dönmek” ya da “geçmiş diriltmek” söylemleri modernliğe tepki olarak ortaya çıkmış olsa da bir yanılsamadan ibarettir:

“Modernliğin üst üste gelen dalgalarının değmediği kültürel sahalar bulma fikri katıksız bir kurgudur ancak. Öte yandan, her tür geri dönüş beklentisi ve hangi biçim altında olursa olsun her tür ‘fondamentalizm’ uyanışı bir yanılsamadır. Gelenek, tabii hala kaldıysa, ontolojik olarak modernlik öncesinde yer alan başlangıç noktasını yeniden yakalayamaz.”⁶

Kimlik edinme her şeyden önce zıt bir kutup yaratarak, kendini var etme sürecidir: “Her özdeşlik alanı (identité, kimlik) öyle olmayana, öyle tasarlanmayana, yani öteki(leri)ne nazaran konumlandırılmakta ve oluşturulmaktadır.”⁷ Bir kimliği yani “bizi” oluşturabilmek; çoğu durumda “biz”e benzemeyenlerin dışlanması ve ötekileştirilmesi ile mümkündür. Bu da kimlik meselesinin gelip dayandığı paradoksu açıklar. “Biz” ve “onlar” ayrımı “biz”in içine dâhil olanların kutsanması, tahkim edilmesi ve ortak bir grup aidiyeti ile birleştirilmesi; diğer taraftan dışarıda bırakılan grupların ötekileştirilmesi eşliğinde gerçekleşebilmektedir. Bu açıdan bakıldığında kimlik oluşumu tek başına birbirine benzeyen bir grubun varlığıyla mümkün olamaz. Dışarıdan “yabancı” bir gözün bakışına ve tanımına da ihtiyaç vardır. Bu bağımlılık ilişkisi Lacan’ın “*tanımanın diyalektiği*” olarak adlandırdığı

⁶Daryush Shayegan, **Yaralı Bilinç: Geleneksel Topumlarda Kültürel Şizofreni**, çev. Haldun Bayrı (İstanbul: Metis Yayınları, 1991), 43-44.

⁷Mehmet Ali Kılıçbay, “Kimlikler Okyanusu”, **Doğu Batı**, s. 23 (Mayıs, Haziran, Temmuz 2003): 156.

şekliyle “(...) ne olduğumuzun bilgisini başkalarının bize verdiği tepkilerden” edinmemiz anlamına da gelir.⁸ Bir bakıma kimliklerle doğmayız; onları ediniriz. Bu yüzden kültürlerin, kimliklerin değişmez, doğuştan getirilen özlere sahip olduğu yaklaşımı “özcülük” yaklaşımına tekabül eder. Primordialist milliyetçilik özcülüğün en tipik ve bilinen türüdür. Bu bakış açısı “milletlerin eski çağlardan beri var olduğunu ve o günlerden bugünlere fazla değişikliğe uğramadan, ‘özünü kaybetmeden’ geldiğini” savunmaktadır.⁹ Türk milleti, Doğu, Batı, İslam gibi kavramlar özcü bakış açısından ister istemez ya nostaljiye ya romantik bir altın çağ arayışına ya da çeşitliliği ve geçişleri görmeyen monolitik “Biz” ve “Onlar” söylemine dönüşebilmektedir.

Elbette tarihi, siyasi ve iktisadi faktörlerden kaynaklı olarak oluşan kültürel farklılıkların doğurduğu uygarlıklar; birbirinden farklı kimlikler olgusunun kaynağını oluşturmaktadır. Bunlardan Batı uygarlığı ve Batılılaşma (modernleşme) meselesi günümüz dünyasını en çok meşgul eden kavramların başında geliyor. Batı uygarlığının sadece coğrafi bir ima ile sınırlı olmadığı, açıktır. Böyle olsaydı Avustralya ya da Yeni Zelanda’yı nasıl Batı olarak kabul edecektik? Ya da Kanada ile ABD’yi Batı olarak görürken neden Meksika’nın Batı içinde görülmediği sorusuna yanıt vermekte güçlük çekecektik. Ancak açık olan tek şey uygarlıkların tanımlarının ve kapsamalarının iktisadi, siyasi ve kültürel denklemlere bağlı olarak süreç içerisinde sürekli değiştiğidir. Örneğin 17. ve 18. yüzyıllarda Avrupa, Fransa ile İngiltere demektir büyük ölçüde. Bugün tartışmasız bir şekilde Avrupa’nın çekirdeğini oluşturan Almanlar bile gözlerini bu iki ülkeye özellikle de Fransa’ya dikmişlerdi. Soğuk Savaş döneminde Avrupa’nın bir parçası sayılmayan Doğu Avrupa ve Balkan ülkeleri ise şimdi bu kıtadaki siyasi birliğin sınırları içerisindedir. Bugün Türkiye, Avrupa karşısında belirsiz konumunun yarattığı kafa karışıklıkları ile uğraşırken aynı şekilde Avrupa’nın birçok bileşeni de Türkiye’nin konumu karşısında benzer gerilimleri ve tereddütleri yaşamaktadır. Bu yüzden sorun tek taraflı değil çift taraflıdır: Avrupalı kimliğinin seküler, evrensel boyutuyla dini, tarihi boyutunun çoğu zaman iç içe geçmiş karmaşık yapısı göz önünde bulundurulduğunda Türkiye’nin Batı ve Batılılıkla olan gelgitli ve belirsiz ilişkisi

⁸Aktaran: Madan Sarup, **Post-Yapısalcılık Ve Postmodernizm**, çev. A. Bâki Güçlü (Ankara: Ark Yayınevi, 1995), 15-16.

⁹Umut Özkırımlı, **Milliyetçilik Kuramları Eleştirel Bir Bakış** (İstanbul: Sarmal Yayınevi, 1999), 80.

aynı zamanda Batı'da seküler ve evrensel değerlerin ne kadar içselleştirilebildiğini de gösteren bir sınava dönüşmektedir.

Modernlik dediğimiz olgu; feodalizmin çözülerek ekonomik olarak kapitalizmin yerleşmeye başladığı, Rönesans, dinde reform hareketi, Aydınlanma, Sanayi Devrimi ve Fransız Devrimi gibi tarihsel dönüşümlerle şekillenen ekonomik, siyasal ve toplumsal boyutlarıyla yeni bir toplum biçiminin doğuşu demektir. 16. yüzyıldan itibaren Avrupa'da ortaya çıkan bu süreç, 19. yüzyıla gelindiğinde artık bütün dünyayı kapsayan tarihsel bir modele dönüşmüştür. Bu tarihi dinamiğin adı modernleşmedir. Modernleşme kavramı modernliğe doğru yaşanan süreci anlatmak için kullanılır. Batı Avrupa merkezli dalgalar halinde kapitalizmin gelişimine paralel olarak yayılan modernleşmenin farklı deneyimler halinde yaşanması bugünkü sosyal bilimcileri uğraştıran soruların başında geliyor. Batı ya da Doğu olarak adlandırılan, aslında sınırları ve içeriği değişmekle birlikte belli bir tarihsel çizgisi olan bu bölünme kuşkusuz ki birbirini ötekileştirmektedir ve bu bölünmenin taraflarının bir diğerine epeyce bağımlılığı söz konusudur. Bu bölünmenin kendisini sorgulamadan, taraflardan birini tahkim etmeye çalışan tutumun kendisi sorunludur. Kaldı ki bu bölünmenin tarihsel gerçekliği ne olursa olsun bugün tek bir dünya içerisinde (kapitalizm ve modern, hatta postmodern evrede) yaşadığımız bir gerçektir. Bu gerçeğe eleştirel yaklaşmakla birlikte, Doğu-Batı meselesinde alınacak tutumların kültürel hegemonya ve politik iktidar kavgalarıyla ilişkili olduğunun, bunun sadece bir kimlik sorunu olmadığını da elbette farkındayız. Bugün Doğu ile Batı kavramalarından neyin anlaşıldığı önemli bir tartışma olmakla birlikte bu kavramların oluşum ve değişim öyküleri çok daha ilginç özelliklere sahip gözükmektedir. Doğu ve Batı arasındaki ilişkiler sadece bir karşı karşıya gelme değil aynı zamanda bir çeşit karşılıklı kültürel alışveriş (etkilenme/etkileme) ilişkisini de bünyesinde taşımaktadır.

Bu nedenle modernleşmeyi sadece bir tahakküm ya da taklit olgusuna indirgemek mümkün mü? Taklit kavramını pejoratif bir manada kullanmak zorunda mıyız? Acaba bugün kapitalizmle birlikte modernlik olgusunun dünyadaki bütün toplumsal yapıların iliklerine kadar sızdığı bir dünyada taklitçi olmayan bir modernleşme biçimi bulunuyor mu? Özgün ya da alternatif modernlik diye tanımlanabilecek bir örnek söz konusu mu? Elbette bu sorular Türk modernleşmesini tartışmak için hayati bir öneme sahip. Türkiye'deki modernleşmenin taklit kavramı üzerinden

değerlendirilmesinin ne derece tutarlı bir yaklaşım olduğu tartışmaya açıktır. Taklit kavramını ileri sürebilmek için sınırları nasıl ve neyle çizildiği belirsiz olan kimliklerimizin “otantik” bir halinin, “öz”ünün olduğunu, bu “öz”ün değişmediğini iddia etmemiz gerekecektir. O zaman “biz” diye tanımladığımız bu kimliğin özü nedir, başlangıcı nedir sorusunu da cevaplamamız gerekir. Primordialist bir yaklaşımın kendi içinde ciddi mantıksal çelişkiler barındırdığı açıktır: Orta Asya’dan Anadolu’ya gelen Türkler din değiştirme süreciyle birlikte Arap ve Fars kültüründen etkilenmemişler midir? Eğer “biz” kavramı Selçuklu ve Osmanlı ile yani Müslümanlık sonrası kültürel dönemle tanımlanıyorsa buradaki “biz”in ne kadar “biz” olduğu da sorgulanabilir. Kimlik sorunlarının küresel boyuttaki yapısını araştıran Jean-François Bayart bu tür özcü girişimlerin sakıncalarını ortaya koymaktadır:

“Modernliğin bu tür geriye dönük tanımları, kimlik stratejilerini potansiyel olarak totaliter kılmaktadır. Öncelikle özgün olarak hayal edilen kültürler radikal bir şekilde farklı oldukları düşünülen komşu kültürlerle karşılık içinde tanımlandığı, sonra da bu varsayılan ötekilik mantıksal sonuç olarak hızla bir etnik arındırma işlemine dönüşen bir dışlama ilkesi getirdiği için ortaya çıkar bu durum: Kültürlerarası alışveriş böylece bir yabancılaşma, bir öz kaybı, hatta bir kirlenme gibi yaşanır. Üstelik hayali kültür, kendisine bağlı olmaları beklenen kişilere taşınmaları buyrulan, gerektiğinde zorla kabul ettirilen, bir kimlik seti denilebilecek basitleştirilmiş bir kimlik tayin eder.”¹⁰

Yabancılaşma söylemi üzerinden yapılan eleştirilerin üzerinde düşünülmesi gereken önemli noktalar bulunuyor. Geçmiş ve gelenek, sahip çıkılan öğeler olarak bugünün toplumu için ne ifade edebilir? Yüksek seçkin kültür etrafında şekillenen bir gelenek zaten toplumun geneline yabancılaşmayı işaret etmez mi? Modernlik öncesi bir toplumsal yapıda yöneten (seçkinler) yönetilen (tebaa) ayrımının, dolayısıyla da dilin ve kültürün çok keskin bir şekilde ayrıldığı bir toplumsal biçimin bugüne ne kadar hitap edebileceği şüphelidir. Burada sorulması gereken temel konu ölü bir geleneğin modern toplumlar için ne kadar işlevsel ve tatmin edici olabileceği ile ilgilidir. Yitip gidene “kitsch” biçimlerde diriltmeye çalışan bir tür “gelenek icatçılığı” geçmişle kurulan ilişkiyi de marazileştiriyor ve tutuculaştırıyor. Osmanlı kozmopolit yüksek kültürünün ulusal modernleşmeyi sağlama yönündeki açmazları karşısında halk kültürünün model alınması bu sorunu çözebilir mi? Halk kültürünün kırsal-tarım toplumu döngüsü içinde çoğu durumda sözlü edebiyatın bir parçası olarak ortaya çıkışı düşünüldüğünde bunun da kapitalist ve şehir merkezli bir dinamizm için fazlasıyla yavan kalacağı ortadadır. Oğuz Atay “*Tutunamayanlar*” romanında eski

¹⁰ Jean-François Bayart, **Kimlik Yanılsaması**, çev. Mehmet Moralı (İstanbul: Metis Yayınları, 1999), 47.

yüksek kültüre ait öğeleri ironik bir dille tiye alırken diğer yandan “Hiçbir geleneğin mirasçısı değilim. Olmaz, diyorlar. İsyân ediyorum. Az gelişmiş bir ülkenin fakir bir kültür mirası olurmuş. Bu mirası reddediyorum Olric. Ben Karagöz filan değilim” derken aslında söylemek istediği tam olarak buydu.¹¹ Batılılaşmış bir bilincin geleneksel olanı yavan bulup reddetmesi bu açıdan şaşırtıcı değildir. Tanpınar’ın “*Huzur*” romanının başkarakterlerinden İhsan da kimlik sorununun halk kültürü ya da yüksek tabaka kültürüne dönmekle çözülemeyeceği konusunda “*Tutunamayanlar*” romanının karakteri Turgut Özben ile hemfikir gibidir:

“(…) hangi köklere gideceğiz? Halk ve halkın hayatı bazen bir hazine, bazen de bir seraptır. Uzaktan namütenahî bir şey gibi görünür. Fakat yaklaştın mı, beş on motifin ve modanın içinde kalırsın yahut doğrudan doğruya bazı hayat şekillerine girersin. Klasik, yahut yüksek tabaka kültürü, ondan birçok yerlerde kopmuşsun...ve zaten sıkı sıkıya bağlı olduğu medeniyet yıkılmış.”¹²

2.2. Postkolonyalizm Türk Edebiyatını Anlamak İçin Bir Anahtar Olabilir mi?

Osmanlı-Türk modernleşmesi Batı Avrupa dışındaki geç modernleşmelerle benzer noktaları paylaştığı kadar, bazı farklılıkları da içinde barındırmaktadır. Tanpınar’ın “*imparatorluk artığı*”¹³ “*mazi artığı*”¹⁴ olarak nitelendirdiği İmparatorluk mirası ve bilinci gerek kültürel yaşamımıza gerekse edebiyat geleneğimize damgasını vurmuştur. Türkiye Cumhuriyeti bir yanıyla Osmanlı İmparatorluğu’ndaki yenileşme hareketinin bir birikimiydi; ama öbür taraftan yeni kurulan devlet, bu mirası reddeden bir ideolojik yönelimin içerisindeydi. Bu çatışmanın bir kimlik krizi doğurması kaçınılmazdı. Bu yüzden modern Türk edebiyat geleneğini Osmanlı İmparatorluğu’ndan ve onun yarattığı karmaşık kültürel kimlik sorunlardan bağımsız düşünmek mümkün görünmüyor. Uzun sömürgecilik deneyimi yaşamış toplumların merkez dünyası ile olan siyasi, iktisadi ve örselenmiş kimlik ilişkisini temel alan postkolonyal teori Hindistan ya da Afrika örnekleri için açıklayıcı olabilirken böyle bir deneyimi yaşamamış Osmanlı-Türkiye örneği için ne derecede geçerli olabilir? Tam tersine Balkan ve Arap tarih yazımcılığında çoğu zaman emperyal/sömürgeci bir güç olarak tanımlanan Osmanlı İmparatorluğu’nun bırakmış olduğu tarihi mirastan bağımsız düşünemeyeceğimiz Türk edebiyatını anlayabilmek için

¹¹ Oğuz Atay, *Tutunamayanlar*, 7. bs. (İstanbul: İletişim Yayınları, 1991), 550.

¹² Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur*, 18. bs. (İstanbul: Dergah Yayınları, 2010), 251.

¹³ *age*, 43-44.

¹⁴ *age*, 171

postkolonyalizm çerçevesi yeterli midir? Son dönemde yapılan çeşitli çalışmalar bir yandan Batı hegemonyasına karşı direnen Osmanlı İmparatorluğu'nun diğer taraftan Ortadoğu'da Türk olmayan unsurlara karşı izlediği kolonyalist politikaları ve bununla ilintili oryantalist söylemi irdelemektedir. Usama Makdisi, "Osmanlı oryantalizmi" adını verdiği sürecin ve yönelimin Osmanlı İmparatorluğu'nun Balkan eyaletlerinde yaşadığı kayıplarla birlikte 19. yüzyılın son çeyreğinden itibaren ortaya çıktığını ileri sürmektedir. Buna göre Türkler, Batılılaşmış İslami Osmanlı milliyetçiliğinin temel unsurunu teşkil etmektedir ve Osmanlı devleti kendini bir yandan Doğu'nun bir parçası olarak görürken diğer yandan Türklerin diğer Doğu halkları üzerinde üstünlüğü düşüncesine dayalı bir hegemonya oluşturmaya çalışmaktadır. Tıpkı Japonların kendilerini Koreliler ve Çinlilerden üstün görmeleri gibi Osmanlı reformcuları da kendilerini geri kalmış ve miskin Araplara, her ne kadar Müslüman olsalar da, uygarlığı taşıma misyonu biçmişlerdir.¹⁵ Osman Hamdi'nin öncülük ettiği müzecilik faaliyetleri, Arap vilayetlerinde sürdürülen arkeoloji çalışmaları, Aşiret mekteplerinin kurulması ve yürütülen antropolojik çalışmalar çeşitli açılardan Osmanlı oryantalizminin veçheleri olarak görülür, Makdisi tarafından. Elbette burada sözü edilen oryantalizm siyasal ve ekonomik güce paralel olarak hem kapsam hem de derinlik açısından Batı'daki oryantalizmden çok daha zayıf niteliktedir. Böylesi bir yönelimin varlığı bile Osmanlı-Türkiye örneğini ne derecede "maduniyet çalışmalarının" (subaltern studies) ve postkolonyalizminin çerçevesinden değerlendirilebileceğini tartışmaya açık hale getirmektedir. Oğuz Atay "Biz geri kalmış bir ülke değiliz, fakir düşmüş bir soyluya benzetilebiliriz ancak." derken anlatmak istediği belki de budur.¹⁶

Postkolonyal literatür okuması üzerinden bir değerlendirmenin eksik kalacağına verilebilecek ilginç örneklerden biri erken cumhuriyet döneminin en parlak yazarlarından biri olan Refik Halid Karay'ın metinleridir. Yüzellilikler Listesi'ne konulduğu için Cumhuriyetin ilk yıllarında Lübnan ve Suriye'de uzun yıllar sürgünde yaşayan Karay'ın yarı hatırat yarı kurgusal hikâyelerinden oluşan "*Gurbet Hikâyeleri*"nde asıl tema memleket özlemi üzerine kuruludur. Karay, sürgünde yaşadığı Arap coğrafyasının sıcaklığını, çevrenin kuraklığını, insanların yabaniliğini ve "geriliğini" anlatarak; buraları kendi memleketinin doğası ve

¹⁵ Makdisi, Usama. "Ottoman Orientalism", *The American Historical Review*, c. 107, s. 3, (June 2002): 780.

¹⁶ Oğuz Atay, *Günlük* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1987), 132.

iklimiyle karşılaştırır sürekli. Karay'ın bu öykülerinde yer yer Arapları küçümseyici öğeler de bulunmaktadır. Bu kitabında sık sık cehenneme benzetilen Arap coğrafyası “bomboş çöl”, “çiy güneş”, “kenarında bir diken bile bitmeyen su”, “ne gölge, ne akis vermeden üstlerinde dönüp dolaşan, batıp çıkan çıplak güneşle” tanımlanır.¹⁷ Coğrafi tasvirlerdeki olumsuz dil bölge insanının tahlillerine de yansır. Bedevi Araplar yabani, yağmacı, cahil ve acımasızdırlar. Bu yüzden Araplar ancak kaba kuvvetten anlarlar tezi hikâyelerin ruhuna hâkimdir. Osmanlı zabitanın bir bedevi için söyledikleri son derece üst perdedendir: “Haddine mi düşmüş? Kızı veririm kendisini değil, şeyhini bile kırk katırın kuyruğuna bağlatır, masallardaki gibi kırk parça ederdim!”¹⁸ Yönetici Türkler ise bedevi Araplar karşısında tartışılmaz bir üstünlüğe sahiptirler. “Paşa dediği benim...Daha o zaman mülâzimdim. Fakat Bedevînin gözünde bir Türk zabiti daima Paşadır.”¹⁹ Başka bir noktadan bakacak olursak bir Doğulunun, Doğululara yönelik oryantalist bir bakışı söz konusudur. Yazılarında Ortadoğu ve Arap imgesinde ciddi bir ötekileştirme ve egzotikleştirme eğilimine rastlanan Karay'ın sürgünde bulunduğu Lübnan'da yaşadığı bürokratik bir sorunu hatırat kitabında anlatırken kullandığı ifadeler bir İmparatorluk bakış açısının varlığını gösterir: “Gücüme giden bir noktaya da işaret lâzım: O memleket daha dün bizim hükmümüz altında idi; sadece ismimi söylemek muamelenin hafiflemesine ve sesimin yükselmesine yeterdi; şimdi sarı çizmeli Mehmet Ağa'dan farkım yoktu.”²⁰

Orhan Pamuk sık sık Türkiye'nin sömürgeci bir geçmişinin olmadığını altını çizerken; Türkiye'deki tarihi ve edebi geleneği postkolonyal bir perspektifle okuma ve anlama girişimlerini doğru bulmamaktadır:

“Türkiye hiçbir zaman Batılı güçlerin kolonisi olmamıştır. Türkiye hiçbir zaman tarihinde Batılılar tarafından ezilmemiştir. Bu da bizlerin Batılılaşma, Batı'yı taklit etme, kültürel değişme gibi olgulara bakışımızı daha rahat ve hafif kılmıştır. Bir Amerikan üniversitesinde ya da bir yabancı gazeteciyle konuşurken, bana Postkolonyal yazar olarak soru sorduklarında, ben Postkolonyal yazar değilim diyorum, çünkü Türkiye kimsenin kolonisi olmadı. Bu benim hoşnutsuz değil, memnun olduğum özel bir durumum. Bir de şu var: Edebiyat biliminde, edebi çalışmalarda postkolonyal, yani sömürge sonrası çalışmaların önemli olması yüzünden, biz Türkler de bazen hiçbir zaman koloni olmadığımızı, tarihimizde hiç Batılıların kurbanı olmadığımızı unutuyoruz, sanki olmuşuz gibi davranıyoruz. Şu son üç beş yılda milliyetçiliğin kuvvetle yükselmesi yüzünden Türkiye'de tarihimizi Batılılar tarafından ezilmiş gibi sunma eğilimi var. Bence bu çok yanlış.”²¹

¹⁷Karay, **Gurbet Hikâyeleri**, 54-55.

¹⁸age, 28.

¹⁹age, 10.

²⁰Refik Halid Karay, **Bir Ömür Boyunca**, 2. bs. (İstanbul: İletişim Yayınları, 1996), 18.

²¹David Damrosch, “Orhan Pamuk İle Söyleşi”, **Dünya Edebiyatı Deyince: “Aralıkta Edebiyat” Sempozyumu Bildirileri**, ed. E. Efe Çakmak, çev. Filiz Deniztekin, Osman Deniztekin (İstanbul: Varlık Yayınları, 2009): 22.

Bu vurgu aynı zamanda Batılı gözler ile kendi toplumuna bakma çabasına yöneltililebilecek “Şark içindeki Şarkiyatçı” eleştirilerini bertaraf etmeyi de amaçlar. Bir anlamda imparatorluk geçmişi Batı ile kompleksiz bir ilişki kurabilmek için bir yük değil avantajdır. Batı ile Türkiye arasındaki geçmiş bir hükmeden-hükmedilen ilişkisi olmadığına göre, şimdiki durumun eşitsiz konumuna rağmen Batı ile girilecek bir ilişkinin daha az travmatik olacağını da ima eden bir görüştür bu. Edward Said ile Orhan Pamuk’un, ki biri açık sömürgeci bir deneyimi yaşamış bir diğeri ise böyle bir süreci yaşamamış iki aydın olarak, otobiyografilerini okuduğumuzda bu açık farkı görürüz. İzlek olarak birbirine çok benzeyen bu iki biyografide (Seçkin bir toplumsal kesimden gelmeleri, açık sözlü bir şekilde aileleriyle hesaplaşabilmeleri, kişisel gelişimin evrelerini belirleyen toplumsal kaderleriyle birleştirerek anlatabilmeleri...) görülebilecek en ilginç fark yersiz yurtsuzluk duygusu ile kendini bir yere ait hissetmek arasındadır. Sömürgeciliğin yarattığı parçalanmışlığı, hem fiziksel hem de ruhi zedelenmeyi, hesaba katmadan sömürgeciliğin yarattığı travmayı anlamak mümkün değildir. Edward Said’in seçkin sınıfa ait olması hatta sömürgeci güç olan İngilizler gibi Hıristiyanlığın Protestan mezhebine bağlı olması bile ikinci sınıf insan muamelesi görmesine engel olamaz. İngiliz sömürgeciliğinin tipik bir eğitim kurumu olan Cezîre Hazırlık Okulu’nda (GPS) yaptığı yaramazlıkların bir çeşit kırbaç olan bambu sopasıyla cezalandırılmasıyla yaşadığı fiziksel aşağılanmadan daha önemlisi kimliğine ilişkin hissettiği derin yabancılaşmadır. Daha küçük yaşta yabancılığa uğruştuğu bu kırılma onun ileriki yıllarındaki entelektüel çabasına da yol gösterecektir:

“GPS, İngilizler tarafından bir sömürge işi olarak düşünülmüş örgütlü bir sistemle beni tanıştıran ilk deneyim olmuştur. GPS demek, öğretmenler kadar öğrenciler tarafından da korkunç bir teslimiyetle sineye çekilen, sorgulanmayan bir kabulleniş ortamı demektir. Okul bir öğrenme yeri olarak değil, gerek öğretmenlerinin, gerekse bazı öğrencilerinin tepeden tırnağa İngilizlikleri sayesinde sömürge iktidarıyla kurduğum ilk kapsamlı teması ön ayak olması bakımından ilginçti. Okul dışında İngiliz çocuklarla herhangi bir teması yoktu; görünmez bir duvar, onları kapıları bana kapalı olan başka bir dünyanın ardında saklıyordu. İsimlerinin nasıl da doğru olduğunu, giysilerinin, aksanlarının, ilişkilerinin benimkilerinden bütünüyle farklı olduğunu fena halde farkındaydım. İçlerinden birinin ‘ev’den özellikle söz ettiğini anımsamıyor olsam da benim de gözümde ev demek onlar demektir ve kelimenin en derin anlamıyla da ‘ev’, dışında bırakıldığım bir yerdi (...) GPS öğrencilerinden bazılarının Mısırlı olduğumuzu düşünmelerine rağmen onların gözünde ‘yanlış’ olan, ‘iğreti’ duran bir yanımız vardı (özellikle de benim) ve bunun ne olduğunu anlayamıyordum.”²²

Bunun ne olduğunu Cezîre Kulübü’nün sahasından eve dönerken burada ne işinin olduğunu (Halbuki babası da bu kulübün bir üyesidir) soran ve kendisini azarlayan İngiliz bekçi vermiştir: “Araplar buraya giremez, sen de bir Arapsın!”²³ Fazlasıyla

²² Edward W. Said, **Yersiz Yurtsuz**, 2. bs. çev. Aylin Ülçer (İstanbul: İletişim Yayınları, 2004), 70.

²³ **age**, 72.

İngiliz olan adının ilk kısmı Edward ile ikinci kişiliğini temsil eden Said arasındaki çatışma bir bakıma onun bu travmatik geçmişiyle de ilgilidir. İngiliz sömürgeciliğinin açık şiddeti ve ötekileştiriciliğiyle sık sık baş başa kalan ve üzerinde iğreti bir elbise gibi duran Edward’la hesaplaşabildiği ölçüde Said olabilen bir konumdur bu:

“Özgürlük arayışım, içimdeki alt kimliği ya da ‘Edward’ tarafından gizlenen kişiyi keşfetme sürecim ancak böyle bir kopuşla başlayabilirdi. Bu yüzden de, yıllar yılı çektiğim yalnızlığa, mutsuzluğa rağmen bu ayrılığın, aslında talihli bir dönüm noktası olduğunu düşünür oldum. Artık ne ‘doğru’ olmak ne de yerli yerinde (sözgelimi evde) olmak önemli, hatta arzulanır geliyor bana. Yersiz yurtsuz dolanıp durmak, bir eve sahip olmamak, bundan böyle hiçbir yerde kendini pek de evinde hissetmeyecek olmak daha iyi.”²⁴

Orhan Pamuk ise hem doğduğu hem de kitaplarına ruhunu veren İstanbul ile özdeşleşmiş bir yazardır. Görkemli bir geçmişe sahip olan; ama zamanla Avrupa’nın taşrasında kalmış olan İstanbul’da yaşamak Pamuk’u taşralılık meselesiyle hesaplaşmaya götürse de hiçbir zaman Edward Said gibi yersiz yurtsuz olma deneyimini böylesine hissetmemiştir. Bu açıdan bakıldığında Türk edebiyatı ancak 19-20. yüzyıl Portekiz ve İspanya edebiyatı ile kıyaslanabilir belki de. Kaldı ki bu bile yeterince doğru bir kıyaslama olmayabilir. İmparatorluk geçmişinden dolayı Türkiye, sömürge sonrası ulus devletlerin durumuna indirgenemeyecek kültürel ve siyasal bir birikime sahiptir. 19. yüzyılda kapitalizmin gelişimine paralel olarak Osmanlı İmparatorluğu; Çin, İran, Portekiz ve İspanya ile birlikte perifleşme süreci yaşayan ülkelerdendi. Bu ülkeler imparatorluk geçmişine sahip olmalarına rağmen zamanla güçten düşmüş, siyasal bağımsızlıklarını korumakla birlikte artık merkezin dışına itildikleri için yarı çevre ülkeler konumuna gelmişlerdi. Osmanlı İmparatorluğu’ndan Türkiye’ye geçişte hem siyasal hem de kültürel bazı izlekler bugünkü kültürel kimliğin şekillenmesine dair önemli ipuçları sunmaktadır.

2.3. Avrupamerkezcilik ve Oryantalizm

Kültürel özgünlük iddiası sadece Batı dışı toplumlara özgü bir iddia değil. Benzer bir etno-santrik yaklaşımı Batı’da da görüyoruz. Modernliğin doğduğu coğrafyanın Avrupa kıtası olması nedeniyle bu ilk olmanın sebeplerini Avrupa’ya özgü dinsel ve kültürel etkenlere bağlayan çeşitli açıklama biçimleri belli bir noktadan sonra bu açıklamayı bir üstünlük ölçüsü haline getirmektedir. Batı dışı toplumların bu sürecin dışında kalmasını ya da sonradan eklenmesini ise aynı mantıktan hareket ederek bu toplumların kültürel yapıları ve Avrupa uygarlığına nazaran var olan eksikleriyle

²⁴ age, 422.

açıklayan bu düşünce biçimini Avrupamerkezcilik olarak tanımlayabiliriz. Avrupamerkezcilik ideolojisi Yunan ve Roma temellerine bağladığı ama bu temellerin hangi etkileşimlerin sentezi olduğu meselesini kurcalamadan bir üstünlük iddiasını ortaya atarken; diğer yandan İslam, Çin ya da Hint uygarlıklarının etkin olduğu bölgelerde de kendi geleneklerinin ve kültürlerinin biricik olduğunu varsayan başka tür bir benmerkezcilik hüküm sürüyor. Samir Amin'in belirttiği üzere birbirine karşıt görünen bu iki yaklaşımın ortak bir özelliği bulunuyor: "Avrupamerkezci tavırlarıyla övünenlerde olduğu kadar, sözde kendine özgü ve değişmez değerleri hedef alan bir geleceği savundukları için 'Batılılaşma'yı reddedenlerde de aynı 'kültürel' tutum söz konusudur."²⁵ Bu açıdan bakıldığında kültürel özgüllük talebi Avrupamerkezciliğin kibri karşısında doğmuş bir düşman kardeş olarak da değerlendirilebilir. Geç modernleşme deneyiminin yaşandığı coğrafyalarda alçak gönüllükten nasibini almamış, başka kültürlerden öğreneceği şeylere karşı kapalı ve saldırgan Batı karşıtı refleksle, Batı uygarlığı karşısında ölçsüz bir hayranlıkla malul bir başka tavır varlığını kuvvetle hissettiriyor. Bu iki güçlü izlek Türkiye gibi Avrupa'nın kıyısında kalmış ülkelerin kültürel hayatını derinden belirleyen bir etkiye sahip. Orhan Pamuk Batı karşısında "aşağılanma ve hayranlık; aşk ve nefret; itme ve çekimine kapılmanın birliği ile anlatabilirim Avrupa'nın benim için ifade ettiği şeyi" derken kastettiği büyük ölçüde budur.²⁶

Batı Avrupa merkezli modernlikle dünyanın diğer alanlarında ortaya çıkan modernleşme deneyimleri arasında esaslı bir farklılık bulunmaktadır:

"Bu gezegenin üzerinde nerede yaşanırsa yaşansın, artık her türlü modernleşme Batılılaşma demektir(...) Bu gerçeklik, egemen uygarlığın bağrında doğanlarla, dışında doğanlar tarafından aynı tarzda yaşanmıyor. Birinciler kendileri olmaktan vazgeçmeden değişebilir, hayatta ilerleyebilir, uyum sağlayabilirler; hatta Batılılar'ın modernleştikçe, kendilerini kültürleriyle daha çok uyum içinde hissettikleri bile söylenebilir, sadece modernliği reddedenler kendilerini yabancılaşmış bulurlar. Dünyanın geri kalanı için, darmadağın olmuş kültürlerin içinde doğanlar için, değişimi ve modernliği alış farklı biçimlerde ortaya kondu. Çinliler, Afrikalılar, Japonlar, Kızılderililer ya da Amerika yerlileri için, Yunanlılar ve Ruslar için, İranlılar, Araplar, Yahudiler ya da Türkler için modernleşme, sürekli olarak kendilerinden bir parçanın terk edilmesi anlamına geldi. Zaman zaman çöşkuyla karşılandığında bile, hiçbir zaman belli bir burukluk olmadan, bir aşağılanma ve inkar duygusu olmadan yaşanmadı. Sindirilmemenin tehlikelerini acıyla sorgulamadan. Derin bir kimlik bunalımına düşmeden."²⁷

²⁵ Samir Amin, **Avrupamerkezcilik Bir İdeolojinin Eleştirisi**, çev. Mehmet Sert (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1993), 24.

²⁶ Orhan Pamuk, "Avrupalılılaşmak ve Kıyafetimiz Gide, Tanpınar ve Atatürk", **Öteki Renkler** (İstanbul: İletişim Yayınları, 1999), 346.

²⁷ Amin Maalouf, **Ölümcül Kimlikler**, 30. bs. çev. Aysel Bora (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010), 61-62.

Bu bağlamda Türkiye'nin de içinde yer aldığı geç modernleşme deneyimlerinde yaşanan kimlik bunalımları, bunun yarattığı aşağılanma duygusu ya da geleneği şiddetli bir biçimde inkâr yöneliminin yıkıcılıkları bu ülkelerin edebiyatlarını güçlü bir şekilde belirlemiş ve belirlemeye de devam etmektedir. Orhan Pamuk'u Dostoyevski ile buluşturan, duygusal ve düşünsel akrabalığa götüren bağ tam olarak burada aranmalıdır. Pamuk'un Dostoyevski'nin "*Yeraltından Notlar*" adlı romanına yazmış olduğu önsözde bu kitaba ve dolayısıyla yazarına enerjisini veren asıl şeyin "Avrupalı olamamak kıskançlığı, öfkesi ve gururu" olduğunu söylemesi anlamlıdır.²⁸ Bu duygular, Rusya'da olduğu gibi Avrupa'nın kıyısında yer alan bir kültürün içinden gelen; Avrupa kimliğinin dışında kalmanın verdiği öfkeyi, kırılabilirliği ve "arada kalmışlığı" yaratıcı bir enerjiyle tıpkı Dostoyevski gibi dönüştüren Orhan Pamuk için de geçerlidir: "Avrupa fikri benim için her şeyden önce... bu kırılabilirlik ve kararsızlıkla, iki ruha sahip olmanın verdiği acılar ve zekâyla ilgilidir."²⁹

Evrensel ile yerel arasındaki sürekli var olan o bilindik gerilim sosyal bilimcileri bu meseleler üzerine daha fazla düşünmeye sevk ediyor. Yerellik ve evrensellik denkleminde evrenselin ne kadar evrensel olabildiği; Batılı, beyaz erkek anlayışının dışında ne kadar kapsayıcı olabildiği; bu tür evrenselliğin kültürel bir tahakkümün aracı olup olmadığı konusu çokça tartışıldı ve tartışılmaya devam ediyor. Bugün "evrensel" diye sunulanın yeterince evrensel olmadığı; belli hegemonik bir kültürel merkezin söylemi olduğu konusunda dile getirilen haklı eleştiriler, modernliğin dar ve tek tipleştirme eğilimlerine bir tepki olarak doğmuştur. Belli bir merkezin tarihi gelişim dinamikleri esas alındığında onun dışındaki bütün diğer kültürel yapılar bu ölçüye göre değerlendirilip, yargılanmaya başlar. Bunun neticesinde kültürel hegemonya oluşturma sürecinin dünyanın çok katmanlı, dinamik kültürel yapısını yok saydığını ve düşünsel anlamda yeni tip bir düşünsel sömürgeciliği beslediğini söyleyebilmek mümkün. Hegemonik evrenselci kültürel söylemin bir tür asimilatör olduğu gerçeği bu nedenle çokça tartışma konusu olmaktadır.

Edward W. Said ve Samir Amin gibi öncülerin bu konuda kapsamlı teorik bir hazineyi sosyal bilimler literatürüne miras bıraktığını biliyoruz. Ancak bu birikimin eksik veya art niyetli kullanımının verdiği zararlar da ortadadır. Bu zararların başında Daryush Shayegan'ın belirttiği gibi taşra ülkelerinde yaygın olarak ortaya çıkan

²⁸Fyodor M. Dostoyevski, *Yeraltından Notlar*, 16. bs. çev. Mehmet Özgül (İstanbul: İletişim Yayınları, 2008), 6.

²⁹Pamuk, "Avrupalılaşmak ve Kıyafetimiz Gide, Tanpınar ve Atatürk", *Öteki Renkler*, 353.

kültürel şizofrenidir. Öyle ki Batı söz konusu olduğunda eleştirel olan; ama kendisine bakarken körleşen bir bilinçtir söz konusu olan.³⁰ Oryantalizm ve Avrupamerkezcilik konusunda getirilen eleştirilerin kültürel şizofreninin bir cephaneliğine dönüşme tehlikesi de bulunuyor. Kültürel şizofreni, çoğu durumda kendisine eleştirel olamadığı için bütün suç ve günahları kolaycı bir yoldan “dış” etkenlerle açıklama eğilimindedir. Orhan Pamuk’un belirttiği gibi “milliyetçi duyguları okşamak ve Batılılar olmasa ‘Doğu’nun ne harika bir yer olduğuna bir kere daha inanmak için okunan” Edward W. Said’in son derece kıymetli eleştirel teorik hazinesinin bir tür Batı karşıtı milliyetçiliğin aracı haline getirilmesi durumuyla karşı karşıyayız.³¹ Gerçekten de bugünkü oryantalizm eleştirilerinin haklı bir noktadan çıkmış olmakla birlikte son derece özcü ve fundamentalist ideolojilerin aracı haline gelmesi dikkat çekicidir.

Bunun nedenlerini daha iyi anlayabilmek için oryantalizm konusundaki tartışmalara eğilmek gerekiyor. Kuşkusuz Edward Said’in oryantalizm (Şarkiyatçılık) konusunda dile getirmiş olduğu eleştirel bakış açısı sosyal bilimler alanında çığır açıcı olmuştur. “*Şarkiyatçılık*” adlı çalışması Batı’daki entelektüel ve akademik sahadaki oryantalizm paradigmasını köklü bir eleştiriye tabi tutmaktadır:

“Şarkiyatçılık, Şark’la- Şark hakkında saptamalar yaparak, ona ilişkin görüşleri meşrulaştırarak, onu betimleyerek, öğreterek, oraya yerleşerek, onu yöneterek- uğraşan ortak kurum olarak, kısacası Şark’a egemen olmakta, Şark’ı yeniden yapılandırmakta, Şark üzerinde yetke kurmakta kullanılan bir Batı biçimi olarak incelenebilir, çözümlenebilir.”³²

Said’in bu eleştirideki çıkış noktası temelde bilgi ve iktidar arasında kurulan ilişkiyi çözümlenmektedir. Doğu hakkında üretilen bilginin, bu coğrafya üzerinde hegemonya kurmakta kullanıldığı Said’in tezinin çıkış noktasını oluşturmaktadır. Şark kavramının bu şekilde imal edilmesi bir bakıma öteki olarak İslam dini ve kültürünün Avrupa kimliğinin oluşturulma sürecinde bir tür “yeraltı benliği” olarak oynadığı rolle ilişkilendirilir.³³ İslam coğrafyası özellikle bugünkü Ortadoğu ve Doğu Akdeniz bölgesinin, oryantalistlerin Ortaçağ döneminden beri ilgi ve araştırma nesnesi olduğunu belirten Said, bunun yol açtığı ötekileştirici, özcü ve kültürelci tutumları kıyasıya eleştirir. Bugün bile Batı’da yaygın olan önyargılı tutumları deşifre etmesi o güne kadar neredeyse karşı bir sözün fazla dillendirilmediği oryantalist akademik

³⁰ Shayegan, **age**, 131.

³¹Orhan Pamuk, **İstanbul: Hatıralar ve Şehir**, 15. bs. (İstanbul: İletişim Yayıncılık, 2007), 271.

³² Edward W. Said, **Şarkiyatçılık: Batı’nın Şark Anlayışları**, 2. bs. çev. Berna Ünler. (İstanbul: Metis Yayınları, 2001), 13.

³³ **age**, 13.

geleneğin sorgulanmasında önemli bir rol oynamıştır. Ya da en azından bu sahanın dile getirdiği, ürettiği tezlerle karşı ciddi bir karşı eleştiri silahının oluşmasına temel oluşturmuştur. Buna karşın Said, bu kitabının hiç de benimsemediği özcü ve kültürelci bir cephenin silahı haline gelebileceğini ne kadar tahmin edebilirdi? Kesin bir şey söyleyebilmek mümkün değil. İlk defa 1978 yılında yayınlandığında büyük ses getiren kitabına 1995 yılında yazmış olduğu sonsözünde kitabın alımlanmasına ilişkin bu rahatsızlığını da ifade eder. Bunların başında kitabının bir nevi Batı aleyhtarı bir Doğu ve İslam savunusu olarak algılanmasıdır. Eleştirisinin Batı'ya değil oryantalizm paradigmasına olduğunu belirten Said; her şeyden önce bu iki kavramın birbirini yerine ikame edilmesine, özcülük karşıtı bir tutumun sahibi olarak itiraz etmektedir. Doğu ve Batı gibi kategorik adlandırmalara karşı kuşkucu tavrından dolayı bu kavramların sabit, değişmez bir gerçekliğe sahip olmadığını da altını çizer.³⁴ Doğu ve Batı kavramlarının inşa edildiğini belirten Said bu konulardan biri yanında saf tutmayı reddederek oryantalizme olduğu kadar oksidentalizme de karşı çıkar:

“Benim iddiam, İslamın ya da Şark'ın özü söz konusu edildiğinde, bu imgelerin yalnızca birer imge oldukları ve hem inançlı Müslümanlar cemaatinden hem de Şarkiyatçılar cemaatinden bu halleriyle onay gördükleridir (anlamli bir çakışmadır bu). Şarkiyatçılık dediğim şeye yönelik itirazım, bunun Şark dillerine, toplumlarına, halklarına ilişkin eskisever bir araştırma biçiminden ibaret olması değil, bir düşünce dizgesi olarak Şarkiyatçılığın, heterojen, devingen, karmaşık bir insan gerçekliğine eleştirelilikten uzak, özcü bir bakış konumundan hareketle yaklaşmasıdır; bu da, hem kalıcı bir Şark gerçekliğini hem de ona karşıt, ama aynı ölçüde kalıcı bir diğer özü, Şark'ı uzaktan, deyim yerindeyse yukarıdan gözleyen bir Batı özünü ima eder. Bu hatalı görüş açısı tarihsel değişimi gizler.”³⁵

“Sonsözün” tüm açıklığına karşın Edward W. Said'in “Şarkiyatçılık” adlı yapıtının bir tür Doğucu milliyetçiliğin ve taşralı tepkiselliğin aracı haline gelmesinde yazarın kendisinden ziyade içinde bulunduğumuz coğrafyada yaygın olan belli başlı yaklaşım biçimlerinin etkisinin olduğunu söyleyebiliriz:

Savunmacılık: Özcü ve kültürelci bir cepheden oryantalizme karşı üretilen tezlerin savunmacı bir karaktere sahip olması ilk göze çarpan özelliğidir. Sınırları ve varlığı tartışmalı ve müphem olsa bile Doğu ve Batı ilişkisinin eşitsiz bir ilişki olacağı açıktır. Buradaki güçsüz tarafı oluşturan uygarlıkların önyargılı ve ötekileştirici bir söyleme maruz kalması çoğu durumda bu kesim tarafından savunmacı bir tutum üretilmesine sebep olmaktadır. Varlığını tehdit altında hisseden ve merkezin kıyısında yer alan uygarlıklar, çoğu durumda kendi hakkında üretilmiş söyleme itiraz

³⁴ age, 346.

³⁵ age, 348.

ederken benzer bir karşı söylemi tersinden bir oryantalizm (oksidantalizmi) şeklinde üretmektedirler:

*Garbiyatçılık'ın içindeki Batı görüşü, karşıtı olan Şarkiyatçılık'taki en kötücül özelliklere benzer şekilde, insancılığın içinden insanı hedeflemeyi silmiştir. Şarkiyatçılık'taki bazı önyargılar Batılı olmayan insanları olgun birer insan olarak görmekten uzaktır ve onları çocuk zekalı varlıklar olarak görür ve daha önemsiz bir topluluk muamelesi yapar onlara. Garbiyatçılık da en az bu kadar indirgemecidir bağnazlığıyla; Şarkiyatçılık görüşünü sadece tersyüz eder. Bütün bir toplumu ya da uygarlığı ruhsuz, sapkın, paragöz, köksüz, inançsız, duygusuz parazitler topluluğuna indirgemek entelektüel yıkıcılığın bir biçimidir.*³⁶

Tektipleştirme: Oryantalizmin de oksidentalizmin de ortak özelliği kendi dışındaki uygarlıkları tanımlama çabasının sonunda ortaya çıkmıştır. Bu nedenle bu iki paradigmanın tümünü toptan yadsımak mümkün değildir. Ancak diğer yandan bu ikilinin aynı zamanda bir tür anlamama ya da tahrif ederek anlamlandırma çabasına dönüştüğünü de unutmamak gerekiyor. Oryantalizm de oksidentalizm de karşıtını, farklılıklarını önemsizleştirerek monolitik bir bütün olarak algırlarlar.

Yansıtmacılık: Oksidentalizmin kökenine inildiğinde karşımıza katıksız bir oryantalizmin çıkması şaşırtıcıdır. Japonya'daki Şintoculuk, Hindistan'daki Hindu milliyetçiliği, Rusya'daki panslavizm ve İslamcılık gibi değişik zamanlarda ve coğrafyalarda tezahür edebilen çeşitli oksidentalizm türlerinin ortak özellikleri bu düşüncelerin çıkış kaynağının yine bizzat Avrupa'nın kendisinin olmasıdır.³⁷ Batı'nın Doğu'ya ilişkin tahayülleri sadece kendisinde olan ama Doğu'da olmayan eksiklikler şeklinde değil; aynı zamanda kendisinde olmayan ama Doğu'da olduğunu varsaydığı bir eksiklik duygusundan da beslenmektedir. Egzotizm ve romantizm düşüncesi bu arayışın ürünleridir. Modernliğe, sanayileşmeye ve cemaat yapılarının çözülerek bireyin yükselişine tanıklık eden bir coğrafyada kuşkusuz buna karşı tepkiler de gecikmedi. Romantizm düşüncesi bu tepkilerin sonucudur bir bakıma. Kendi toplumlarıyla barışık olmayan, hayal kırıklığı yaşayan Avrupalı aydınlar aradıkları ilhamı uzak diyarlarda aradılar. Kendilerine hiç benzemeyen Osmanlı toprakları ve İslam coğrafyası kuşkusuz ki bu arayışın nesnelere haline gelmekte gecikmeyecektir. Çok eski zamanlardan beri var olan Eski ve Yeni Ahit'in referans verdiği kutsal mekânları görme arzusu bu defa seküler bir yolculuğa dönüşüyordu. Doğaya, masumiyete, kırsala ve kollektif yaşama duyulan arzular egzotizm duygusunu besleyerek romantik bir Doğu imgesini besliyordu. Milliyetçilik içe dönük, egzotizm ise dışa dönük bir kimlik inşa etme aracıdır. Romantizmden beslenen egzotizm kendi

³⁶ Ian Buruma-Avishai Margalit, **Garbiyatçılık: Düşmanlarının Gözünde Batı**, çev. Güven Turan (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009), 16.

³⁷ **age**, 12-13.

ülkesi ya da uygarlığında eksik bulduğu ya da olumladığı değerleri dışarıda arama çabasının sonucunda ortaya çıkmıştır. Kapitalizm, modernleşme ve şehirleşmeyle birlikte ortaya çıkan “doğaya dönüş” söylemi Batı uygarlığının içinde bulunduğu yabancılaşma ve konformizme karşı hem romantik bir tepkiyi hem de “vahşi ama soylu” imgesiyle ilk kökenlere dönüş arzusunu ifade eder. Aslında bu somut anlamda ilk kökenlere dönmekten ziyade bugüne dair hoşnutsuzluğu dile getirmek için benimsenmiş bir söylem stratejisidir. Yeni keşfedilen kıtalardaki ilkel kabileler, Ortadoğu ve Uzakdoğu’da yaşayan topluluklar Avrupa medeniyetini eleştirmek için romantik egzotik geleneğin arayış nesnelere haline gelecektir Avrupa yazınında. Üstelik Ortadoğu kadim medeniyet ve dinlerin doğduğu coğrafya olarak mistik bir anlama da sahiptir. Bu bakımdan zannedildiğinin aksine Avrupa ötekisini sadece olumsuzlayarak değil, olumlayarak da inşa etmiştir. Ancak son kertede egzotizm ötekini anlamayı imkânsız kılan, bu haliyle kendi konumunu ve kimliğini değişik bir yoldan ikame eden bir algılayış biçimidir. Doğu’ya ilişkin önyargılar kadar bu romantik imgeler de (aslında bunlar da bir çeşit önyargıydı) zamanla Batı tarafından ezilen bu toprakların tepkisel aydınları için ilham kaynağı haline gelmiştir. Oksidentalizmin ana düşünsel kaynaklarından birisi bizzat Batı’da imal edilen bu Doğu imgesidir:

“Maddeci ilerleme uğrunda ruhunu kaybetmiş bir Avrupa imgesi böylelikle belirginleşmeye başlayacaktır. Doğu’nun ve gizeminin, onur fikrinin, maddi değerleri güya küçük görüşünün idealleştirilmesi gelip yerleşecektir(...) Oldukça zayıf olmasına rağmen, Batı’nın maddeciliği ve Doğu’nun tinselliği şeklindeki ikili klişe, bugüne kadar parlak bir kariyer yaşamıştır. Çünkü, bu klişeyi Avrupalı iyi yazarlardan öğrenmiş Doğulu entellektüeller de, Doğu’yu sömürgeleştiren Avrupa’nın ve gezegene hakim olan Batı’nın üstünlüğü dolayısıyla hissettikleri aşağılık duygusundan kaçmaya çalışmak için, bunu ölçüsüzce kullanmışlardır. Söylemleri bıkmadan usanmadan Doğu’nun kökensel arılık toprağı olduğunu, çocuklarının, Batı’nın her şeyini borçlu olduğu büyük peygamberlerin mirasçıları olduklarını, ‘barbar’ Batı’nın, öncelikle eş ve anne olan kadının gem vurulan konumunda ve aile reisinin otoritesinde, ‘ataerkillik’te somutlaşan namus kanunlarını bırakıp, maddi mülk aşkına girtlağına kadar gömülerek, toplumlarında dinin statüsünü düşürerek, uzaklaştığı tanrının ışığını kendilerinin koruduklarını tekrarlar durur. Onlar için Doğu, ışık ve inancın, Batı ise karanlık ve inançsızlığın dünyasıdır.”³⁸

Olumsuzlayıcılık: Oryantalizm ve oryantalistler eleştirilirken yapılan en büyük hatalardan bir diğeri ise toptancı bir mantıkla reddedilen bu geleneğin hedef ve niyetlerinden bağımsız olarak sağlamış olduğu kültürel katkının da görülememesidir. 18. 19. ve 20. yüzyıldaki oryantalist geleneğin genel anlamda emperyalist tahakkümün meşrulaştırıcı bir hegomonik söylemi olduğu tezi doğru olsa bile bu geleneğin içinden ortaya konmuş kişisel özveri, tutku ve merak ürünü olan

³⁸ Georges Corm, **Doğu-Batı Hayali Kırılma**, çev. A. Nüvit Bingöl (İstanbul: İthaki Yayınları, 2003), 81-82.

çalışmaların insanlığın ortak kültürel mirasına sağlamış olduğu katkıları görmezlikten gelemeyiz. Oryantalist çalışmaların büyük ölçüde Eski ve Yeni Ahit’i daha iyi anlayabilmek için yapılan filoloji çalışmaları ile başladığını biliyoruz. Bu amacın Hıristiyan dinsel tutum ile bağı ve İslam dini ile ilgili önyargılı bazı değerlendirmeleri ne olursa olsun, filoloji, arkeoloji ve tarih gibi disiplinlere önemli katkılar sağladığı ortadadır. Aynı şekilde Mezopotamya ve Antik Mısır’ın görkemli tarihi birikiminin yeryüzüne çıkarılmasında bu çalışmalar önemli rol oynamıştır. Ortadoğu’daki Türk, Arap ve Acem toplumları kendi tarihlerini öğrenmekte oryantalist çalışmaların hakkını ne derecede teslim ediyorlar? Orhun Abideleri’ndeki alfabenin Türkler tarafından çözülmediğini hatırlatmak bile yeterlidir. Nasıl oluyor da Ortadoğu’nun kadim halkları yakın ve uzak geçmişlerini kendileri değil de dışarıdan gelen bu “yabancı” bilgin ve araştırmacıların yaptığı çalışmalardan öğrenebiliyorlar? Bırakın başka uygarlıkları, hâkim olduğu coğrafyayı bile sistematik ve derinlemesine incelemeyen, araştırmayan bu tutumu neyle açıklayacağız? Mısır tabletleri ve piramitleri ve buranın devasa tarihini çözmek neden buraları egemenliği altına almış olan Emevi, Abbasi, Fatimi, Memluk ve Osmanlı İmparatorluklarına değil de Fransa ve İngiltere’ye nasip olmuştur? Batılı seyyahların Osmanlı hakkında yazdıklarında bolca önyargılar olmakla birlikte bize öğrettiklerini tamamen yadsıyabilir miyiz? Avrupa’dan Ortadoğu’ya ticari, siyasi, dini ya da macera arayışlarıyla gelip buradaki deneyimlerini anlatan devasa bir gezi literatürü olmasına rağmen bunun tersi neden yok denecek kadar azdır? Bu sorulara cevap aramadan yapılan oryantalizm eleştirisi bir çeşit Avrupamerkezciliğinin özcü üstünlük iddiasının aynı şekilde özeleştirici gücünden yoksun başka türden bir özcü iddia ile yanıtlanması anlamına gelecektir.

Oryantalizmin eleştirilmesi gereken yönlerini kabul etmekle birlikte oryantalistlerden alınabilecek önemli derslerin olduğunu da kabul etmek gerekiyor. İşin ilginç tarafı ulus devlet öncesi Osmanlı aydınlarının bu konuda çok daha açık fikirli, istekli ve kompleksiz olduğunu görürüz. Osmanlı düşünce dünyasının önemli isimlerinden biri olan Şemseddin Sâmî 1879 yılında İslam medeniyeti üzerine yazdığı kitabında şu uyarıda bulunuyordu: “Bugün, İslâm medeniyetinin ne dereceye kadar yükselmiş olduğunu ve günümüz medeniyetinin bu medeniyetten doğduğunu bize gösterenlerin ve hatta seleflerimizin bizce meçhul olan pek çok eserini gözümüzün önüne

koyanların Avrupalı bilginler olduğunu unutmamalıyız.”³⁹ Şemseddin Sâmî’den çok daha önce 1838’de Paris Sefâreti Başkâtipliği yapan Mustafa Sâmî Efendi yazmış olduğu risalede olgunlukla kendi medeniyetini Avrupa medeniyetiyle kıyaslayabilmekteydi:“(…)Avrupa vilayetlerinin bu şekilde muntazam olması ve buralarda her türlü eşya ve mahsûlün üretilmesi Frengistan’ın havasının ılıman ve arazisinin münbit ve mahsuldâr olmasından kaynaklanmaz; Avrupa kıtasında İtalya ülkesinden başkasının ne havasında letâfet ve ne de toprağında bereket olup, yalnız fûnûn ve marifet kuvvetiyle güçlenmişlerdir.”⁴⁰ Tüccarzâde İbrahim Hilmi Balkan Harbi’nin daha dumanı tüterken 1912 yılında şu satırları yazabiliyordu: “Hâsılı, Avrupa hükümetlerinden hiçbirisine hiddet etmeyelim, bugünkü çektiklerimiz sırf kendi hatalarımız, kendi cehalet ve beceriksizliklerimizdir.”⁴¹ Kendi medeniyet sahasını savunurken bile gösterilen bu soğukkanlı, eleştirel ve alçakgönüllü anlama çabasının yerini günümüzde dışarıya karşı sert şekilde eleştirel olabilen; ama içerideki her türlü eleştirel düşüncüyü ise bozgunculuk olarak gören narsist bir tutum almıştır.

Diğer yandan modernleşmenin eleştirisini yapan ya da modernleşmeye karşı çıkan kültürel ve politik söylemlerin modernleşme sürecinin bir ürünü olduğunu görürüz. “Ulus”, “ulus devlet”, “kalkınma”, “geri kalmışlık”, “İslami uyanış” gibi kullanılan kavramlar bile Avrupa’da doğmuş kavramlardır. Bu yüzden ortada çözülmesi son derece zor bir paradoks var: Batı karşıtı söylemin kaynağının yine Batı olması. Alafranga züppeliğini eleştiren Tanzimat romancıları alaturka bir yaşam tarzına bağlı değillerdi. Beyoğlu’nu her yazısında hor gören Tanpınar, neden başka bir yerde değil de tam da Beyoğlu’nun göbeği olarak kabul edilebilecek Narmanlı Han’da ikamet ediyordu?⁴²

Bu nedenle modernleşme sürecinin özellikle de bu süreci derinlemesine yaşayan aydınların gelenek ve toplumla belli tür bir yabancılaşmayı hissetmesi ve kendi

³⁹ Şemseddin Sâmî, **Medeniyet-i İslâmiyye**, ed. Remzi Demir (Ankara: Gündoğan Yayınları, 1996), 19.

⁴⁰ Mustafa Sâmî Efendi, **Avrupa Risâlesi**, haz. Remzi Demir (Gündoğan Yayınları: Ankara, 1996), 56.

⁴¹ Tüccarzâde İbrahim Hilmi Çığıracan, **Osmanlı Devleti’nin Çöküş Nedenleri: Zavallı Millet, Millet’in Hataları, Millet’in Kusurları**, haz. Başak Ocak (İstanbul: Libra Kitapçılık, 2010), 50.

⁴² “Yahya Kemal ve Tanpınar ‘fakir ve ücra İstanbul’u’, arka sokaklarda bütün gücüyle yaşayan geleneksiz hayatı över, Batılılaşma yüzünden bu ‘halis’ kültür yok oluyor diye dertlenir, bu mahallerin sunduğu ‘güzel’ görüntülerin tadını çıkarır ve bu mahallelerde bir lonca ahlakı ve çalışma terbiyesiyle yaşayan ‘atalarımız, ecdadımız’ düşüncesini icat edip kabul ettirmeye çalışırken; Pera’da, Yahya Kemal’in ‘Ezansız Semtler’ dediği ve Tanpınar’ın nefrete yakın bir küçümseme ile bahsettiği, daha konforlu Beyoğlu’nda yaşıyorlardı.” Pamuk, **İstanbul**, 240.

toplumuna dışarıdan yabancı bir gözle bakması kaçınılmaz gibidir. Modernliğin ürettiği bu kaçınılmaz kopuşu tümenden reddetmek; bunu bir tür ihanet, reddi-i miras ve yozlaşma olarak damgalamak ne kadar sağlıklıdır? Türk edebiyatının ağırlıklı olarak Doğu-Batı çatışması üzerinden şekillenmesine rağmen bu çatışmayı ironize eden edebiyatçıların bile eleştirdikleri ve reddedikleri bilincin bir uzantısı olması tesadüfî değildir. Tanzimat edebiyatının en iyi romanı olarak kabul edilen “*Araba Sevdası*”ndaki Batı özentisi, gülünç tiplere Bihruz Bey’i yazan Recaizade Mahmud Ekrem son kertede bir gelenekçi değil; bir Batılıdır. Bihruz Bey üzerinden getirilen eleştiri de Batılı bir bilincin ürünüdür. Gelenekçi bir ideoloji üzerinden yapılan bir okuma biçimi bu gerçeği değiştirmez. “*Sessiz Ev*”deki Selâhattin Bey’in “*Cevdet Bey ve Oğulları*”ndaki Nusret’in ve “*Beyaz Kale*”deki Hoca’nın birer oryantalist gibi telakki edilebilecek tutumlarına karşın bu tutumlarının gerisinde bu yabancılaştırmanın olduğunu söyleyebiliriz. Bu açıdan Batı dışında yaşanan modernleşme deneyimleri ister istemez kendi toplumlarını karşılaştırmalı bir açıdan eksiklikleriyle yargılayan bir tavrı doğuracaktır.

Bu tutumun tipik bir örneği “*Sessiz Ev*” romanının kahramanı Selâhattin Bey tarafından sergilenir. Selâhattin Bey Türkiye’de lüzumsuz derecede fazla olanları ve lüzumsuz derecede eksik olanları bir listeye sıralamıştır. Lüzumsuz derecede eksik olanlar: Bilim, şapka, resim, ticaret, denizaltı, burjuva, satranç, fabrika, profesör, disiplin, matematik, kitap, prensip, ölüm korkusu, hiçliğin şuuru, konserve, hürriyet.. Buna mukabil fazla olanlar ise şu şekilde sıralanmış: Adam, köylü, memur, Müslüman, asker, kadın, çocuk, kahve, iltimas, tembellik, küstahlık, rüşvet, uyuşukluk, korku, hamal, minare, şerefe, kedi, köpek, misafir, eş dost, yemin, ulan, dilenci, sarımsak, soğan, hizmetçi, esnaf...⁴³ Bu liste Selâhattin Darvinoğlu’nu Şark içerisinde yaşayan bir Şarkiyatçı olarak tasavvur etmemize neden olacak kadar bilindik bir listedir. Listedeki bazı önyargılı unsurlara itiraz edilse bile Selâhattin Bey’in listesinin tümüyle yanlış olduğunu, en azından romanda işlenen tarihi dönemde, söyleyebilmek mümkün mü?

“*Sessiz Ev*”in tarihçi karakteri Faruk’un gittiği gece kulübündeki oryantal dans gösterisi sırasındaki iç konuşması oryantalizm ve temsiliyet meselesine yazarın nasıl baktığını gösteren pasajlardan biridir. Faruk kadınlı erkekli ve başındaki feslerle sarhoş olmuş turistleri seyrederken düşünmektedir:

⁴³Orhan Pamuk, *Sessiz Ev*, 25. bs. (İstanbul: İletişim Yayınları, 2004), 238-239.

“Oturdum ve yalnız dansöz değil, hepimiz oyun oynuyoruz, diye düşündüm. Dansöz, Doğu’lu [Doğulu] nesne kadın gibi görünmeyi oynuyor, Doğu’da son gecelerini geçiren turistler de, onu istediği gibi görüyorlardı. Işık konisi masalar arasından gezindikçe, Alman kadınların yüzlerine bakıyorum: Şaşkın değillerdi, ama belki de şaşırmaq istiyorlar, gülümsüyorlardı, bekledikleri şey yavaş yavaş gerçekleşiyordu, dansöze bakarken, kendilerinin ‘öyle’ olmadığını düşünüyorlardı; bu yüzden huzur duyduklarını, kendilerini erkekleriyle bir hissettiklerini seziyordum; Allah kahretsin: Tıpkı hizmetçisine hükmederken kocalarıyla eşit olduklarına inanan ev kadınları gibi aşağılıyorlardı bizleri!”⁴⁴

Bir süre sonra dansöz içlerinden birini sahnede soymaya başlar, tam anlamıyla bir bayağılık örneği yaşanmaktadır:

“Bütün bilincim silinsin, geçmişimden hiçbir iz kalmasın, gelecekte ve beklentilerimden de hiçbir iz kalmasın istiyorum, ama kendimi koyveremeyeceğimi, her zaman iki kişi olarak kalacağımı ve aklımın kurguları ve kuruntuları içinde döne döne, lanet olsun, bu pis yerde, bu çirkin müziğin içinde uzun zaman oturacağımı biliyorum artık.”⁴⁵

Buradaki “iki kişi kalmak” Tanpınar’ın roman kahramanlarının en çok cebelleştikleri mühim mesele değil miydi? Medeniyet değiştiren toplumların yaşadıkları bunalım bir süre sonra yaşadıkları durumun kendisine karşı bir tepkiye dönüşür. Buradaki tepki milliyetçi bir gururdan çok sahnelenen tablonun bayağılığı ve o bayağılık içerisinde herkese verilen rollerin oynanması ile ilişkilidir. Faruk ne dansöz ne de turistlerin oynadıkları rolleri içselleştirecek ne de böylesi bir şeyi yapmak isteyecektir. Ruhunun iki medeniyet arasında bölünmesi Faruk’un dilinden en veciz şekilde dile getirilir: “Zaten Evliya okuyorum. Niye onun gibi değiliz sence?” ‘Nasıl?’ ‘Tek kişilik bir ruhu var o herifin. Kendisi olabilmeyi beceriyor. Ben olamıyorum...’⁴⁶ Orhan Pamuk hem geçmişin bütünlüğünün yıkılması ve ona artık dönüşün mümkün olamayacağını gören tutumu hem de modernliğin tek yönlü temsiliyetini kabul etmeyen tavrı ile oryantalist ithamlarını geçersizleştirmektedir.

Orhan Pamuk’un “*Beyaz Kale*”den itibaren sadece Türkiyeli okuru değil küresel bir okuyucu kitlesini de hedeflediği; bu tutumun özellikle “*İstanbul*”, “*Kar*” ve “*Masumiyet Müzesi*”nde giderek belirginlik kazandığını söyleyebiliriz. Ancak bu durumu Doğulu bir aydının Doğu’yu oryantalistleştirmesi olarak görmek ne kadar isabetlidir? Orhan Pamuk’u oryantalist olmakla itham eden eleştirmen de Batılı ya da Batılılaşmış bir aydın bilinciyle onu eleştirmektedir aslında. Orhan Pamuk’un Doğu’nun içinden Doğu’yu oryantalistleştiren bir söyleme sahip olup olmadığını tartışmak elbette önemlidir. Doğu’nun Doğulu aydınlar tarafından oryantalistleştirilmesi kavramına Edward Said dikkat çekmiş; Arif Dirlik ise bu

⁴⁴ age, 293.

⁴⁵ age, 294.

⁴⁶ age, 238.

konuyu genişleterek, derinleştirmiştir. Dirlik, oryantizmi bir çeşit iktidar epistemolojisi olarak sadece Batı'nın Doğu'yu çarpıtarak algılaması olarak görmez. Doğuluların oryantizmi nasıl algıladığının ve hangi derecede ve nasıl Batılı oryantistlerle suç ortaklığı içerisinde olduğunun ve bunun oryantizme nasıl meşruiyet kazandırdığının üzerinde de durmaktadır. Tersine işleyen döngüsel süreç içerisinde oryantizmin aşınması ya da ortadan kalkmasından ziyade onun yeni bir biçimde üretilmesi söz konusudur: “(...)Şarkiyatçılık, başından beri uygulanmasında, aydınların ve diğer kimselerin döngüsüne, önce Avrupalıların Asya'ya gidip gelişlerine ve giderek de karşı bir döngüye, Asyalıların, Avrupa ve Birleşik Devletler'e gidip gelişlerine denk düşecek biçimde, imgelerin ve temsillerin değiş tokuşu biçimine bürünmüştür.”⁴⁷ Dirlik“Şarklıların Şarkiyatçılığı” (self-Orientalization) kavramsallaştırmasıyla bir bakıma oryantistlerin Asya hakkındaki düşüncelerinin, Asyalıların kendi hakkındaki düşünce ve imgelerine olan etkisi üzerinde durmaktadır. Hindu geleneğinin icadı ve Çin'deki Konfüçyüsçülüğün yeniden kapitalizm ve modernleşme süreçleriyle birlikte uyarlanarak ortaya çıkışı örneklerini irdeyen Dirlik, bunun iki boyutunun olduğunu ileri sürer. Birinci boyutu devlet eliyle yürütülen bir tür geleneğin icadı ya da çağdaş kültürel milliyetçiliğe tekabül eden “resmi Garbiyatçılık”tır. Öte taraftan devlete karşı protesto için de kullanılan “resmi olmayan Garbiyatçılık” da aynı kapıya çıkmaktadır: “Ulusal alanı özelleştirerek ve homojenleştirerek, aynı devletin yaptığı gibi, ulusun içinde bulunan, sınıfsal, cinsel ve etnik olanlar da dahil tüm farklılıkların üstünü örtmektedir.”⁴⁸

Dikkat çekici bir nokta ise kültürel hayatımız ve edebiyatımızdaki oryantizmi ithamları konusunda son derece duyarlı ve eleştirel olan bilinç, oksidentalizm konusunda aynı hassasiyeti yeterince göstermemektedir. Bugün Türkiye'de halen tedavülde olan “Batı'nın teknolojisini alalım; kültürümüzü muhafaza edelim” formülü ve söylemi, sadece bize özgü olmayan, oksidentalist düşüncenin kusursuz ortak bir dışavurumudur. Bu söylem modern Batı karşısında mevzi kaybeden, bunun farkında olan ve bu mevzi kaybına karşı bir tür tepkiselliği ve direnişi ifade eden bir anlama sahiptir. Basit, anlaşılır ve etkili olan her söylem gibi sahip olduğu ideolojik başarısı şu gerçeği karartmamalıdır: Kültür içindeki her şeyin birbirine karışmadan

⁴⁷ Arif Dirlik, **Postkolonyal Aura: Küresel Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Eleştirisi**, çev. Galip Doğduaslan (İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2005), 182.

⁴⁸ **age**, 185.

yan yana durduğu bir yapı olmaktan ziyade; her şeyin birbiriyle iç içe geçtiği, kaynaştığı bir alandır. Bu yüzden bunu almayalım, bu kalsın deme hakkına sahip değiliz. Böyle olabileceğini varsaymak yanlısamadır. Kültür, zihinsel bir birikim alanı olduğu kadar teknolojiyi de kapsayan pratik işlevsel bir özelliğe sahiptir. Kültürü sadece manevi, zihinsel alana hapseden bir bakış açısı teknolojinin bu alan üzerindeki derin etkisini ihmal eder. Pratik ve işlevsel olan her şey kendisiyle birlikte bir düşünme biçimini de beraberinde getirir. Avrupa üstünlüğü karşısında ortaya çıkan bu formül yerelciliğin bir mantrası haline gelse de bu düşüncenin ortaya çıkışı, kendini tanımlayışı ve karşısında duranı tanımlayışı da bizzat doğuşuna vesile olan modernlik ile ilişkilidir. Modernleşmenin sonucunda ortaya çıkan; ama modernliği söylemsel düzeyde reddeden bir tür düşünce biçimiyle karşı karşıyayız. Felsefi alanda akli dışlayan; ama araçsal akli kutsayan bir çeşit paradoksal düşünce biçimidir karşı karşıya olduğumuz.

Modern ile geleneğin birleştirilmesinde kendisini ifade eden bu çekici formül hem üstün olanın gücünü kabul etme ve ona ulaşma arzusunu hem de bunu yaparken “kimliğinden”, “geçmişinden”, “geleneğinden” kopmadan bunu yapma iddiasını taşır. Kimlik kaybı endişesini dile getiren bu bağdaştırmacı yerellik “otantiklik” “sahicilik” kavramlarına hayati bir önem verir. Ancak söz konusu olan geçmişte kalan geleneğin kendisi değil onun yeniden üretilmesidir. Yine bu tür ülkelerde evrensel olana ulaşmak için geleneği bir tür engel olarak gören ve bunların toptan aşılması gerektiğini düşünen radikal modernleşmeciler bulunur. Kimlik sorunuyla içli dışlı olan edebi alan içerisinde bu çatışma ekseninin izdüşümleri sık sık ortaya çıkar. Hem bu çatışma üzerinden kendini var eden hem de bu çatışmanın altını oyan bir üçüncü yol daha vardır.

Orhan Pamuk, Doğu Batı çatışmasını işleyen Türk romanlarında yapılagelen madde-ruh çatışması klişesini tekrarlamaz. Özellikle Peyami Safa gibi bir dizi yazarda gördüğümüz bu izlekte “materyalist” Batı uygarlığı karşısına, Doğu saflığının ve ruhsal arınmışlığın bir timsali olarak dikilir. Mehmet Akif Ersoy’un “Tek dişi kalmış canavar” metaforuyla ifade ettiği bu söylem, Batı’yı çelik ve makinelerle örülmüş zırhına rağmen “manevi” yönünden eksikliğiyle yıkılmaya mahkûm olan bir uygarlık olarak görür. Doğu’yu güçlü kılan ise maneviyattır. Hem monolitik olduğu için uygarlıkların içindeki değişik eğilim ve özellikleri görmeyen hem de kültürü maddi boyutundan kopararak basit bir söyleme indirgeyen bu yaklaşım yerine Orhan Pamuk

değişik bir yol izler: Çatışmayı madde/mana (ruh) ikileminden uzaklaştırarak maddi dünyanın yarattığı kültürel iklim üzerine oturtur.

Bu bakış açısından yola çıkarak şunları söyleyebiliriz. Orhan Pamuk'ta özcü bir uygarlık ya da kimlik anlayışı söz konusu değildir.⁴⁹ Bu nedenle özcü tutumlara sahip bir konumdan yöneltilen bu oryantalizm eleştirilerinin kabul etmek istemediği ise Avrupa'nın kıyısında kalan bütün coğrafyalardaki modernleşme olgusunun bir çeşit kendi kendini oryantalistleştirme sürecini beraberinde getirdiğidir. Burada asıl mesele kabul edilebilir kaçınılmaz bir oryantalizmle iflah olmaz özcü bir tutumun arasındaki farkı tespit edebilmektir. Her Batılılaşmış aydın kendi toplumu ile arasına bir çeşit mesafe koymaya mecburdur. Önemli olan bu mesafeyi yok saymak değil; bu mesafenin kendisini bir anlamama ya da çarpık anlama sürecine götürmemektir. Pamuk içinde yaşadığı toplumu ötekileştirerek, anlaşılmaz, dilsiz, temsil edilemeyen figürlerin Doğu deneni hayali dekor içinde nesneleştirilmiş bir aracı haline getirerek anlatmamaktadır. Romanlarında kendi toplumunun içinde yaşayıp, ona dışarıdan bakabilen bir bilincin mesafesi söz konusudur. Bu "mesafe"yi kendi toplumuna yabancılaşan bir aydının belirtileri olarak okumak yerine; her yazarın kendi toplumuna bakarken araya koyması gereken bir mesafe olarak görmek daha doğru olacaktır. Eğer yazarın toplum karşısında konumlanışını "iç" ve "dış" bakış olarak ayırırsak, Edward W. Said'in belirttiği gibi "(...) bir 'iç' bakış açısının bir 'dış' bakış açısı karşısında zorunlu bir ayrıcalık taşıdığını" iddia edemezdik. Said şöyle sürdürür bu mantığın sonucunu "Hiç kuşkusuz, siyahlar hakkında ancak bir siyahın, Müslümanlar hakkında ancak bir Müslümanın vb. yazı yazabileceği düşüncesine, böyle sınırlayıcı bir sava katılmam da mümkün değil."⁵⁰ Bu mantığı şöyle sürdürebiliriz de: İyi yazar olabilmenin yolu, içinde yaşadığı toplumun rengini romanına katabilmek; ama aynı ölçüde bu toplulukla, cemaatle veya belli birtakım kimlikler ile özdeşleşmeden, gerektiğinde o mesafeli dışarıdan bakışını muhafaza edebilmekle mümkündür. Bu ise yazarın kendisinin bir yabancı tarafından nasıl görüldüğünü tahayyül edebilmesi ile olanaklı hale gelir.

Pamuk yazarken Batılı bir gözün üzerinde olduğunu bilir ve bunu da önemser. Ancak yazdığı metinler onların oryantalist beklentilerini karşılamak için değil; kırmak için

⁴⁹"Kültür insanların kanında değil çevresindedir. Kendi özümüzün kültürü bence tam doğru bir ifade değildir. İçinde yaşadığımız çevre neyse kültürümüz de odur." Orhan Pamuk, **Kırmızı ve Kar**, Röportaj: Ahmet Hakan Coşkun (İstanbul: Birey Yayınları, 2002), 44.

⁵⁰ Said, **Şarkiyatçılık**, 336.

yazılmıştır. “*Beyaz Kale*”de oryantalist bakışın kendisini tiye alır: “*Aristokratla ve özellikle kibar hanımefendiler arasında yeni yeni yaygınlaşan o büyüdü Doğu merakı*” bir yandan büyük bir ilginin konusu olurken diğer yandan içi klişelerle dolu bir bakış açısına dönüşüyordur.⁵¹ Romandaki Venedikli’nin anlatımıyla Batı’nın Doğu algısının sorunlu yanları ironize edilir:

“Elçiliklerde toplanan Avrupalılar, başımdan geçen o korkunç maceraları sorarlardı bana, ne kadar acı çektiğimi, nasıl direndiğimi, hâlâ nasıl katlanabildiğimi merak ederlerdi. Bütün hayatımı dört duvar arasında pinekleme ve saçmasapan kitaplar yazmakla geçirdiğimi saklar, tanımak istedikleri bu ilginç diyar hakkında, tıpkı Sultan’a yaptığım gibi, alışkanlıkla uydurduğum inanılmaz hikâyeler anlatırdım. Yalnız, evlenmeden önce babalarını görmeye gelen genç kızlar, ya da benimle kırışturan elçi karıları değil bütün o kelifelli elçiler, kâtipler uydurduğum kanlı din ve vahşet hikâyelerini, harem ve aşk entrikalarını bana hayran olarak dinlerlerdi. Çok üstüme varırlarsa, hemen oracıkta uydurduğum bir-iki devlet sırrını kulaklarına fısıldar, Sultan’a kimsenin bilemeyeceği tuhaf alışkanlıklar yakıştırdım. Daha çok bilgi almak istedikleri zaman, kendime esrarlı bir hava vermektan hoşlanırdım; her şeyi söyleyemeyeceğim gibi yapar, Hoca’nın bizleri benzetmeye çalıştığı bu budalaları daha da meraklandırır bir sessizliğe bürünürdüm.”⁵²

Kültürler arasındaki farklılığı değişmez ve metafizik bir biçimde algılayan bu tür anlayışlar karşısında yazarın konumunu en iyi şekilde Padişah’ın söylediği “*aslında bütün hayatların birbirine benzediği*” cümlesi özetler.⁵³ Birçok Pamuk romanında karşılaştığımız bu önerme insanoğlunun evrensel mirasına vurgu yaparak kimlik cenderesinin boğuculuğundan çıkmayı salık vermektedir. Pamuk, romanlarında bitip tükenmez Doğu-Batı meselelerini ne kadar anlatırsa anlatsın; dünyanın başka köşelerinde olduğu gibi ortak ve evrensel dertleri olan insanların yaşadığı bir dünyayı resmeder. “*Benim Adım Kırmızı*”nın Şeküresi bir kadın olarak dünyanın her yerinde olabilecek bir kadından çok da farklı değildir. Onun aşk ve mutluluk beklentileri ile endişeleri Doğu’ya özgü tutumlar olarak kodlanamaz; Doğu ve Batı’yı aşan, geçersizleştiren evrensel dertler olarak anlatılır. Doğu-Batı meselelerine çözüm bulmak ya da bu konudaki tartışmaları sonuca bağlamaya çalışan dolayısıyla da Doğu ya da Batı adına çatışan söylemlerden birisine üstünlük tanıyan bir tutum görülmez onun romanlarında. Bu çatışmanın sonuçsuzluğu belki de romanlarından çıkarılabilecek tek sonuç olduğu için bu sonucun bizi oryantalizme götürmeyeceği açıktır. Aslında bir bakıma Orhan Pamuk’u sadece ulusal alegori ve Doğu-Batı ihtilafının getirdiği dertlere ilişkin yazan bir yazar olarak görmek de yazarın kendisine bir haksızlık etmek olacaktır. Bu tema onun romanlarının asli değil tali unsurlarıdır. Romanlarının temel eksenini aşk, dışlanmışlık, ikinci sınıf insan olmak

⁵¹ Orhan Pamuk, *Beyaz Kale*, 32.bs. (İstanbul: İletişim Yayınları, 2006), 177.

⁵² *age*, 132.

⁵³ *age*, 137.

kaygıları, cinsellik, kıskançlık, sanatçıların çilesi, yalnızlık gibi tüm dünya insanların yaşayabilecekleri ortak dertler üzerine kurulmuştur.

3. TÜRK EDEBİYATINDA TANPINAR, ATAY, PAMUK ÇİZGİSİ VE ARAYIŞIN ESTETİĞİ

“Rüyalar tamamlanmaz ki hiç... Hikâyeler tamamlanır... Geçenlerde bir adam geldi, yüzü acıyla yüklüdü... Piyango satıcısıymış...Bir biletin üzerinde bir kadın resmi görmüş ve bir daha unutamamış...Bütün hayatı yolundan çıkmış...Alay etmişler...Yüzünde öyle bir bakış vardı ki...Ona aramasını söylemek isterdim...Resimdeki kadını değil, aramayı seveceğini söylemek isterdim...”⁵⁴ [Orhan Pamuk]

Türkiye’deki roman geleneğinin Doğu-Batı izleğinin ekseninde kurulmuş olması ve bu alandaki kafa karışıklıklarının, tereddütlerin, heyecanların halen Türk edebiyatının ana meselelerinden birisi olagelmesi tesadüfî değildir. Modernleşme süreçlerinin yarattığı kültürel çekişmeler düşünülmeden Türkiye’de kimlik meselesinin tam olarak anlaşılabilmesi mümkün görünmüyor. Bu çelişkileri merkezi bir sorun haline getiren günümüz edebiyatı kimlik üzerinden yaşanan karmaşayı ve bunalımı yaratıcı bir enerjiyle işlemeye devam ediyor.

Kuşkusuz bunu Türkiye’de en iyi yapan ilk romancı Ahmet Hamdi Tanpınar olmuştur. Tanpınar’ın üzerinde en çok tartışılan yazarlardan birisi olmasının sebebi kimlik ve mazi sorununda almış olduğu özel konumla açıklanabilir ancak. Tanpınar’ın Tanzimat’tan Cumhuriyet dönemine intikal eden “Batı’nın teknolojisini alalım, kültürümüzü muhafaza edelim” söyleminin yüzeyselliğini aşmasının yanında; Tanpınar bu anlamda uygarlık değişiminin beraberinde getirdiği endişelerin, tereddütlerin ve kimlik hesaplaşmalarının romanlarında çok özel yeri olan yazarların başında gelir. Bu tereddüt ve endişe halini “aşmayı” değil; bu hali

⁵⁴ Orhan Pamuk, **Gizli Yüz**, 10. bs. (İstanbul: İletişim Yayınları,2009), 109.

sürekli kılacak bir konumu estetik yataticılığının kaynağı haline getiren bir tutuma sahiptir. Tanpınar'ın bu özel tutumunun kendisinden sonra farklı da olsa bir gelenek yarattığını söylemek yanlış olmasa gerek. Gerek Oğuz Atay gerekse Orhan Pamuk, Tanpınar'dan ayrılan yönleri sahip olmakla birlikte onunla bazı ortak özellikleri de paylaşmaktadırlar. Geçmişle yaşanan kopuş, üç yazarın edebi dünyasında değişik biçimlerde işlenir. Oğuz Atay'ın romanlarında Avrupa'nın kıyısında kalmış bir toplumdaki geç modernleşmenin yarattığı acemiliklerin ve çarpıklıkların yol açtığı ironik durumla; Orhan Pamuk'ta geçmişin estetik ve tarihsel birikimini romana dahil etme girişimleri arasında bir paralelliğin olduğu açıktır.

3.1. Tanpınar ve Mazi

Tanpınar ara kuşaktır. Osmanlı İmparatorluğunun son yıllarını ve Cumhuriyetin ilk yıllarını bizzat yaşamış ve yitip giden mazi ile yeniye duyulan arzu arasındaki karmaşık çatışmayı edebi estetiğin kaynağı haline getirmiştir. Eserlerinde en çok kullandığı ve dert edindiği anahtar kelime “mazi”dir. Temel sorun mazi ile bugün arasındaki ilişkinin nasıl kurulacağıdır. Edebi açıdan belli bir melankoli ve ikilem olmadan bunun yapılabilmesi zor gibidir. Tanpınar'da bu duyguların yol açtığı gerilim kendini derin bir şekilde hissettirir. Mazi ile yeni arasındaki giderilmez kopukluk onun açısından hayati bir öneme sahiptir. Yeniye şevkle kabul ederken maziyi yok saymadan, bu keskin kopuşla nasıl baş edilecektir? Açıkçası Tanpınar bu sorunu sadece düzyazılarında değil romanlarında da sıkça tartışmıştır. Hatta bunu yaparken izlediği yol bazen onun edebiyatının zaafı tarafını oluşturur. Emre Ayvaz Tanpınar üzerine yazdığı bir yazısında Tanpınar'da “incelmiş bir Ahmet Mithat sesi” bulur.⁵⁵ Ayvaz bu durumu Tanpınar'a ait düşünce halesinin “öne çıkmaya ve dramatik yapıyı, kahramanlarının seslerini hükmü altına almaya” çalışmasına bağlar.⁵⁶

Ancak bu zaafa rağmen fikri meseleleri, özellikle Doğu-Batı ve kimlik meselelerini, çözüme kavuşturmaktan çok tereddüt içinde olması, bu tereddütü estetik bir imkâna dönüştürerek kesin hükümlerden kaçınması, onun tereddüt halinin bilinçli olduğunu ve modern bir konum içerisinde kaldığını gösterir. Tanpınar düşünce, tutum ve içerikte modern bir bilinçle hareket ederken; estetik düzeyde modernist olamamıştır.

⁵⁵ Emre Ayvaz, “Sonradan Gelenin Tanıklığı”, **Toplumbilim Dergisi**, s.20 (Ağustos 2006): 154.

⁵⁶ **age**, 157.

Bunun için Oğuz Atay'ı beklemek gerekecektir. Tanpınar romanlarının çoğunun tamamlanmamış gibi durması ilginçtir. Bu konuda en az kuşkuyla yer bırakabilecek yapıtı olan “*Huzur*”da bile romanın karakterleri kendi aralarında tarım, sanayi, felsefe, üretim, iktisadi durum, aydın halk çelişkisi, müzik, resim gibi konuları Doğu-Batı meselesi bağlamında uzun uzadıya tartışırlar:

“Vâkıa bugün nisbî bir rahat içindeyiz. Orta Avrupa'ya iktisaden kendimizi bağlamışız; klering hesabıyla, şununla, bununla geçinip gidiyoruz. Fakat bu muvazaa yıkılabilir, o zaman ne yapacağız?.. Fakat asıl mesele bu değil, asıl mesele toprağı ve insanı hayatımıza sokamamakta. Kırk üç bin köyümüz var; birkaç yüz kasabamız var. İzmit'ten öteye Anadolu'ya açılın; Hadımköy'den öteye Trakya'ya gidin. Birkaç kombinenin dışında hep eski şartların devamını görürsünüz. Coğrafya yer yer esniyor. Sıkı bir nüfus siyasetine, sıkı bir istihsal siyasetine başlamamız lâzım. (...) Yarı ziraî, yarı sınaî bir iş hayatı temin edebiliriz. O kadar hususî istihsal kaynaklarımız var ki... İşte İstanbul. Dah dün bir yüksek müstehlikler şehriydi. Bütün yakın şark buraya akardı. O kadar ki, otuz senede bir şehir yanar ve köşkleri, konakları, yalılarıyla, çarşılarıyla, pazarlarıyla âdeta yeni baştan, yapılırdı. Yanya'nın çiftliği, Yenice'nin tütününü, Mısır'ın pamuğu, hulâsa İslâm dünyasının yarısının istihsali bu şehirde harcanırdı. Şimdi nüfusunun onda sekizi küçük müstahsilden ibaret. Adım başında küçük bir tezgâh, tütün işletmesi, şu bu, fabrika var... ve bütün bunlar ne ile ne ile geçiniyor biliyor musunuz? Çok defa toprağın üstündekini toplayarak. Halbuki İstanbul'da planlı bir çalışma, cemiyetimizin yüzünü yirmi senede değiştirebilir. Al Şarkî Anadolu'yu. Ziraatle, hayvancılıkla muazzam imkânlar hazinesi görürsün! Tortum şelâlesinden işe başla. Kademe kademe Akdeniz'e kadar elektriğı indir... Marmara serveti içine gömülmüş uyuyor.”⁵⁷

Kurguya yamanmış bu fikir pasajları romanın estetik yapısını fazlasıyla zedeler. Hâlbuki “*Huzur*” romanının asıl gücü bu fikir pasajlarında değil İstanbul'un semtlerine çıkılan yolculukların, eşyanın tabiatı ve zamanın onlarda bıraktığı izlerin anlatıldığı bölümlerde aranmalıdır.

Tanpınar'ın ikilemelerinden bir diğeri de nazım ve nesir türlerindeki göstermiş olduğu tutumdur. Kendi edebiyatını hep şiir ölçüğünde değerlendirilmesini arzulamasına rağmen asıl büyük işleri nesirde yapmıştır. Geleneksel toplumlarda şiirin belirleyici ağırlığı düşünüldüğünde onun nesir türünde verdiği başarılı eserler aslında bir anlamda sistemli düşüncenin bu topraklarda kök saldığını ve belli bir olgunluğa eriştiğini gösterir. Modernleşmenin öncülerinden olan ve en felsefî düşünceleri bile şiirle dile getiren Ziya Paşa'dan Tanpınar'a uzanan silsilede bu sürecin büyük ölçüde başarıya ulaştığını görürüz.

Maziyi bir tür eski konağa benzeten Tanpınar geçmiş ile bugün arasındaki metaforik ilişkiyi şöyle betimler:

“Sen o hatıralar için yaşarsın. Mucizenin kendisi değilse bile, ondan her yana sinen sır vardır, emniyet vardır. Aradığını bulmasan bile aramanın zevkini duyarsın. Sonra bir an gelir, konağın kendisi yanar. Şimdi enkaz arasında gördüğümüz insanlara benziyoruz. Bir yığın kül, kararmış direk, paslı demir, yer yer duman, is ve çamur içinde işte bulunduğumuz şey... Şimdi

⁵⁷Ahmet Hamdi Tanpınar, **Huzur**, 18. bs. (İstanbul: Dergah Yayınları, 2010), 248.

*sen istediğin kadar bu artıklarla yeni bir şey yapmaya çalış; istediğin kadar şarkı, eski dünyamızı sev, ona bağlı yaşa; sihirli nefes ortadan kaybolduktan sonra elindeki çerçöp yığınınından ne çıkar? Hatta hatıranda kalan şey bile bir işe yaramaz.*⁵⁸

Meteforik anlamda imparatorluk geçmişini çağrıştıran konak yanmıştır ve bu yangın yerinin küllerinde eşelenmek belki de boşunadır. Ama önemli olanın “aradığını bulmasa bile aramanın zevkini” duyabilmek olduğunu anlayan ve bunu sanatının bir çeşit pusulası haline getirebilen Tanpınar, bu yangın yerinden sanatsal ruhunun ve yaratıcılığının esaslı bir temelini bulmuştur. Tanpınar’ı modern kılan tam da bu özelliğidir. Kaybolan geçmişi bulmaya ya da diriltmeye çalışan bir bilinçten ziyade geçmişin bir daha geri gelmeyeceğinin farkında olan ve bu farkındalık üzerinden geçmişi bir arayışın estetiği haline getiren bir bilinç söz konusudur. Yani bu arayışın sonucuna değil bizzat bu arayış halinin kendisine odaklanmış bir bilinç hali vardır Tanpınar’da. Bu aynı zamanda erken cumhuriyet döneminde güçlü olan ve sanata bir misyon yükleyen yaklaşımdan da kopuşun gerçekleşmeye başladığını gösterir. Türkiye’de edebiyatın büyük ölçüde Doğu-Batı, aydın-halk ya da ezen-ezilen gibi çatışmalı ikilikler üzerine inşa edilen yapısında çoğu zaman çözüm öneren tezli edebiyat geleneği yerine edebiyatın kendi başına bir amaç olduğu, özerkliğini kazanmaya başladığı noktaya gelmiş oluruz. Bu da Tanpınar’daki estetik kusurları bir nebze hafifletir.

Tanpınar’ı edebiyat geleneğimiz içerisinde farklı kılan ve ona bir gelenek başlatıcısı sıfatını kazandıran en önemli özelliği çağdaşlarından farklı olarak yüzeyde dolaşmakla yetinmeyen, kolaycı formül ve ezbere çözümlere yer vermeyen bir yazar tutumuna sahip olmasıdır. Tanpınar’ı yaşadığı devirde silikleştiren; ölümünden sonra ise revaçta kılan mazi ve şimdi arasında kopan devamlılık zincirinin üzerinde düşünme biçimidir. Yeninin fetişleştirildiği ve yitip gidenin unutulmak istendiği bir dönemde yaşayan Tanpınar, soğukkanlı yaklaşımıyla dikkat çeker. Mazinin tümünden reddinin bir kültürel fakirleşme demek olduğunun pekâlâ farkındadır. Bu yüzden kaybolan mazinin izlerinin sürülmesi sadece estetik bir imkân değil; aynı zamanda kültürel fakirleşmeye karşı sessiz bir direnişi de ifade eder. Kayıp mazinin izleri en çok eşyalarda ve nesnelere somutlaşır. Bu açıdan bakıldığında Tanpınar’ın nesnelere yüklediği anlam zaman ve tarih yüklüdür. Her yaşanmışlık her türlü insani faaliyetin izleri bu nesnelere gizli dilini çözmekle mümkündür ancak. Nesnelere karşı bu ilgi ve dikkat aslında Tanpınar’ın Doğu ve Batı medeniyetleri arasında

⁵⁸ Ahmet Hamdi Tanpınar, **Mahur Beste**, 7. bs. (İstanbul: Dergah Yayınları, 2005), 91.

olduğuna inandığı esaslı bir ayrıma dayanır. Tanpınar, iki medeniyetin zihniyet dünyasında en önemli ayrımın eşya ve nesne konusundaki farklı tutumlardan kaynaklandığını ileri sürer:

“Şark, maddeyi olduğu gibi yahut ilk rastlayışta ona verdiği değişiklikle kabul eder. Telkin ettiği ilk hususiyetlerle yetinir. Bu ilk karşılaşmada bazı mükemmelliklere kadar varır. Hattâ erişilmez bir hal aldığı da olur. Fakat çarçabuk teessüs eden bir gelenekte bu mükemmellik durur, kalıplaşır. Garp ise onu daima elinde evirir çevirir, zihninin karşısında tutar, onda birtakım başka hususiyetler ve mükemmelleşme imkânları arar, onun hakkında en etraflı bilgiye sahip olmağa çalışır ve bu gayretler sayesinde sonunda bu maddeyi başka bir şey denecek hâle getirir. Denebilir ki, Şark eşyaya ancak umumi şekilde tasarruf eder. Hattâ bazen onu tabiattan sanki ödünç alır. Garp ise bünye mahiyetini anlamak ve bütün imkânlarını yoklamak suretiyle onu tam benimser.”⁵⁹

Ona göre “muhayyile” ve şahsi “tecrübe” konusunda Batı’nın üstünlüğü aslında nesnelere ve eşyalar konusundaki bu dikkatinin eseridir. İlk okunuşta yerel bir oryantalizm izlenimi verecek bu düşüncelerde esasta kolayca reddedilemeyecek isabetli teşhislerin olduğu inkâr edilemez. Kendisi de bu noktada Garplı olarak tarif ettiği yaklaşım biçimiyle nesnelere bakan bir yazardır. Yitip giden Şark dünyasına bir Garplı gibi bakabilmeyi öğrenmiştir. Tanpınar’ın bu özellikleri Orhan Pamuk’un edebiyat anlayışını derinden etkilemiştir. Orhan Pamuk eşyaların, nesnelere bir ressam gibi görülmesi gerektiğini Tanpınar’dan öğrendiğini söyler.⁶⁰

Tanpınar, kültürel bir ikilemin ve çatışmanın ortaya çıkardığı bunalımın içerisinde estetik varoluşuyla Türk romanının ana halkalarından birisini oluşturur. Tanpınar kendi konumunu “Hülâsa bir yığın tezdin adamıyım.” diye tanımlarken fikir ve sanat meselelerinde yaşadığı gelgitleri, kafa karışıklıklarını anlatmak istemekteydi.⁶¹ Tanpınar sadece söylemde değil yazarlık kariyeri boyunca da birbiriyle çelişen tezler ve fikirler dile getirmiştir. 1930’larda divan edebiyatının ortaöğretim müfredatından kaldırılmasını öneren Tanpınar, 1940’larda Klasik Osmanlı kültürüne ve şiirine geri dönüyor, yaşamının sonlarına doğru ise Batı ile boy ölçüşebilecek bir eserin ve klasik kültürün olmadığını söylüyordu.⁶²

“Tezat adamı” olmak veya “kafası karışık” olmak durumu bu sefer imgesel düzeyde Oğuz Atay ve Orhan Pamuk’ta dile gelecektir. Yıkılan bir imparatorluğun ve ondan arta kalan bir ulus devletinin yarattığı bütün tezatlar, bunalımlar onun estetiğinde yer bulmuştur. Tanpınar ne basit bir Doğu-Batı ikilemini işleyen bir yazar, ne de

⁵⁹Ahmet Hamdi Tanpınar, “Şark İle Garp Arasında Görülen Esaslı Farklar”, **Yaşadığım Gibi**, 4. bs. (İstanbul: Dergah Yayınları, 2005), 24.

⁶⁰Pamuk, “Türk Romanı”, **Öteki Renkler**, 110.

⁶¹Ahmet Hamdi Tanpınar, **Günlüklerinin Işığında Tanpınar’la Baş Başa**, 3. bs. ed. İnci Enginün-Zeynep Kerman (İstanbul: Dergah Yayınları, 2008), 333.

⁶²Ayvaz, **age**, 153.

geleneçi yaklaşımın bir temsilcisi olarak değerlendirilebilir. Tanpınar bu açıdan Peyami Safa, Tarık Buğra gibi Batı'nın karşısına Doğu'yu ikame eden yaklaşımlardan şiddetle kaçınmış, kültürü tarihsel bir olgu olarak anlamaya çalışmıştır. Tanpınar aynı zamanda nostaljik ya da idealize edilmiş romantik geçmiş anlayışına karşı da mesafeli duran bir yazardır. Tanpınar'ın bu ayırt edici özelliği kendi döneminin başka yazarları ile kıyasladığımızda daha net görürüz. Bu bakımdan Abdülhak Şinasi Hisar'ın nostaljisi çocukluğunun geçtiği eski konak yaşantısı ve Boğaziçi'yi eksen alan bir çizgide ilerler. Soyut bir tarih ve Osmanlı imgesine dayanan Yahya Kemal Beyatlı ise imparatorluk geçmişinin yüceltildiği, fütuhatçı Osmanlıya özlem duyar. Gerek Hisar'ın kendi kişisel geçmişi ve deneyimi üzerinden kurduğu nostalji ile gerekse Beyatlı'nın romantize ve idealize edilmiş, soyutlaştırılmış geçmiş kavramlarında tarihsellik ya da tarihsel bir bakış açısı mevcut değildir. Çöküş devrinin bu iki yazarından birisi çocukluk devrinin altın çağına sığınırken, bir diğeri Osmanlı siyasal geçmişinin altın çağını yaşadığı dönemi, akıncıların kahramanlıklarıyla zaferlerin kazanıldığı bir devri idealleştirmektedir. Tanpınar, Beyatlı'dan hocam diyecek kadar saygıyla bahsetse de hem siyasal tercihleri hem de kültürel tavrı nedeniyle bu iki yazarın oldukça farklı olduğunu görmek gerekiyor. Beyatlı'nın fütuhat edebiyatına karşın Tanpınar; Osmanlı'da estetik, sanatsal anlamda mimari, musiki üzerinden geçmiş medeniyeti ve kültürü ön plana çıkarmıştır.⁶³ Tanpınar'ın karşı olduğu belki de Tanzimat'tan beri devam edegelen yüzeysel ve biçimsel Batıcılık anlayışdır. İkinci rahatsızlığı ise Cumhuriyetin ilk yıllarında Osmanlı geçmişini hiçe sayan, kültürel kimliği sadece Orta Asya steplerinde ya da eski Anadolu medeniyetlerinde arayan yaklaşımın kendisinedir. Bu tür kültürel kimlik yaklaşımını fazlasıyla yavan ve yapay bulan Tanpınar, Osmanlı siyasal mirasını değil; ama kültürel geçmişinin derinlikli ve incelikli tarafını sahiplenmiştir.

Tanpınar'ın derinden hissettiği kimlik krizini daha iyi anlayabilmek için Türkiye'deki erken dönem milliyetçilik anlayışını ve bu anlayışın Osmanlı geçmişi ile kurduğu ilişkiye bakmak gerekiyor. Cumhuriyetin kurulmasıyla hayata geçirilmeye çalışılan ulusçu yönelim neticesinde yeni bir tarih görüşü inşa etmek için 1930 tarihinde Türk Tarih Tetkik Cemiyeti kurulmuştu. İlk Türk Tarih Kongresi'nin en önemli gündem maddesi Türk ulusunun kökenlerinin nereye dayandırılacağı

⁶³Oğuz Demiralp, "A. Hamdi Tanpınar", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 3 / Modernleşme ve Batıcılık**, 4. bs. ed. Tanıl Bora- Murat Gültekingil. (İstanbul: İletişim Yayınları, 2007), 34.

meselesi üzerineydi.⁶⁴ Öbür taraftan Serv travması ve Anadolu ile ilgili Yunan ve Ermeni tarih tezlerine cevap verebilmek için Anadolu'nun eski uygarlıkları Türklerle ilişkilendirildi. Erken Cumhuriyet döneminin milliyetçi/pozitivist tutumundan kaynaklı olarak Türk Tarih Tezi Osmanlı tarihine adeta gözlerini kapamış bunun yerine İslamiyet öncesi Türk tarihine yönelmişti. Bunun anlamı Osmanlı geçmişinin devlet söyleminde bir kültürel kimlik inşa etme unsuru olarak büyük ölçüde dışlanması demektir. Osmanlı kozmopolitliğine yapılan eleştirinin temelinde homojen, seküler bir ulus inşa etme dürtüsünün rol oynadığını görüyoruz. Ancak asıl sebebi Osmanlı millet sistemine duyulan tepkide aramak gerekiyor. Cumhuriyet kurucuları Osmanlı'yı bir Türk devleti olarak görmüyorlardı ve İslam milleti adı altındaki diğer unsurlarla (Özellikle Arap) olan farklılığın altını çizerek etnik kimliğin öne çıkarılması suretiyle bir çözüm üretmeye çalışıyorlardı. Bu ayrışmayı gerçekleştirmek amacıyla yeni dil politikası ve alfabe değişikliği dönemin kültürel yöneliminin merkezine oturmuştur.

Fransız Devrimi ve modern devlet modelinden etkilenen Jön Türkler kuşağının son halkası Kemalizm, milliyetçilik ideolojisini hâkim resmi söylem haline getirirken, Osmanlı İmparatorluğu ve İslam kültürüne mesafeli yaklaşarak seküler milliyetçi bir ideolojiye dayanma ihtiyacı duydu. Kurulan yeni devletin siyasi seçkinleri Tanzimat ve sonrası dönemdeki Jön Türkler gibi İslam ile modernleştirmeyi uzlaştırmak, sentezlemek yerine Batı karşısında gelinen durumun müsebbibi olarak gördükleri Osmanlı ve İslam geçmişine mesafeli yaklaşmayı tercih ettiler.

Tanpınar kimlik ve tarih görüşü noktasında büyük ölçüde Kemalizmle ayrı düşmüş bir aydındır. Tanpınar'daki kimlik endişelerinin ve mazi konusundaki mütereddid halini anlayabilmek için Kemalizmin karşısındaki bu tavrına bakmak gerekiyor. Siyasal planda ise zannedilenin aksine Tanpınar'ın sağ muhafazakârlardan ziyade CHP'ye yakın durduğunu, DP'ye yönelik son derece sert eleştiriler yönelttiğini, hatta bunun 27 Mayıs Darbesi'ne destek vermeye kadar vardığını yıllar sonra gün yüzüne çıkan günlüklerinden öğreniyoruz.⁶⁵

⁶⁴Afet İnan'ın kongrede sunduğu tebliğde şu görüşlere yer veriliyordu: “ *Türk ırkı, ana yurtlarında, yüksek kültür mertebesine varırken, Avrupa halkı vahşi ve tamamen cahil bir hayat yaşıyordu;... Orta Asya'nın otokton halkı Türktür (alkışlar). Türk çocukları biliyor ve bildirecektir ki, onlar, 400 çadırlı bir aşiretten değil, on binlerce yıllık, Ari, medeni, yüksek bir ırktan gelen, yüksek kabiliyetli bir millettir.*” Büşra Ersanlı Behar, **İktidar ve Tarih, Türkiye'de “Resmî Tarih” Tezinin Oluşumu (1929-1937)**, 2.bs. (İstanbul: Afa Yayınları, 1995), 130.

⁶⁵Tanpınar, **Günlüklerinin Işığında**, 213-214.

Tanpınar Doğu-Batı çatışması olarak görülen, çoğu durumda “teknolojisi gelişmiş ama manevi yönden eksik” Batı uygarlığına karşı Doğu’nun erdem ve fazilet derslerini vermez. Mana-madde üzerinden kurulan şematik yorumlara tenezzül etmez. Tanpınar Doğu-Batı meselesinin ne kadar karmaşık olduğunu, iki uygarlığı da tanıyan ve Batı’da olmanın bir seçim değil zorunluluk olduğunu ve bu zorunluluğun da korkulacak bir şey olmadığını pekâlâ farkında olan bir yazardır:

“Ne kadar çok hatıra ve insan... Niçin Boğaz’dan ve İstanbul’dan bahsederken bütün bu dirilmesi imkânsız şeylerden bahsettim. Niçin geçmiş zaman bizi bir kuyu gibi çekiyor? İyi biliyorum ki aradığım şey bu insanların kendileri değildir; ne de yaşadıkları devre hasret çekiyorum. IV Mehmed’in saltanat kayığının bir masal kuşu gibi altın ve mücevherlerden pırlı pırlı, lacivert suları yırtta yırtta Kandilli’ye yanaştığını görmek yahut doğduğum yılların İstanbul’unda bir ramazan sergisinde- başımda fes, sırtımda pardesü, bir elimde kuka tespih, öbüründe ucu altın saplı baston ebediyete Ahmed Rıza Bey’in tasvirlerinden yadigâr kalan çok düzgün kesilmiş bir sakalla- birbirine karışmış gül yağı, tarçın yağı, her türlü baharat kokusu içinde dolaşmak, beni ne dereceye kadar tatmin edebilir? Hatta Kanuni’nin, Sokullu’nun İstanbul’unda bile on dakikadan fazla yaşayamam. Böyle bir şey için ne kadar kazanca göz yummak, benliğimden ne mühim parçaları kesip atmak lazım (...) Hayır aradığım şey ne onlar, ne de zamanlarıdır.”⁶⁶

Tanpınar neden böyle hissettiğini de izah etmektedir:

“En büyük meselemiz budur; mazi ile nerede ve nasıl bağlanacağız, hepimiz bir şuur ve benlik buhranının çocuklarıyız, hepimiz Hamlet’ten daha keskin bir ‘olmak veya olmamak’ davası içinde yaşıyoruz. Onu benimsedikçe hayatımıza ve eserimize daha yakından sahip olacağız. Belki de sadece aramak ve bütün kapıları çalmak kafidir...En iyisi, bırakalım hatıralar içimizde konuşacakları saati kendiliklerinden seçsinler. Ancak bu cins uyanış anlarında geçmiş zamanın sesi bir keşif, bir ders, hulasa günümüze eklenen bir şey olur. Bizim yapacağımız yeni, müstahsil ve canlı bugünün rüzgârına kendimizi teslim etmektir. O bizi güzelle iyinin, şuurla hulyanın el ele vereceği çalışkan ve mesut bir dünyaya götürecektir.”⁶⁷

Tanpınar Batı’ya değil, geçmişin mirasını tümünden reddeden bir Batılılaşma anlayışına karşıdır. Tanpınar geçmişi bulunduğu şimdi yani cumhuriyet konumu üzerinden değerlendirir. Maziye bakarken de mazinin her neslin kendi tarihsel şartlarının bir ürünü olduğunun bilincinde olan tarihselci bir tutuma sahiptir.⁶⁸

Öbür taraftan Ahmet Hamdi Tanpınar bütünlük arayışı içerisinde bir yazar olarak geçmişi kurgularken yitip giden ve bir daha gelmeyecek olanları bir topluluğun bütünlüğünün kayboluşu olarak tasavvur eder:

“Mahallenin kendisi de kayboldu (...) Bugünün mahallesi artık eskiden olduğu gibi her uzvu birbirine bağlı yaşayan topluluk değildir; sadece belediye teşkilatının bir cüzü olarak mevcuttur. Zaten mahallenin yerini yavaş yavaş alt kattaki üsttekenden habersiz, ölümüne, dirimine kayıtsız, küçük bir Babil gibi, her penceresinden ayrı bir radyo merkezinin nağmesi taşan apartman aldı(...) eski İstanbul mahalleleri artık sadece bir hatıradır. İşin garibi, onlarla beraber toplu yaşamayı, toplu eğlenmeyi de kaybettik. Eski İstanbul’da, hatta benim çocukluğumda bile zengin, fakir her sınıf beraberce eğlenirdi. Mehtap sefalari, Kâğıthane

⁶⁶ Ahmed Hamdi Tanpınar, **Beş Şehir**, 24. bs. (İstanbul: Dergah Yayınları, 2008), 206.

⁶⁷ **age**, 207-208.

⁶⁸ “Bir şehrin hayalimizde aldığı bu cins çehreler üzerinde düşünülecek şeylerdir. Bu, insandan insana değiştiği gibi nesilden nesile de değişir.” **age**, 118-119.

âlemleri, Çamlıca gezintileri, Boğaz mesireleri şehrin adeta beraberce yaşamasını temin ederdi. Bu, eğlencesi kit Ortaçağ'dan kalma bir itiyattı. Bununla beraber son zamana kadar müşterek zevkin yardımıyla sürüp gelmişti. Bir yandan iktisadi şartların değişmesi, öbür yandan bu zevkin kalmaması, dışarıdan gelen bir yığın yeni modanın ve hasretin her gün bizi birbirimizden biraz daha ayırması, eskiye karşı duyulan haklı haksız bir yığın tepki, İstanbul'u bütün halkının beraberce eğlendiği bir şehir olmaktan çıkardı. Mehtap âlemlerini yapacak eski servetler kalmadı, Kağıthane'yi çoktan bayağı bulmağa başlamıştık. Çamlıca'nın yerini Büyükkada aldı ve Pazar günlerine ait piknikler de, şehre ve eğlenme tarzına herkesin malı olan pek az şey ilave ediyor. Sinemanın zevkimizi dışarıdan idare ettiği devirde yaşıyoruz.”⁶⁹

Tanpınar'ın içsel gerilimini ve gelgitlerini çok iyi yansıtan bir pasaj bu. Yitip giden mahallenin karşısında kompartımanlara bölünmüş ve daha bireysel yaşamı simgeleyen apartmanın varlığı içten içe Tanpınar'ı tedirgin etmektedir. “*Saatleri Ayarlama Enstitüsü*” ve başka birçok eserinde tasvir ettiği köşk hayatı, bireyselliğe ve özel hayata müsaade etmeyen; cemaat halinde ve onun değerleriyle yaşamayı mümkün kılan mekânlardır. Küçük Babil ise bu tedirginliği besleyen diğer bir imgeyi oluşturmaktadır. Toplumun çeşitliliği, karmaşası, içinde yaşayanların birbirleriyle kopuklukları ve yabancılaşma korkusu burada açık olarak ifade etmektedir. Müşterek yaşam ve henüz sınıf ayrımlarının çok fazla derinleşmediği bir toplum imgesi Tanpınar'da modern kabullenme ile birlikte bir tereddüdü de beraberinde getirmektedir. Tanpınar maziye ilişkin bu ikircikli tutumunu: “Ne ondan kurtulabiliyorum, ne de tamamiyle onun emrinde olabiliyorum.” diyerek özetlemiştir.⁷⁰

Tanpınar'daki “mazi hasreti”, “bütünlük arayışı”, kendi olma isteğinin eserlerinde sık sık karşımıza çıkması bu yargıyı güçlendiriyor gibi görünüyor. Ancak unutmamak gerekiyor ki Tanpınar'ın “medeniyet değiştirmek” olarak tanımladığı olgunun merkezinde duran Osmanlı/Doğu geçmişi, iç âleminde onu besleyen estetik kaynağın bizzat kendisidir. İmparatorluk çökse de, şaşalı geçmiş yitip gitse de bu çöküşün kendisine takılıp kalmak yerine bu durumun ortaya çıkardığı estetik imkânları değerlendirme peşindedir: “Ben bir çöküşün esteti değilim. Belki bu çöküşte yaşayan şeyler arıyorum. Onları değerlendiriyorum...”⁷¹ Tanpınar bir daha maziye dönülemeyeceğinin, bu kopukluğun giderilemeyeceğinin çok iyi farkındadır ve bu farkındalığıyla muhafazakâr gelenekten ayrılır. Tanpınar söylemindeki bütünlük arayışına rağmen sanatının gücünü bölünmüşlükten alan ve bunun bilincinde olan bir

⁶⁹ *age*, 130-131.

⁷⁰ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, 10 bs. (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2005), 53.

⁷¹ Tanpınar, *Huzur*, 172.

yazardır. Nurdan Gürbilek, Tanpınar'ın neden muhafazakâr olarak değerlendirilemeyeceğini şu gerekçeyle izah eder:

“Evet, bir mazi hasreti, kişinin ya da ulusun çocukluğuyla ilişkilendirilmiş bir tamlık hayali; bir eve dönme, kendine dönme ısrarı var Tanpınar'da. Ama diğer yanda 'kendi' denen yerin başından bu yana kayıpla şekillendiğini, bütün bu içeriklerin çoktan kaybedildikleri için yazıya dökülebildiğini söyleyen de odur. Kurumuş pınar, kayıp Şark ya da ölü anne: kaybedilen bundan böyle ancak 'hasretin kuvvetiyle', 'sözün kudretiyle', bu kez bir iç dünya olarak kurulabilecektir. Tanpınar'ı siyasi muhafazakârlıktan olduğu kadar mazinin sahiden diriltilebileceği yanılımasından uzak tutan, edebiyatı toplumsal seferberliğin dışında özerk bir şey olarak düşünmesini sağlayan da özerk kendiliğin ancak kayıpla kazanılabileceği sezgisidir.”⁷²

Sonuçta Tanpınar tam da edebiyata ilişkin bu tutumu nedeniyle kendisinden sonraki modernist ve postmodernist edebiyat çizgisini çokça etkilemiştir. Unutmamak gerekiyor ki onu bu kadar önemli kılan edebiyatının içinden sorduğu sorulara verdiği yanıtlar değil; bizzat sorduğu soruların kendisidir.

3.2. Oğuz Atay'da Geçmişin ve Şimdinin İronisi

Dağılan imparatorluk ile yeni doğan cumhuriyetin her ikisini birden görebilen ara kuşağa mensup olan Tanpınar, gelenek ve modernlik çatışmasını daha yakıcı bir somutlukta yaşıyor; geleneğe dönmek gibi bir derdi olmasa da bu çatışmanın doğurduğu gerilimleri romanının kendisine özgü dokusuyla dile getiriyordu. Oğuz Atay ise artık ara kuşak olamayacak kadar modernleşmeyi yaşayan ve benimseyen; aynı zamanda onunla çatışan bir yazardır. Oğuz Atay Batı'da karar kılmış bir tarihsel dönemecin yarattığı aydın kuşağının temsilcisidir. Ancak Batı'da karar kılmak ile Batı'yı tereddütsüz benimsemek arasında ince bir ayrım çizgisi bulunmaktadır. Bu ayrım, tereddütsüz benimsemenin yaratacağı kimlik kaybı endişesi karşısında Batı'ya tabi olmaktan çok Batı ile eşit olmaya çalışan bir bilincin tepkisinden ortaya çıkmaktadır. Bu bakımdan gelenek ile modernlik arasında gelgitler yaşayan bir toplumun ürettiği klişeleri ironize etmek, bu tepkinin ürettiği bir stratejidir. Bu strateji aynı zamanda böylesi “yaralı bilinçle” malul bir toplumda ayakta kalmanın, “kendi olmanın” yoludur. Batı'ya tabiiyet olamayacağına ve Batılı olmaktan da vazgeçilemeyeceğine göre ancak orijinal bir konum yani sahicilik arayışı ile Batı'ya karşı tepkisel bir “çocukluktan” kurtulmak, olgunlaşabilmek mümkün olabilir: “Batı diyen insanların –çevremde- gittikçe bir ruh tembelliğine, düşünme tembelliği içine

⁷² Nurdan Gürbilek, **Kör Ayna, Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe** (İstanbul: Metis Yayınları, 2004), 133-134.

düştüğünü görüyorum. Orijinal düşünceden kaçmak ve kolayca haklı çıkmak için böyle oluyorlar sanki.”⁷³

Atay’ın bütün romanları bu sahicilik arayışının peşinden koşan, toplumun yargılarıyla uyum sağlayamayan arada kalmışları anlatır. Son derece sahte ve sığ bulduğu bir tür gündelik yaşam ile yetinemeyecek kadar derinliğe sahip olan, varoluşsal bunalımın doğurduğu bir arayıştan söz ediyoruz her şeyden önce. Atay iki açıdan sahiciliği talep eder: İlk olarak sahicilik talebi toplumsal anlamdaki eklektizme ve ikiyüzlülüğe yönelik bir tepkidir. İkincisi ise aydınlar ile toplum arasında yaşanan yabancılaşmanın yarattığı bir çatışma söz konusudur. Erken Cumhuriyet döneminde yaşayan Tanpınar gibi kimi aydınlar daha sessiz bir şekilde geçmişin yadsınışını eleştirdiler. Kendilerini büyük ölçüde belirleyen geçmiş kültürü, devam zincirinin bir parçası olarak kabul ettiler. Namık Kemal’den Tanpınar’a kadar devam eden bu aydın kuşağı hep merkezde durmuş, yüzünü topluma dönmüş, onu “biçimlendirmeye” çalışmıştır. Hatta bu biçimlendirme çabasının birtakım siyasi sonuçları olmuştur. 1930’lardaki Kadro deneyimi ile 1960’lardaki Yön Hareketi aslında bu tür aydın ideolojisinin tezahürleridir. Çoğu durumda “zinde güçler” olarak tanımlanan ve kurucu ideolojinin temsilcisi gibi davranan bu zihniyet yapısı 1970’lerle birlikte gücünü korusa da önemli bir kırılma yaşadı. Bu kırılmanın en önemli nedeni 12 Mart darbesi ile birlikte 27 Mayıs darbesi benzeri zinde güçler ittifakına (ordu, üniversite gençliği, aydınlar) dayalı yapısının artık değişmeye başlamasıdır. Kendisini toplumun bir sözcüsü olarak gören, devlet ile organik bir bütünleşme içinde varsayan aydınların önemli bir kısmı değişen iç ve dış konjonktürde artık ülkenin kaderini belirlemede asli unsur olmadıklarını hissetmeye başlamışlardır. Kavrama süreci için 1980’ler sonrası beklemek gerekiyor.

Aydınların zihniyet dünyasındaki değişimin ikinci önemli bir nedeni ise Türkiye’nin 1960 ve 1970’li yıllarda sanayileşme ve şehirleşme ile birlikte kabuk değiştirme sürecine girmesidir. Sosyal yapısı çeşitlenen ve zenginleşen bir ülkede artık 1930 ve 1940’larda olduğu gibi cemaatler halinde hareket eden, daha yekpare bir aydın hareketinden ve tutumundan bahsedilemez. 1950’lerin iki kutuplu ve daha az ideolojik temelli siyasal yapısı değişmeye başlamış; sağda ve solda yeni partilerin kurulduğu, var olan büyük partilerin daha ideolojik bir çizgiye evrildiği yeni bir tablo ortaya çıkmıştır. 1961 Anayasası’nın getirdiği görece liberal ortam kültürel iklimi de

⁷³ Atay, **Günlük**, 188.

değiştirmektedir. Cumhuriyetin ilk yıllarında devlet ile organik bağına sahip olan aydınlarından farklı olarak; 1960'lı yıllarda daha çok çeviri eserin yayımlandığı, siyasal İslam, sosyalizm gibi önceden yasaklı ideolojilerin kendilerini yayın faaliyetleriyle daha açıktan ifade edebildiği bu ortamda siyasi düşünceler çeşitlendikçe dönemin aydınları da değişerek farklılaşmışlardır.

Tanpınar'ın gördüğü ve sık sık andığı parçalanma ve yekpareliğin kaybolması artık çok açık bir şekilde gerçekleşmiştir. Kendisini devletin ve rejimin asli bir unsuru olarak görmeye alışmış aydınların önemli bir kesimi sistem ile karşı karşıya gelebileceklerini kavramaya başladıkça bu onları hem yabancılaşmaya hem de hırçınlaşmaya itmektedir. Belki de bu sürecin en olumlu tarafı kendilerini devlet yerine ikame eden ve toplumu şekillendirmeye çalışan eski öncüllerinin tersine hem devleti hem de tarihi daha eleştirel bir tutumla sorgulamaya çalışan yeni bir aydınlar zümresinin ortaya çıkmasına vesile olmasıdır. İşte Oğuz Atay'ın en ayırt edici özelliği olan ironisi böylesi bir iklimin içerisinde şekillenmiştir. Kuşaklararası iletişimsizlik, çatışan palimpsest söylemler ve toplumsal yabancılaşma bu yüzden romanlarının odak noktasını oluşturur:

“Okulda ilk öğrendiğim gerçeklerden biri de babamın –sonra peder oldu- beni yanlışlıkla mektep yerine okula gönderdiği oldu. Önümüze alfabe adında anlaşılmaz bir kitap koydular. Babam, ona da elifba dedi. Okulla babamı uzlaştırmaya imkân yoktu. Bu garip kitapta, bizim kılığımıza pek benzemeyen bir biçimde giydirilmiş çocuklar, boyuna birbirlerine top atıyorlardı. Hangi mahallede oturduklarını bilmediğim bu çocuklar, kumbaralarında –bizim evde böyle bir kutu yoktu- para biriktiriyorlar; babaları da –Ahmet Ağabey kadar genç ve bıyıksız adamlardı bunlar- onlara, çatana denen kayıklar alıyordu. Bir de vatan denen bir şey vardı ki, çok iyi korunması gerekiyordu. Bizler, her sabah hep bir ağızdan onu özümüzden çok sevdiğimizi, ant denilen bir şey içerek haykırıyorduk.”⁷⁴

Oğuz Atay'ın karakterleri kendi içlerine dönen, içsel bir dünyadan yola çıkarak dışarıdaki yaşamı sorgulayan kişilerdir. Onun kahramanları merkezin bir parçası olmadığı gibi toplumun bir sözcüsü olmayı da reddetmektedirler. Üstelik Oğuz Atay, romanlarında kendisinin de bir parçası olduğu aydınlar dünyasını ironize etmektedir. Atay, geçmişini ironize ederek bu kopuşun yarattığı melankoliyi aşmaya çalışır.

Atay'da sahicilik arayışı ve derdi sahicisi bir derttir. Sahte ve ikiyüzlü bir düzende sahicilik Atay'ın tutunamayan karakterlerinin tek yaşam dalıdır. Bu dal kırıldığında “Sahte olmaktansa yaşamamak iyidir” diyerek ya intihara ya da deliliğe sürüklenirler.⁷⁵ “Taklit, bayağı ve yüzeysel olan her şeyin boğduğu bir yaşamda sahicilik tek varoluş yoldur onlar için. “*Tehlikeli Oyunlar*”ın başkahramanı Hikmet

⁷⁴Atay, **Tutunamayanlar**, 76.

⁷⁵ **age**, 455.

Benol sahiciliğin yaşamasına izin verilmeyen ve gerçeğin boğucu olduğu bir ülkede var olabilmenin yolunu hayatı bir oyuna çevirebilmekten geçtiğine karar vermiştir. Hikmet Benol, Atay'ın bütün diğer kahramanlarının ortak derdini yani gölgede kalmayı, önemsenmemeyi kısacası ikinci sınıf insan olmayı reddettiği için de ülke denilen bu büyük tiyatro sahnesinde kendisi olabilmenin telaşı içerisinde. Varoluşsal bir krizin tek reçetesi olan sahicilik onda imgenin ötesinde bir yerdedir.

Oğuz Atay'da sahicilik talebiyle birlikte bir şeyin daha önemli yer tuttuğu hemen fark edilir: "Acelesi olmak". Acelesi olmak hem kişisel alandaki tamamlanmamışlık hem de toplumsal anlamda bir taşra ülkesi olmanın getirdiği durumla örtüşür. "*Tehlikeli Oyunlar*"ın başkarakteri Hikmet Benol'un soyadı bile bu yarım kalmış benliğe göndermede bulunur. Akıl hastanesinde intiharla biten bir trajedi aynı zamanda toplumsal olarak az gelişmişlik ile yakından irtibatlıdır. Terakki, uygarlık gibi sıfatlarla tanımlanan ve kurtuluşa giden yolun tek aracı olarak görülen Avrupa trenine yetişme endişesi; aceleye ve telaşa dönüşmüş bir ülkenin aydınıdır Oğuz Atay. Her daim acelesi olanların her daim geç kalanların hikâyesini anlatır romanlarında. Son anda da olsa vagonlardan birine yetişebilmek için can hıraş bir şekilde koşan bir çocuğun telaşıdır söz konusu olan:

"Herkesin canına okuyacağız. Yabancılardan, geri kalmışlığımızın acısını çıkaracağız." (...)
*Acelemiz var doktor: Yaşamamış bütün olayları yeniden sahneye koymak gibi tarihsel bir görevimiz var. Avrupa'ya yüzyıllarca geriden izlemekten usandık artık. Önce Fransa İhtilalini yapacağız."*⁷⁶

Oğuz Atay'da dile gelen bu aceleci Avrupa'ya yetişme telaşı aynı zamanda bir karabasana dönüşür. Modernleşme yoluna geç başlamış toplumların bu telaşı hızla alınmış yolların yarattığı sancılarla boğuşmak anlamına da gelmektedir. Oğuz Atay ulusal alegori çerçevesinde Osmanlı Türkiye tarihini eleştirel ve ironik bir perspektifle ele alır. Bunun en iyi örneklerinden birisi "*Tutunamayanlar*"ın ilginç ve yoruma açık olan "Abdülhamit Rüyası" bölümüdür. Öncelikle burada rüya kavramına dikkat çekmek gerekiyor. Onun romanlarında rüyaların özel bir yeri olduğunu belirtmemiz gerekir. Rüyalar gerçek ile hayalin kesiştiği ara noktada toplumsal hafızanın ve toplumsal bilinçaltının birer dışavurumudur. Bu yüzden ulusal alegori çerçevesinde rüyalar kişisel arzu ve bilinçaltının ötesinde daha geniş bir üst bağlamın göstergelerine dönüşürler. Ancak Atay'ın bir uyarısını da unutmamak gerekiyor: "Tarih bir tahriften ibarettir. Tarih, geçmişten geleceğe

⁷⁶ Oğuz Atay, *Tehlikeli Oyunlar*, 20 bs. (İstanbul: İletişim Yayınları, 2008), 337.

uzanan ve bugün gördüğümüz bir rüyadır. Bütün rüyalar gibi tarih de yorumlanabilir; ama görülürken değil.”⁷⁷ Osmanlı-Türkiye tarihinin iki önemli figürü olan İkinci Abdülhamit ve Atatürk imgelerini tartışmaya açarak, Türkiye’nin ulusal alegorisinde muhafazakâr ve laik entelijansiyanın hegemonik savaş alanı olan iki tarihi şahsiyeti bambaşka bir çerçevede değerlendirmektedir. Uzun bir alıntı pahasına bu rüyanın kendinse bakalım önce:

“Turgut, o gece, daha sonraları her hatırlayışında ürperdiği ve ‘Abdülhamit Rüyası’ adını verdiği bir kâbus gördü. Sabaha karşı rüyanın dehşetiyle birdenbire uyandı. Rüyasında, rüyanın hemen başlarında, padişah Sultan Abdülhamit’i gördü. Koyu kırmızı büyük bir salonda, bir divanın üstüne, Sultan Abdülhamit, elbiseleriyle uzanmıştı. Başında kırmızı bir fes, parlak siyah redingotun üstünde de ucuna bir nişan asılmış kalın ve sarı bir kurdele vardı. Divanda ipekli bir örtü Sultan’ın hemen yanbaşında duruyordu. Abdülhamit bu örtüye yer yer sarınmıştı. Tıpkı anlatıldığı gibi ufak tefek, koca burunlu ve kara sakallıydı. Turgut, Sultan’a bu kadar yakın olmaktan biraz mahçup ve ürkek, konuşmadan Abdülhamit’i seyrediyor, bir yandan da kendine cesaret vermeye çalışıyordu: ben Cumhuriyet çocuğuyum, ben Cumhuriyet çocuğuyum. Bir ilkokul öğrencisi gibi hissediyordum kendini: neden korkacakmışım Abdülhamit’ten? Fakat, hiç konuşmayan bu küçük adamda ürkütücü bir otorite vardı. Başıyla Turgut’a işaret etti. Turgut da divanın yanındaki sandalyeye oturdu. Abdülhamit’i şimdi çok yakından görüyordu. İkisi de susuyordu. Birden, Sultan’ın sarındığı örtüler kımıldadı; ipek kumaşın arasından, Turgut’un o ana kadar fark etmediği bir adamın başı ve kolları yavaşça dışarı çıktı. Allah Allah, dedi Turgut içinden, bu ince örtülerin altında bir insan olduğunu nasıl farketmedim. Yılışık, her an sırttan bir adamdı bu; Abdülhamit’in ciddi ve ağırkanlı duruşuna hiç uymuyordu. Sultan, Turgut’un aklından geçenleri anlamış gibi: ‘Önceden belli olmaz,’ dedi. ‘Divanın ortasında onun için oyuk bir yer yapılmıştır. Hep orada yaşar.’ Adam, örtülerin içinde yılan gibi kıvranıyor ve yüzündeki iğrenç gülümsemeye Turgut’a bakıyordu. ‘Şimdi ne yapıyor?’ diye sordu Turgut. Kayıtsız bir tavırla karşılık verdi Sultan: ‘Bana sevgisini gösteriyor.’ Turgut, bağlanmış gibi, iskemleden ayrılamıyordu. ‘Ben isterseniz gideyim,’ gibi bir şeyler mırıldandı. ‘Lüzum yok’ dedi Sultan. ‘Alıştıdır kıvranmaya. Senin yüzünden değil.’ Adam, gülüyor, kıvranıyor ve bir yandan da: ‘Öyledir efendimiz, buyurduğunuz gibi,’ diye tekrarlayıp duruyordu. Turgut: ‘Yaptığımız bütün devrimlerin aslı yok mu dersiniz’ diye sordu birdenbire. Sultan, başını geriye iterek: ‘Bana kalırsa yok,’ dedi. Adam kaybolmuştu. Sultan, eliyle örtünün altını yoklayarak: ‘Yorulma artık sen Dilazer!’ diye seslendi yatağın altına. Kıvrımların arasından Dilazer’in sesi geldi: ‘Vazifem, efendim.’ ‘Sen sıkılma Turgut Bey oğlum; Dilazer alıştıdır.’ Ayaklarını altına topladı, bir eliyle siyah mesini tutarak sözlerine devam etti: ‘Ben, bütün olabilecek evvelden görmüştüm. Benimle başa çıkamayacağımızı biliyordum. Ben ve Dilazer, sizin yenemeyeceğiniz kuvvetlerdik. Hele Dilazer! Çok marifetlidir: istediğin kılığa girer.’ Dilazer, siyah mesin altından başını çıkardı: ‘Girerim’ ‘Sizin hatanız buradaydı: Dilazer’in yerine koyacak adamınız yoktu.’ Dilazer, Turgut’un sandalyesinin yanında göründü, Turgut irkildi. Yılan adam sırtarak: ‘Adamınız yoktu,’ dedi ve gene kayboldu. Turgut yerinden fırlamak ve ‘Olmaz!’ diye bağırarak istedi. Sesi çıkmadı. ‘Kalkmalıyım,’ dedi. Kalkmazsam, Dilazer, beni de Sultan’dan yana sanacak. Abdülhamit’in yüzüne baktı: sakalını tutmuş düşünüyordu Sultan. ‘Cumhuriyet, bu duruma bu kadar kayıtsız kalamaz.’ diye haykırmak istedi. ‘Bunlara göz yumamaz!’ Yerinden kalkmaya çalışarak Abdülhamit’e doğru uzattı ellerini. Oda kararmıştı, divanı göremiyordu artık. ‘Üçüncü Cumhuriyeti de kurduğum halde, bunlara neden mi engel olamıyorum? Duyduğu bu yeni sese çevirdi başını. ‘Gücüm yetmiyor,’ dedi ses. Oda biraz aydınlandı: Turgut’un karşısında Mustafa Kemal duruyordu. Onu resimlerinden tanıyan biri için kim olduğunu anlamak çok güçtü; fakat Turgut tanıdı. Mustafa Kemal çok şişmanlamıştı. Saçlarının hemen hepsi dökülmüş, sırtı kamburlaşmıştı. Sesi yorgun çıkıyor, konuşurken dudaklarının arasından altın dişleri görünüyordu. Buruşuk yüzü beyaz kıllarla kaplıydı. Eski ropdöşambr giymişti. Turgut, bütün gücünü toplayarak konuşmaya çalıştı: ‘Nasıl olur? Siz idare etmiyor musunuz? Nasıl

⁷⁷ Atay, *Tutunamayanlar*, 234-235.

engel olamazsınız' Mustafa Kemal, çaresizliğini gösteren bir hareket yaptı. Turgut, ona doğru ilerlerken ter içinde uyandı."⁷⁸

Osmanlı-Türkiye modernleşmesinin en gerilimli paradoksunu alegorik olarak ele alan bu tuhaf rüyanın, kuşkusuz en baskın atmosferi içten içe çürüten ve çirkinleşen bir kehanetin gerçeğe dönüşmesi ve rüyadaki bütün figürlerin buna işaret etmesidir. Cumhuriyet'in eli maşalı Kemalist ideolojisiyle aydınları hayal kırıklığına uğratarak, mutsuzluğa sürüklediği bir dönemde görülen bu rüya Oğuz Atay'ın kendisinin rüyada yaşlanmış, güçsüzleşmiş Mustafa Kemal'den yardım dilemesiyle ve bu çağrının da sonuçsuz kalmasıyla artık aydınlar nezdinde cumhuriyet rüyasının yavaş yavaş bittiğini bize yine Oğuz Atay'ın hayal gücünün koridorlarında gezdirerek gayet başarılı bir şekilde gösterir. Belki de biten bir imparatorluğun paranoyasıyla korku, muhbirlik ve itaat iktidarı kuran Abdülhamit ve böylesi iktidarların paçasından eksik olmayan becerikli yılan adam Dilazerler kendi hayaletlerini bizzat rüyada Abdülhamit'in dediği gibi Cumhuriyet'e de taşımışlardır. Korku, itaat ve baskı dönemi yine sürüyordur ve devrimler bunu engelleyememiştir.

Peki, rüyanın en grotesk ve korkutucu figürü Dilazer kimdir ya da nedir? Rüyanın atmosferinde Oğuz Atay'da korkuyla karışık bir tikslenme duygusu yaratan yılan adamı kudretli Sultan Abdülhamit bile gözden çıkaramamaktadır ve onda bile Dilazer'e karşı belli belirsiz bir çekinme sezilmektedir. İktidarın elinin altında ve dizinin dibinde sürünmesi her ne kadar tiksindirici olsa da o odada, o ipek çarşafların arasında küçük cüssesi ama haşmetli bakışlarıyla Sultan'ı sultan yapan biraz da Dilazer'in varlığıdır. Odaya bunu bilmenin ağırlığı çökmüştür. Dilazer şimdi yılan gibi itaatle kıvrılıp sürünüyor; ama sultan düştüğü an onu ilk o sokup boğacak, bunu herkes biliyor. Dilazer mutlu ve itaatkâr kıvrılıyor. Yine Oğuz Atay rüyada Abdülhamit'e "Benimle başa çıkamayacağınızı biliyordum. Ben ve Dilazer, sizin yenemeyeceğiniz kuvvetlerdik." dedirtirken belki de jakoben Kemalizmin hem kitlelerin geçmişin figürlerine duyduğu hayaletimsi ve anlamsız özlemi gideremediğini hem de Cumhuriyet'in becerikli Dilazerlerin yine muteber olduğu bir düzene dönüştüğünü anlatmaktadır.

Bu yarı grotesk, yarı ironik eleştiri sadece aydınlara yönelik değil aynı zamanda Cumhuriyet dönemi ideolojisine de yönelmiştir. Atay, Tanpınar'a göre daha açıktan, daha alaycı bir hesaplaşmadan yanadır. Bir defa Tanpınar çoğu zaman bir cemaat

⁷⁸age, 83-84-85-86.

kimliği adına konuşur, söylemsel öznesi “biz”dir. Bu yüzden Tanpınar’ın “*Huzur*” romanındaki gerek Mümtaz gerekse İhsan gibi aydınlar Doğu-Batı ikileminde yargılayan ve toplum adına konuşan kişilerdir. İhsan, bireyi ve nihilizmi temsil eden Suat’ı tam da bu nedenle yadırgamaktadır: “Benim ferdin peşinde koşacak vaktim yok. Ben cemaat ile meşgulüm. Sürüden ayrılanın arkasından anası ağlasın!”⁷⁹ Bu açıdan bakıldığında romanda sadece aykırısı Suat nihilist bireysel kimliği ile karşımıza çıkarken; Mümtaz, Nuran ve İhsan cemaat kimliğinden tam anlamıyla sıyrılamamışlardır.

Oğuz Atay’da ise durum farklıdır. Atay’ın roman karakterleri içinde yaşadıkları toplumsal düzen ile barışık olmayan ve bu yüzden toplum dışına itilen kişilerdir. Tanpınar’ın aksine Atay’ın kahramanları (belki de anti-kahramanları demek daha doğru olacak) toplum adına değil kendi iç dünyaları adına konuşurlar. Doğu-Batı sorununda Mümtaz’ın ve İhsan’ın savunduğu estetik ideoloji aynı zamanda toplumsal bir önermedir. Ancak “*Tutunamayanlar*” romanının başkarakterleri olan Turgut ve Selim için sanat ve estetik, anlamsız yaşama ve sahteliğe karşı bir bireysel direnişi ifade eder. Bu direniş aynı zamanda bir makinenin kendisine benzetilen toplumsal düzene konformist olmayan bir tepkiye dönüşür. Düzen içinde bir yeri ve geleceği olan Turgut’un intihar eden tutunamayan arkadaşı Selim’in ardından yaptığı vicdan muhasebesi gibi:

“Şimdi yanımda olsaydın, bütün bu meseleleri tartışsaydık. Birçok meseleyi askıda bırakıp gittin. Beni bıraktın bu makinenin çarkları arasında. Ben de dişlilere ceketimi kaptırdım. Eteğimin ucundan bağlandım bu düzene. Ceketini çıkarmadan olmaz. Ceket çıkarma talimatı da verilmedi daha. Çıkar üstündekileri, kurtul bu düzenden. Olmaz Selim: çırılçıplak kalırım sonra. Tutunacak bir yer bulamam sonra. Düşünceler göklere yükseliyor, fakat vücut toprağa bağlı.”⁸⁰

“*Tutunamayanlar*”ın en önemli teması iletişimsizlik üzerinedir. Gerek kuşaklar arası gerekse bireyler arası kimsenin kimseyi dinlemediği, anlamaya çalışmadığı bir iletişimsizlik platformudur söz konusu olan. Diller bile yabancıdır birbirine. Bir yanda Osmanlıca bir yanda öz Türkçe metinlerin bir arada bulunduğu bu düzlemde kimse birbirini tam olarak anlayamaz. Hâlbuki “*Huzur*”da Mümtaz ve Suat’ın arasında uçurumlar olsa da en azından birbiriyle tartışabiliyorlar ve ne demek istediklerini birbirine anlatabiliyorlardı. Oğuz Atay’da ise hep konuşan ama bir türlü birbirini anlamayan kalabalık içindeki herkes birbirinin sesine, çığılığına yabancıdır. Bunu aşabilmenin yolu ise empati duygusuna sahip olabilmekten geçiyor:

⁷⁹ Tanpınar, *Huzur*, 301.

⁸⁰ Oğuz Atay, *Tutunamayanlar*, 311-312.

“cennet muhallebiden duvarlar demek değildir sayın yetkili cennet insanların birbirlerini dinlemeleri demektir birbirlerine aldirmaları birbirlerinin farkında olmaları demektir sen beni dinleyeceksin sayın yetkili benim reyimle oraya geldin bana kulak vereceksin yanımdan hışım gibi özel muhafızların ve kurşun işlemez camlı arabalarınla rüzgâr gibi geçmeyeceksin öyle sahte bir samimiyet de istemiyorum”⁸¹

Oğuz Atay konformizm karşıtlığı ve yabancılaşma üzerinden yeni bir birey kavramı üzerine eğilmekte; kolektif kimlikler ile birey arasındaki çatışmayı merkeze oturtmaktadır. Atay kafası karışanların romanını yazmıştır. Ama diğer yandan ironi silahıyla toplumsal düzene sert bir eleştiri getirmektedir. İroninin gücü yazarın kimlikler üstü bir konum alması ile pekişir ancak. Oğuz Atay bütün romanlarında bu tutumunu sahici bir varoluşsal problem haline getirebilmektedir. Onu özgün kılan sadece o güne kadar Türk edebiyatında denenmemiş olan biçimsel yenilikleri gerçekleştirmiş olması değil; düşünsel olarak geleneksel kültürel izleklerden radikal bir kopuşu getirmesidir. O romanlarında birey-cemaat çatışması, kültürel kimlik krizini, varoluşsal çikışsızlıkları, toplumsal ve kültürel kodları kılı kırk yararcasına ironik ve hüzünlü bir sesle dile getirmektedir. Onun kitapları sadece dışlanmışların, ötekilerin hikâyesi değil aynı zamanda tarihi ve yaşamı bambaşka bir pencereden okumanın ve anlamaya çalışmanın da penceresidir.

3.3. Edebiyat Geleneğimizde Tanpınar, Atay ve Pamuk

Tanpınar, Atay ve Pamuk birlikte modernleşme ve kimlik konusunda dile getirdikleri ile Türk edebiyatında yeni bir gelenek yaratmışlardır. Bu bakımdan Tanpınar, Atay ve Pamuk çizgisinde evrilen roman geleneğinin en büyük benzerlik noktasını kimlik ekseninde toplumsal ve bireysel anlamda yaşanan büyük gerilimi, estetik bir kaynağa dönüştürmüş olmalarında aramak gerekiyor. Çağdaş Türk edebiyatı kanonunun tartışılmaz üç ismi kuşkusuz Ahmet Hamdi Tanpınar, Oğuz Atay ve Orhan Pamuk olacaktır.⁸² Böyle bir kanon oluşturulmasında belli başlı başka isimler eklenip çıkarılsa da bu üç yazarın baki olduğu görülecektir. Türkiye’de edebiyatın içinde

⁸¹ **age**, 519.

⁸²Kanon kavramının kullanımı Antik döneme kadar dayansa da esas olarak bugünkü kullanım anlamına, tavsiye edilen, okunması gereken kitaplar listesi, Hıristiyan teologların İncil üzerine yaptıkları incelemelerde referans kitaplar oluşturulması fikriyle doğmuştur. Edebi kanon ise bir ulusun kültürel birikiminin en temel yönlerini yansıtmaya özelliğine sahip olan külliyat demektir. Bu açıdan bir kanon bizler için hangi kültürel ürünlerin önemli olduğunu belirler. Bu konuda ayrıntılı bilgi için bakınız: Mihály Szegedy-Maszák, **Literary Canons: National And International** (Budapest: Akadémiai Kiado, 2001), 16-17.

olduğu bir kimlik tartışmasının bu üç yazar olmadan yapılamıyor olması bu bakımdan anlamlıdır.

Berna Moran, “*Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*” adlı kitabının ikinci cildinde, elbette istisnalar kaydıyla, Türk romanında 1950’lere kadar olan dönemde Batılılaşma sorunsalının bu dönemde yazılmış romanların temel izleğini oluşturduğunu, 1950 sonrasında ise toplumsal yapıdaki çatışmaların bu izleğin yerini almaya başladığını ileri sürmektedir. Elbette bu Batılılaşma meselesinin romanımızda artık gündem oluşturmadığı anlamına gelmez. Berna Moran’ın belirttiği gibi 1950 öncesi romancılarının çoğu “Batılılaşma sorunsalına eğildikleri ve sonuçlarını tartıştıkları yapıtlarıyla egemen ideolojiyi yeniden üretme çabasına katkıda bulunmaya devam ettiler.”⁸³ Tanzimat romanlarının alafranga züppe tipler, modernleşmenin biçimci ve yüzeysel yansımalarına yönelik getirilmiş tepkilerin ürünüdür. Cumhuriyetin ilk yıllarında ise “ilericilik-gericilik” söylemi toplumsal çatışmanın veçhelerini ideolojik söylemle perdelemektedir. Ancak çok partili hayata geçişle birlikte yaşanan toplumsal değişim bu söylemin sürdürülebilir olmasını giderek zorlaştırmıştır. Kırdan kente göç olgusu, cılız da olsa gelişen toplumsal hareketler, üniversite gençliğinin ayrı bir siyasal güç olarak ortaya çıkması, yeni iktisadi bölüşüm modelleri bu sosyal değişimin öne çıkan özellikleridir. Artık toplumu bütüncül ve organizmacı bir bakış açısından değerlendirmenin somut dayanakları da ortadan kalkmıştır. Bu açıdan toplumsal çatışma dinamikleri Türk romanının belirleyici izleklerinden biri haline gelmiştir. Artık Doğu-Batı, Batılılaşma, kimlik gibi meseleler bu parçalanmış toplumsal yapının içerisinde ele alınacaktır. Tanpınar bütünlükçü toplum idealini ortaya koysa da bu idealin gerçekleşemeyeceğinin farkındaydı ve bu farkındalığın doğurduğu melankoliyle yazıyordu. Oğuz Atay’a gelindiğinde ise “biz” yerini “ben”e bırakmıştı ve kimlik modernleşme hesaplaşması artık birey üzerinden yapılıyordu. Tatjana Seyppel, Oğuz Atay üzerine yaptığı incelemede bu durumun altını çizer:

“Oğuz Atay’ın eserlerinin etrafında döndüğü ‘Ben’ sorunu, onun edebi kişiliklerinin isimlerini seçişine de yansımıştır. Oyunlarla Yaşayanlar’ın baş kişisinin ismi Hikmet Benol, Tutunamayanlar’da Selim’in izlerini takip eden araştırmacının ismi de Turgut Özben’dir. Atay, bu Ben arayışının, ülkesinin yazarlarınca henüz ele alınmadığını düşünmektedir.”⁸⁴

⁸³ Berna Moran, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış (II. Cilt)**, 2. bs. (İstanbul: İletişim Yayınları, 1991), 12.

⁸⁴ Tatjana Seyppel, **Oğuz Atay’ın Dünyası**, çev. Tanıl Bora (İstanbul: İletişim Yayınları, 1989), 34.

Orhan Pamuk da bu geleneğin sürdürücüsü olarak postmodern anlatım teknikleriyle “geçmiş” ontolojik bir sorun olarak değil estetik bir sorun olarak kurgulayacaktır. Bu açıdan Pamuk’un hem Tanpınar hem de Atay’dan önemli bir farklılığı söz konusudur. Bunu en iyi yazarların kitap imgesiyle kurdukları ilişkide gözlemleriz. Okuduğu romanları yaşamaya kalkan Tanzimat tipleri yanılısma ile gerçek arasındaki farkın ayırımına varamamışlardır.⁸⁵ Tanzimat’ın geleneksel ile modern bir arada bulunduran melez kültürel iklimi Tanzimat romanlarında kahramanların ruh dünyasında bir ikileme yol açmış gibidir. Tanpınar’da bu ikilemin yerini tereddüt almıştır. Modernde karar kılmış; ama geçmişin toptan reddi üzerinden kendini var eden bir modernliğe eleştirel duran; diğer yandan ise yeni olanı özümsemekte istekli olan bir konumun gelgitleri vardır. Oğuz Atay’ın “*Tutunamayanlar*”ındaki Selim ve Turgut sürekli okuyan bir biblimanya konumundadırlar. Ama onlar hayat ile kitaplar arasındaki bölünmede kitapların dünyasına sığınmayı tercih ederler:

“Kitaplarla, yani bir çeşit masal dünyasıyla hayatı karıştırıyorum eskisi gibi. Galiba gittikçe de düzeltilmez oluyorum bu konuda. Masalın nerede bittiğini, hayatın nerede başladığını fark edemiyorum(...) Bana kitap kurdu, boş hayaller kumkuması, hayatın cılız gölgesi gibi sıfatlar yakıştırılabilir. Şövalye romanları okuya okuya kendini şövalye sanan Don Kişot’a benzetebilirsiniz beni. Yalnız onunla bir fark var aramda: ben kendimi Don Kişot sanıyorum.”⁸⁶

Toplumsal yapının iyice ayrıştığı ve karmaşıklaştığı bir kültürel iklimde Oğuz Atay birey ve toplum çatışmasını merkeze alır. Orhan Pamuk ise kitapların dünyasından, yeni kitapları kurgulayan bir yazardır. Üstünlüğü ile Pamuk’un karakterleri birçok metinden mürekkeptir. Artık “temsil etme” kaygısı onun kitaplarında farklı bir boyuta erişmiştir. Pamuk kitabın konumunu da değiştirir. Tanzimat romanlarında kitapların menfi tesiri yerine tıpkı “*Yeni Hayat*” romanında olduğu gibi kitabın kendisini bir nevi mucize nesnesine ve gizli karaktere dönüştürmüştür. Bu yüzden Orhan Pamuk “*Beyaz Kale*” ve “*Kara Kitap*” gibi romanlarında başkası olma, başkasının yerine geçme, başkasına dönüşme motiflerini sık sık işler. Tanpınar ile Atay ve Pamuk’u ayıran bir fark daha mevcuttur: Tanpınar gerek romanlarında gerekse de düzyazılarında kolaylıkla anlaşılacağı üzere çok açık bir tarihselci tutuma sahiptir. Bu tarihselci tutum ona meseleleri geçmişten gelen devamlılık unsurlarını hep görmeye itmiştir. Doğu-Batı, kimlik meseleleri gibi karmaşık kavramlar üzerine

⁸⁵Tanzimat dönemi romanlarını inceleyen Jale Parla “*Araba Sevdası*” romanındaki Bihruz Bey’in okuduğu Fransızca romanlar nedeniyle “gerçekle yanılısma arasındaki çizgiyi” yitirşinin ve bunun arkasındaki epistemolojik kırılmayı irdelemektedir. Jale Parla, **Babalar ve Oğullar** (İstanbul: İletişim Yayınları, 1990), 31.

⁸⁶Oğuz Atay, **Tutunamayanlar**, 375.

düşünürken bu tarihselci tutum ve değerlendirme ısrarını sürdürür. Yine bu yaklaşım onu bu meseleleri sadece soyut kavramlar olmanın ötesinde sürekli değişen ve değiştiren somutluklar olarak algılanmasına yol açmıştır. Böyle bir tutumu Orhan Pamuk'un "*Cevdet Bey ve Oğulları*" ile kısmen "*Sessiz Ev*" romanları dışında göremeyiz. Bu romanlarında aile kurumunun sürekliliği üzerinden Türk modernleşmesi içindeki geçişler ve kırılmalar yansıtılmaktadır. "*Beyaz Kale*"de daha açık postmodern evreye geçilmesiyle birlikte Orhan Pamuk'ta postmodern dönem başlamıştır. Olaylar ve olgular tarihsel sürekliliğinden ziyade kendi içindeki anlamları içinde sorgulanırlar. Bu elbette postmodern estetiğe bağlı olarak gelen bir değişimdir. "*Beyaz Kale*" ve "*Benim Adım Kırmızı*" gibi tarihi romanlarında zaman belirsizleşmeye başlar. Tarihsel olarak belli bir dönem ima edilse bile romanların geçtiği zaman ve mekânlar başlı başına romanın merkezi bir ögesi değildir. Tanpınar'daki tarihsel perspektifin Orhan Pamuk'un ikinci döneminde köklü şekilde değiştiğini görüyoruz. Oğuz Atay ise Türk modernleşmesini ironik bir şekilde sorgulasa da konumu hep bugüne dairdir. Kendisinin de parçası olduğu aydın katmanlarının penceresinden geçmişi ironize eder. Tanpınar'daki bütünlüklü değerlendirmenin yerini parçalı, sınıfsal bir değerlendirme almıştır. Oğuz Atay "ekmekle bile tatmin edilebileceği şüpheli olan" yeni bir sınıfın küçükburjuva aydınlarının penceresinden yazmaktadır.⁸⁷

Elbette bu edebi geleneğin içerisinde farklılıklar kadar ortaklaşan noktalar da dikkat çekicidir. Doğu-Batı meselesi Orhan Pamuk'un metinlerinde merkezi bir izlek olmasına rağmen bir ölüm kalım mücadelesi veya varoluş meselesi olarak ele alınmaz. Osmanlı İmparatorluğu'nun son yıllarında ortaya çıkmış roman yazarları biraz daha acemice bir yolla, erken cumhuriyet devri yazarları ise bu meseleyi bir medeniyet krizi şeklinde ele alırlar. Modernleşme sürecinin yarattığı çalkantılar, toplumsal değişimin getirdiği endişeler genelde Doğu ve Batı medeniyetlerinin "karşı karşıya gelmesi" şeklinde işlenir bu yazarların romanlarında. Orhan Pamuk'ta ise Doğu-Batı ya da kimlik sorunları bir tez olarak, bir tartışma ve çözüm konusu olarak romana dahil olmaz. Kurgunun bir parçası olarak bir fikir yüküne değil; onu derinleştiren bir unsur haline gelir.

Öte yandan her biri cumhuriyet döneminin değişen tarihsel kırılma noktalarına denk gelen Tanpınar, Atay ve Pamuk'un Doğu-Batı meselesine yaklaşımları Türk

⁸⁷ age, 734.

edebiyatında özel bir yere tekabül eder. Bu farklılık her şeyden önce bu üç yazarın meseleye soğukkanlı yaklaşımlarıyla ilişkilidir. Bu yüzden medeniyetler arasında varsayılan çatışmaya taraf olma veya bu çatışmanın sentezci bir yolla çözümlenmesi kolaycılığını dışlarlar. Bu yazarlar için Doğu Batı meselesi “çözumsuzdür” her şeyden önce. Çözüm arar gibi yapıldığında bile alttan alta bir sonucu kabul etmezler aslında. Bu meselenin varsayılan taraflardan birisine yaslanarak veya sentez fikriyle üstesinden gelinemeyecek kadar karmaşık ve müdahale kabul etmeyen bir yapısı olduğunu; ancak hayatın kendi doğal seyri içerisinde çıkış yolunun bulunabileceğini fark etmişlerdir. Bu nedenle bir fikir üzerinden toplumu yönlendirmeyi amaçlayan tezci edebiyat anlayışından ayrılırlar. Onları benzer kılan bir diğer nokta ise Doğu-Batı meselesine üstten bakabilmeyi başarabilmiş olmalarıdır. Bu üst bakış Doğu-Batı meselesinin sadece bir siyasal ya da kültürel kimlik meselesi olarak değil bir estetik sorun olarak görmeye de götürür onları. Bu üç yazar için Doğu-Batı meselesi diye tasnif edilen şeyler hayatın sıradanlaşması ve yüzeyselleşmesine karşı (tepkisel bir gelenekçiliğe karşı) hem yeniye ve kaçınılmaz olanı kompleksiz bir şekilde kabul etmekle hem de yitip giden geçmişi de bir zenginlik olarak (tüketim kalıplarına indirgenmiş sığ bir Batılılaşmaya karşı) kabul edebilmekten geçer. Bu nedenle Doğu-Batı meselesi bir çarpışma ya da varlık yokluk mücadelesi olmaktan çıkar, bir kendini tanıma ya da hesaplaşma konusuna dönüşür. Doğu-Batı meselesinin bu şekilde estetikleştirilmesi nedeniyle Orhan Pamuk bunu hem edebiyatı zenginleştiren bir katman olarak içkin bir şekilde konumlandırırken hem de ulusal alegorinin bir parçası olarak anlatmayı dener. Bu ulusal alegorik yaklaşım Tanpınar’da daha hüzünlü Atay’da ise daha ironik bir üslupla dile gelir.

Sonuç olarak Tanpınar’da modernliğin getirdiği parçalanmışlığın karşısında bir cemaat ruhu arayışı, bütüne ulaşma çabası oldukça belirgindir. Ama Tanpınar, modern olanın kendi bilincini yarattığının pekâlâ farkındadır ve bundan şikâyetçi değildir. Onun mazi arayışı bugüne dair çelişkilerin kendisiyle yakından ilişkilidir. Pamuk ise geçmişle bugünü uzlaştırmaktan çok geçmişi, estetiğinin zenginleştirici bir ögesi olarak kabul eder. Bu anlamda Tanpınar’da kültürel yaklaşım, Atay’da siyasal, Pamuk’ta ise estetik alana kayar. Tanpınar ve Atay için tarih bir hesaplaşma, anlama, kısacası bir çeşit varoluş alanıyken; Orhan Pamuk tarihle daha çok estetik bir öge olarak ilgilenmiştir. Tanpınar’ın bütünlük arayışı, Atay’da yerini iyiden iyiye bölünmüş ama çarpık modernleşmenin yarattığı kaosun içerisinde birey olma

tutkusuna dönüşür. Tanpınar'ın kendi olma tanımı kolektif bir tanımken; Atay'ın kendi olma tanımı bireysel bir tutkuyu, beklentiyi ifade eder. İnsanların ortak bir şehir etrafında bir kimlik yarattığı, vapurdaki yolcuların bile birbirini tanıdığı, selamlaştığı ama bir o kadar da kozmopolit bir İstanbul'dan Atay'ın daha kalabalık, daha yabancılaşmış, daha karmaşık ama eski kozmopolitliğini yitirmiş daha tekdüze bir renge bürümüş İstanbul'u ya da Türkiye'si arasında epeyce bir farklılık vardır. Atay, eserlerinde az gelişmiş bir ülkenin az gelişmiş insanların parodisini yaparak bu taşralaşmayı/kıyıda kalmayı ironik bir dille anlatır. Bu üç yazarı birleştiren şeyin kendisi "bayağılık" ve taşralaşma karşısında duyulan endişenin kendisidir. Taşralılık konumunun yarattığı yaratıcı paradokslar Orhan Pamuk'un bütün kitaplarının neredeyse vazgeçilmez ortak temasını oluşturmaktadır.

4. ORHAN PAMUK'UN EDEBİYAT, TARİH VE KİMLİK ANLAYIŞI

“Bu konuda ne öğrendiyse kitaplardan, filmlerden, gazetelerden öğrenmişti. Ama bu bir eksiklik değildi ona göre. Yazdığı öykülerde onun için önemli olan öykülerin dünyayla ilişkisi değil, başka öykülerle olan ilişkileriydi.”⁸⁸ (Paul Auster)

“Doğu'dan çıkıp gelmiş ilk Batı'lıyım ben, Batı olmuş ilk Doğu!”⁸⁹ [Orhan Pamuk]

Orhan Pamuk; A. H. Tanpınar ve Oğuz Atay'ın açtığı yoldan ilerleyerek edebiyatımıza yeni bir soluk getiren, kitapları çok satan, çok tartışılan ve uluslararası çapta ses getiren bir yazar oldu. Türkiye'de birtakım güncel politik tartışmalar bağlamında gündeme gelen Orhan Pamuk'a yönelik eleştirilerin daha çok popüler ikon olmak, pazarlama teknikleriyle edebiyatın içini boşaltma iddialarından öteye geçemediğini görüyoruz.⁹⁰ Bu tür yaklaşımları bir kenara bırakacak olursak Orhan Pamuk'u anlamanın asıl yolu yazarlık kimliği ve anlayışına eğilmekten geçiyor. Öncelikle Orhan Pamuk'un çok katmanlı romanlar yazdığını, eserlerinin sadece Doğu-Batı, gelenek-modernlik gibi karşıt eksenler üzerinden oluşturulmuş temalara indirgenemeyecek kadar zengin bir içeriğe sahip olduğunu belirtmek gerekiyor. Doğu-Batı meselesi bütün eserlerinde istisnasız bir şekilde yer alan önemli bir tema olmasına rağmen; Orhan Pamuk romanlarını tarihi ya da felsefi birtakım

⁸⁸Paul Auster, **New York Üçlemesi: Cam Kent**, 4. bs. çev. Yusuf Eradam (İstanbul: Metis Yayınları, 2004), 11.

⁸⁹Pamuk, **Sessiz Ev**, 302.

⁹⁰Bu konuda verilebilecek tipik örneklerden birisi Kaan Arslanoğlu'nun, Pamuk'u edebi açıdan değerlendirmek, onun neden “sıradan bir yazar” olduğunu açıklamak yerine şu tespitlerde bulunmasıdır: “Türkiye’de edebiyattan anlayanların, sıradan ya da sıradanın az üstü bir yazar olarak gördüğü Pamuk’un, Nobel’den önce dünyanın en tanınmış yaşayan yazarlarından biri haline gelmesi dikkatle incelenmesi gereken bir ilişkiler, reklam ve pazarlama başarısı. Art arda kazandığı ödüllerden sonra Nobel bu parlak imaja son cılayı çekti.” Kaan Arslanoğlu, “Yüzdeki Tırnak İzleri ve Pamuk Terörü”, **5. Sanattan 5. Kola: Orhan Pamuk**, (İstanbul: İthaki Yayınları, 2007): 29. Orhan Pamuk ise getirilen bu tür eleştirilere karşı tutumunu şu şekilde ifade etmektedir: “Kitapların satması, reklam yapılması, kaç tane okundu, kaç tane sattı? Bu konularda yazarlara karşı çok satan yazarlara karşı bir öfke var. Batı ülkelerinde de var bu kuşku ve öfke. Bizde bana ve benim gibi yazarlara yöneltildiği vakit bu öfke aslında derinden yazara, sanatçıya, toplumumuzun son 150 yılında devletin açıkça toplumun gizli gizli duyduğu cezalandırıcı bir öfke var. Hiç kimse Sakıp Sabancı’ya sen bu işleri para kazanmak için mi yapıyorsun, demiyor. Aman ne kadar iyi adam, yapıyor, deniyor. Ama bir yazarın kitapları çok sattığı zaman herkeste bir telaş başlıyor. Ve başta kitapların içi konuşulmuyor.” Orhan Pamuk, **Kırmızı ve Kar**, 114.

çıkarsamalar yapmak ya da birtakım tezleri savunmak için yazan bir romancı değildir.

Edebiyat sosyal bilimler gibi insan deneyimlerini anlamaya yönelik bir çabanın ürünüdür; ama çok farklı bir yoldan bunu gerçekleştirir. Karmaşık yaratıcılık ilişkilerinin ürünü olan edebiyat metinleri birer tarih ve felsefe kitabı olarak okunamaz. Romanlar işledikleri konuları bir sosyal bilimcinin anlatamayacağı türden yaşamsal bir deneyim ve hayal gücünün özerkliği içinden sunabildikleri için farklıdır. Hiçbiri, yazıldıkları dönemin dolaysız bir yansıması değildir. Orhan Pamuk romanları da bu konuda istisna teşkil etmiyor. Romanları sadece anlatı tekniklerinin ve biçimsel öğelerin doğrultusunda metin odaklı incelemenin yeterli olmadığını; bu metinlerdeki içkin tarihsel bakış açısının edebi söylem içinde nasıl yer bulduğunu çözümlenmenin de önemli olduğu açıktır. Biçim ve içeriğiyle klasik gerçekçi romanlardan farklı okunması ve yorumlanması gereken bir yazarla karşı karşıyayız. Gerçekçi yazarlar belli bir tarihsel dönemi anlatırken, o dönemi roman kurgusu içinde mümkün olduğunca canlandırmaya çalışırlar. Orhan Pamuk'un tarihi roman kategorisi içinde değerlendirebileceğimiz, *"Beyaz Kale"*, *"Benim Adım Kırmızı"* gibi romanlarında ise belli bir geçmiş dönem, örneğin 17. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu'nda geçen bir hikâye anlatılırken belli bir atmosfer ve dekor içerisinde resmedilir. Ama yazar sürekli olarak bilinçli müdahaleleri ile bugün ve geçmiş arasındaki farklılıkları muğlâklaştırır. Burada anakronizmden çok, postmodern romanın zamansızlaştırma stratejisiyle karşılaşırız. Bu müdahaleler biraz da bu romanlarda geçen dönemi, tarihsel olgusal gerçeklikle karşılaştırmak ve bu karşılaştırmadan uygunluk beklentisine girmek isteyen okuyucunun bu tür beklentilerini kırmak için yapılmaktadır. *"Beyaz Kale"*deki Venedikli ve Hoca'nın konumlarını irdelerken; romanda yaratılmak istenen atmosfer ve ruhun belli bir dönemle sınırlanamayacağını görürüz. Romanlardaki hikâyenin ne anlatıldığından çok nasıl anlattığına, anlatılan hikâyelerin belirli ve kesin çıkarılabilir bir anlamından çok anlamların öznelere göre nasıl değişebildiğinin fark edilmesini isteyen bir yazarlık tutumu söz konusudur.

4.1. Orhan Pamuk'un Yazarlık Anlayışı

Belki de Orhan Pamuk'un tarih ve kimlik sorunları ile kurmuş olduğu ilişkiyi daha iyi anlayabilmek için her şeyden önce beslendiği yazarlık anlayışının temelindeki

soruya eğilmek gerekiyor. “Yazmak mı yaşamak mı?” Çok klişe bir sorudur edebiyat dünyasında; ama hiçbir zaman çekiciliğini kaybetmeyecek bir tartışma konusu olduğu kesindir. Bunun en önemli nedeni edebiyatın tam da merkezinde yer alan bir meseleye bizi götürmesinden kaynaklanır. 19. yüzyıldan miras kalan bir yazarlık algısı bu tartışmanın merkezinde durur. Bu anlayışa göre yazarlığı besleyen deneyimlerdir. Her şeyden önce hayatı bir macera olarak gören, yaşadıklarından öğrendiği deneyimleri edebiyatının kaynağı olarak kabul eden ve orijinallik iddiası taşıyan bir yazarlık algılayışı söz konusudur. 19. yüzyılda uzak kıtalara yolculuk yapan gezgin yazarların motivasyonu bu anlayıştan beslenir. Bu tür bir yazarlık anlayışı 20. yüzyılın ikinci yarısına kadar güçlü bir şekilde devam etmiştir. Jack London ve Ernest Hemingway bu yazarlar kuşağının belki de son iki büyük temsilcisidir. Günümüzde ise içine kapandığı küçük odasını ve yazı masasını büyük bir hayal gücünün merkezi haline getiren, ilham kaynağı olarak yaşamsal deneyimlerden ziyade kendisinden önceki yazarların kalemlerinden çıkmış metinleri gören bir yazarlık anlayışı giderek daha çok kabul görmektedir. Üstelik bu yeni yazar tipi başka yazarların metinlerini kendi metinleri için bir referans olarak kabul etmekte tereddüt etmemektedir. Orhan Pamuk, Avrupa’da daha eski bir geçmişi olan bu yazar tipinin Türkiye’deki en yeni ve yetkin örneğidir. Orhan Pamuk için hayat, yaşanılarak öğrenilen bir şey olduğu kadar okunarak ve yazılarak da öğrenilecek bir süreçtir. Nobel Edebiyat Ödülü konuşmasında yazarlık konusundaki bu duruşunun altını özel olarak çizmiştir:

“Dünyanın neresinde olursa olsun, ister Doğu’da ister Batı’da, cemaatlerinden kopup kendilerini kitaplarla bir odaya kapatan yazarlar geleneğinin bir parçası olarak görmek isterim kendimi. Benim için hakiki edebiyatın başladığı yer, kitaplarla kendini bir odaya kapatan adamdır. Ama kendimizi kapattığımız odada sanıldığı kadar da yalnız değilizdir. Bize önce başkalarının sözü, başkalarının hikayeleri, başkalarının kitapları, yani gelenek dediğimiz şey eşlik eder.”⁹¹

Orhan Pamuk’a eleştiriler büyük ölçüde toplumsal gerçekçilik ya da mimesis estetiğinden yöneltilmektedir. Hâlbuki günümüz edebiyatı “hakikat arayışı” içindeki okuyucu tipini hayal kırıklığına uğratabilecek niteliktedir. Egemen ve otoriter anlatıcı olarak yazarın, okuyucuya yol gösterdiği gerçekçi 19. yüzyıl romanlarının aksine anlatıcının yazma serüvenini ve bununla ilgili meseleleri romanın ana bileşenlerinden biri haline getirdiği ve yazılmış metinlerin iç içe geçtiği kurgu içinde kurgu (üstkurmaca/metafiction) yöntemiyle grifitleşen postmodern roman yapısı artık tek bir gerçeği değil birkaç boyuttan değişik “gerçeklerle” okuyucuyu yüzleştirmektedir.

⁹¹ Orhan Pamuk, “Babamın Bavulu”, **Babamın Bavulu** (İstanbul: İletişim Yayınları, 2007), 16-17.

Postmodern edebiyat “artık yaşamı kurgulamıyor; kendini, nasıl oluştuğunu, nasıl kurgulandığını anlatıyordu. (...) Kendini anlatan bu edebiyatta kurmaca, üstkurmaca düzlemine taşınır.”⁹² Günümüz romanları, okuyucularını hayat ve roman alanlarının sınırları üzerinden huzursuz, huzursuz olduğu kadar da oyunlu, kurmaca bir dünyayla tek başına bırakıyor. Artık edebiyat, “sahicilik” peşindeki Stendhal, Balzac gibi gerçekçi yazarların estetiğinin penceresinden, gerçeği yansıtan bir ayna olarak görülüyor:

“Bu çağın okuru; Kafka ve Beckett gibi, Calvino ve Eco gibi, konumuz bağlamında ise Orhan Pamuk gibi anlam belirsizlikleri sergileyen yazarlarla kuşatılmıştır(...)Oysa geleneksel/gerçekçi romanın belkemiği yazıyor; romanında ne yapmak istediğini en iyi o bilirdi. Uzun beyaz sakalıyla Tolstoy, soylu görünümüyle Goethe, görkemli gövdesiyle Balzac, yönlendirilmeyi bekleyen okurlarını birer baba gibi ellerinden tutar, metinlerinin içinde gezdirir, onlara yaşamın anlamını öğretirlerdi. İnsancıl ahlak ölçütlerinin üstüne kurulmuş, çözüme giden yolu okurun şaşırması olası olmayan, kapıları yanlış anlamalara sıkı sıkıya kapatılmış, güvenli baba evleriydi bu sağlam yapılar. Günümüz edebiyatında bu sağlam yapılar yerlerini, kapanmayan kapıları rüzgârın her esintisinde çarpışan, içinde barınılması olanak dışı, güvenliksiz evlere bırakmıştır. Babasız evlerdir bu evler. Bunların içinde barınmayı kafasına koymuş olan kişi, bu terk edilmiş evlerde yaşamayı öğrenmelidir; bunun için de önce, bulunduğu gereçlerle evi oturulabilir duruma getirmelidir. 20. yüzyıl edebiyatının yeni okur tipi evin yapımına doğrudan katılır, henüz tamamlanmamış olan yapının içinde kendisine yaşayabileceği bir ortam yaratmaya çalışır. O, yazarın eğittiği, yol gösterdiği biri değildir artık; yazarla birlikte üretir, etkindir; elinde kitap, rahatça koltuğunda oturmasına izin yoktur onun; her satırda, her sözcükte uyanık olmak zorundadır; bu yeni tip yapılarda barınabilmesi için, yazarın bıraktığı anlam boşluklarını doldurması, tuğlaların arasını kapatması gerekmektedir. Yeni okur tipi, tüketici değil bir üreticidir.”⁹³

Gerçek ile hayal, hayat ile kurgu, siyah ile beyaz arasında gri tonları anlatan romanlar başarılı olabiliyor. Bu nedenle günümüz edebiyatı “mimesis” yoluyla yaşanan hayata sadık kalarak değil; gerçeği stilize ederek, kurgusal açıdan estetize ederek başarılı olmaktadır. 19. yüzyıl gerçekçiliği ve estetiği pozitivistimin altın çağını yaşadığı bir dönemin ürünüydü. Postmodern estetik ise kuantum fiziğinin belirsizlik kuramından beslenen yeni bir anlayışla örüldüğü için klasik gerçekçiliği sorgulayan bir yapıya sahiptir artık. Bu değişim aynı zamanda yeni bir yazar ve okur tipi yaratmıştır:

“Bir roman metninin oluşmasında rol oynayan dört ana öge de değişime uğramıştır son yılların romanında. Anlatılan gerçek ikinci elden sağlanmaktadır; üretilen metin üstkurmaca düzleme taşınmıştır; yazar egemen (auktorial) konumunu bırakmış, kişilerinin arkasına gizlenmekte, kişisel (personal) bir tutumla öykülemektedir; okuruna yol göstermekten vazgeçmiştir, belki de göstereceği yolu kendisi de bilmemektedir. Romanın dördüncü ayağı ve tüketicisi okur ise yönetilen değil, yönlendiren konumuna geçmiştir; metnin anlamının üretilmesinde başrol onundur bundan sonra. Metinden ders alan, arınan; Aristocu bir Katharsis yaşadktan sonra kendine gelen okur tipi değildir o artık.”⁹⁴

⁹²Yıldız Ecevit, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, 6. bs. (İstanbul: İletişim Yayınları, 2009), 71.

⁹³Ecevit, **Orhan Pamuk’u Okumak**, 61-62.

⁹⁴age, 27.

Orhan Pamuk edebiyatını çözümleyebilmek için bu değişimi ve bu değişimin ortaya çıkardığı felsefi ve düşünsel temelleri iyi anlayabilmek gerekiyor. Bunun için de onun metinlerindeki tarih ve özne yaklaşımının kaynağı olan postmodern estetik anlayışına bakmak gerekiyor. Klasik gerçekçi romanların öznel deneyimi yücelten, yazara otoriter yargılayıcı bir konum kazandıran ve bunu romanın omurgası haline getiren tutumunun tersine postmodern estetik özne ve öznel deneyimin kendisini sorunlaştırır ve bu sorunlaştırmayı romanın merkezi bir ögesi haline getirir. Buna bağlı olarak postmodern romandaki olay örgüsü çok katmanlı bir yapıya sahiptir. Birbiriyle paralel ilerleyen ya da çelişen katmanlar içindeki karakterlerin olay anlatımı anlatıcının konumuna göre değişkenlik gösterir. Yazar ise sözüne güvenilir bir hakem olarak romanda yer almaz. Hatta böylesi bir beklentiyi kırmak için yazarın bizzat kendisi olayları yorumlamada ve anlamlandırmada ayrıcalıklı bir konumu olmayan bir roman kahramanına dönüşebilir. Bu tür romanlardaki karakterlerin hatta yazarın kendisinin, öznel deneyimin kendisine ve romandaki söylemlere karşı okuyucuyu uyanık olmaya çağıran kuşkucu çağrılarını sürekli duyarız. Türk edebiyatında bu anlayışın öncülerinden olan Oğuz Atay'ın, mimesisci algılayışı kırmak için sürekli olarak okuyucuyu uyarır:

“Gerek şarkılarda, gerek açıklamalarda sözü geçen insanlar, yerler, tarihi ve günlük olaylar, gösterilen kaynaklar, ileri sürülen düşünceler, yapılan benzetmeler, anlatılan şehirler, ispat edilen nazariyeler, vazedilen kanunlar tamamen hayal mahsulüdür. Uydurmadır. Bunların içinde gerçek hayattaki yerlere, insanlara ve olaylara benzeyenler varsa, tesadüften ibarettir ve kimsenin üzerine alınmaması gerekir. Yalnız, yazar, bu satırların müellifi olduğuna göre, istese de istemese de vardır ve gerçek hayatta mevcuttur. Fakat, içinde bulunduğumuz gerçek hayatta yaşayıp yaşamadığı ve başına gelenlerin gerçekten olup olmadığı hususunda bir şey söylenemez. Belki, yaşadığını sandığı hayat bir rüyadan ibarettir ve uyandığı zaman o da bütün gerçekleri görecektir; ya da herkes uyumaktadır da onun yaşadıkları gerçektir. Yazar da bir gün onlar gibi uyuduğu zaman herkesin sandığı rüyaları görecektir. Belki dün rüya görüyordu, belki bugün rüya görüyor, belki yarın rüya görecek. Belki dün yaşıyordu, belki bugün yaşıyor, belki hep yaşayacak.”⁹⁵

Öbür taraftan klasik romanlardaki dünyaya meydan okuyan, değiştirme gücüne ve iradesine inanan karakterlerin yerini daha edilgin karakterler almaya başlamıştır. Bu fark dolayısıyla klasik gerçekçi ya da modernist romanda öznel deneyimleri anlamak için özneye, öznenin tarihsel kültürel konumlanışına odaklanmak yeterli olurken postmodern romanlarda özneleri anlayabilmenin yolu özneleri kuran söylemleri ve bu söylemlerin karmaşık ilişkiler ağını çözümlenmekten geçiyor. Bu çözümlenmeyi yaparken, söz konusu söylemlerin hiyerarşik olmayan, çoğulcu bir yapı içerisinde

⁹⁵ Atay, **Tutunamayanlar**, 245-246.

oluşturduğunu ve dolayısıyla romandaki öznelere ne yaptığı, ne söylediğinden ziyade hangi söylemlerin parçası olduğunu unutmamak gerekiyor.

Bu bağlamda Orhan Pamuk romanlarını daha iyi anlamak için Mikhail Bakhtin'in "diyaloglaştırma" ve "karnavallaştırma" kavramlarına göz atmak gerekiyor. Bütün edebi metinler, en orijinal olanlar dahi, aslında çok değişik ve birbirine karşıt fikir, eğilim ve söylemleri birarada barındırırlar. Her metin kendinden önce yazılmış yazılı ve sözlü kültürün bir bileşimidir. Bir metinde yer alan açık veya kapalı göndermeler demek olan metinlerarasılık (intertextuality) kavramını da bu bağlamda düşünmek gerekir. Bakhtin'in diyaloglaştırma adını verdiği ve en kuvvetli örneğini Rus yazar Dostoyevski'de gördüğü bu roman biçiminde herhangi bir hiyerarşiye tabi olmayan gülünç ile trajik, yücelik ile aşağılık, bilgelik ile aptallık, kutsallık ile dünyevilik, müstehcenlik ile püritenlik gibi karşıt değerler ve söylemler çoğulcu bir platformda kendilerine yer bulurlar. Yazarın yakın olduğu eğilim bile çoğu zaman bu çoğulcu yapı içerisinde yeterince etkin olmayabilir. Bakhtin bu tür romanlara "polifonik" roman adını verir. Bu metinsel çokseslilik aynı zamanda postmodern estetiğin de temelini oluşturur. Tarihselci bir yorumla biçimci bakış açısını edebiyata uyarlayan Bakhtin, Ortaçağ'daki karnaval geleneğinden yola çıkarak bu çok sesli yapının kökenlerini araştırır. Panayırlarda kurulan sahnelerde "hiçbir dil merkezinin bulunmadığı" tüm söylem biçimlerinin (şövalyeleler, din adamları, bilginler, soytarılar) halk öyküleri ya da kaba komedi, fars şeklinde parodileştirildiği gösterileri bu tür diyaloglaştırma yönetiminin çıkış noktası olarak görür.⁹⁶ Ortaçağın çilecilik, kadercilik, günah söylemlerinin ağırlığı altındaki hoşgörüsüz ciddiyet havasına rağmen; karnavallar adeta bir nefes alma borusudur.

Bakhtin, karnavallardaki bu parodik çok sesli yapının 16. yüzyılda yaşamış olan yazar Rabelais'in eserlerinde çok güçlü bir şekilde ortaya çıktığını düşünür. Modern çağda ise bu tarzı yapıtlarına taşıyan yazar Dostoyevski'dir. Onun romanları "tam da sıradanın en yoğun olduğu yerde olağanüstüyü işe katma, romantik ilkeler uyarınca, yüce olanı groteskle tek bir bütün haline getirme ve kendisini hiç fark ettirmeyen bir dönüştürme süreciyle gündelik gerçekliğin imgeleri ve fenomenlerini fantastiğin, fantastik olanın sınırlarına itme dürtüsü" üzerine şekillenmişti.⁹⁷ Bakhtin'in çok sesli dediği yapıda romanlardaki karakterlerin kişiliği, bilinci, fikirleri yazarınkinden

⁹⁶Mikhail Bakhtin, **Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar**, ed. Sibel Irzık, çev. Cem Soydemir (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001), 49.

⁹⁷ *age*, 212.

bağımsızdır. Yazar bu bağımsızlığa fırsat verdiği ölçüde, kendi fikirleri ve doğrultusu ile çatışmasına rağmen romanda çok sesli bir yapının ortaya çıkmasına karşı koymaz. Monolitik romanlarda ise her şeyi bilen, açıklayan yazarı görürüz. Roman karakterleri konuşmaz, yazar tarafından konuşturulurlar.

İşte bu çoklu söylem üzerine yükselen edebiyat yapılarını klasik gerçekçiliğin kavramları ile çözümleyebilmek mümkün değildir. İyi bir edebiyat yapının sağlamlığı, kurgusunun gerçeğe sadık kalıp kalmadığı ile ölçülemez. Roman türü günümüzde artık “gerçeğe” bağlılığıyla değil; dokusuyla ve işaret ettikleri kıstas alınarak değerlendirilmelidir. Edebiyata giden yol, dışarıda kalan karmaşık gerçeklik ile yazarın iç dünyası arasında kurulan ilişkiyi iyi anlayabilmekten geçiyor. Bir Osmanlı atasözü şöyle der: *"Ol hakikat yektir ama, iş rivayet muhtelif"* Gerçek ile söylem arasındaki farkın ne olduğunu dile getiren bu söz, “gerçek” kadar önemli olan bir başka şeyin de “gerçeğin” dile getirilme biçimi olduğunu hatırlatır bizlere. Aynı şeylerden bahsettiğimiz zamanlarda bile bahsetme, dile getirme biçimi bahsedilenin ne olduğundan bağımsız değildir doğrusu. O zaman neyi anlattığımız kadar nasıl anlattığımız da önem kazanır. Hatta postmodern estetik daha da ileri giderek “hakikatin yekliğini”de sorgulamaya başlar.

Romanlardan politikayı, tarihi ve hayatı öğrenmeye koşullanmış bir okuyucu profili karşısında gerçek dünya ile yazarın *"hayal gücünün özerkliği"* nin ne ölçüde ve nasıl buluşacağı meselesi hep bir gerilim kaynağı olagelmiştir.⁹⁸ Orhan Pamuk’a yönelik eleştirilerin bir kısmını günümüz roman estetiğine olan yabancılıkla ilişkilendirmek çok da yanlış olmaz. Bu nedenle onun yazmış olduğu romanları, özellikle de tarihi romanları tarihi “gerçeklik” ile ne derece örtüşüp örtüşmediği üzerinden değil; yazarın yarattığı kurgusal dünyanın ve imgelerin doğrultusu üzerinden tartışmak daha akıllıca olacaktır. İşte bu noktada yazarın gerçeği fantastikleştirme ve estetize etme hakkı devreye girer. Burada değinilmesi gereken şey Orhan Pamuk’un bir dönemden yola çıkarak anlatma iddiasında olduğu bir öykünün “gerçekliğe” sadık kalıp kalmadığı değil; yarattığı imgelerin anlam boyutu ile ilgili olabilmelidir. Üstelik Orhan Pamuk; romanlarında anlattığı hikâyelerin temsiliyetini de sürekli sorguladığı için onun yazdığı metinlerin her şeyden önce bir “oyun” olduğunu unutmamak gerekiyor. Yazarın romanlarında iletme istediği belli bir mesaj yoktur. Tam bir sonuca ulaştırmadığı ve “kafası karışık” düşüncelerle örülü (ya da böylesi

⁹⁸Pamuk, “Tarihi Roman”, **Öteki Renkler**, 111.

bir imgeyi tercih eden) bir yapıya dayalı romanları söz konusudur daha çok. Her şeyi bilen, kendinden emin Tanrı yazar yerine kendisini saklayan, bazen de romanın içine teklifsizce dalan; ama bu haliyle bile yazarın kendisi olup olmadığı şüpheli durumda olan, hem popüler olabilen hem de okuyucunun kendisini zorlamasını talep eden postmodernist bir anlayış vardır burada.

4.2. Tarih ve Roman

Türkiye’de sıkça kafa karıştıran mesellerden birisi de tarih ile edebiyatın işlevleri konusunda yaşanan algısal belirsizlikten kaynaklanır. Aslında tarih ve edebiyat metinleri arasında, zannedildiği kadar büyük bir ayrım bulunmuyor. Yazar daha ilk eserlerinden birisi olan “*Sessiz Ev*” romanında bu ayrımın kendisini tarihçi Faruk karakteri üzerinden sorgulamıştır. İronik bir şekilde Faruk ismi Arapçada ayırt eden anlamına geliyor. Ancak tarihçi Faruk gerçek ile kurgu, edebiyat ile tarih arasındaki bulanıklaşan ayrımları artık yapamayacak duruma gelmiştir. İster bir roman, isterse bir tarih metni söz konusu olsun sonuçta her ikisini de birleştiren ortak nokta bir hikâyeyi anlatıyor olmalarıdır. Bu yüzden kurgulanmış metin içerisinde bazı olayların seçildiğini ve bazılarının dışarıda bırakıldığını düşündüğümüzde olaylar dizgesini oluşturmak için yapılan seçkinin kendisi başlı başına bir eleme ve tercih sürecini gerektirmektedir. Bu nedenle tarih metinleri de tıpkı edebiyat metinleri gibi yaşanmış olayların birebir temsilini değil; ancak onların yorumunu aktarabilir bizlere.

Elbette tarih ve edebiyat aynı şey değildir. Tarihçi ile edebiyatçının anlattığı öyküler sonuçta kurmaca olmakla birlikte bu kurmacanın oluşturulma biçimleri ve saikleri açısından oldukça farklıdır. Tarihçilik şimdi ve geçmiş arasındaki boşluğu her türlü bilgi ve belgeyi analiz ederek geçmişi yeniden kurgulamaya ve inşa etmeye çalışan bir çabanın ürünüdür. Bu, elbette bir tarihçiyi pozitif bilimlerin sahasına yerleştirmedeği gibi; bir roman yazarıyla aynı kefeye de koymaz. Bir tarihçiyi kurgu oluştururken sınırlayan yöntemsel anlamdaki farklılık; bir roman yazarı için söz konusu değildir. Tarihi romanın yazarı ele aldığı belli bir tarihi dönemi tarihçi gibi anlatamaz. Böyle yaparsa zaten yaptığı işin edebiyat yönü tartışmalı hale gelir. Roman yazarı gerçek ile hayalin belirsizleştiği ince çizgide yazan; tarihi kimi olayları hayal gücünün süzgecinden geçirerek, işleyen biridir. Tarihi roman yazarının ürettiği kurmaca metinlerin gücü, anlattığı olay örgüsünün tarihi olaylarla örtüşüp

örtüşmediği ile ölçülemez. O yüzden bir tarih metni için “Gerçekten böyle bir şey oldu mu?” meşru sorusu bir edebiyat metni için çok da geçerli değildir. Roman içindeki olay örgüsü birtakım tarihi olaylarla örtüşebildiği gibi, tarihi bir olgu ya da olayın kendisine göndermelerde bulunarak onu yeniden inşa edebilir. Ama hayal gücünün özerkliği, tarihi roman yazarlarına anakronizme sapma ve tarihi karikatürleştirme hakkını elbette vermez.

Bazı tarihi roman yazarları ya da okurları tarih ile roman kavramlarını yerli yerine oturtamayınca romanın kurmaca bir metin olduğunu unutarak “tarihi gerçekleri birebir temsil etme”, “tarihi gerçeklere sadık kalma” gibi ölçüleri dikkate almaya başlıyorlar. Üstelik tarihi gerçeklerin tek değil, yoruma açık olduğunu, bu konuda mutlak kıstasların olmadığını düşündüğümüzde bu yaklaşımın sorunlu yönü daha fazla açığa çıkar. Ana teması tarihi romanlar olan bir sempozyumda, hamaset romanları geleneğinden gelen Yavuz Bahadıroğlu tarihi roman ile tarih arasındaki ilişkiye dair şunları söylüyor: "Sadık kalmayacaksınız başka bir şey yazın. Fatih Sultan Mehmet'e Bizans saraylarında içki içirtemezsiniz romanınızda (...) Tarihi romanlar, tarih bilgisini kalıcı olarak zihinlere yerleştirmede etkili bir yol üstlenir. Bunun için gerçeklere sadakat önemlidir."⁹⁹ Burada tarihi romanla, tarihi temsil etme iddiasındaki sıkıntılı durum dikkat çekicidir. Bu bakış açısının yaygınlığı dikkate alındığında bunun yol açtığı sorunlar küçümsenmemelidir. Sorulması gereken temel soru şudur: Tarihi romanı, tarih öğrenmek için mi okuruz yoksa edebi bir zevk için mi? Türkiye’de okurun tarihi romanı daha çok tarih öğrenmek için okuması ya da daha doğru bir ifadeyle tarihi romanda anlatılan tarihi, tarih biliminin yerine ikame etmesi gibi kronik bir sorunu bulunuyor. Bu da doğal olarak roman ile tarihin rollerinin birbiriyle karıştırılmasına yol açıyor.

Bu yüzden Orhan Pamuk’un romanlarında anlatılan olayların tarihi olaylarla örtüşüp örtüşmemesi bir ölçü olamaz. Bir belgeselden beklenebilecek taleplere dayanarak eleştiride bulunanların edebiyatın estetik taleplerini göz ardı ettiklerine şahit oluyoruz. Orhan Pamuk edebiyatı, tarihin hizmetine değil; tarihi, edebiyatın hizmetine veren bir yazardır.¹⁰⁰ Bu anlamda Türkiye’de çokça yapıldığı gibi kimi zaman övgü kimi zaman da yergi amacıyla ifade edilen “tarihi gerçekliği yansıtma/yansıtma” ölçüsünün naif bir gerçekçi tutumdan kaynaklandığını

⁹⁹ “Tarihi Roman Tartışması”, Zaman, <http://www.arsiv.zaman.com.tr/2001/10/14/kultursanat/kultursanatdevam.htm>, [25.08.2008].

¹⁰⁰Pamuk, **Kırmızı ve Kar**, 12.

söyleyebiliriz. Üstelik bu tür eleştiriler karşısında Orhan Pamuk “gerçek” ile kurgu arasındaki bazı uyumsuzlukların bilinçli olduğunu ve bunu yapmaya hakkı olduğunun da altını çizer. Bu bakımdan tarihi gerçeğe sadakatten çok edebiyatın estetiğine olan sadakatini daha çok önemser:

“Kitaplarımda tarihsel gerçekliklere bağlı olmaya çalışırım. Ama birinci kaygım bu değil. Bütün bu tarihsel gerçeklikleri toparlarım, öğrenirim. Bunları bir açıklık içerisinde okurum. Ama benim için önemli olan kitaplarımda okurda bir şey uyandırmasıdır, kalbine işlemesidir. Bunun için mesela, bu kitabın sonunda olduğu gibi, bazen tarihi gerçekleri bile bozarım.”¹⁰¹

Tarih ve edebiyat arasındaki sorunlu “sadakət” meselesi kadar önemli olan bir diğer mesele de kimlik meselesinin ele alınma biçimidir. Türkiye’deki tarihi romanlar çoğunlukla fütuhatçı, militarist ve ataerkil bir söylem ile yazıldı. Son yıllarda ise Orhan Pamuk, İhsan Oktay Anar gibi yazarlarla birlikte yazılan tarihi romanlarda önemli bir değişime şahit oluyoruz. Elbette bu değişimde Osmanlı tarihine daha dengeli, eleştirel ve soğukkanlı bir şekilde yaklaşılmasının da payı söz konusudur. Orhan Pamuk bu yeni eğilimin en önemli temsilcisi olarak ortaya çıkmıştır. Biz ve onlar söylemi yine var oldu; ama artık savaş meydanlarındaki kahramanlık hikâyeleriyle değil; kimlik sorunlarıyla yer almaya başladı. Orhan Pamuk kimlik sorununu özcü bir bakış açısıyla değişmez, sabit konumlar olarak değil birbiriyle iç içe geçmiş son derece değişken bir süreç olarak algılamış ve yazmıştır. Orhan Pamuk’ta Horace Engdahl’in tanımladığı gibi “bazen metempsychosis’e (ruhun bir bedenden diğerine geçişi’ne) yaklaşan büyü, akıcı kimliklere tanık oluyoruz.”¹⁰² Bu bakış açısının en iyi yansıdığı roman “*Beyaz Kale*”dir: “‘*Beyaz Kale*’de bir geçmişe sahip olmak kimlik taşımak için yeterli değildir. Sahip olunan kimlik, sebep sonuç ilişkileriyle birlikte farkında olunan bir kimlik olmalıdır, hatta seçilmelidir.”¹⁰³ Bu sebeple yazar, biz ve onlar söylemi yerine doppelgänger yani ikizler temasına başvurur. Birbirine karşıtlık üzerinden değil birbirlerinin yerine geçen konumlar üzerinden algılanan tarih ve edebiyat anlayışı söz konusudur. Orhan Pamuk’ta hikâyenin hangi zamanda geçtiğinin belirleyici bir önemi bulunmaz. 17. yüzyıldaki Hoca ile İtalyan kölesini anlatırken bugünün kimlik konusunda kafası karışmış okuyucusunun hikâyesini de anlatmak istiyor gibidir. Zamanın belirsizleştirilmesi metnin kendisinin bir kurmaca olduğunun hatırlatılmasına vesile olur. Orhan

¹⁰¹ age, 11.

¹⁰² Pamuk, “Nobel Röportajı”, **Manzaradan Parçalar**, 325.

¹⁰³ Aylin Öcel, “Orhan Pamuk’un *Beyaz Kale* ve Louis Gardel’in *Sevenlerin Şafağı* Başlıklı Romanlarında Öteki İmgesi” (Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Fransız Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, 2006), 2-3.

Pamuk'un edebi eserlerindeki tarih anlayışını incelerken, Türkiye'nin geçmişinin nereye yerleştirildiği, nerede arandığı, hangi semboller üzerine kurulduğu önem kazanmaya başlar. Bunun yolu ise bastırılmış toplumsal hafızayı kurcalamaktan geçer. “*Kara Kitap*” modernleşme süreçlerinin yaşattığı kırılmayı eksen alır. Yok edilen Osmanlı geçmişini dehliz ve gizli geçit metaforuyla yeniden anlamlandırır.

Orhan Pamuk yarattığı karakterlerle özdeşleşmekten kaçınan, öznenin konumunu sorgulayan, yazarı geri plana iten bir tutuma sahiptir. Her şeyi açıklayan ya da açıklamaya çalışan yazarlık anlayışı olumsuzlanmaktadır artık. Orhan Pamuk “*Benim Adım Kırmızı*” kitabı üzerinden bunu şöyle ifade eder: “Benim Adım Kırmızı’yı okuyanlar, romanın sonunda, Şeküre'nin, her şeyi açıklamaya kalkmanın bir çeşit aptallık olduğu yolundaki sözünü hatırlarlar. Bu konuda benim görüşüm de, orada annesinin hafif küçümsediği adaşım, küçük kahraman Orhan'a değil, Şeküre'ye yakındır.”¹⁰⁴ Yazarın bu tavrı sadece bir üslup veya biçimsel tercihe indirgenemez. Edebiyatta biçim ve içeriğin birbiriyle çok ilişkili olduğu düşünüldüğünde, yazarın tarih görüşüyle yakından ilişkili bir durumun olduğu rahatça söylenebilir. Türk edebiyatında tezli roman geleneğinin çok güçlü olduğu düşünüldüğünde Orhan Pamuk bu çizginin dışındadır ve bu özelliğinden dolayı politik tarihsel görüşleri ile edebi eserleri arasında doğrudan bir ilişkinin kurulması kolay değildir. Ama imkânsız da değildir. Örneğin Orhan Pamuk'u, Kemal Tahir gibi tahlil etmek mümkün değildir. Türk edebiyatının büyük isimlerinden Kemal Tahir'in yazmış olduğu romanların belli bir tarih görüşüne dayandığı açıktır. 1950'lerde başlayan ATÜT tartışmalarına bağlı olarak Türkiye'nin tarihsel “özgünlüğünü” vurgulayan “Kerim Devlet” anlayışı çerçevesinde süren tartışmalar ile Tahir'in romanları ve o romanlarda dile gelen tezler arasında paralellikler bulunur. Böylesi doğrudan bir ilişkiyi Orhan Pamuk'ta göremeyiz. Daha doğrusu onun tarih görüşü ve anlayışı çok daha dolaylı ve estetik bir alanın ifadesi olarak ortaya çıkar. Orhan Pamuk tarih ve edebiyat arasındaki hassas ilişkiye nasıl baktığını şu şekilde izah eder:

“Tarihi çekici yapan şey ona bağlı olma zorunluluğu değil, bağlı olmama zorunluluğudur. Benim için tarih, günümüz gibi anlamlandırılması gereken bir dünya değildir; yalnızca bir imge deposudur. Bu hazineden işime yarayacak ne çekip kullanabilirim diye düşünürüm; Tolstoy ya da Stendhal gibi tarihte olup bitenlerin anlamı nedir, diye düşünmem. Bu yüzden de tarihsel gerçeklerin altında ezilme tehlikesine düşmem. Öte yandan tarihsel imgelerin raflarından dikkatle indirilip, paketlerinden titizlikle çıkarılıp ‘gerekli’ yere yerleştirilmeleri gerektiğini düşünürüm: Dikkatle dengelenmezse onlar metni bizim pasaklı müzelerimize

¹⁰⁴ Pamuk, “İma Edilen Yazar”, **Babamın Bavulu**, 50-51.

*çevirebilirler. Kostümlü bir balo tehlikesi de var, Hollywood filmi tehlikesi de... Herhangi bir tema, malzeme bu tehlikeleri içerdiği için de yazarını kışkırtır.”*¹⁰⁵

Tarihe estetik kaygılarla yaklaşan yazar; tarihi, dünyanın hakikatlerini öğreten bir bilim olarak gören pozitivist tavrıdan ayrıdır. Tarih bilinmezlikler, gariplikler, tesadüfler kuyusu olarak roman yazarının ilham aldığı bir kaynak olarak değerlendirilir. Bu açıdan bakıldığında Pamuk’un tarihe yaklaşımı ile Borges’in yaklaşımı arasında bir benzerliğin olduğu söylenebilir. Borges’in tarihin içinde genel olanla değil ayrıntılardaki tuhaf ve aykırı öğelerle ilgilenmesi ile Pamuk’un eğilimleri birbirine yakındır. Bu yüzden Orhan Pamuk’un beslendiği asıl kaynağın popüler tarih olması tesadüfî değildir. Orhan Pamuk bu nedenle dünya denen tuhafıklar ve tesadüflerle dolu yerle ilgilenen Borgesvari bir tavrı benimsemektedir. Özellikle Ahmet Refik Altınay ve Reşat Ekrem Koçu gibi popüler tarihçiler Orhan Pamuk için ilham kaynağıdır. Küçük yaşta kitaplarıyla tanıştığı Koçu’nun üzerindeki etkisini “*Beyaz Kale*” romanının sonunda teslim edecektir zaten.¹⁰⁶ Akademik tarih kitaplarından farklı olarak popüler tarihçiler bize tarihin başka bir boyutunu sunarlar. Bu tür tarihçilerin kitapları bir çeşit kahramanlıklar ve savaş manzumesi olmanın çok ötesinde yan yana gelemeyecek ilgisiz bir sürü eşyanın toplandığı bir kutu gibi tarihin unutulmuş, tuhaf ayrıntılarıyla tıka basa doludurlar.¹⁰⁷

Öte taraftan Orhan Pamuk çoğu durumda tarihi atmosferi derinlikli bir tartışmanın merkezine yerleştirmeyi de ihmal etmez. “*Benim Adım Kırmızı*” 16. yüzyıl İstanbul’unda nakkaşlar arasında geçen bir çeşit tarihi polisiye gibi okunabilecek bir romandır. Ama romanının bir katmanıdır sadece bu. Okuyucuda merak ve heyecan duygusunu uyandıran, sürükleyen bir olay örgüsüne sahip olmanın ötesinde “*Benim Adım Kırmızı*” sanatçılar arası kıskançlık, aşk, suç, yalnızlık gibi temaları derinlemesine anlatır. Doğu minyatür sanatı ile Batı Rönesans resim sanatının üzerinden kültürel bir tartışma da sürdürülmektedir romanda. Nasıl ki Umberto Eco’nun “*Gülü’n Adı*” romanı sadece Ortaçağ’da geçen bir tarihi polisiye olmanın ötesinde insan aklı ile onun özgürlüğüne engel olan anlayışa karşı dile getirilmiş bir eleştiri olarak okunabilirse, “*Benim Adım Kırmızı*” romanı da katilin kim olduğu

¹⁰⁵ Pamuk, “Tarihi Roman”, **Öteki Renkler**, 112-113.

¹⁰⁶ Pamuk, **Beyaz Kale**, 185.

¹⁰⁷ Orhan Pamuk’un Reşat Ekrem Koçu ve kitapları hakkında yazdıkları bu doğrultudadır: “...kitabı o kadar hoş yapan şey Osmanlı tarihini, ders kitaplarının yaptığı gibi mağrur ve milliyetçi bir dille anlatılan birtakım savaşların, zaferlerin, yenilgilerin ve anlaşmaların toplamı olarak değil, bir dizi tuhafıkların, acıip olay ve kişiliklerin, çarpıcı, ürpertici, korkutucu, hatta tiksindirici bir resmi geçidi olarak görmesiydi.” Pamuk, **İstanbul**, 142-143.

sorusundan daha önemli olarak iki farklı medeniyetin sanat ve insan anlayışındaki farklılığa dikkati çekmesiyle ön plana çıkar.

4.3. Şark ile Garp Arasında Bînamaz

Orhan Pamuk, Doğu-Batı arasında varsayılan ikilikler üzerine sentezci bir tarih yaklaşımını benimsememiştir. Doğu ve Batı gibi kavramların inşa edilmiş olduğunun bilincindedir. Bu ikilik üzerinden bir konuma yaslanarak özne/ben olma çabasını da, bu ikiliği uzlaştırmaya çalışan sentezci yaklaşımı da reddeden bir tutuma sahiptir:

“Sentez düşüncesinde değilim. Çünkü sentez bir sonuç olabilir. Benim bakışıma göre bu tartışma böyle sürer. Bunu bırakalım günlük hayat tayin etsin. Devlet bu işlerden elini ayağını biraz çeksin. Toplum buna istediği gibi karar versin. Hatta bu tutumu abartarak Doğu-Batı endişesini bizim zaafımızmış gibi görmek doğru değil, tersine kuvvetimiz; ki bizim kimliğimiz ne Doğulu olmak ne Batılı olmak, Doğu ile Batı arasında olmaktır. İlla ki Batılı olalım diye ısrar etmeyelim demektir benim tutumum.”¹⁰⁸

Peki, Orhan Pamuk’un konumunu “arada kalmışlık”tan, “eşikte olmak” durumundan kaynaklanan bir huzursuzluk ve bu huzursuzluktan beslenen bir yaratıcı yazarlık türü olarak okuyabilir miyiz? Eğer Orhan Pamuk’un zahiri söylemine bakarsak bu soruya evet diyebiliriz. Ama semptomatik bir okuma bize söyleneni değil; söylenmeyeni bulmayı, sadece açıklananı değil; açıklanmayandan, gölgede kalanlardan yola çıkarak metinleri yorumlamamızı da söyler. Bu bakımdan eserlerinde dile getirilen “arada kalmışlık” söyleminin farklı değerlendirilmesi gerekiyor. Belki “arada kalmışlık”, “eşikte olma” Tanpınar ve kuşağı gibi bir ayağı Osmanlı İmparatorluğu’nun son döneminde, bir ayağı ise yeni kurulan cumhuriyet Türkiyesinde olan yazarlar için bir nebze geçerlidir. Ama Oğuz Atay ve Orhan Pamuk gibi yazarlar artık “arada kalmışlık”tan ziyade tek bir dünyanın içerisinde yaşıyor olduklarının epeyce farkındalar. Yitip giden geçmişin arkasından bıraktığı düşünsel gerilimden besleniyorlardır. Ancak bu gerilimi bir sonuca bağlamaya çalışmazlar; çünkü bunu yaptıklarında edebi yaratıcılıklarının bu üretken kaynağını kurutacaklarının farkındadırlar. Orhan Pamuk Doğu-Batı gerilimi konusundaki tutumunu şöyle açıklar: “O gerilimi tanıyan ve teşhis eden bir tutum. O gerilimden kaçmayan bir tutum. Ama öte yandan da tek bir otoriter çözüme ulaştırmayalım diyen bir tutum.”¹⁰⁹ Burada artık gelenek ve mazi Ahmet Refik Altınay, Ahmet Rasim ve Ahmet Hamdi Tanpınar gibi çocukluk döneminde yaşanmış somut bir hatıra olmaktan çıkmış; üzerine düşünülen, “ben kimim” sorusunun muhatabı olan

¹⁰⁸ Pamuk, **Kırmızı ve Kar**, 19.

¹⁰⁹ **age**, 19.

soyut bir imgeye dönüşmüştür. Hakikatte Orhan Pamuk tek bir dünyanın daha açık bir ifadeyle modernlikle çatışma içerisinde değildir. Ancak Orhan Pamuk'un yazarlığı bu çatışma imgesinden beslenir. Bu durum çoğu zaman Orhan Pamuk değerlendirmelerinde hatta kendi kültürel kimliğimizi değerlendirmede bazı yanlış anlamalara neden olur.¹¹⁰ "Arafta ve eşikte olma" durumu ile tanımlanabilecek dünya üzerinde özgün bir konumda olma arzusu narsizmle birleşmiş gizli bir kültürel milliyetçilik imasına da sahiptir. Doğu ve Batı arasında kalma, eşik ve aşırı derecede özgünlük vurgusunun, taşralılığa mazeret bulma ve kültürel kimliği okşamaya dönük yönleri de söz konusudur. Orhan Pamuk'ta "arada olma" durumu bir kimlik kargaşasından çok estetik bir değeri ifade eden bir söylemin kendisine dönüşmüştür. Tıpkı "*Benim Adım Kırmızı*" romanının hayali kahramanı Şeküre'nin küçük oğlu Orhan için söylediği "*ağacına alışamamış meyve gibi*" olmayı yaratıcılığının bir kaynağı olarak görmesi gibi.¹¹¹ Bir taşra ülkesi aydını olarak Orhan Pamuk'un yaşadığı "bocalama" tek dünyanın ikinci sınıf bir kopyasına, taklidine maruz bırakılmanın yarattığı hüznün ve melankoliyle ilişkilidir.

Metropol dünyanın tüm kültürel değerlerinin ikinci sınıf bir kopyası olmak demek taşra ülkelerinde yaşayan aydın ve sanatçıları şu ikileme karşı karşıya bırakır: Resimde Paris, modada Milano, sinemada Hollywood birer merkezdir. Buralarda üretilen her şeyin ölçüsü ve değerlendirme koşulları, dünyanın geri kalanında kabul edilme ya da reddedilmenin de mihenk taşı olmaktadır. Küresel ekonomide iktisadi başat güç olmak ile birer kültürel güç odağı olmak genel olarak birbirine paralel yürümektedir. Merkez dışı dünya ise bu kültürel hegemonyaya gözünü dikmekte, örnek almakta ya da bu hegemonyayı kırmak için didinmektedir. Orhan Pamuk'un Batı dünyası ile Türkiye'nin ilişkisini açıklamak için sık sık kullandığı "Aşk ve nefret ilişkisi" söylemi tam da bu noktada anlam kazanır. Merkez ve merkez dışı dünyanın karşılıklı olarak kurduğu model olma, hayran olma ile hayran olunana yönelen tepki çoğu zaman kol koladır. Burada dışlama ve benimseme ilişkileri iç içe geçmiştir. Güçlü olmanın verdiği kibir ile zayıf olanın duyduğu kompleks, horlanma

¹¹⁰ "İleride de görüleceği üzere batılı, pozitivist değerlerle kuşatılmış bir ailede doğuşu ve aldığı eğitimin de etkisiyle analitik düşünmeye yönelecek, ama bir yandan da geçmiş kültüre duyduğu ilgi, batılılaşmaya dair düşünceleri, geçmiş değerlere bağlılığı sonucu tıpkı A. H. Tanpınar'da olduğu gibi, iki medeniyet arasında ikilemler içinde kalmanın sonucu olarak melankolik ve 'kafası karışık bir edebiyatçı olacaktır.'" Asuman Tezcan, "1980 Sonrası Toplumsal Değişimin Orhan Pamuk Romanlarına Yansıması" (Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Gazetecilik Anabilim Dalı, 2000), 78.

¹¹¹ Orhan Pamuk, **Benim Adım Kırmızı**, 26. bs. (İstanbul: İletişim Yayınları, 2006), 240.

ve aşığılanma duygularının yarattığı tepkisellik değişik siyasi ve kültürel biçimlerde ortaya çıkar. Ancak merkezin içinde de çevreler; çevrenin içinde de merkezler vardır. Orhan Pamuk “*Kar*” romanında tam da bu denklem üzerine siyasal bir söylemi inşa eder. Ama aynı zamanda oluşturulan taşra ve merkez söylemlerinin dilini sorgulayarak onların dayanaklarını alaşağı ederek, bu söylemleri geçersizleştirir. Pamuk’un Doğu-Batı meselesinde yaptığı tam da budur. Bir yandan bu ikilikler üzerinden zengin bir estetik kaynağa kavuşan yazar bunu sonuna kadar kullanır; diğer yandan ise inşa edilmiş kavramları geçersizleştirerek meseleye yaklaşır.

Bütün taşralı yazarlar için sorun benzerdir: Merkezle nasıl baş edebiliriz? 1960’larda moda olan varoluşçuluk akımının Türkiye’de etkilediği birtakım yazarlar oldu; ama kalıcı izler bırakamadılar. Ciddiye alınmanın, kalıcı olmanın Batılı yazarlar gibi yazarak, onların ikinci sınıf kopyacıları, taklitçileri olarak değil; kendi kültürüne ait olanı Batı’dan ödünç alınan yollarla yazıldığı zaman mümkün olabileceğini anlamaya başladılar. Orhan Pamuk bunun farkındadır. “*Başkalarının söylediklerini değil, kendi hikâyemizi söyledikçe özgürleşiriz.*” diyen Pamuk, romanlarında kendi hikâyesini anlatarak uluslararası bir yazar konumuna kavuşmuştur.¹¹² İçinden çıktığı kültürel geleneği ve zenginliği Batı’dan aldığımız bir tür olan romanla anlatabildiği için başarılı olabilmiştir. Bu özgünlüğü, metinlerarası kaynakları, “*Kuran*”ı, tasavvufu, Doğu masallarını ve meddah geleneğini başarılı bir şekilde kullanabilmesiyle sağlar. Orhan Pamuk’a kadar olan dönemde ise Türk yazarlarının ezici bir çoğunluğu Batı edebiyatında önemli bir yer tutan Şark klasiklerini estetik bir öge olarak kullanmaya mesafeli yaklaşmışlardır. Yıldız Ecevit bu tutumun sebebini şöyle açıklar:

“Tanzimatla Batı’ya açılan, Cumhuriyet devriminden sonra ise aydınlanmayı köktenci bir temelde yaşayan toplumumuzda, edebiyatın fantastik ögeye sıcak bakmaması anlaşılabilir bir olgudur. Realist/rasyonalist/determinist/pozitivist ilkelere sıkı sıkıya sarılmak, Türk edebiyatçısı tarafından uzun süre Batılılaşmanın bir gereği gibi görülmüştür.”¹¹³

İşte tam da bu nedenle Orhan Pamuk Batı’yı seçmiş olmaktan dolayı, söylemde bir suçluluk duygusundan bahsetse de, bir suçluluk psikolojisi içinde olmayan; ama romanlarında “iki dünya arasında” olmayı bir imge olarak kullanan, bunu romanlarının söylemsel çıkış noktası yapan bir yazardır. Gerçekte ne hayat tarzı ne de yaşam felsefesi adına yaşadığı çelişkilerden kaynaklanan bir durum söz konusu değildir. Orhan Pamuk’un tarihi romanlarındaki atmosfer dikkatli bir okuyucunun

¹¹² Pamuk, “Doğu-Batı”, *Öteki Renkler*, 338-339.

¹¹³ Ecevit, *Orhan Pamuk’u Okumak*, 29.

gözlemleyebileceği gibi bir geçmiş özlemcisinin ve bir nostalji yazarının yarattığı bir atmosfer değildir. Despotik devlet geleneği ve cemaatler; bireyi, özgürlüğü, bilimi ve sanatı ezen iki önemli olumsuz unsurunu oluşturur bu romanların. Bu romanlarda çizilen İstanbul veya Osmanlı geleneksel toplumsal yapısı yazarın çok da romantize edebileceği bir dünya değildir. Orhan Pamuk bugünde yaşamaktan memnuniyet duyan, modern bir dünyanın insanıdır. Onun bu tutumunu en açık şekilde “*Sessiz Ev*” romanındaki tarihçi Faruk dile getirir. Faruk sürekli geçmiş ile ilgilenen bir mesleğe sahip olmasına rağmen geçmiş özlemcisi değildir:

“Bazen bugünden iki yüz yıl önce, ya da sonra yaşamak istediğime kendimi inandırırım ama yalandır bu: Bu iğrenç yüzey sarhoşluğuna bile bayıldığımı biliyorum ben. Gazoz ve sabun reklâmlarına, çamaşır makinelerine ve margarinlere bayılıyorum. Yaşadığım yüzyıl, gözüme her şeyi kırıp büken bir gözlük yerleştirmiş, gerçeği göremediğimi seziyorum, ama Allah kahretsin seviyorum da gördüklerimi!”¹¹⁴

Sık sık tekrarlanan bir klişe vardır: “Türkiye Doğu ve Batı arasındaki köprüdür” Türkiye’yi teselli etmek için Batı’dan gelen sanatçı ve siyasetçilerin sık sık söylediği, işin kötüsü çok fazla sorgulamadan kabul edilen bir klişe bu. Orhan Pamuk bu klişeye itibar etmeyen bir yazar kimliğiyle karşımızdadır.¹¹⁵ Doğu ve Batı arasında bir köprü olmak demek Doğu ve Batı’nın ikiye ayrılmış dünyalar olduğunu, arada bir uçurumun var olduğu düşüncesine de meşruiyet kazandırır. Çünkü köprüler uçurumun, yarılmanın, ayrılmanın olduğu yerlerde inşa edilir. Hâlbuki Orhan Pamuk “*Kuran*”da geçen “Doğu da Batı da Allahındır” ayetine atıfta bulunurken tam da böylesi bir ayrılık tasavvuruna karşı çıkar.¹¹⁶ Üstelik bunu dinsel bir imgeyi dünyevileştirerek yapar. Orhan Pamuk sentezcilerden farklı olarak modernleşme meselesinin merkezine teknoloji-bilim ve felsefe-sanat karşılaştırması içinde

¹¹⁴ Pamuk, *Sessiz Ev*, 232.

¹¹⁵Orhan Pamuk özellikle yabancı gazetecilerle yaptığı röportajlarda karşısına sık sık çıkan bu klişe metefor ile ilgili olarak tutumunu şu şekilde özetler: “*Spiegel: ‘İstanbul kültürler arasında Doğu ile Batı arasında gerçekten bir köprü müdür?’ Orhan Pamuk: ‘Bana kalırsa bu bir klişe. Ayrıca beni sürekli olarak bir köprü inşacısı konumuna düşürdüğü için de rahatsız ediyor. Bir kültürün, politik bir topluluğun, belli bir etnik grup ya da tarihin temsilcisi olma hakkına sahip değilim. Türkiye’nin bir temsilcisi olarak görülüyorum; çünkü kırk beşten fazla dile çevrilmiş durumdayım. Ama bu rolü istemiyorum. Ben yalnızca bir yazarım.’”* “Interview with Nobel Literature Prize Winner Orhan Pamuk ‘An Honor for Turkish Literature’”, Spiegel, http://www.spiegel.de/international/0,15_18,442928,00.html [05.10.2009].

Orhan Pamuk köprü meteforunu nadir de olsa kullanır; ancak bunu iki kültür arasında bir tür kültürel elçilik olarak görmez. Daha ziyade bu meteforla iki kültürü de sahiplenebiliyor olabilmenin avantajını vurgular: “*Bir bakıma herhangi bir kıtaya, uygarlığa ait olmayan bir köprü olmak isterim ve bir köprü hem iki uygarlığı da görebilmenin hem de onların dışında kalabilmenin mükemmel bir fırsatı demek. Böylesi güzel ve harika bir ayrıcalık.*” Elizabeth Farnsworth, “Bridging Two Worlds”, http://www.pbs.org/newshour/conversation/july-dec02/pamuk_11-20.html [01.07.2010].

¹¹⁶ Kur’an, çev. Suat Yıldırım (İstanbul:1998) Bakara Suresi ayet 115., ayet 142.

birincisini alalım, ikincisini muhafaza edelim kolaycılığına da yüz vermez. Bunun yerine uygarlık meselesinin merkezine felsefe ve sanatı koyar. Orhan Pamuk'un hemen hemen bütün romanlarında işlediği ana yaklaşım bu yöndedir. Pamuk, Doğu-Batı ikililiğini ya da köprü kavramı üzerinden bir diyalog söylemini reddeder. Çünkü diyalog iki farklı öznenin birbirini anlaması mantığı üzerine kurulmuştur. Hâlbuki Orhan Pamuk, ikili söylemi geçersizleştiren, oyunlaştıran ve bunun üzerinden estetik bir anlayışı inşa eden bir yazardır.

Biz ve öteki kavramlarını tahkim etmenin yerine bizzat bu kavramları yerinden ederek, sorgulamayı tercih eder: “(...) iyi romanlar aracılığıyla, önce başkalarının sonra kendimizin sınırlarını değiştirmeye çalışırız. Başkaları ‘biz’ olur, biz ‘başkası’.”¹¹⁷ Orhan Pamuk romanlarında “başkası olmak”, “kendi olamamak” ya da “başkasının yerine geçmek” temaları ile sık sık karşılaşırız. Bunun bir diğer anlamı şudur: Bir kişi tek başına aslında yoktur ya da eksiktir. Kişiler bir başkası (öteki) aracılığıyla kendi benliğini tanımlar. Kişinin kendisini bilmesi için kendisi gibi olmayanı da bilmesi, öteki olanı anlayabilmesi için de kendisini öteki yerine koyabilmesi gerekir. Özdeşleşme teması özneler arası kimlik ilişkisini hem bu boyutuyla üretir hem de öteki kavramını kendi benliğinde eriterek yok eder. Bu çoğulcu kimlik anlayışı aynı şekilde uygarlıklar arası ilişkileri anlamak için de geçerlidir. Bu bağlamda saf uygarlık yoktur, bu görüş sadece bir yanılsamadır. Orhan Pamuk romanlarındaki özcü saflık arayışına karşı melez söylemlerin ortaya çıkması bununla ilişkilidir. “*Beyaz Kale*”de Hoca ve İtalyan Köle'nin yer değiştirmesi aslında üzerimize giydirilmiş kimlik elbiselerinin göreceliliği ve geçersizliği üzerinden daha evrensel bir duruşa ve söyleme işaret eder. Bu yüzden “köprü” veya “diyalog” yaklaşımı tam tersine daha inceltilmiş bir şekilde Doğu-Batı kimliklerini sabitleyen ve ona değişmeyen özcü bir nitelik atfeden bir bakış açısının ürünüdür. Hâlbuki her an değişen ve değiştiren kültürel kimlikler bize nasıl oyunlu, belirsizliklerle dolu bir labirentin içinde yol aldığımızı hatırlatır. Pamuk bu noktada duruşunu çok açık bir şekilde ifade eder:

“Kimlik söylemlerinin hiçbirine güvenim yok (...) Ulusların, kültürlerin, ülkelerin doğası ve kimliği hakkındaki bütün genellemeler, önceleri bir düşünme kolaylığı sağlasa da, sonunda kötü bir şekilde yanlış ve yalana dönüşür. Daha da kötüsü bu yalanlara, hakkında palavralar sıkılanların da hevesle inanıp sonunda yalana benzemeleri, yalanların da kalıcı olmasıdır (...) Benim romanlarımda uygarlıklar veya Doğu-Batı hakkında ciddiye alınacak bir şey varsa, o da uygarlıklar ya da ‘ötekilerin doğası’ hakkında söylenen ya da söylenebilecek her şeyi bir oyuna çevirmenin en iyisi olduğudur. Kültürler ve uygarlıkların doğası hakkında fazla

¹¹⁷Pamuk, “Kars'ta ve Frankfurt'ta”, **Babamın Bavulu**, 63.

konuşmak en akıllı konuşmacıyı bile bir süre sonra saçmasapan laflar etmeye sürükleyecektir.”¹¹⁸

Orhan Pamuk bu nedenle sabit “öz” kimlikler yerine sürekli değişen oyuncu, hınzır bir üslupla bu söylemin yanılması üzerinde durmayı tercih eder. Onun için dünya bir oyun yeridir. Edebiyat bu oyunu oynamak için en güzel ve keyifli araçtır. Oğuz Atay’ın ülkesi için söylediği ve yaptığını Orhan Pamuk Dünya üzerinden anlatmaya çalışır. Üzerimize yapışan, yapıştırılan ya da benimsediğimiz tüm etiketlerin yerlerini değiştiren, roman üzerinden kimlikleri sorgulamaya çalışan bir yazarla karşı karşıyayız. Orhan Pamuk’un estetiğinin asıl gücü buradan gelir.

¹¹⁸Pamuk, “Akdenizli Olabilmek İçin Bir Rehber”, **Öteki Renkler**, 358-359.

5. ULUSAL ALEGORİ VE TAŞRA EDEBİYATI

“Aptal ineklerden oluşan bu ulusun beni de aralarına katmak için günün birinde kullanmak isteyeceği ‘Alman yazar’ nitelemesini burada resmen protesto ediyorum.”¹¹⁹ [Arno Schmidt]

“Kitapları az bilinen dünya dillerinden Batı dillerine çevrilen bütün yazarlar, şu durumu yaşamıştır: Romancı kendi hayatının şiirselliğinden ya da karanlık yanlarından içtenlikle bahseder; eleştirmenler ve okurlar ise; yazarın ülkesindeki hayatın şiirselliğinden ya da karanlık yanlarından söz açıldığını düşünerek okurlar onu. Romancının en mahrem hayalleri ve kişisel yaratıcılığı, ülkesinin bir tasviri, onu temsil eden bir şey olarak algılanır”¹²⁰ [Orhan Pamuk]

Fredric Jameson’un 1970’lerde yazmış olduğu “Çokuluslu Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Edebiyatı” adlı makalesinin çok ses getirmesinin sebebi yazarın merkez kapitalist ülkeler ile Üçüncü Dünya edebiyatları arasında yaptığı karşılaştırma ve kategorik ayırmadan kaynaklanıyordu. Soğuk Savaş döneminde yaygınlık kazanan Üçüncü Dünya kavramı Sovyetler Birliği ya da Amerika Birleşik Devletleri ile herhangi bir ittifak ilişkisi içerisinde olmayan ülkeleri tanımlamak için kullanılmaktaydı. Postkolonyal literatürde kapitalist Batı ve Sosyalist ülkeler birinci ve ikinci dünya; sömürgecilik sonrası kurulan az gelişmiş ülkeler ise üçüncü dünya olarak adlandırılmaktaydı.¹²¹ “Bütün Üçüncü Dünya metinleri, zorunlu olarak alegoriktir” görüşünü dile getiren Jameson, gelişmiş kapitalist ülkelerde Üçüncü Dünya ülkelerinden farklı olarak özel ile kamusal alan arasındaki bölünmenin gerçekleşmiş olduğunun altını çizer.¹²² Bu bölünmenin gerçekleşmediği Üçüncü Dünya ülkelerinde ise bireysel psikolojinin, kolektif alanın kavramlarıyla birlikte ifade edildiğini söylemektedir:

“Üçüncü Dünya metinleri, hatta görünürde özel alana özgü ve gerçek bir libidanal dinamikle donanmış olanları bile, ulusal alegori biçiminde bir siyasal boyutu zorunlu olarak yansıtırlar: Özel bireysel yazgının öyküsü, her zaman Üçüncü Dünya kültürünün ve toplumunun kuşatma altındaki durumunun bir alegorisidir.”¹²³

¹¹⁹Pascale Casanova, **Dünya Edebiyat Cumhuriyeti**, çev. Saadet Özen-Filiz Deniztekin (İstanbul: Varlık Yayınları, 2010), 352.

¹²⁰Pamuk, “2008 Frankfurt Kitap Fuarı Açılış Konuşması”, **Manzaradan Parçalar**, 125-126.

¹²¹ Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin, **Post-Colonial Studies: The Key Concepts** (New York: Routledge, 2005), 231.

¹²² Fredric Jameson, “Çokuluslu Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Edebiyatı”, **Modernizm İdeolojisi: Edebiyat Yazıları**, çev. Kemal Atakay, Tuncay Birkan (İstanbul: Metis Yayınları, 2008), 372.

¹²³ **age**, 372-373.

Jameson, ulusal alegorilerin sadece sömürgecilikten yeni çıkmış ülkelerin edebiyatları için değil; 19. yüzyıl İspanya'sı gibi yarı çevre ülkeler için de söz konusu olduğunu belirtmektedir.¹²⁴

Bu teorik yaklaşımın çeşitli itirazlarla karşılaşması kaçınılmazdı. En kapsamlı itirazı yapan Aijaz Ahmad, öncelikle Üçüncü Dünya ülkelerindeki edebi metinlerin ulusal alegori çerçevesinde değerlendirilmesi eğiliminin, çevre ya da yarı çevre ülkelerde üretilen edebi eserlerin heterojen yapısını dikkate almadığını belirtmektedir. Aijaz Ahmad bu ülkelerdeki edebi metinlerin edebi ölçülerine bakılmaksızın bir ülkenin, kıtanın veya uygarlığın temsilcisi olarak algılanma tehlikesine işaret ederek Jameson'a şu önemli eleştiriyi getirir: “Birinci Dünya ile Üçüncü Dünya arasındaki farklılık Ötekilik olarak mutlaklaştırılır; fakat Üçüncü Dünya'daki toplumsal oluşumların muazzam kültürel heterojenliği, tekil bir ‘deneyim’ kimliği içinde eritilir.”¹²⁵ Ahmad'a göre merkez ülkelerin edebiyat eleştirmenleri dilsel engellerden dolayı kendi dillerine çevrilmemiş yapıtları göz ardı ettikleri için, sanki ortada homojen bir Üçüncü Dünya edebiyatı varmış yanılsamasına kapılabilmektedirler. Bu yüzden toptancı bir yaklaşımla Üçüncü Dünya metinlerinin zorunlu olarak alegorik metinler olduğu iddiası oldukça ötekileştirici bir tutumdur. Tam bu noktada Ahmad, Jameson'a kritik bir eleştiri daha yönelmektedir:

“Üçüncü Dünya'nın 'sömürgecilik ve emperyalizm deneyimi' tarafından oluşturulduğu ileri sürülürse, sömürgeyel/emperyalist dinamiğin iki yönlü hareketi de kabul edilmelidir: Sömürgeleştirilmiş/emperyalist boyunduruk altına alınmış oluşumlardan zorla değer aktarımları ve bu oluşumlar içinde kapitalist ilişkilerin yoğunlaşması. Ve eğer kapitalizm salt bir dışsallık değil bu oluşumlar içinde biçimlendirici bir güçse de, o zaman, kapitalizmin karakteristiği olan kamusal ile özel arasındaki ayrımın, buralarda da, en azından bir ölçüde ve özellikle yazılı metinlerin çoğunu üreten ve kendisi de kapitalist metalar dünyasına yakalanan kentli entelijensiya arasında, gerçekleştiği sonucuna varmalıyız. Bu çatallaşmayla birlikte, en azından metinleri üretenlerden bazıları için, libidinal enerjinin bireyleşip kişiselleşmesi, 'somut' deneyime ulaşmanın yitirilmesi ve herhangi bir kollektiviteyle gerçek, organik ilişki kurmaya yeteneksiz yalıtık, yabancılaşmış bir kendilik olarak Ben deneyimi gelmiş olmalı.”¹²⁶

¹²⁴ age, 385.

¹²⁵ Aijaz Ahmad, **Teoride Sınıf, Ulus Edebiyat: Jameson, Salman Rüşdi Edward Said Eleştirisi**, çev. Ahmet Fethi (İstanbul: Alan Yayıncılık, 1995), 122.

¹²⁶ age, 125.

Ancak tüm bu haklı itirazlara rağmen ulusal alegori ile yazılmış romanların en iyi örneklerinin merkez dünyanın kıyısında yazıldığı gerçeği ortada dururken Jameson'un ileri sürdüğü tezlerin tamamen geçersiz olduğu söylenebilir mi? Merkez dışı dünyada üretilen edebiyat yapıtlarının, istisnaları olmakla birlikte, genel olarak daha politik bir yapıya sahip olması da göz ardı edilemeyecek bir olgudur. Gabriel Garcia Marquez'in "*Yüz Yıllık Yalnızlık*" ya da Salman Rüştü'nün "*Geceyarısı Çocukları*" ile "*Utanç*" adlı romanları ulusal alegorinin en yetkin örnekleri olarak olay örgüsü bakımından ikili sarmal bir yapıya sahiptir. Yani tam da Jameson'un belirttiği gibi bireylerin kaderinin toplumun kaderine bağlanması ya da roman karakterlerinin hikâyelerinin içinde yaşadıkları ülkelerin tarihiyle paralel anlatılması alegorik romanların ikili bir anlam düzeyine sahip olduğunu gösterir. Salman Rüştü'nün "*Geceyarısı Çocukları*" ve Nuruddin Farah'ın "*Kayıp Ülkenin Haritası*" gibi alegorik romanlarını iki boyutlu anlam düzeyine göre okumak gerekiyor. Bu tür romanlardaki bireysel boyut başkarakterlerin hikâyesi olarak anlatılır. İkinci boyut ise ülkede ne olduğunu kamusal, ulusal bağlamda anlatan bir dokuya sahiptir. İkinci anlam boyutu, birincisinin içinde içkin bir şekilde bulunur.¹²⁷ "*Utanç*" romanında Salman Rüştü, Pakistan'ın tarihsel kırılma noktalarını roman kahramanlarının yazgısıyla birleştirmektedir. Romandaki önemli karakterlerden Ömer Hayyam; izole bir yaşam süren üç kız kardeşten birinin evlerine davet ettikleri sömürgeci subaylardan birisiyle ilişkiye girmesiyle doğmuş gayri meşru bir çocuktur. Kardeşler, hangisinin anne olduğunu kendi aralarında bir sır gibi saklamış ve Ömer'i birlikte büyütmüşlerdir.¹²⁸ Alegorik düzeyde Doğu'daki melez modernlik ima edilirken; romanın temel izleği olan dünyanın taşrasında, kıyısında olmanın verdiği ezicilik; utanç duygusuyla özdeşleşir.

¹²⁷ Feride Evren Sezer, "National Allegories In Third World Novels" (Yüksek Lisans Tezi, Boğaziçi Üniversitesi Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, 2005), 5.

¹²⁸ Salman Rushdie, *Utanç*, çev. Aslı Biçen (İstanbul: Metis, 2005), 22.

5.1. Ulusal Alegori: İmkân mı Engel mi?

Ulusal alegori perspektifinden Türk edebiyatına bakıldığında ilginç bir durum ortaya çıkıyor: Türk edebiyatında ulusal alegorik tarzı kullanmayan çok sayıda yazar bulunmakta. Ama Orhan Pamuk'un ulusal alegoriye sık sık başvurmuş olması, “*Sessiz Ev*” ve “*Kar*” gibi romanlarının ulusal alegori kavramı olmadan tam olarak irdelenememesi bile Jameson'un tezinin hiç de yabana atılır olmadığını yeterince kanıtlamıyor mu? Jameson'un tezlerine kısmen hak veren Murat Belge bu durumu şöyle açıklıyor:

*“Birincisi, bu ülkelerde, tarihin açıklanması ve anlamlandırılmasının halen devam eden bir proje olması etkindir. Bunun da çeşitli nedenleri var: belirleyici olduğu için ‘normal’ kabul edilen Batı'nın dışında kalan ülkelerin her birinin modernizme geçişinin kendine özgü bir biçimi oldu. Bu geçiş biçimlerinin içinde hala birçok sır ve esrar var. Çoğu zaman, değişim sürecine kumanda eden siyasi otorite yaratmış bu esrarı. Mücadele sert olduğu için, bu ülkelerde tarih de mücadele alanının içinde kalıyor. Sonuçta herkes gibi yazar da bu esrarı anlamak -ve mümkünse açıklamak- ihtiyacında.”*¹²⁹

Belge buna ek olarak, yazdığı eserin sadece kendi halkı tarafından değil yabancı bir okur kitlesi tarafından da takip edilmesini ve dünya edebiyat piyasasına çıkmayı isteyen yazar için ulusal alegorinin en elverişli yöntem olduğunu belirtmektedir.¹³⁰ Jameson'un Batı dışı edebiyatın çeşitliliğini göz ardı ederek homojenleştirmesine itirazları olmakla birlikte Loomba da postkolonyal edebiyatın büyük ölçüde ulusal alegorik formla bütünleşmesinin anlaşılır tarafları olduğunu belirtmektedir:

*“Postkolonyal yapıtlar ile ulus arasındaki bağlantıyı daha iyi kavramanın yolu belki de, bizzat ‘ulus’un bir ihtilaf ve tartışma zemini olduğunu, farklı ideolojik ve politik çıkarların birbirleriyle yarışan tahayyüllerinin bir bölgesi olduğunu anlamaktan geçiyor. ‘Üçüncü dünya kaynaklı’ denilen birçok eser bu bölgeye geri dönüyorsa eğer, bu, ‘başka’ ilgiler pahasına değil, onların bir dışavurumu olarak yapılmaktadır –toplumsal cinsiyet, etnisite, ırk, din, kast, dil, kabile, sınıf, bölge, emperyalizm vb.’nin dışavurumu olarak. ‘Tüm üçüncü dünya kaynaklı metinler’in milliyetçiliğin birer alegorisi olduğunu iddia etmek açıkça aşırıya kaçmak olursa da, ‘ulus’un kurulması ve tartışılmasının o kadar çok sayıda yazar açısından niçin yüklü bir sorun haline geldiğini anlayabiliriz kesinlikle.”*¹³¹

¹²⁹ Murat Belge, “Üçüncü Dünya Ülkeleri Edebiyatı Açısından Türk Romanına Bir Bakış”, **Berna Moran’a Armağan: Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış**, ed. Nazan Aksoy, Bülent Aksoy (İstanbul: İletişim Yayınları, 1997): 59.

¹³⁰ **age**, 62.

¹³¹ Ania Loomba, **Kolonializm Postkolonyalizm**, çev. Mehmet Küçük (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2000), 234.

Ayrıca belirtmek gerekiyor ki ulusal alegori biçimi, romanlarda dolaylı bir dili de mümkün kıldığı için yazarın kitabındaki eleştirel tavrından dolayı uğrayabileceği baskılara karşı bir çeşit tedbir özelliğine de sahiptir.

Öte yandan ulusal alegorinin bir imkân olduğu kadar bir handikap anlamına geldiği de kabul edilmelidir. Ulusai alegorinin Jameson'un ileri sürdüğü gibi Batı edebiyatının kendi unutulmuş tarihsel bütünlük duygusunu, politik bilinçaltını hatırlatan bir model olabileceği tezi kuşkuludur. Buna ek olarak taşra edebiyatının büyük kısmının fikir mücadelesinde araçsallaştırıldığını; sanatın, politikanın emrine verildiğini görmekteyiz. Asıl sorulması gereken soru ulusal alegorinin Türkiye gibi merkezin hemen yanı başında yer alan bir ülke için bir fırsat mı yoksa bir kısıtlama mı olduğudur? Belki de soruya verilebilecek cevap her ikisi de olmalıdır. Nurdan Gürbilek, ulusal alegoriyi Türk edebiyatı için hem bir imkân hem de bir sorun kaynağı olarak değerlendirmektedir.¹³² Gerçekten de ulusal alegori bir yönüyle kısıtlılıktır; çünkü çevre ya da yarı çevre ülkelerin edebiyatı tıpkı politikada ve iktisadi alanda olduğu gibi merkez ülkelerin edebiyatı ile eşitsiz bir ilişkiye tabi olmaktadır. Ulusal alegorik metinlerin merkez kültürel sahası içerisinde kabul görmesi bir yandan çevre ülke yazarlarını dünya çapında tanınan yazarlar haline getirirken diğer yandan bu edebi metinlerin bir Shakspeare, bir Joyce, bir Kafka ya da bir Proust gibi “evrensel kanon” içinde değerlendirilmeyişi ile sonuçlanmaktadır. Çevre ülke yazarları yazdıkları edebi metinlerden bağımsız olarak kendi ülkeleri ya da kıtaları ile özdeşleştirilmektedir. Salman Rüştü denildiğinde Pakistan-Hindistan, Llosa-Marquez denildiğinde ise Latin Amerika ile eşleşen yazarlar kimliği ile karşılaşırız. Aslında bu durum yazarların edebi yaratıcılıklarına yapılmış bir çeşit haksızlığa da yol açmaktadır. Marquez veya Rüştü her ne kadar içinden çıktıkları coğrafyaların romanlarını yazmış olsalar da aşk, iktidar tutkusu, sevgisizlik gibi temel evrensel temaları işlemişlerdir. “*Yüz Yıllık Yalnızlık*”ı bu kadar başarılı bir roman yapan ne sadece Latin Amerika'nın fantastikleştirilmiş öyküsü ne de yeni bir akım olan büyümlü gerçekçiliğin kullanılmasıdır tek başına. “*Yüz Yıllık Yalnızlık*” nesiller boyunca aktarılan sevgisizliği bu kadar etkileyici bir edebi dille anlatabildiği

¹³² Gürbilek, *Kör Ayna, Kayıp Şark*, 174-175.

için başarılı bir romandır. Mocando adlı hayali Latin Amerika kasabasında geçse de romanın dokusunun dünyanın her yanında yaşanabilecek evrensel insani duygularla örülü olduğunu kim reddedebilir? Ancak böyle olmasına rağmen Batı edebiyatı için sanki bambaşka kriterler geçerlidir. Kimse Sartre veya Camus okuyarak Fransa'yı anlamaya çalışmaz. Ama dünyanın kıyısında, taşrasında kalan bir ülkeden bahsediyorsak çoğu zaman tersi geçerlidir. Mısır denilince Necip Mahfuz ya da Türkiye denilince Orhan Pamuk'un akla gelmesi ya da bu yazarlar üzerinden bu ülkeleri anlama çabası aslında edebiyat ve kimlik ilişkisi açısından Batı ile Batı dışı dünyanın epey farklı, eşitsiz denklemler içerisinde bulunduğunu gösterir.

5.2. Dünya Edebiyatı'nın Gölgesinde Türk Edebiyatı

İşte bu noktada dünya edebiyatı ile ilgili tartışmaya göz atmak yararlı olacaktır. Edebiyat sadece soyut bir estetik alanı olarak değerlendirilemez. Her metin kendi içindeki yapısıyla olduğu kadar (metinsel eleştiri) metin dışındaki bağlamıyla da anlaşılabilir hale gelmektedir. Dünya edebiyatı ile ilgili son çeyrek yüzyılda ortaya çıkan hararetli tartışmalar bu bağlamı okuma arayışının ne kadar önemli olduğunu ortaya koymaktadır. Dünya edebiyatı tartışmaları büyük ölçüde şu temel tezden yola çıkıyor: Tıpkı siyaset ve ekonomide olduğu gibi edebiyat için de küresel güç ilişkileri söz konusudur. Bugün küresel dünyadaki edebi çeşitliliği ve farklılığı anlayabilmek için yerel bağlamı olduğu kadar uluslararası bağlamı da hesaba katmak gerekiyor. Uluslararası edebiyat piyasası; kullanılan dilin yaygınlığı, çeviri meseleleri, yayın endüstrisinin gelişkinlik düzeyi gibi birçok parametrede eşitsiz bir ilişkiler denkleminde dayandığı için merkez dünyayı oluşturan Amerikan, Fransız, Alman, İngiliz edebiyatları ile taşra ülke edebiyatları aynı koşullarda yarışmamaktadırlar. Siyasi, iktisadi güç ilişkileri ile yakından ilişkili olan bu bölünmeyi göz ardı ederek merkez dışı edebiyatları (ki onlar arasında da ciddi farklılıklar mevcuttur) değerlendirmek mümkün olmayacaktır. Dünya edebiyatına bütünsel bir perspektifle bakmayı salık veren birçok eleştirmen bu bölünmenin üzerinden ısrarla durmaktadırlar:

“Edebiyat dünyasına saf edebiyatın hükmettiği yolundaki saf görüş, burada hüküm süren görünmez şiddetin bütün izlerinin silinmesine, bu dünyaya has güç ilişkilerinin ve edebi savaşların yok sayılmasına yol açar. Edebiyat dünyasının tek meşru temsili, huzurlu bir uluslararası alan, edebiyata ve tanınmaya herkesin serbest ve eşit bir erişim hakkına sahip olduğu, zamanın ve uzamın dışında, çatışmalardan ve tarihten uzak büyüklü bir evrenin resmidir. Bütün tarihi ve siyasi bağlarından koparılmış bir edebiyata ilişkin bu kurgu; tarihle, dünyayla, ulusla, siyasi ve ulusal rekabetle, ekonomik bağımlılıkla, dil boyunduruğuyla hiçbir ilişkisi olmayan, saf bir edebiyat tanımına duyulan inanç; ulusal değil evrensel, özerkliğe, siyasi ve dilsel bölünmelere uzak bir edebiyat fikri, esasen siyasi çatışmalardan kendini kurtarmış olan en özerk bölgelerde doğmuştur. Merkezdeki yazarlardan pek azı dünya edebiyatının yapısı hakkında fikir sahibidir; onlar sadece merkezdeki çatışmalar ve normlarla karşı gelmiş; ama doğal buldukları için onları o gözle görememişlerdir. Bu yazarlar tanım itibarıyla kör gibidirler. Dünyaya bakış açıları, gördüklerinden ibaret sandıkları dünyayı onlardan saklar. Meşru edebiyat dünyasıyla banliyöleri arasında telafisi imkânsız, şiddetli bir kopukluk olduğunu ancak çevre bölgelerdeki yazarlar algılayabilirler; onlar Octavio Paz’ın dediği gibi ‘giriş kapısını bulmak’ ve kendilerini merkez(ler)e kabul ettirmek için gayet somut bir savaş vermek zorunda olduklarından, edebi güç dengelerinin doğasını da, biçimini de daha net olarak görürler. Edebiyata duyulan olağanüstü inancın yadsıma gücü öyle büyüktür ki, varlığı asla kabul edilmeyen bu engellere rağmen sanatçı olarak özgürlüklerini yaratmayı başarırlar. (...) kısacası özgül yeniliklere en açık olanlar, dünyanın bu köşelerinden çıkmış yazarlardır; onlar edebiyat dünyasının eşitsizlik üzerine kurulmuş yapısındaki özgül yasalara ve kuvvetlere göğüs germeyi uzun zaman önce öğrenmiştir, ayrıca yazar olarak ayakta kalmanın yolunun bu merkezlerde kabul görmekten geçtiğinin farkındadırlar. Yazar olarak kimliklerinin temelinde, bu farkındalık ve edebi düzene karşı isyan vardır.”¹³³

Türk edebiyatını bu değerlendirmeler ışığında tartışmak yerinde olacaktır. “*Saatleri Ayarlama Enstitüsü*”, “*Tutunamayanlar*” ve “*Tehlikeli Oyunlar*” ulusal alegorinin edebiyatımızdaki en seçkin örneklerinden sadece birkaçıdır. Ahmet Hamdi Tanpınar ve Oğuz Atay ancak ölümlerinden sonra hak ettikleri ilgiye kavuşarak modern Türk edebiyatı geleneğinin vazgeçilmez yazarları haline gelmişlerdir. Peki, Türkiye sınırları dışında neden aynı ilgiyi göremediler? Gerek Tanpınar’ın gerek Atay’ın yurtdışında yeterince tanınamamasındaki nedenlerden birisi romanlarının (özellikle Oğuz Atay) yabancı dile çevrilebilmesindeki güçlüklerden kaynaklanıyor. Çeşitli gündelik konuşma kalıpları, yerel gülmece öğeleri, deyimler, Türk davranış ve tutumlarının geniş ve eleştirel panoraması, ironiyi sağlamak için kullanılan Türkiye’ye özgü klişeler “*Tutunamayanlar*”ın çevrilmesini zorlaştırdığı için Türk edebiyatının bu önemli eserini çevirmeyi göze alan bir çevirmen daha bulunamamıştır.¹³⁴ Bir diğer neden de her iki yazarın Türkiye’nin yerel ölçütlerinde ve sınırlarında yazıyor olmalarından kaynaklanmaktadır. Bugün dünyaya hâkim olan

¹³³Casanova, **Dünya Edebiyat Cumhuriyeti**, 57-58.

¹³⁴Fährünnisa Meltem Gürle, “Oğuz Atay’s Dialogue With The Western Canon In The Disconnected” (Doktora Tezi, Boğaziçi Üniversitesi Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, 2008), 17.

Batı uygarlığı içinden gelen bir yazarın kitabındaki dini, kültürel referanslar bu uygarlığın hâkimiyet altına aldığı alanlarda da yeterince bilindiği için ortaya bu düzeyde bir anlaşılama sorunu çıkmamaktadır. Ancak merkez dışı ülkelerden gelen yazarların kendi uygarlığına referansla yazdığı romanlar ciddi bir anlaşılma sorununu da beraberinde getirmektedir. Bu durum eşitsiz uygarlıklar denkleminin bir ürünüdür.

Tanpınar gibi yüksek kültürün öğelerini eserlerinde bolca kullanan bir yazarın, yabancı okurlar tarafından anlaşılabilmesi için Dede Efendi'den, Şeyh Galip'e bir dizi kültürel referansın bilinmesinin gerekliliği yüzünden anlaşılabilir okunup değerlendirilmesi kolay olmuyor. Kaldı ki bu durum Türkiye'deki okurun da Tanpınar'a yeterince nüfuz edebilmesi için geçerlidir. Müzikten, mimariye, tarihten, felsefeye kadar engin bir birikimle örülmüş Tanpınar metinlerinin anlaşılması okurdan yüksek bir kültürel birikim talep etmektedir. Oğuz Atay için de benzer bir açmaz söz konusudur. "*Tutunamayanlar*" düşünüldüğünde Türkiye'nin yakın ve uzak geçmişine dair serpiştirilmiş ve esas olarak yerli okurun hâkim olabileceği tarihsel ve kültürel kodlara yönelik göndermelerle yazılmış bu romana dil engeli aşılabilirse bile yabancı okurun nüfuz edebilmesi zor görünüyor. "*Tutunamayanlar*" avangart ve modernist estetiğin en yetkin örneklerinden biri olarak Batı edebiyat kanonunun seçkin örnekleri ile kıyaslanabilecek bir eser. Yazarın ironisinin anlaşılabilmesi için referansta bulunduğu kültürel kodlar yabancı okurlar için hayli zorlayıcı olarak kaldıkça eserin tam olarak takdir edilmesi mümkün olmuyor.

Kültürel yabancılaşma ve çeviriden kaynaklanan sorunları bu yüzden hafife almamak gerekiyor. Latin Amerikalı yazarlar İspanyolca üzerinden bu engelle daha kolay baş edebiliyorlar. Doğu Avrupa'da Almancayı ve Batı ile Kuzey Afrika'da Fransızca'yı kullanan yazarlar benzer avantajlara sahipken, Türkçe gibi Avrupa'ya oldukça yabancı sayılabilecek bir dilden yazılan romanların Batı dillerine çevrilmesi oldukça zahmetli bir süreci gerektiriyor. Üstelik bir de buna hakim olan uygarlığın dışından geliyor olmanın ve bunun yarattığı kültürel farklılıkların yol açtığı sorunları eklediğimizde tablo daha da ağırlaşıyor. Çevirideki güçlüklerin en büyük sebebi Türkçe'de olan; ancak İngilizce'de olmayan çeşitli kültürel kavramların, terimlerin,

klişelerin ve tarihsel göndermelerin nasıl çevrileceği üzerinedir. Metinlerin çevrildiği Anglo Sakson dünyasında din, kültür ve tarih farklılıklarından dolayı çevirmenin bunları Türkiye, İslam ve Osmanlı tarihi hakkında çok az bilgi sahibi olan hedef okuyucu kitlesi için anlaşılır duruma getirmesi gerekliliğinin yarattığı güçlükler çok fazladır.¹³⁵

5.3. Taşradan Merkeze Uzanan Bir Yazar: Orhan Pamuk

Türkiye’de bu kısır döngüyü güçlü bir şekilde kırabilen yazar ise Orhan Pamuk oldu. Uluslararası ve ulusal edebi ölçüler arasındaki makas taşraya doğru uzandıkça açılacaktır. Bu hem taşradaki yazarların karşılaştığı güçlükleri hem de taşralı yazarların çıkış yolunu gösterir. Uluslararası edebiyat sahasına girebilmenin yolu hem onun ölçülerini iyi bilmekten hem de ulusal edebi kabullerle çatışarak buradaki birikimi uluslararası sahneye taşıyabilmekten geçiyor:

“Her ulusal uzam ortaya çıktıktan sonra, merkezdeki kutsama makamlarının modelini takip ederek kendi içinde bütünleşir; uluslararası yazarlar bu makamlar sayesinde ulusal düzlemde konularını meşrulaştırırlar. Böylece her alan özerk kutsama makamlarının sayesinde, onların yolundan giderek geliştiği gibi, dünya ölçeğindeki alan da ulusal uzamların içinde özerk kutupların ortaya çıkmasıyla özerkleşir. Başka bir deyişle (daha) özerk bir konuma sahip olmak isteyen yazarlar, dünya edebiyat uzamının yasalarını bilen ve kendi edebiyat alanları içinde hâkim normları yıkmaya çalışırken bunlardan faydalananlardır.”¹³⁶

Orhan Pamuk burada tarif edilen kıstaslara uyan bir yazar olarak, uluslararası edebiyat sahasına, tüm güçlüklerine rağmen, girmeyi başarabilmiştir. Bir dönem Orhan Pamuk’un kitaplarının çevirilerini yapan Güneli Gün, Orhan Pamuk’un diğer Türk yazarlarından farklı olarak dünyada gördüğü ilgiyi şu gerekçelere bağlıyor: “(...) Pamuk, yapıtlarının yurt dışında nasıl bir yere oturacağını sezebiliyor; üstelik dünya edebiyatının da nabzını tutuyor.”¹³⁷ Bu değerlendirmesini şu şekilde sürdürüyor:

“Hepimiz biliyoruz ki, New York’ta oynamayan, dünyanın öteki oyun alanlarında da oynayamaz. Bilinçli olarak dünya çapında bir yazar olmak üzere yola çıkan Pamuk, Birinci

¹³⁵ Yeşim Sönmez, “The Translation Of Cultural Features In Orhan Pamuk’s Beyaz Kale And Yeni Hayat” (Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Mütercim Tercümanlık Bölümü, 1999), 103.

¹³⁶ Casanova, **Dünya Edebiyat Cumhuriyeti**, 125.

¹³⁷ Güneli Gün, “Türkler Geliyor: Orhan Pamuk’un Kara Kitap’ını Çözmek”, **Orhan Pamuk’u Anlamak**. 3. bs. der. Engin Kılıç, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2006), 191.

Dünya'nın tüketimi için yazan Üçüncü Dünya yazarlarının tutumlarını ve stratejilerini ödünç almıştır. Pamuk bütün numaraları bilmekle kalmıyor; hiçbirini de kaçırıyor."¹³⁸

Eserleri elliden fazla dile çevrilerek Nazım Hikmet ve Yaşar Kemal gibi Türk edebiyatının iki büyük ismini geride bıraktı. Bu başarının arkasında Orhan Pamuk'un selefleri olan Ahmet Hamdi Tanpınar ve Oğuz Atay'dan farklı olarak sadece yerli okuru değil; yabancı okuru da hesaba katarak yazmasının büyük rolü bulunmaktadır. Son derece içe kapalı bir edebiyat ortamında bir bakıma Orhan Pamuk gibi yazarlar uluslararası edebi normlar ile ulusal geleneği uyum içerisinde kullanarak dışa açılabilen yazarların bir örneği olmuştur.

Merkez ülke yazarlarının kültürel hegemonyaya sahip bir uygarlığın yazarları olarak, kendi ülkeleri dışındaki okuyucu kitlesine ulaşabilmek ve kitaplarındaki kültürel referansların anlaşılabilmesi gibi bir sorunu omuzlarında taşıyorlar. Çevre ülkelerde yazılan romanların çevirileri çoğu zaman çevirmenlerinin dipnotlarıyla dolup taşar. Yerler, tarihsel olaylar ve o ülkenin gündelik yaşamına özgü nesne ve alışkanlıkları kısaca tanıtan bu açıklamalar olmadan bu romanları okumak zordur. Ancak söz konusu olan Amerikalı bir yazarsa böylesi bir çabaya girmeye gerek yoktur. Gerek Batı'nın popüler kültür gerekse de sinema üzerindeki hâkimiyeti nedeniyle New York'un semtlerini, oraya hiç gitmemiş olanlar dahi, kendi şehirlerinin semtleri gibi bilirler. Amerikalıların gündelik hayatlarından, tarihsel kırılma noktalarına kadar (Pearl Harbor Baskını, Amerikan İç Savaşı, Kennedy Suikasti, Normandiya çıkarması, Titanik Faciası...) birçok şeye yabancı değillerdir. İlköğretim okullarında mahkemelerde jüri üyeleri salonların neresinde oturur diye bir soru sorulsa pek az öğrenci Türkiye'de jüri sisteminin olmadığını söyleyecektir. Bu nedenle her Amerikalı yazar romanındaki en Amerikan ayrıntıların bile (Bunlardan özellikle Amerikan futbolu ve beyzbol altkültürü ile ilgili olanlar bizler için bezdiricidir.) dünyanın herhangi bir yerindeki okur tarafından bilineceğini varsayarak yazar. Belki de tuhaf bir içedönüklüğün emaresi olarak birçok Amerikalı yazar böylesi bir varsayım üzerine düşünmemiştir bile. Çünkü o kadar kendi merkezlerinde yaşayıp düşünmeye alışmışlardı ki, kendi dünyalarının dışındaki bir dünya üzerine

¹³⁸ age, 201.

düşünmeye bile gerek duymazlar. Kendilerini dünyanın merkezine o kadar çok koyarlar ki bu tür alımlama sorunları üzerine adeta körleşmişlerdir.

Taşra ülkelerinin yazarları, merkez ülke yazarlarının sahip olduğu bu ayrıcalıklardan yoksundurlar. Merkezin kıyısında bulunan yazarlar küresel okuyucu kitlesine ulaşmak için çeşitli yöntemler geliştirmek zorundalar. Dünya edebiyatına karşılaştırmalı bir perspektifle bakmayı öneren David Damrosch bu yöntemlerden birisinin “yöresizleştirme” yani “yerel bağlamın dışında, memleketin adetleri, mekânları, insanları veya tarihine hiçbir gönderme yapmadan” yazmak olduğunu belirtir.¹³⁹ Kafka’nın “*Şato*” ve “*Ceza Kolonisi*”, Borges’in “*Ruinas Circulares*”i ve Samuel Beckett’in oyunlarını bu yöntemin örnekleri olarak değerlendiren Damrosch şu saptamada bulunur: “(...)isimlerini andığımız üç yazarın da, ülkelerine uzun zaman egemen olmuş emperyal güçlerin gölgesinde kalmış çevre kentlerde (Prag, Buenos Aires, Dublin) doğmuş olması kayda değerdir. Her üç yazar da, kendilerine boğucu gelen taşralılığın ötesine geçmeyi tercih etmişlerdir.”¹⁴⁰ Yukarıda bahsedilen yazarların Avrupa’nın taşrası sayılabilecek ülkelerinden çıkarak Almanca, İspanyolca ve İngilizce gibi merkez dillerde yazdıkları düşünüldüğünde bunun da bir tür kendini kabul ettirme stratejisi olduğu söylenebilir. Damrosch bundan daha farklı bir stratejiyi ise “küyerel (glocal)” [küresel+yerel: küreyel, global+local: glocal] olarak adlandırır. Küresel düşünüp, yerel hareket eden sivil toplum örgütlerinden esinlenerek adını koyduğu bu stratejiye göre “Yazarlar yerel meseleleri küresel bir kitleyi hesaba katarak-kendi özgül yerelliklerinden dışarıya doğru açılarak ele alabilirler yahut yerelliklerini küresel değişimin küçük boyutlu bir örneği gibi sunarak, dışarıdaki dünyadan içe doğru ilerleyen bir güzergâhı öne çıkartabilirler.”¹⁴¹ Kipling’i küyerel stratejinin birinci biçimine örnek gösteren Damrosch, Orhan Pamuk’u ise ikinci biçimin bir örneği saymaktadır:

“(...)Orhan Pamuk, küyerelliğin bu türünü, modern Türkiye’nin dünyadaki muğlâk konumuna hitap etmenin bir yolu olarak gördü. Orta Doğu ve Doğu Avrupa’nın büyük bir bölümünü hâkimiyeti altında bulunduran büyük bir imparatorluğa uzun süre merkezi olmuş Türkiye 19.

¹³⁹David Damrosch, **Dünya Edebiyatı Nasıl Okunmalı?** çev. Devrim Çetinkasap (İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2010),126.

¹⁴⁰ **age**, 127.

¹⁴¹ **age**, 127-128.

yuzyılın sonunda sömürge varlıklarını kaybetti ve Türk siyasi önderler ve entelektüeller Türkiye'nin konumunu yeniden düşünmeye başladılar. (...)Giderek artan sayıda Türk yazar, roman yazmaya başladı ve Türkiye toplumunu ve onun dünyayla kurduğu bağı keşfederken modernizmin ve sosyalist gerçekçiliğin Avrupalı kalıplarını kullandı. Bu bağın muğlaklıklarını hiçbir Türk yazar Orhan Pamuk'tan daha çok kendi merkezi ilgi odağı haline getirmemiştir. Pamuk bakış açısı ve edebi referanslar yönünden bütünüyle Avrupalı, malzeme seçimi yönünden ise istikrarlı bir biçimde yerli olan bir romancıdır.”¹⁴²

Orhan Pamuk romanlarında “içeriye” “dışarıdan” bakabilmenin bütün artılarını kullanarak ve içinde yaşadığı tarihsel mirası estetikleştirerek başarılı olmuş bir yazardır. Orhan Pamuk'un ulusal alegori formunu kullanan diğer Türk yazarlarından en büyük farkı “içeriye” “içerideki okuyucuya” anlatma anlayışını değiştirerek; “içeriye” hem “içerideki” hem de “dışarıdaki” okuyucuya anlatma yoluna gitmesidir.¹⁴³ Başarısının sırrı tam olarak burada yatmaktadır. “İçeriye” “içerideki okuyucuya” anlatma çabasının en büyük riski edebiyatın “biz bize benzeriz”ci türünden ulusal özgünlük arayışlarına kapı aralamasıdır. Ancak Orhan Pamuk bu riski temsiliyet meselelerini sürekli sorunlaştırarak ve bir noktadan sonra Doğu ya da Batı adına konuşmak ya da bu tartışmayı sonuca bağlamak yerine bu konuları geçersizleştiren bir söylemi hâkim kılarak aşmıştır. Bir taşra ülkesinde yazıyor olmanın dezavantajlarını, avantaja dönüştürmüştür. Taşrada olmanın bütün gerilimini, çıkmazını yaratıcı bir enerjiye ve estetiğe çevirebilmeyi başarmıştır. İçinden geldiği kuşağın toplumsal gerçekçilik, varoluşçuluk gibi ana akımlara bağlandığı, estetik biçimlerin “dışarıdan” ithal edildiği ya da son derece gelenekçi bir şekilde dünyadaki edebi gelişmelere kapalı kalındığı bir dönemde; Pamuk bambaşka bir arayışa yönelmiştir. Kıyıda köşede kalmış birtakım anı ve tarih kitapları kimsenin ilgisini çekmezken; bunlar onun edebi metinleri içersinde yeniden dönüşüp farklı bir sese dönüşmüşlerdir. Batılı okur için de bu, yeni bir ses anlamına gelmekteydi.

Orhan Pamuk bir yandan taşrada olmanın ağır yükünün altında ezilmek yerine merkezsizliği seçerek bütün belirlemelerden ve kısıtlamalardan kurtulmanın yollarını aramış; öte taraftan bir yere ait olmanın bağlarından yararlanarak romanına sahici bir çehre kazandırmıştır. Bu çoklu aidiyetler ya da aidiyetsizlikler ona Doğu'nun

¹⁴² **age**, 131-132.

¹⁴³ Bu konudaki istisna “*Kar*” romanıdır. Türkiye'nin tarihsel ve politik dinamiklerine hâkim olmayan yabancı okur tarafından beğenilen bu romanın, bu dinamikleri iyi bilen yerli okur tarafından yadırganması kaçınılmazdır.

içindeki Batı; Batı'nın karşısındaki Doğu olma imkânını vermiştir. Postmodernizmin merkezsizliği, kimliklerin oynaklığı ve yer değiştiriciliği Orhan Pamuk'un en sevdiği temalar olagelmıştır. “*Beyaz Kale*” romanı esasında bu yer değiştirme/çoklu aidiyet teması üzerine kurulmuştur. Venedikli esir ile Hoca'nın konumları bir temsiliyet ilişkisinden ziyade temsiliyeti bozma, temsiliyetlerle oynama stratejisi üzerine kuruludur. Romandaki düşsel atmosfer ise tıpkı uzaklardaki ele geçirilemeyen beyaz kale gibi kimliklerin muğlâklığını ve geçişkenliğini hatırlatır bizlere. Biz ve öteki çelişkisi üzerine oturtulmuş tarihi romanlardan farklı olarak biz ve ötekinin göreceliliği üzerine yazılmış bambaşka bir anlayışla karşılaşırız Orhan Pamuk'ta.

5.4. Ulusal Aidiyet, Evrensellik ve Edebi Özerklik

Ama öbür taraftan Orhan Pamuk gibi taşradan gelerek kendisini merkeze kabul ettirmeye çalışan yazarların işleri hiç de kolay değildir. Bir defa merkez ülkelerdeki rakiplerinden farklı olarak yarışa geriden başlamışlardır. Çoğu durumda küresel edebiyat ağlarında ulusal kimlik taşradaki edebiyatçılar için büyük bir “yük” olmaya devam etmektedir. En az milliyetçi yazar bile bu ulusal kimlik gerçeğinden kaçamamakta ve paradoksal şekilde en apolitik yazar bile bu katı hiyerarşik ilişkilerin dayatmalarından dolayı politik olmaktan kurtulamamaktadır. Faber Yayınevi, basmış olduğu “*Kara Kitap*”ın cep versiyonunda kırmızı kapağın arka planına Türk bayrağının ay yıldız sembollerini koymuştur.¹⁴⁴ Bu kitabın kapağında Türk bayrağı bulunması (Virginia Wolf'un kitaplarının kapağında bir İngiliz bayrağı olabilir mi?) aslında Batı merkezli kültürel hegemonya ilişkilerinin kendi dışındaki edebi metinleri kategorikleştirme eğilimini gösterir. Böylesi bir yaklaşım, Amerikalı, Alman veya Fransız yazarlar için düşünülemez bile. İşin ilginç tarafı ulusal aidiyet ile yazarlık arasındaki eşleştirme durumu sadece dıştan içe değil; aynı zamanda içten dışa da yansıtılmaktadır. Bu eşleştirme tutumunu sorgulamak ya da reddetmek ise ihanet ile eş sayılmaktadır. Avrupa'nın gölgesinde kalmış Doğu Avrupalı ulusların edebiyatlarını ve açmazlarını çok iyi tanıyan Milan Kundera bu durumu şöyle izah eder:

¹⁴⁴Pamuk, “Bayrak ve Milliyetçilik”, *Öteki Renkler*, 268.

“Küçük bir ulus büyük bir aileye benzer ve kendini böyle tanımlamaktan da hoşlanır. (...) Sanatçı, küçük bir ulusun büyük ailesi içinde, birçok biçimde, birçok sicimle sınıksız bağlanmıştır. Nietzsche Alman karakterini şiddetle hırpaladığı zaman, Stendhal İtalya’yı vatani olarak yeğlediğini ilan ettiği zaman, hiçbir Alman, hiçbir Fransız bundan alınmaz; bir Yunan ya da bir Çek aynı şeyi söylemeye cesaret etseydi, ailesi onu korkunç bir hain olarak aforoz ederdi.”¹⁴⁵

Taşralı yazarları ülkesinin her türlü politik probleminin bir sözcüsü olmaya zorlayan bir tutumdur bu. Bu yüzden edebi misyon, politikanın gölgesinde kalmıştır. Merkez ülkelerinin yazarları sadece edebiyatıyla tartışılır; ama taşradan gelen bir yazara ise neredeyse edebiyatın dışında her şey sorulur. Doğu-Batı, siyasal İslamcılar-laikler kavgası, Ortadoğu’da kadın olmak bu tür yazarların muhatap olmaktan kaçamayacağı klişe sorulardan sadece birkaçıdır. Türkiye’den ya da İran’dan yazan bir kadın yazar sadece bir yazar olarak algılanmaz. O Ortadoğulu bir kadındır. Müslüman bir ülkede ezilen bir cinsiyetin sözcüsüdür. Kitabının kapağı mutsuz ve çarşafly kadın fotoğraflarıyla süslenir. Merkezdeki okurların talep ettiği şeyleri yazmaya başlayan yazarların ortaya çıkması da işin bir başka boyutunu oluşturmaktadır. Uluslararası yayın piyasasında Avrupalı ana dillerin dışında gelen edebi eserlerin kabul görmesi önünde önemli zorluklar bulunuyor. Bu tür eserlerin çevrilmesi ve yayınlanması büyük ölçüde kitabın içeriğiyle daha doğrusu Avrupa yayın piyasasının beklentilerinin karşılanabilmesi ile yakından ilgilidir. Türkiye gibi ülkelerde yazılan, özellikle kadın sorunu temalı kitapların bu pazarda alıcı bulduğunu görüyoruz. Toplumsal baskı ve şiddet, yoksulluk, kadınlara uygulanan ayrımcılık, politik trajediler, Müslüman kadınlarının bastırılmış cinselliği gibi konularda yazılmış eserler tercih edilmektedir daha çok. Edebi kimlikten önce siyasal kimliğin gelmesi Jameson’un da belirttiği gibi Batı dışı dünyanın politikleşmiş yapısının bireysel hayat üzerindeki etkisiyle açıklanabilir. Ama diğer yandan bunun son derece eşitsiz bir ilişki olduğu açıktır. Batı dışı edebiyata biçilen bu rolü sorgulayan Orhan Pamuk Nobel konuşmasında kendisi gibi yazarlara biçilen taşra ülkelerinin taşralı ezici gerçekliklerini anlatma rolünü sorgulayarak bu tutuma cephe alır:

“Evet, insanoğlunun birinci derdi hâlâ, mülksüzlük, yiyeceksizlik, evsizlik...Ama artık televizyonlar, gazeteler bu temel derterini edebiyattan çok daha çabuk ve kolay bir şekilde anlatıyor bize. Bugün edebiyatın asıl anlatması ve araştırması gereken şey, insanoğlunun temel

¹⁴⁵Milan Kundera, **Saptırılmış Vasiyetler**, 2. bs. çev. Özdemir İnce (İstanbul: Can Yayınları,1995), 155-156.

derdi ise, dışarıda kalmak ve kendini önemsiz hissetme korkuları, bunlara bağlı değersizlik duyguları, bir cemaat olarak yaşanan gurur kırıklıkları, kırgınlıklar, küçümsenme endişeleri, çeşit çeşit öfkeler, alınganlıklar, bitip tükenmeyen aşığılanma hayalleri ve bunların kardeşleri milli övünmeler, şişinmelerdir...Çoğu zaman akıldışı ve aşırı duygusal bir dille dışa vurulan bu hayalleri, kendi içindeki karanlığa her bakışında anlayabiliyorum. Kendimi kolaylıkla özdeşleştirebildiğim Batı-dışı dünyada büyük kalabalıkların, toplulukların ve milletlerin aşığılanma endişeleri ve alınganlıkları yüzünden zaman zaman aptallığa varan korkulara kapıldıklarına tanık oluyoruz. Kendimi aynı kolaylıkla özdeşleştirebildiğim Batı dünyasında da Rönesans'ı, Aydınlanma'yı modernliği keşfetmiş olmanın ve zenginliğin aşırı gururuyla milletlerin, devletlerin zaman zaman benzer bir aptallığa yaklaşan bir kendini beğenmişliğe kapıldıklarını da biliyorum. Demek ki, yalnızca babam değil, hepimiz dünyanın bir merkezi olduğu düşüncesini çok fazla önemsiyoruz. Oysa, yazı yazmak için yıllarca bir odaya kapatan şey tam tersi bir güvendir; bir gün yazdıklarımızın okunup anlaşılacağına, çünkü insanların dünyanın her yerinde birbirlerine benzediklerine ilişkin bir inançtır bu."¹⁴⁶

Türkiye'deki edebiyatçıların omuzlarındaki bu "politik yük" Türk edebiyatını çoraklaştırmaktadır. Bu durumun sadece bize özgü olduğunu düşünmek yanıltıcı olur. Casonova, taşradaki ulusal edebiyat anlayışının, edebi özerkliğin ve yaratıcılığın önünde nasıl bir engel oluşturabileceğini Yugoslav- Sırp yazar Danilo Kiş örneğiyle açıklamaktadır:

"Danilo Kiş'in 1970'li yılların Yugoslavya'sındaki durumu, on ya da yirmi yıl önce Juan Benet'in İspanya'daki durumuyla bire bir aynıydı. Edebiyatı sadece milli ve siyasi meselelerle uğraşan, dışa tamamen kapalı olan bu ülkede, kendi deyimiyle 'taşralı' olduğu için 'zır cahil' bir entelektüel ortamda, oyuna yeni bir kural getirmeyi ve uluslararası ölçekte gerçekleştirilen edebi devrimlerden öğrendikleriyle yeni bir roman estetiğini kabul ettirmeyi başarmıştı. Fakat yaşadığı bu kopuş ancak onun ulusal dünyasından yola çıkarak anlaşılabilir, zira kendini bu dünyaya karşı inşa etmiştir. 1978'de Belgrat'ta yayımlanan *Anatomi Dersi*, Yugoslav edebiyat uzamının özenli bir tasviridir ve *Grobna za Borisa Davidoviča* (Boris Davidoviç'e Bir Mezar) adlı romanına yöneltilen intihal suçlamasına karşı cevap olarak yazılmıştır. Danilo Kiş o zamanlar Yugoslavya'nın en ünlü yazarlarından biriydi; kendi kuşağı içinde ülke sınırlarının ötesinde gerçekten tanınan, kiskanılan, aynı zaman marjinal, içine kapanmış ve bölünmüş bir ülkede kararlı bir biçimde milliyetçilik karşıtı ve kozmopolit olan nadir yazarlar arasında yer alıyordu. Eserleri çoktan ulusal sınırları aşarak pek çok dile çevrilmeye başlamıştı. Kısacası her şey onu ulusal entelektüellerle karşı karşıya getirmekteydi. İntihal suçlaması ancak, 20. yüzyılın büyük çaplı edebi, estetik ve biçimsel devrimlerinin hiçbirinden henüz etkilenmemiş bir edebiyat dünyasında yapılabilir ve 'ciddiye alınabilir'. Roman sanatında bütün bir uluslararası moderniteyi temel alarak yazılan bir metnin basit bir kopyayla bir tutulması, sadece tamamen dışa kapalı ve 'Batı'daki' edebi yeniliklerden bihaber (Danilo Kiş'e göre Batı, Belgrat'ta hep aşağılayıcı anlamda kullanılan bir sözcüktür) bir dünyada görülebilir. İntihal suçlaması başlı başına, Greenwich meridyenine göre edebiyatın 'geçmiş'inde yer alan Sırbistan'ın estetik açıdan 'geride kalmış' olduğunun bir kanıtıdır."¹⁴⁷

Böylesi geri kalmış ve edebi özerkliğin yeterince gelişmemiş olduğu bir edebiyat ortamında yapılacak yenilikler önce kuşkuyla karşılanmakta ardından ağır

¹⁴⁶ Pamuk, "Babamın Bavulu", **Babamın Bavulu**, 28-29.

¹⁴⁷ Casonova, **Dünya Edebiyat Cumhuriyeti**, 130.

suçlamalara dönüşmektedir. Bizzat Orhan Pamuk'a yöneltilen eleştirilerin boyutu bile bu önermeyi destekleyen örneklerle doludur. Bu açıdan bakıldığında Tanpınar, Atay ve Pamuk çizgisi edebiyata görev yükleyen yaklaşımların kırılarak edebiyatın özerklik kazanmasında önemli bir rol oynamıştır. Bir ülkenin edebi mirasının özerklik alanı, o ülkedeki edebiyatın kapsadığı alanın kutsal mayınlarla ne kadar az çevrili olduğuyla ölçülebilir. Yine edebiyatın malzemesi olan dilin algılanış biçimi de özerk edebiyatın olgunluk derecesini tayin eden unsurlardan birisidir. Dilin bir iletişim aracı olmasının dışında yüklenen her türlü aşırı anlam (ulusal aidiyet) bu alanı da bir tür milliyetçi meşruiyet kapsamına sokar. Devletin baskı altında tuttuğu Nazım Hikmet, Yaşar Kemal gibi yazarların Soğuk Savaş sürecinin kamplaşmalarının azalmasıyla birlikte Türkçeye yapmış oldukları katkılarıyla taltif edilip, meşruiyet verilmeye çalışılması bu anlayışın tipik bir örneğidir. Nobel ödülü sonrası Orhan Pamuk'un "Türk dili ve edebiyatına katkıları" söylemiyle öne çıkarılması da bu refleksin bir diğer örneğidir. Edebi özerkliği mümkün kılabilen belirgin bir kültürel ve siyasal liberalleşme şarttır. Kapalı ve otoriter siyasal yapılar edebiyatı belirli siyasal toplumsal hedefler doğrultusunda araçsallaştırdığı için edebiyatın bir bakıma bu siyasal taleplerden yakasını kurtarması gerekiyor. Bu siyasal taleplerin sadece devletten gelmesi şart değildir. Siyasal rejime muhalif olanların da benzer talepleri edebiyattan beklmeleri edebiyatın araçsallaştırılmasına giden yollardan bir diğeri olabilmektedir. Edebi özerkliğin yeterince gelişmediği ülkelerde, edebiyat pedagojik bir işleve bürünürken; yazarlara da bir tür toplumsal sorunları dile getirme sorumluluğu yüklenmektedir. Bu eğilimin güçlü olduğu yerlerde biçimcilik yazarın toplumsal sorumluluğundan kaçışı olarak yorumlanabilmektedir kolayca. Aslında bu değerlendirmede siyasal olanın da son derece dar bir çerçeveden değerlendirildiği, en biçimci yapıya sahip metinlerde bile siyasal ve ideolojik bir alt okumanın yapılabileceğini görmeyen bir yaklaşımdır bu.

Ulus kimliğinin oluşum aşamasında edebiyatın oynadığı rol önemlidir. Geç uluslaşma sürecini yaşamış birçok ülkede ulus kimliğini inşa etmede edebiyata biçilen misyon nedeniyle edebi özerklik başta zayıf kalsa da, belirli bir olgunlaşma ve kültürel birikim sonucunda giderek gelişmeye başlar. Türkiye'de İkinci Yeni'nin

şiiirde ortaya çıkışı, romanda biçimsel, modernist yönelimlerin giderek gelişmesi bu olgunlaşmanın sonucudur. Edebi özerkliğin gelişmesi demek aynı zamanda edebi taşralılığın da aşılması demektir. Edebiyat, taşralılığı konu olarak seçmeye başlamışsa zaten bu süreç olgunlaşmaya başlıyor demektir. Oğuz Atay ve Orhan Pamuk'un ortak özelliklerinden birisi taşra ve taşralılığın halleri üzerinden ulusal alegori biçimini kullanarak kendilerinin de bir kader gibi kaçamadıkları ulusal aidiyetleri ile aralarındaki gerilimli ilişkiyi parodileştirmeleridir.

Ulusal alegori taşra ülkelerindeki yazarların merkezde kabul görmesi açısından da bir kültürel stratejinin anahtarı konumundadır. Bunun rahatsız edici tarafı ise çoğu durumda merkeze kabul edilmek istenen yazarların romanlarının metinsel ve edebi içeriğinden çok içinden çıktıkları kültürel, ulusal kodlarla sunumunun ön plana çıkarılmasıdır. Bunu özellikle kitapların yabancı dillere çevrilen basımlarında aldıkları yeni isimler ve kitapların ön ve arka kapak düzenlemelerinde seçilen simgelerde gözlemliyoruz. Taşra kökenli yazarların kitaplarının kapakları imgesel klişelerin bombardımanı ile doludur. Bazı durumlarda Türkçe romanlar İngilizce, Fransızca, Almanca gibi merkez dillere çevrildiğinde orijinal isimleri değiştirilmekte ve merkez ülke okurlarının algılarına hitap edici kapak sunumlarıyla dikkati çekmektedirler. Elif Şafak'ın "*Baba ve Piç*" adlı romanının Türkçe ve İngilizce baskıları arasındaki fark bunun açık bir örneğidir. İngilizce çevrili "*Bastard of İstanbul*" (Penguin Books) adıyla yani "*İstanbul Piçi*" adıyla çevrilen kitabın Türkçe baskısında ortadan çatlamaş bir nar resmi varken İngilizce versiyonunda ise arka planda bir cami silueti görülmektedir. İsim ve kapak adeta kitabı bir Müslüman ülke/ ya da ulusal kimlik Türkiye, İstanbul imgeleri ile özdeşleştirerek merkez ülke okuruna sunmaktadır. Benzer sorunların yabancı dillere çevrilen başka romanlarda da olduğunu görüyoruz. Modern Türk edebiyatının önemli romanlarından birisi olan Reşat Nuri Güntekin'in "*Çalikuşu*" adlı romanının 1949 yılında "*The Autobiography of a Turkish Girl*" [Bir Türk Kızının Otobiyografisi] adıyla çevrilmesi bu mantığın önceden beri uygulandığını göstermektedir.¹⁴⁸

¹⁴⁸ Melike Yılmaz, "A Translational Journey Orhan Pamuk In English" (Yüksek Lisans Tezi, Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2004), 16.

Her edebi metin sadece içinden çıktığı ulusun, ülkenin, bölgenin ya da kültürel sahanın kodlarıyla etiketlenerek anlaşılabilir. Dünya edebiyatıyla ilgili asıl tartışma yaratan konu ulusal ve evrensel kanonlar arasındaki geçişken ve çetrefil ilişkilerin nasıl açıklanacağına ilişkin yaşanmaktadır. Bir edebi metni içinden çıktığı ulusa veya uygarlığa ait kılan ile evrensel nitelikleri arasındaki kesişen ve iç içe geçen ilişkileri nasıl tanımlayacağız? Goethe, Balzac, Shakspeare denildiğinde evrensel bir kültürün önemli isimleri olduğu kadar Alman, Fransız ve İngiliz edebiyat geleneklerinin de önemli isimlerinden söz etmiş oluyoruz. Evrensellik çoğu durumda modernliğin doğduğu coğrafi ve kültürel alanların ilk olmanın avantajıyla kendi kültürel birikimini evrensel olarak tanımlaması ve güç ilişkilerine dayanarak bunu kendi dışına da kabul ettirmesiyle ilişkilidir. İlk olmanın getirdiği zenginliğin, atalete yol açabileceği gibi merkez dışı dünyanın kendisini kabul ettirme arzusu da ateşleyebileceğini unutmamak gerekiyor. Bu nedenle merkezin neresi olduğu da sürekli değişmektedir. 19. yüzyıldaki Paris'in sanatın başkenti olma unvanını bugün New York almış durumda. Bir asır önce farklı konumda olan Çin, Kore, Hindistan, ve Güney Amerika ülkeleri giderek bu alanda etkinliklerini daha da geliştiriyorlar. Avrupa ve Kuzey Amerika dışında bağımsızlığını yeni kazanmış sömürge sonrası ülkeleri ya da Hindistan, Brezilya, Arjantin, Türkiye, Çin gibi küresel sistem içerisinde yükselişte olan ülkelerin edebiyatları giderek bu küresel edebiyat sahası içinde kendilerine yeni alanlar ve ufuklar açmaktadır. Bunun en bariz kanıtı uluslararası edebiyat değerlendirmelerinde, objektifliği zaman zaman tartışılabilir, önemli bir ölçü olarak kabul edilen Nobel Edebiyat Ödülü'nün geçirmekte olduğu evrimdir. Bu ödülün verilmeye başlandığı 1901 yılından beri, 1913'te Hintli yazar Rabindranath Tagore'u ve 1945'te Şilili Gabriela Mistral'i istisna sayacak olursak, 1967 yılına kadar Nobel Avrupa ve Kuzey Amerika kıtasına has bir ödül sayılabilir. Ancak ödülün bu tarihten itibaren yavaş yavaş Avrupa ve ABD dışına da açılmaya başladığını görüyoruz. 1967'de Miguel Angel Asturias (Guatemala), 1968'de Yasunari Kawabata (Japonya), 1971'de Pablo Neruda (Şili), 1982'de G. G. Marquez (Kolombiya), 1986'da Wole Soyinka (Nijerya), 1988'de Necip Mahfouz (Mısır), 1990'da Octavio Paz (Meksika), 1991'de Nadine Gordimer (Güney Afrika), 1992'de

Derek Walcott (Saint Lucia), 1994’de Kenzaburo Oe (Japonya), 2000’de Gao Xingjian (Çin), 2003’te J. M. Coetzee (Güney Afrika) ve 2006’da Orhan Pamuk (Türkiye) bu ödülün Avrupa dışındaki kazananlarıdır. Son yıllarda Avrupalı olmayan ya da merkezde olup da yazarlığı bir şekilde taşra kökenleri ile ilişkili olan yazarların giderek artması dikkat çekicidir. Orhan Pamuk’un aldığı ödülü bu bağlamda okumak gerekiyor. Bu başarı öncelikle Orhan Pamuk’un hem kendisine dönük imgesinde hem de ülkesini algılayışında önemli bir değişime yol açmıştır: “Proust aşk hakkında yazdığında, herkes bunun evrensel aşk olduğunu düşünür, ama ben aşk hakkında yazdığımda, herkes bunun Türk aşkı olduğunu düşünür. On beş yıl önce bundan yakınırdım, ama çok şükür artık yakınmıyorum.”¹⁴⁹

Orhan Pamuk gibi taşra kökenli bir yazarın elde ettiği edebi başarı hem çevre edebiyatının merkez ülkelerdeki algısını değiştirmiş, hem de evrensel edebiyatçı kimliğinin yine evrensel çaplarda tanımlanmasına daha adil kıstaslar getirmiştir. Uluslararası başarılarımızın azlığı ve başarı konusunda ulusal kırılğanlığımızla her şeye ulusal faydacılık potasından bakışımız da birleşince bu ödülün bize ne yarar sağlayacağı, hangi kapıları açacağı kaygıları yine her şeyin önüne geçti. Ödül ve ödülün işaret ettiği başarılı ve zengin bir edebiyatın kendisi ve meseleleri yine bu dertlerin gerisinde kaldı. Ama yine de Orhan Pamuk’un uluslararası başarılarının çevre ülkelerde yazan; yeteneği ve yazdıklarının ışığı ne olursa olsun “acaba o büyük cangılda kendime bir gün bir yer bulabilir miyim?” endişeleriyle kendi yazdığı odayı dünyanın merkezinin çok uzağında gören genç yazara büyük bir güven ve cesaret verdiği su götürmezdir. Orhan Pamuk o genç yazara şunu demek istemektedir: “Dünyanın merkezi senin yazını yazdığın odanın kendisidir.” Ama tabî ki genç yazarlar “*Yeni Hayat*” romanının genç kahramanı gibi “Bir gün bir kitap okudum ve bütün hayatım değişti.” sözünün büyümlü kolaylığıyla yetinmeyip; Orhan Pamuk’un belirttiği gibi “iğneyle kuyu kazabilecek” sabırları ve yazdıkları başarılı romanlarla büyük edebiyat dünyasını merkezlesztirip kendi yazdıkları küçük odayı bu dünyanın merkezlerinden biri yapabileceklerdir.

¹⁴⁹Damrosch, “Orhan Pamuk İle Söyleşi”, **Dünya Edebiyatı Deyince**, 33.

6. TAŞRALILIK YA DA KAPININ DIŞINDA BIRAKILANLAR

“Doğu ve Batı, ya da bana daha yakın gelen kelimelerle söylesen, gelenek ile modernlik, ya da memleketim ile Avrupa arasındaki sorunlar, hiçbir zaman büsbütün yok olmayan bir utanç duygusu üzerinde gelişir. Bu utancı, tam tersi bir duygu, ‘gurur’ ile birlikte görmeye çalışırım hep. Hepimiz biliriz: Birisinin çok fazla gururlandığı, çok mağrur davrandığı yerde, ‘öteki’nin utancının ve aşağılanışının gölgeleri vardır. Ya da çok fazla aşağılandığını hayal eden biri, mağrur bir milliyetçilik ile çıkar karşınıza. Bu tür utancın, gururun, ezikliğin, öfkenin malzemesiyle yazılmıştır romanlarım.”¹⁵⁰ [Orhan Pamuk]

“ TAŞRADAKİ OKUYUCULARA KOLAYLIK

Tedarik etmek istediğiniz, yeni veya eski yazı ile basılmış bütün eserleri BEDİR YAYINEVİ’nden sipariş edebilirsiniz. Mevcudu kalmışsa hemen gönderilir.

Dikkat: Müstehcen kitaplarla, milliyet ve mukaddesat aleyhtarı bozguncu ve köksüz neşriyat satılmaz.

KATOLOG İSTEYİNİZ

Fiati:50 kuruş”¹⁵¹

“...Atatürk’ün bu acıklı kasabada yapılacak tek şeyin orayı terk etmek olduğunu işaret eder gibi parmağıyla otobüs garajını gösteren heykelinden sözettik.”¹⁵² [Orhan Pamuk]

Taşra ve taşralılık coğrafi bir kavramın karşılığı olarak değil; kıyıda kalmış bir toplumun kimlik krizini betimlemek için kullanılmaktadır. Taşralılık kimi yerde sezgisel olarak hissedilebilen kimi yerde ise yaşamın içerisinde somut durum ve konumlarla yaşanan bir tür eziklik, aşağılanma ve dışarıda bırakılma duygusudur. Bu bakımdan tarihsel olarak sabit bir taşra ve merkezden bahsetmek de mümkün değil. Taşralılık merkeze bağlı olan görece bir kavramdır. İronik olarak taşra sözcüğünün kökeni de “dış”, “dışarıda kalan” anlamına gelmektedir. Bu yüzden taşra metaforik olarak kapının dışında kalma, bırakılma durumuyla yakından ilişkilidir. Israrla çaldığı kapıdan içeri buyur edilmediği için öfkeli ve hırçın; ama içeriye girme arzusundan ve umudundan da vazgeçmeyen bir ruh halinden bahsediyoruz. Osmanlı-Türkiye toplumunun iki asırlık modernleşme hikâyesini en iyi bu kapı meteforuyla tanımlayabiliriz belki de.

¹⁵⁰ Pamuk, “Kars’ta ve Frankfurt’ta”, **Babamın Bavulu**, 70-71.

¹⁵¹ Şehbenderzade Filibeli Ahmet Hilmi, **Taklitle Medeniyet Olmaz!** (İstanbul: Bedir Yayınevi, 1962), arka kapak.

¹⁵² Pamuk, **Kara Kitap**, 343.

6.1. Taşra ile Merkez: Bir Aşk ve Nefret İlişkisi

Osmanlı-Türkiye modernleşmesi, ana akıma sonradan dâhil olduğu için pragmatik ve savunmacı bir çizgiye sahipti. Batı karşısında mevzi kaybeden Osmanlı İmparatorluğu'nun bürokratik yönetici sınıfı Avrupa'yı var eden dinamikleri tam olarak kavrayamaması da ıslahatlar yoluyla “devleti kurtarma” misyonunu sürdürdüler. Ama ortada ciddi bir sorun vardı: Geleneksel Nizam-ı Âlem düşüncesi ve millet sistemi Müslümanların, Hıristiyanlardan üstün olduğu inancına dayanan bir sistemdi. Şimdi Frenklerin üstünlüğünü kabul etmek nasıl olacaktı? Frenklerin yaşam biçiminin (alafrangalığın) benimsenmesi durumunda geleneksel değerlerin çözüleceğine dair duyulan kaygı, 19 yüzyıl reformcularının kafalarını karıştıran en önemli meseleydi. Küçük bir kasabadan evlatlarını büyük şehre gönderen ebeveynlerin; çocuklarının şehrin renkli ışıkları ve dünyası ile baştan çıkartılacağına dair duydukları endişeye benzer bir durumdu bu. Çevre/taşra dünyası, merkez dünyasının arzu nesnelere bir nevi yasak elma gibi görmekteydi. Bu nedenle modernleşme tıpkı mıknatısın hem çeken hem iten kutuplarına benzer şekilde taşra için hem bir çeşit baştan çıkarılma korkusu hem de merkezin cazibesine duyulan arzu anlamına geliyordu. Çözüm ise pragmatik bir yolla bulundu: Batı'nın üstün tekniğini kabul etme; kendi kültürünü “benliğini” muhafaza etme düsturu. Bu savunmacı paradigmayla kendi kimliğini merkez dünyasının baştan çıkarıcı etkisine karşı korumak dürtüsü elbette edebiyata da damgasını vurmuştur. Bu nedenle “ayartılma”, “baştan çıkarılma” korkusu ile merkez dünyasına duyulan arzunun yarattığı paradoks Osmanlı-Türkiye edebiyatını besleyen en önemli gerilim kaynağı haline gelmiştir. Namık Kemal'den Peyami Safa'ya uzanan çizgi esas anlamda bu paradoks üzerinden şekillenmiştir.

Osmanlı aydınları 18. yüzyılda dünyanın merkezinde olmadıklarını hissetmeye; 19 yüzyılda ise dünyanın merkezinde değil kıyısında yaşadıklarını artık kabul etmeye başlamışlardı. 19. yüzyılda Şark Sorunu bağlamında Avrupa diplomasisinin önemli bir parçası olan Osmanlı İmparatorluğu Avrupa kimliğinin şekillenmesinde öteki olarak önemli rol oynamış olan bir aktördü. 19. yüzyılda ortaya çıkan jön Türkler hem devleti kurtarma çerçevesinde yeni bir dünya görüşü edinerek gelenekten kopma hem de yeninin yıkıcı etkisine karşı geleneği koruma gibi birbiriyle çoğu zaman çatışan iki pozisyonu bir arada sürdürmek zorunda kaldılar. Batı karşısındaki geri

çekilme, dönemin aydınları arasında hem derinden hissediliyor hem de değişik siyasal ideolojiler ya da projeler etrafında çözüm arayışlarını hızlandırıyor. Jön Türk hareketi kendine ait bir düşünce sistemi geliştirmekten çok kültürel ve düşünsel alanda ithal ikameci bir yol izlemekteydi. Anlaşılır nedenlerle Fransız düşünce dünyasının etkisinde kalan Osmanlı aydınları belli düşünceleri, sistemiğinden ve temelinden koparılmış bir şekilde Osmanlı koşullarına uyarlamaya çalışmaları nedeniyle çoğu zaman eklektik bir bilince sahiptiler. Cumhuriyetle birlikte ülkenin taşralaşması derinleşirken, daha kozmopolit heterojen bir yapıdan homojen ulusal kimliğe geçişin yarattığı uyum güçlükleri ve kimlik sorunları özellikle aydınlar nezdinde derinden hissedilmekteydi. İmparatorluk mirasçısı olan cumhuriyet Türkiyesi, modernleşme sürecini daha radikal adımlarla devam ettirme yoluna giderken diğer yandan kültürel alanda yeni bir kimlik inşa etme çabasına girişiyordu. İmparatorluk bilinciyle yetişmiş ve düşünmeye alışmış aydınların bu yeni süreçte Avrupa karşısındaki yeni konumun yarattığı çeşitli etkilere açık olmaları kaçınılmazdı. Gelenekle yaşanan kopuştan kaynaklanan kafa karışıklıkları, tereddütler ve bunalımlar bu değişimin doğal bir sonucu olarak meydana gelmişti. Artık daha küçük ve yoksul bir ülkede yaşıyor olma gerçeğinin vermiş olduğu mütevazılık ile geçmişin imparatorluk şaşaaası garip bir tezat halinde aynı bünyede var olabiliyordu. Çok dilli, kozmopolit yapıya sahip olan, Avrupalı seyyah, diplomat ve tüccarların uğrak yeri olan imparatorluğun yerini içe kapanmış, daha yoksul ve daha homojen bir ülke almaya başlamıştı. Unutulmuşluk, dışlanma ve kendini kabul ettirme dertleri/kaygıları işte bu somut gerçeğin üzerinden yükselmekteydi. Orhan Pamuk bu kaygının kendisi üzerindeki etkisini şöyle dile getirir:

“Älemdeki yerim konusunda, hayatta olduğu gibi edebiyatta da o zamanlar taşıdığım temel duygu, bu ‘merkezde olmama’ duygusuydu. Dünyanın merkezinde, bizim yaşadığımızdan daha zengin ve çekici bir hayat vardı ve ben bütün İstanbullular ve bütün Türkiye ile birlikte bunun dışındaydım. Bugün bu duyguyu dünyanın çoğunluğu ile paylaştığımı düşünüyorum.”¹⁵³

Taşra olmadan merkezi, merkez olmadan da taşrayı tahayyül edebilmek mümkün görünmüyor. Ya da taşra, merkeze aslında senin gibi olmak istiyorum demeyi istemektedir:

¹⁵³ Pamuk, “Babamın Bavulu”, **Babamın Bavulu**, 20-21.

“Taşra, bizatihi kendisi kopya olan bir merkezin kopyasıdır; elbette daha silik –ancak nihayetinde tıpkı merkezin kendisi gibi- bir kopyadır ve her karşılaşmada merkeze öncelikle bu gerçeği anımsatır: Ben de tıpkı senin gibiyim!”¹⁵⁴

Bu tür bir bağımlılık, karşılıklı dışlama ve kutsama ilişkisini de beraberinde getirir. Taşra sürekli gözünü diktiği merkeze benzemeye çalışırken; ona yeterince benzemediği için merkez tarafından dışlanır. Bu kutsama ve dışlama ilişkisi Şükrü Argın’ın da belirttiği gibi “‘Asıl’ ile ‘suret’ arasında doğan bir tür ‘aşk-nefret’” ilişkisidir bir bakıma.¹⁵⁵ Bu durum merkezde olanlarla taşrada olanların karşılaşmalarında daha açık şekilde kendini gösterir. Orhan Pamuk romanlarında asıl ile taklit arasındaki ilişki sık sık karşımıza çıkar. Taşra ile merkez ayrımı çoğu zaman merkezi taklit eden taşra şeklinde zuhur eder. Ama taklit edenler hem asıl surete tam olarak benzemedikleri için kusurludurlar hem de asıl olana benzemeye çalıştıkları için suçluluk duygusuyla boğuşurlar. Bu çifte gerilim taşra ruhunun ve ikili yaşamının en önemli özelliğidir:

“Çırak şişelerimi kesekağıdına koyarken kısa boylu, geniş ağızlı, çirkin bir ihtiyarı nedense Edward G. Robinson’a benzetmeye çalıştım. Hayrettir, benziyordu da. (...) Düzmece Edward G. Robinson ile gözgöze geliyoruz. Birden içini dökmüş: Beyefendi, bütün bir ömrü, bir başka adamın silik bir kopyası olarak geçirmek, biliyor musunuz, bana ne ağır geliyor! Karım, çocuklarım hep özgün G. Robinson’a bakıyorlar, bakıyorlar da sonra benim ona benzemeyen yanlarımı kusur diye yüzüme vuruyorlar. Ona benzemek suç mu, Allah için siz söyleyin, insan kendisi olarak kalamaz mı, ya o adam ünlü bir aktör olmasaydı ne olacaktı, o zaman bana nasıl kusur bulacaklardı? Başka bir örnek bulur, bu sefer ona benzediğin için seni eleştirirlerdi, diye düşündüm.”¹⁵⁶

Pamuk, bir anlamda taşrada olmanın yani hakiki ve taklit olan arasındaki gerilimden yola çıkarak yaşanan karmaşık kimlik sorunlarını ortaya koymaktadır. Taşra demek bir bakıma başka bir yaşamın silik bir kopyası olmak demektir. Gözlerin dikildiği, başarı, şöhret veya zenginlik ile özdeşleşen merkez ile ona benzemeye çalışan, benzediği için de benzemediği için de kaygı ve huzursuzluk duyan; her halükarda kendiyi barışık olamama durumudur taşralılık:

“Bir akşam Hôtel Nord’un barında kendi kendime içerek çevremdeki yabancılara bakarken, yurtdışına çıkmış (ve biraz eğitim almış ve biraz varlıklı) her Türk gibi bu Avrupalıların benim hakkımda, hatta bizler hakkında ne düşündüklerini, düşünebileceklerini hayal ederken yakaladım kendimi.”¹⁵⁷

Orhan Pamuk’un neredeyse bütün romanları bu kaygının, huzursuzluğun yarattığı kimlik sorunlarını irdeler durmadan. “*Sessiz Ev*”deki Faruk’un “Çünkü insanın

¹⁵⁴Şükrü Argın, “Taşraya İçeriden Bakabilmek Mümkün müdür?”, **Taşraya Bakmak**, 2. bs. der. Tanıl Bora, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2005), 285.

¹⁵⁵ **age**, 281.

¹⁵⁶ Pamuk, **Sessiz Ev**, 234. (Asıl adı Emmanuel Goldenberg olan Edward G. Robinson (1893 - 1973) Amerikan sinemasında sert adam ve gangster tiplerleriyle ünlü olmuş bir oyuncudur.)

¹⁵⁷ Orhan Pamuk, **Masumiyet Müzesi** (İstanbul: İletişim Yayınları, 2008), 548.

Türkiye’de iyi hiçbir şey olamayacağını biliyorum.” demesi kendini yadsıyan taşralılığın halet-i ruhiyesini çok iyi yansıtır.¹⁵⁸ Bu yadsımanın bir başka biçimi de sürekli olarak merkez dünyaya kendini beğendirme telaşdır. “*Sessiz Ev*”de genç arkadaş grubunun yaptıkları tam da böylesi bir telaşın ürünüdür: “O zaman Mehmet, Mary’nin karşı adaya gitmek istediğini söyledi ve birden herkeste, şu aşağılık duygu, Avrupalıyı memnun etme isteği uyandı ve motorlara doluştuk.”¹⁵⁹ Bütün bu zaafklar bir bakıma taşranın hem özgüven eksikliğinden hem de merkeze karşı duyduğu saplantılı ve kompleksli tutumdan kaynaklanır. Aynı zamanda taşra insanlarının öfkelerini kabartan ve bu kompleksi derinleştiren de bizzat merkezin onun yüzüne kapattığı kapılardan kaynaklanır. Orhan Pamuk “*Masumiyet Müzesi*”nde bu karşılaşmaları yarı mizah yarı hüznü bir atmosferle anlatır:

“Altı ay önce, vize başvuruları yıllardır geri çevrilen öfkeli biri, İsviçre Konsoloslukunda çalışan bir memuru kafasından dört kurşunla vurup öldürdüğü için, İstanbul’daki konsoloslukların vize kısımları aşırı sıkı önlemler almıştı. Artık vize adayları Avrupalı vize memurlarıyla yüz yüze değil, Amerikan filmlerindeki idamlıklar gibi kurşun geçirmez camlar ve teller arasından telefon ile görüşebiliyordu. Konsoloslukların önleri vize kısmına yaklaşabilmek, bahçeye, avluya girebilmek için birbiriyle dirseklenen kalabalıklarla kaynaşıyordu. Türk memurlar (özellikle Alman Konsoloslukunda bu memurlar için ‘iki günde Alman’dan daha çok Alman olmuş!’ denirdi) bu kalabalıkları sıraya girmedikleri için azarlar, itip kakar, bazılarının kılık kıyafetine bakıp ‘Sen boşuna gelme!’ diye tersleyerek ilk elemeyi yaparlardı. Görüşme için randevu alabilmek vize adaylarını çok mutlu eder, içeride kurşun ve ses geçirmez camlar arasında hepsi zor bir sınava giren öğrenciler gibi titrer ve kuzu gibi sessiz ve itaatkâr olurdu.”¹⁶⁰

Taşralaşma/kıyıda kalmanın yarattığı endişeler kimlik sorunuyla yakından ilişkilidir. Doğu ve Batı arasında salınan bir kültürel iklimde arayış içerisinde olan bir yazarın beslendiği kaynak olan taşra hüznü, merkezi bir izlek olagelmıştır.

“İçimde bir yandan her şeye karşı durdurulmaz bir merak ve aşırı iyimser bir okuyup öğrenme açlığı vardı; bir yandan da hayatımın bir şekilde ‘eksik’ bir hayat olacağını, başkaları gibi yaşayamayacağımı hissediyordum. Bu duygumun bir kısmı, tıpkı babamın kütüphanesine bakarken hissettiğim gibi, merkezden uzak olma fikriyle, İstanbul’un o yıllarda hepimize hissettirdiği gibi, taşrada yaşadığımız duygusuyla ilişkiliydi.”¹⁶¹

Orhan Pamuk aynı zamanda merkez-taşra ikileminin yarattığı paradoksla baş edebilmenin yolunun merkeze rücu etmekle de taşralılığa sarılmakla da çözülmeyeceğinin farkındadır. Taşralılığın ezici duygusuyla baş edebilmenin yolu onunla hem özdeşleşmek hem de taşra ile arasına mesafe koyarak onu ironize etmekten geçer. Bunu yapabildiği ölçüde “kendi olmak” sorunu ile hesaplaşabilecek

¹⁵⁸ Pamuk, *Sessiz Ev*, 235.

¹⁵⁹ Pamuk, *Sessiz Ev*, 89.

¹⁶⁰ Pamuk, *Masumiyet Müzesi*, 516.

¹⁶¹ Pamuk, “Babamın Bavulu”, *Babamın Bavulu*, 19-20.

ve taşralılığın ezikliği içine düşmeden bunu başarabilecektir. Pamuk buradaki ince noktayı Türk kütüphanesinin dünya edebiyatı ile ilişkisi bağlamında şöyle ifade eder:

“(…)karamsarlık zamanlarımda, kütüphanemde başarıyla muhafaza ettiğim bütün bir tarihin, kültürün, dilin ayrıntılarının “önemi” üzerine endişelenmeye başladım. Büyük İzmir yangını kimin çıkardığının bugün ne önemi vardı? 27 Mayıs ihtilalinin veya İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra Demokrat Parti’nin kuruluşunun arkasındaki nedenler, yalnız benim gibi üç-beş kişiyi ilgilendiriyor gibi geliyordu bana. Türk kültürü çok fazla siyasi olduğu için miydi bu? Ya da ülkenin hayatı çoğunlukla siyaset üzerinden ifade edildiği için mi? Yoksa merkezden uzak olma, taşralılık duygusu, insanın kendi milli kütüphanesinin değerini kendi gözünde düşürdüğü için mi? Evimin odalarına istekle doldurduğum kitaplardaki olguların, başka milletler için, dünyanın geri kalanı için istediğim kadar önemli olmadığı düşüncesi bir boşluk ve beyhudelelik duygusuyla birlikte huzurumu hep kaçırdı. Yirmili yaşlardayken kendi âlemimin dünyanın merkezinden bu kadar uzakta olması beni arada bir huzursuz etse de, bu duygu, kütüphanem çok sevmeme engel değildi. Otuzlu yaşlarımda, ilk defa Amerika’ya gidip başka kütüphanelerin ve dünya kültürünün zenginliği ile karşılaşınca, Türk kültürü ve kütüphanesi olarak dünyada çok az şeyin bilindiğini görmek bana acı verdi. Bu acı, aynı zamanda, bir romancı olarak bana kültürün ve kütüphanemin geçici yanıyla temel yanları arasındaki farkları daha iyi görmemi, hayata ve kütüphaneme daha “derin” bakmamı öğütleyen bir uyarıydı da. Milan Kundera’nın Yavaşlık adlı romanında, uluslararası bir toplantıda, fırsat buldukça hep “benim ülkemde,” diye söze başlayıp, bu yüzden gülünç olan Çek bir kahraman vardır. Kendi ülkesinden başka bir şeyi düşünemediği ve kendi insanlığı ile bütün insanlık arasındaki ilişkiyi göremediği için bu kahraman haklı olarak küçümsebilir. Ama Yavaşlık’ı okurken, ben, “benim ülkemde,” diyeni küçümseyenle değil, o gülünç kahramanla özleştirdim kendimi. O gülünç kahraman gibi olmak için değil, olmamak için. Taşralılığın ve ezikliğinden kurtulmak için yaptıkları yüzünden Naipaul’un “taklit adam” dediği kişinin sefaletini küçümsemekle değil, onunla özdeşleşip onu anlamakla ancak –Kara Kitap’ın kahramanlarının sözleriyle söylersem- “kendim olabileceğimi” 1980’lerde anladım. (...) Roman yazdığım bu otuz beş yılda, Türk kütüphanemin en saçma, en taşralı, en zamansız, çağdan ve modadan en uzak, en akılsız, en yanlış ve en tuhaf kitaplarını bile, gülünç bulup bir köşeye atmamayı öğrendim. Bu kitapları sevebilmemin sırrı onları yazarlarının istediği biçimde okumak değildi ama... Bu tuhaf, alakasız ve yer yer de şaşırtıcı derecede güzel kitapları, kendimi yazarlarının yerine koymaya çalışarak okumaktı. Taşralılıktan kurtulmanın yolu taşradan kaçmak değil, o duyguyla sonuna kadar özdeşleşmektir. Böylece hem gittikçe büyüyen kütüphanemin içine derinlemesine girebilmeyi hem de onunla arama bir mesafe koyabilmeyi öğrendim.”¹⁶²

Taşralılık merkez karşısında duyulan şaşkınlık, merkeze duyulan öfke, hayranlık ve alınganlıktır: Bu alınganlığı en iyi yansıtan diyaloglardan birisi Orhan Pamuk’un “*Kar*” romanındadır:

“‘Güzel Kars’ımızı nasıl buldunuz?’ diye sordu daha sonra sunucu. Bir kararsızlıktan sonra ‘Çok güzel, çok fakir, çok kederli,’ dedi Ka. Arkalardan iki imam hatip öğrencisi buna güldüler. ‘Fakir senin ruhun,’ diye bağırды bir başkası. Bundan cesaretlenen altı yedi kişi ayağa kalkıp bağırды.”¹⁶³

Taşranın, merkez tarafından nasıl algılandığına dair takıntılı hassasiyeti karşımıza sık sık çıkar. Romanın sonunda gazeteci Serdar Bey’in yazar Orhan’dan tek ricası “*Kars’tan ve dertlerinden, şehri ve insanlarını kötülemeden*” bahsedilmesidir.¹⁶⁴ Hem öfke duyulan hem de arzu edilen bir konumda olan merkezle yapılan

¹⁶²Pamuk, “Benim Türk Kütüphanem”, **Manzaradan Parçalar**, 117-118-119.

¹⁶³Orhan Pamuk, **Kar**, 15. bs. (İstanbul: İletişim Yayınları, 2006), 146.

¹⁶⁴Pamuk, **Kar**, 427.

kıyaslamalar romanın en önemli tematik boyutunu oluşturur. Taşra'nın en büyük korkusu bu yüzden merkezin kendisine gülmesi ya da aşağılamasıdır.

Taşra merkeze karşı tepki ve öfke yüklüdür; ama aynı zamanda merkezin değerlendirmeleri ve bakışı da taşra için bir ölçüt haline gelir çoğu zaman. Bu nedenle taşra için merkez aynı zamanda bir utanç kaynağıdır. Mahrumiyet duygusu bazen mahremiyet ile birleşir. Çoğu zaman merkezden gelen bir yabancının hakkımızda düşündüklerini merak etmemiz ya da kusurlu, fakir yanlarımızı görmelerinden rahatsız olmamız bu yüzdendir. Türkiye'de taşralılığın en fazla hissedildiği 1960'lar ve 1970'lerde bu durum bazen trajik komik tepkilerin verilmesine de yol açmaktadır. Bunlardan birisi turistlerin ülkenin yoksul bölgelerine giderek çarşafly kadınları, gecekonducuları ve genel olarak sefalet manzaralarını çekmesine “ülkenin kötü yönlerine ilgi gösteriyor”, “bizi yanlış anlatacak” diye öfkelenilip, engel olunmaya çalışılmasıdır.¹⁶⁵ Ya da olmadık yerlerde merkez dünyasının yargılarının olmadık ölçüde önemsenmesi de bu tutumun bir diğer yüzüdür. Batılı öznenin değerlendirmelerine biçilen anlam çoğu zaman sorunlu bir ilişkiye yol açar:

“Hem kişi olarak, hem de cemaat olarak hepimiz yabancuların, tanımadıklarımızın hakkımızda ne düşündüğü ile bir dereceye kadar dertleniriz. Bu dertlenme bize acı çektirecek, gerçek ile ilişkimizi bulandıracak, gerçeğin kendisinden daha önemli olacak boyutlara varırsa, bizim için sorunlu demektir.”¹⁶⁶

Onay bekleyen taşranın yaşadığı hayal kırıklıklarının sonunda tepkiye dönüşmesi kaçınılmazdır. Bu durum taşradaki Batılı aydınların Batı ile kurmuş oldukları aşk ve nefret ilişkisinin de temelini oluşturur: “Bu aşk ve nefret ilişkisinin hiç bitmemesinin bir nedeni de Batılılaşmacı aydınların Batı'dan onay alma, Batılılar gibi olduklarını Batı'nın en seçkin kalemlerinden ve yaygın organlarından işitme hırsıdır.”¹⁶⁷

Merkez içirse taşra bir aynadır. Ona bakarak kendi gücünü tanımlar. Bazen onu küçümser, bazen onda romantik ve saf kalmış bir şeyler arar. Egzotik imgelerin ve arayışların başladığı nokta burasıdır. Taşra ve merkezin arasındaki ilişki her halükarda çarpık bir ilişkidir. Birbirini anlamak için değil kendilerini tanımlamak, kendilerinden kaçmak ve kendi kimliklerini yeniden üretmek için var olmuş gibidirler. Tek başına anlamı olmayan, bir araya geldiklerinde anlam kazanan iki kutup söz konusudur. Merkez ve taşranın varlığı bu yüzden birbirine bağımlıdır.

¹⁶⁵ Pamuk, “Türkiye'nin Taşralılaşması”, *Öteki Renkler*, 259.

¹⁶⁶ Pamuk, *İstanbul*, 219.

¹⁶⁷ *age*, 221.

Merkez ve taşra adına alınacak her konum ya kültürel bir Avrupa milliyetçiliğine (Avrupamerkezciliğe) ya da tepkisel bir taşra ideolojisine saplanıp kalacaktır. Bu kutuplardan bir kimlik edinmek, birini savunup diğerini yermek yerine asıl mesele bu yapının kendisini sorgulamaktır. Kimlik ile ilgili tartışmaları hem bu kadar anlamlı hem de anlamsız kılan nokta tam da burasıdır. Anlamlıdır; çünkü bütün bu tartışmalar somut bir gerçekliğe tekabül ederek hayatımızı derinden etkiler. Ancak bu denklemin ve mekanizmanın kendisini görmeden yapılacak her türlü kimlik tartışmasının da taşra ya da merkez adına tahkim edilmiş konumların yeniden ve yeniden üretilmesinden başka bir anlamı olmayacaktır. Pamuk'un "Öteki Renkler" kitabının kimlik sorunlarını işleyen bölümün başlığını "Kimlik Bir Derttir." olarak seçmesi nedensiz değildir. Gerçekten de bu öylesi bir derttir ki hayatımızı bire bir somut şekilde etkileyen bir gerçeğe tekabül eder. Öbür taraftan kimlik sorunları bağlamında alınacak her türlü konumun aslında ilüzyonik bir tarafı olduğunu bilmek bir üst bakışa sahip olmayı da gerekli kılar.

6.2. Taşralılığın Nobel Ödülü İle İmtihanı

Hemen her kitabında taşranın bitmez tükenmez kimlik dertlerini yer yer ironik bir dille anlatan Orhan Pamuk'un Nobel edebiyat ödülünü almasıyla başlayan tartışmalar taşralılık durumlarının birer yansımasıydı adeta. Nobel ödülünden sonra medyada "Orhan Pamuk Nobel'i aldı mı; Orhan Pamuk'a Nobel verildi mi?" tartışması keskin siyasal kamplaşmaya dönüşmüştü. Bu durum, meselenin bir edebiyat değerlendirmesinin dışında anlamlara da sahip olduğunu yeterince gösteriyor. Orhan Pamuk'un 6 Şubat 2005 tarihinde Tages Anzeiger gazetesinin haftalık kültür eki Das Magazin'de Peer Teuvusen ile yapmış olduğu röportajın ardından tepkiler gecikmedi.¹⁶⁸ Bunlardan bazıları ancak Orhan Pamuk'un romanlarında sık sık ironize ettiği taşralı bilincin ve tepkiselliğin ne kadar somut bir dayanağa sahip olduğunu kanıtlar niteliktedir. Radikal gazetesinde çıkan bir haberi okuyalım:

"Isparta'nın Sütçüler İlçesi Kaymakamı Mustafa Altınpınar'ın, Ermeni soykırımı iddialarına yönelik açıklamalarına kızdığı yazar Orhan Pamuk'un kütüphane ve kitaplıklardaki kitaplarının toplatılarak imha edilmesi için talimat verdiği ortaya çıktı. İlçedeki kamu kütüphane ve kitaplıklarında Pamuk'a ait eser bulunamazken, Altınpınar 'Keşke yazı göndermeden önce araştırsaydım' dedi. Isparta Valiliği, talimatı dün iptal etti. Sütçüler

¹⁶⁸ Bu metnin tam çevirisi ve gelen tepki ve tartışmalar için bakınız: Ece Koçal, "Avrupa Birliği Sürecinde Basında Milliyetçilik: Orhan Pamuk Davası Örneği" (Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyoloji Anabilim Dalı, 2006)

Kaymakamlığı Özel Kalem Müdürlüğü'nden 15 Şubat tarihinde ilçedeki kamu kurum ve kuruluşlarına bir yazı gönderilerek kütüphane ve kitaplıklardaki Pamuk'a ait kitapların toplatılması istendi. Kaymakam Altınpınar imzalı yazıda şöyle denildi: 'Son günlerde kamuoyunda tartışılan ve yazar olduğu iddia edilen Orhan Pamuk adlı yazar, yurtdışında verdiği beyanatlarda onurunu her şeyin üzerinde tutan Türk milletini rencide edici asılsız iftiralarda bulunmaktadır. Bu azınlık ırkçısının asılsız iftiralarına karşı Türk milletinin elbette meşru müdafaa hakkı vardır. Bu itibarla, tüm kamu kurum ve kuruluşlarımız kütüphanelerini ve kitaplıklarını tarayacak ve adı geçen şahsa ait kitaplar, ayıklanarak imha edilecektir. Konunun hassasiyetle takibini rica ederim.' Yazı üzerine yapılan aramada, ilçe kütüphanesinde Orhan Pamuk kitabına rastlanmadı.

YAKMAK İÇİN KİTAP ARADILAR

Sütçüler İlçesi'nde adı açıklanmayan üniversite öğrencisi bir kıza Orhan Pamuk'un 'Kar' romanının olduğu haberleri, dolaşmaya başladı. Bunun üzerine ortalık hareketlenirken, bazı kişiler de üniversiteli kızın bulunup ondan kitap alınarak ilçe meydanında yakılmasını istedi. Ancak tüm araştırmalara karşın elinde Orhan Pamuk'un kitabı bulunan üniversiteli kıza ulaşamadı ve kitap yakma girişimi sonuçsuz kaldı.

10 NİSAN'DA MİTİNG VAR

Sütçüler Kaymakamı Mustafa Altınpınar'ın, yazar Orhan Pamuk'un kitaplarının toplatılıp imha edilmesi talimatı ülke genelinde yankı uyandırırken, ilçe halkını da böldü. Birçok kişi, Kaymakam Altınpınar'ın bu girişimini haklı görüp desteklerken, karşı görüşte olanlar da Kaymakam Altınpınar'ın bu yönde yazı yazmasının doğru olmadığı görüşünü savundu. Sütçüler Esnaf Odası Başkanı Muharrem Özsüt ise 10 Nisan Pazar günü Sütçüler'de 'Bayrak Mitingi' düzenleme kararı aldıklarını açıkladı. Bu mitingde Orhan Pamuk'u protesto edeceklerini belirten Özsüt, bulunursa kitapların yakılacağını söyledi. Özsüt, 'Türk halkına yapılan saldırıyı kınayacağız' dedi.

NASIL KARŞILADILAR?

AKP'li Sütçüler Belediye Başkanı Hüseyin Müftüoğlu, Kaymakam Altınpınar'ın söz konusu talimatının kendilerine de ulaştığını söyledi. Orhan Pamuk'a ait kitapların toplatılması kararı üzerine belediye olarak araştırma yaptıklarını fakat kitap bulunamadığını belirten Müftüoğlu, 'İlçede Orhan Pamuk'un tek bir kitabı bile çıkmadı. Tek bir kütüphanemiz var, orada da yazarın kitabı bulunmuyordu' dedi. Sütçüler Merkez İlköğretim Okulu öğretmeni 30 yaşındaki Oğuz Demiray ise Kaymakam Altınpınar'a destek verdi. İyi bir yazar olan Orhan Pamuk'un 'Türkler 1 milyon Ermeni, 30 bin Kürdü katletti' açıklamasında bulunmasının yanlış olduğunu söyledi. Pamuk'un ilgi alanı olmayan bir konuda yorum yaptığını belirten Demiray, 'Nobel'e adaylık için böyle bir yanlış konuşma yaptığını düşünüyorum. Orhan Pamuk romanını yazsın, tarihle ilgilenmesin. Kaymakam isabetli bir karar vermiştir. Türkiye için örnek teşkil etmelidir' diye konuştu. Süleyman Demirel Üniversitesi Sütçüler Meslek Yüksekokulu Muhasebe Bölümü 2'inci sınıf öğrencisi 21 yaşındaki Nilay Aksu, 'Orhan Pamuk'un 'Benim Adım Kırmızı' adlı kitabını okumuştum. Burada zaten kitap yok. Kaymakamın yaptığı saçma bir yaklaşım. Ona katılmıyorum. Kaymakam önce ilçesine kitap getirtsin, kütüphane düzenlesin' dedi.¹⁶⁹

Verilen tepkinin kendisi ve tepkinin verilme biçimi taşralılık meselesinin ruhuna dair çok şeyi anlatmaktadır. Daha da ilginç Orhan Pamuk'un romanlarında anlatmaya çalıştığı politik parodi gerçeğe dönüşmüş gibidir.

Öbür taraftan Orhan Pamuk'un aldığı ödüle ilişkin olumlayıcı ya da karşıt tepkilerinin şaşırtıcı bir benzerliği bulunuyor. O da kazanılan Nobel edebiyat ödülünün bireysel bir başarıdan ziyade kolektif bir aşağılanma ya da yüceltmenin bir göstergesi olarak algılanmasıdır. Bazı çevrelerin Pamuk'un aldığı ödülün yapmış

¹⁶⁹ Radikal Gazetesi, 30 Mart 2005.

olduğu siyasal açıklamaların bir getirisi olarak değerlendirip tepki göstermeleri şaşırtıcı bir tepki değil. Asıl şaşırtıcı olan Orhan Pamuk’u savunan çevrelerin bu başarıdan kolektif bir pay çıkarmaya çalışmalarıdır. Bu söylem biçimi, Orhan Pamuk’un kazanmış olduğu Nobel ödülünü edebiyat kriterleri içinde değerlendirerek tartışmayı bu alan içerisinde tutma çabasını gösterir. Ancak bu söylemi savunanların yazılarında bile Orhan Pamuk’a yönelen eleştirileri bertaraf etmeye çalışırken; örtük ya da açık biçimde yazarın bireysel olarak aldığı ödülü “biz” kolektif kimliği içerisinde değerlendirdikleri, bunu bir çeşit meşrulaştırma ölçütü olarak kullandıkları görülür. Bu ödülde Türk dilinin, kültürünün ve edebiyatının payını vurgulamak, “çoşku” ve “gurur” gibi ulusal kimliğe göndermede bulunan söylemleri kullanmak sıkça karşılaşılan bir durumdur. Barış Engin Aksoy’un da belirttiği gibi “*Türk romancının kazandığı Nobel edebiyat Ödülü ulusal bir ödül olarak okunmak istenmektedir*”.¹⁷⁰ Bu tepkilerin her ikisi de Jameson’un yaklaşımını kısmen doğrulamaktadır. Orhan Pamuk’un eleştirilmesi ya da onaylanması kolektif tanımlar içerisinde gerçekleşmektedir. Merkez dünyanın kabul edici ya da dışlayıcı tavırlarının taşrada aşırı sevinç ya da yas havası doğurması, buradan gelecek olumlu ve olumsuz değerlendirmelere karşı son derece hassas olan kolektif duyargalardan kaynaklanıyor. Bir Hollywood filminde içinde Türk, İstanbul ya da Türkiye geçen küçük bir pasaj ve bölümde bile seyircinin duyduğu aşırı coşku ya da tepki hali tam da taşralı ruh haliyle ilgili bir durumdur. Orhan Pamuk gençlik yıllarında taşralılığın bu boyutuna ilişkin ilginç örnekler verir:

*“Çoğu zaman Batıların bizim hakkımızda üstünkörü küçümseyici yargılar vermesini gene de hiç ilgilenmemelerine tercih ederdik. 1960’ların başında yapılan ilk Tenten filminin İstanbul’da geçmesi beni heyecanlandırmıştı. James Bond filmlerinden Goldfinger’da bir sahnede zenginlik ve lüks belirtisi olarak Sean Connery’ye ‘Türk tütününü de var,’ diye bir ikram yapılması filmi İstanbul’da izleyen seyirciler tarafından uzun alkışlarla karşılanmıştı.”*¹⁷¹

Taşra toplumlarının uluslararası spor, sanat müsabakalarında (Eurovision Şarkı Yarışmaları, UEFA, FİFA maçları) gösterdiği abartılı kolektif rekabetçi tutum aslında bir bakıma birey ölçekli bir düşünce biçiminin kolektif olan karşısındaki zayıflığını açık bir şekilde gösterir. Uluslararası spor müsabakalarında başka hiçbir ülkede duyamayacağımız “Avrupa, Avrupa duy sesimizi!” diye atılan tezahüratlar bu konuda kolektif kültürel iklimin en bariz dışavurumudur. Daha bireysel örneklerde

¹⁷⁰Barış Engin Aksoy, “Kültür-Siyaset İlişkisi: Türk Basınında Orhan Pamuk’un Nobel Ödülü’nü Kazanmasının Sunumu” (Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı, 2007), 74.

¹⁷¹Pamuk, “Türkiye’nin Taşralılaşması”, **Öteki Renkler**, 260.

bile bu tutumu görebiliyoruz. Tanınmış bir Türk'ün Avrupalı birisiyle yaşadığı son derece mahrem bir ilişkinin bile basında “milli damat” ya da “milli gelin” diye sunulması bu tutumun bir diğer örneğidir. Bulvar gazetelerinin arka kapaklarında sık sık gördüğümüz “Helga, Türk erkeklerine bayıldı” şeklinde başlayan haber ve röportajlar ulusal, cinsel endişelerin taşralılıkla iç içe geçmiş boyutunu göstermesi açısından ilginçtir. Şimdi az gelişmiş Afrika ve Asya ülkelerinde gördüğümüz Batılı ülke liderlerinin yerel folklorik oyunlarla karşılama âdeti bir zamanlar Türkiye’de de yaygın bir kabul yöntemi idi. Bu kabul biçimi çoğu zaman abartılarak Antalya Havaalanı’na inen turistlerin şaşkın bakışları arasında Seymen ve Silifke oyunlarının sergilenmesi gibi garip görüntüler yaratırdı. Kendini beğendirme arzusunun, folklordan başka sergileyecek fazla bir şeyinin olmadığını gösteren bir yoksunluk ve taşralılık nişanesine dönüşmesine şahit oluruz. “Bizi yanlış anlıyorlar”, “Bizi tanımıyorlar”, “Kendimizi tanıtıyoruz!”, “İmajımız çok kötü” dertlenmeleri şu soruyu da akla getirmeli. Kimlere kendimizi yeterince tanıtamadığımız için bu kadar şikâyet ediyoruz? Bizi yanlış anlamaları neden bu kadar ölüm kalım meselesi haline geliyor? Dünyanın taşrada kalmış her köşesi ki insanlığın nüfus olarak büyük çoğunluğunu oluşturanlar, sayı olarak az; ama siyasal ve ekonomik gücü elinde bulunduran bir azınlığa sürekli serzenişte bulunuyor. Orhan Pamuk bu durumu ironik bir dille ifade eder:

“1980’lerin ortasında Amerika’da karşılaştığım eğitilmiş Türklerin hepsi, Amerikalıların değil Türk kültürü ve edebiyatından, Türkiye’nin haritadaki yerinden bile haberdar olmadıklarından şikâyetçiydi. Bizleri biraz tanıyorlarsa, ya yanlış tanıyorlar ya da hiç anlamıyorlardı. Son on yılda dünyayı bir hayli gezdim, çok ülke gördüm ve birkaç Batı ülkesini bir yana bırakırsak, dünyanın bütün ülkelerinde aynı şikâyetleri, başka milletler tarafından ya hiç tanınmama ya da yanlış ve kötü tanınma şikâyetlerini işittim. Milletlerin kimlik ve karakterleri konusundaki düşünceler, kişiden kişiye, ülkeden ülkeye değişiyor belki, ama dünyanın büyük çoğunluğu yanlış anlaşıldığı ve kötü tanındığı konusunda hemfikir.”¹⁷²

Bir Türkiyeli, İranlıların ya da Arapların kendisi hakkındaki önyargılarını bu kadar önemsemeyen; söz konusu olan Avrupalı ya da Kuzey Amerikalı olunca bu konudaki refleksler uç boyutlara varabiliyor. Ya da Avrupalı tarafından hor görüldüğü zaman haklı olarak tepki duyan bir Türkiyeli, aynı şeyi kendinden daha “aşağılarda” gördüğü halklara reva görmekten ise çoğu zaman beis görmeyebiliyor. Demek ki ölçü alınan aynı zamanda bir gücü ve iktidarı temsil ediyor. Bir futbol kulübü başkanının yenilgiyle biten maçın ardından performansını beğenmediği siyahi bir futbolcu için “bizim yamyamı gol makinesi diye aldık; çamaşır makinesi çıktı”

¹⁷² Orhan Pamuk, “2008 Frankfurt Kitap Fuarı Açılışı Konuşması”, **Manzaradan Parçalar**, 126.

demesinin tepki çekmesi üzerine özrü kabahatinden beter sözünü hatırlatırcasına kendisini şu sözlerle savunması çok daha ilginçtir: “Bu sinirle söylenmiş bir söz. Bizim Türkçemizde “yamyam gibi üşüşmek deyimi var. Biz ona bir şey demedik ki. Hem ben ‘Arap’ demek istedim” - Futbol oynamıyorlar diye kırgınsınız öyle mi? - Evet, işte ben bunu demek istedim. Oyuna sarılmıyorlar, saldırmıyorlar. Ama para alırken yamyam gibi saldırıyorlar anlamında söyledim. Biz yamyam gibi tabirini kullanırız ama Türkiye’de ırkçılık olmadığı için aklımıza yanlış anlaşılacağı gelmez. Ben ırkçı değilim ki ırkçılık yapayım. Irk ayrımcılığı anlamında kullanmadım rengi anlamında kullandım.¹⁷³

6.3. Ulusal Temsiliyet mi Evrensellik mi?

Merkez ile taşra arasındaki gerilimin bir diğer çatışma alanı evrensellik iddiası ile ulusal temsiliyet arasında yaşanmaktadır. Edebiyata açık ya da örtülü bir şekilde ulusal misyon yükleyen her tür yaklaşım taşrada edebiyatın özerkliğinin sınırlarını bize hatırlatırken; evrensellik iddiası güden yaklaşımların bile bunun dışında kalamadığını göstermektedir. Sürekli temsil etme ya da temsil edilme kıstasları ile kıskaç altına alınmış bir kültürel iklimde bireysel varoluş, kolektif varoluş tarafından baskı altına alınır. İşte tam bu durumun kendisi müthiş bir edebiyat potansiyeline sahiptir. Bu çatışmanın yarattığı ironi hem Oğuz Atay hem de Orhan Pamuk tarafından sıklıkla kullanılmıştır. Orhan Pamuk taşradan kaçarak değil; tam aksine onunla özdeşleşerek ve onu parodileştirerek bu potansiyeli kullanmaktadır. Birey üzerindeki kamusalın, kolektif olanın yarattığı tüm kimlik krizi bu iki yazarın, Atay’da daha açık; Pamuk’ta daha örtük, ironi ile baş etme stratejisini beraberinde getirmiştir. İroni bir edebiyat stratejisi olarak sorgulayıcı bir yapıya sahiptir. Kimlik üzerine bu kadar kafa yorup; bir kimliğe bağlanmayı değil; kimliklerin tutarsızlığı, geçiciliği ve kayganlığı üzerinden yaklaşma imkânını doğurur. Ulusal kimlik hem somut, can yakıcı sorun olduğu ve onun hakkında yazan yazarlara da musallat olduğu için ele alınır hem de bir parodi nesnesine dönüştürülerek bir kimliğin temsilcisi olmaktan ziyade kimlikler üzerine düşünülmesini sağlayan bir zemine kayılır. Bu ise yazarın kendisini ‘inkârı’ ile mümkündür. Oğuz Atay sosyalist olmasına rağmen “*Tutunamayanlar*”daki Burhan karakteri üzerinden bu alanın da cemaatçi, ezici

¹⁷³“Ada’da “Yamyam” İsyanı”, 27.02.1999, <http://hursarsiv.hurriyet.com.tr/goster/ShowNew.aspx?id=-65335> [12.03.2011].

yanını göstermekten vazgeçmez. Bir yandan tarafı belli bir yazarken; öbür taraftan kendi tarafını parodileştirmekten vazgeçmez.¹⁷⁴ Batılı değerlere inanmış, Cumhuriyet Türkiye'si'nin seçkin bir ortamı içerisinde büyümüş, yine Cumhuriyet'in sunduğu tüm nimetlerden faydalanmış bir aileden gelen Orhan Pamuk da içinden çıktığı aile ve sosyal ortamı içnelemekten vazgeçmez. Bu yergi, Atay'ın solculuktan, Orhan Pamuk'un da Batılılıktan vazgeçtiği anlamına gelmez.

Orhan Pamuk edebiyatın özerkliğine inanmış bir yazar. Ama öbür taraftan Nobel ödülünü kazanmış olması bile onun metinlerinin tek başına bir "Türk" ya da bir "Müslüman" yazarın metinleri olarak görülmesini engellemiyor. Nurdan Gürbilek, Pamuk'un Dostoyevski ile ilgili bir yorumundan yola çıkarak şu çok isabetli saptamayı yapar:

*"Pamuk'a göre Yeraltından Notlar'a asıl enerjisini veren şey 'Avrupalı olamama kıskançlığı, öfkesi ve gururu'dur. Bir açmaz vardır orada: Kahramanı gibi Dostoyevski'nin kendisi de Batı eğitimi almıştır, varlığını Batılılaşmaya borçlu olduğunun farkındadır, her şeyden önce bir Batı sanatını kullanıyordur. Ama diğer yandan Batıcılıktan bir başarı, bir haklılık ya da bir sevinç çıkarmış olanlara da öfke duyar. Bu açıdan Dostoyevski'nin 'Avrupa düşüncesine yatkınlığıyla ona duyduğu öfke, Avrupalı olmak ile Avrupa'ya karşı çıkmak arasında hissettiği kahredici gerginliğin' ürünüdür Yeraltından Notlar. Kuşkusuz Dostoyevski'de birçok başka yorum gibi bu yorumu da genellikle ihmal edilmiş bir yanı vurguladığı için önemli, bu yönüyle de doğru bence. Ama doğrunun içinde bir ikinci doğru var. O da Pamuk'un Dostoyevski yorumunun kendisinin de yorumun konusunu oluşturan açmazın ürünü olduğu. Türkiye'nin en Batılı yazarlarından biridir Orhan Pamuk; Batı eğitimi almıştır, varlığını Batılılaşmaya borçludur, nihayet bir Batı sanatı kullanıyordur, ama ne yaparsa yapsın Batı'da bir Türk olmaktan kurtulamıyordur. 'Aşağılanmanın Zevkleri' Dostoyevski'nin gerginliğini açıklama çabası kadar, Pamuk'un kendi 'kahredici gerginliği'ni dile getirmesi bakımından da önemli bence."*¹⁷⁵

Çevreden gelen bütün parlak yazarların ortak talihi ya da talihsizliğidir bu durum. Çoğu durumda merkez yazarlarının metinleri evrensel bir durumun tezahürleri olarak kabul edilirken; taşra kökenli yazarların metinleri ait oldukları bölgenin, coğrafyanın veya etnik grubun bir temsiliyeti olarak okunma eğilimindedir. Orhan Pamuk yazarlık kariyerinde bu anlamda karşılaştığı güçlükleri hem röportajlarında hem de romanlarında sık sık vurgular:

¹⁷⁴ 27 Mayıs 1960 sonrasında bir grup sosyalist aydınla birlikte fiyaskoyla sonuçlanan "Olaylar" adlı bir dergi çıkarma girişimi dışında Oğuz Atay örgütlü herhangi bir sol çevre içinde yer almaz. 1961 yılında kurulan TİP üyesi değildir; ama TİP'in yaptığı bazı mitinglere katılır. 1968 yılında bugünkü adıyla Yıldız Teknik Üniversitesi'nde öğretim üyesi olarak görev yaptığı sırada solcu öğrencilerin gerçekleştirdiği işgal eyleminde gece yapılacak bir baskında korkan öğrencilerine destek olmak amacıyla onlarla birlikte eylem yapacak kadar sol kimliği belirgin bir yazardır Oğuz Atay. Ancak yaşadığı hayal kırıklıkları onu sol cemaatlerle özdeşleşmekten de alıkoymuştur. Herhalde Oğuz Atay ile ilgili bu konuda en uygun düşen sözleri Yıldız Ecevit söylüyor: "...içten bağlı olduğu ve kuramsal düzlemde tartışmasız desteklediği sol ideolojiye değil, ülkesindeki ideolojik insana uzak duruyordur Atay."

Yıldız Ecevit, "Ben Buradayım...": Oğuz Atay'ın Biyografik Ve Kurmaca Dünyası, 3. bs. (İstanbul: İletişim Yayınları, 2007), 121-122.

¹⁷⁵ Nurdan Gürbilek, **Kötü Çocuk Türk**, 2. bs. (İstanbul: Metis Yayınları, 2004), 81.

“Son iki, üç yılı saymazsak pratik olarak İstanbul’da yaşadım. Demek ki özellikle 1950’ler, 60’lar ve 70’lerde taşrada yaşıyorduk. Dünyanın merkezi başka bir yerdi. Kendimizi Batılı olarak tanımlasak da takip ettiğimiz Batı’nın bir parçası değildik. Bu da merkezde değil de onun kıyısında yaşadığımızda dair ağır bir duygu yaratıyordu. Politik görüşlerine katılmasam da, V. S. Naipaul; akademik olarak post kolonyal durum adı verilen bir durumun, Batı’nın asla bir sömürgesi olamayan Türkiye’ye birebir uygulanamasa da, iyi bir gözlemcisidir. Türkler asla ‘emperyalizmin’ bir kurbanı olmadılar. Bu da Türklerin durumunu eşsiz kıldı. Ama diğer taraftan çevrede olmak, sizi merkeze doğru gitmeye sevk ediyor. Bu tür bir duyarlılığın kültürel sonuçları eserlerimin önemli bir parçasını oluşturuyor. Uluslararası basın benim yeni kitaplarımdan birisine olumlu eleştiriler getirirken, bir şey dikkatimi çekmişti. Ben genel, evrensel bir durum olan aşk hakkında yazdığımı düşünürken; kitabımdaki aşk sahnelerinden ‘Türk aşkı’ olarak söz edilmişti. Proust aşk hakkında yazarken genel bir aşk durumunu yazıyordu. Bütün ömrüm boyunca hikâyelerimi bir etnik ya da ulusal kimliğe yükleyen dürtüye karşı savaştım. Eserlerimin, benim kişiliğimin ve bütün insanlığın bir parçası olarak, hikâyelerimin de insanlığın bir hikâyesi olarak kabul edilmesi için mücadele ettim.”¹⁷⁶

“Kar” romanında, evrenselliği Batı’nın öz malı ilan eden merkez de tıpkı taşranın sefaletinin eleştirildiği kadar bu eleştiriden nasibini alır: “Onlar şiir yazar, şarkı söylerlerse bütün insanlık adına konuşurlar. Onlar insandır, biz ise Müslümanız yalnızca. Biz yazsak etnik şiir olur.”¹⁷⁷ Bu iktisadi ve siyasi olduğu kadar kültürel bir eşitsizlik çemberinin de eleştirisidir aslında. Bir bakıma taşra kökenli edebiyatın hep yerel, dini bazı kodlamalar ve birtakım basmakalıp politik etiketler eşliğinde algılanmasına gösterilen bir tepki söz konusudur. Taşralı yazarlara yapışan etnik ve dini kimlikler çoğu zaman baş edilmesi gereken bir yüke dönüşürken, bu yükü baş edebilmek için merkez dünyası ile bir eşitlik savaşına girmeleri de kaçınılmaz hale geliyor. Belki de bu durumun kendisi en apolitik bir taşra yazarını bile politik olmaya iten bir paradoksa dönüşüyor.

Orhan Pamuk’un merkeze kabul edilen, evrensel kanona dahil edilen yönü ile taşradan beslenen edebi kimliği bu çatışmadan azade düşünülemez. Orhan Pamuk’un taşranın eksikliğini bir başarıya çevirdiği açık. Ancak onun metinleri edebiyatın özerkliği penceresinden ne kadar ele alınmayı hak ederse etsin; geldiği coğrafyanın, ülkenin tarihsel etkisi yapıtları içine bir merkez yazarında olduğundan çok daha fazla sinmiştir. Bunun açık yüreklilikle kabul edilmesi gerekiyor. Jameson’un dile getirdiği gibi bunun bir zorunluluk olmadığını biliyoruz; ama taşra yazarlarının metinlerinde bu sinmişliğin etkisinin daha sarıh olduğu da bir gerçek. Ancak bu, Pamuk’un edebiyatını ve onun anlattıklarının dünyanın sadece bir bölümünü anlatan bir hikâye değil; aslında dünyanın her yerindeki insanların hikâyesi olabileceği gerçeğini değiştirmez.

¹⁷⁶“Orhan Pamuk with Carol Becker”, The Brooklyn Rail, <http://www.brooklynrail.org/2008/02/express/orhan-pamuk-wih-carol-becker> [03.01.2010].

¹⁷⁷Pamuk, **Kar**, 279.

Sırtlarında heybe ya da ellerinde bavullarla tren garına inen ya da İstanbul'da denizi ilk defa gören taşralı kahramanlarımızın şaşkınlığı ve bu şaşkınlığın yarattığı trajik komik durumlar eski Yeşilçam filmlerinin en bilindik sahnelerindedir. Lüks bir otelin önündeki döner kapıdan içeriye girmeye çalışan taşralı kahramanımız, kapının giriş noktasından kendi etrafında dönerek dışarı çıkar ve bir türlü içeriye girememesinden dolayı komik bir sahne çıkar ortaya. Bu sahne merkezin dışında gelen edebiyatın, kimliğin merkezdekiler ile eşit ilişkiler kuramamasını anlatan bir metafor gibidir. Bir yanda evrensel ya da dünya edebiyatı etiketiyle “ulusal” sıfatından sıyrılmaya çalışan edebiyat anlayışının bir tür Batı milliyetçiliğini de alttan alta taşıdığını biliriz. Bu da merkez dışı edebiyatların en büyük çıkmazını ortaya koyar. Döner kapı herkese açıktır; ama taşralı girdiği kapıdan yine dışarıya çıkar şaşkınlıkla. Taşralının lüks otele olan yabancılığının da bu sonuçta bir etkisi vardır; ama o kapıdan girmenin de kolay olmadığı açıktır. Diyelim içeriye girildi, sorun yine bitmiyor. Orhan Pamuk Türklerin Avrupa ile kurduğu kırılgan ilişkiyi kapı metaforuyla tanımlar: “Ama Avrupa konusu bir Türk için çok kırılgan, çok hassas bir konu. Kapıyı çalan, içeri alınmak isteyen bir adamın isteklerini, iyi niyetlerini, merakını ve reddedilme endişesi ve buna uygun kızgınlığını ben de Türklerin çoğu gibi içimde taşıyorum.”¹⁷⁸ Orhan Pamuk bu kapıdan içeri girmiş, kabul edilmiş, saygı görmüş taşra kökenli bir yazardır. İçeridedir, içeride olmaktan mutludur, içeride olmayı hak ediyordu; ama içeride bulunmanın tedirginliğini yine de terk edememiştir. Bu nedenle edebiyatını besleyen merkez ile taşranın kesiştiği ara konumlara nefes almak için dönmekten geri durmaz:

“Modern dünyanın eşiğinde, merkezle değil kenarda olan, ama unutulmuşluğun ve taşranın boğucu havasına da büsbütün kapılmamış bu mekânları seviyor, kendimi o dünyanın bir parçası hissediyorum. Dahası, o dünyadan fazla kopar da, New York gibi yerlerin ışıltısına fazla kaptırırsam kendimi, içimdeki bir şeylerin tükenmekte olduğunu, bittiğini hissediyor, evden fazla uzaklaştığım için korkuyorum.”¹⁷⁹

Yerini yadırgamaz; ama çoğunlukla o otelin içindekilerini yazmaz. Kapıya takılıp kalan adamın sakilliğini, dışarıda bırakılmışlığını, şaşkınlığını, öfkesini, düştüğü komik durumu ve cüretini anlatır. İçeridedir; ama dışarıda kalanın endişesini anlamaya çalışır. Çünkü kendisinin de bir tarafı tıpkı dışarıda kalan o adamın endişeleriyle doludur. Kapıyı anlatır. Kapıdaki adamla özdeşleşerek onu anlamaya çalışır. İçeride olmanın huzursuzluğunu anlatır. Hem içeride hem dışarıda olan adamın kaygılarını yazar. Orhan Pamuk edebiyatı biraz böyle bir şeydir.

¹⁷⁸Pamuk, “Kars'ta ve Frankfurt'ta”, **Babamın Bavulu**, 77.

¹⁷⁹Orhan Pamuk, “São Paulo: Sokaklarda Tanıdık Bir Duygu”, **Manzaradan Parçalar**, 92-93.

7. “CEVDET BEY VE OĞULLARI” ROMANINDA LEVİATHAN’IN KARANLIĞI

Orhan Pamuk’un ilk romanı “*Cevdet Bey ve Oğulları*”, Osmanlı-Türkiye tarihindeki kritik geçiş dönemlerini bir ailenin üç kuşaklık hikâyesiyle birleştirerek anlatmaktadır. Üç bölümden oluşan kitabın birinci bölümü Jön Türk devriminin hemen arifesini, ikinci bölümü Tek Parti döneminde Atatürk’ün son yıllarını ve üçüncüsü ise 12 Mart darbesinin hemen öncesini anlatmaktadır. Ülkelerin en devingen, en etkili özneleri olan seçkinlerin hikâyeleri bir ülkenin büyük resmi değilse bile onun en önemli parçasını oluşturur. Güçlerini sayılarından çok iktisadi, siyasi birikimlerinden ve bu alanlarda yaratmış oldukları istikrarlı gelenekten alırlar. Orhan Pamuk kendi aile yaşamı ve yakın çevresinden izler taşıyan bu romanda Batılılaşmış Türkiye seçkinlerini başarıyla anlatmaktadır.¹⁸⁰ Kitaptaki nesnel tavır dikkati çekerken; tarihi dönüm noktalarının çözümlenmesindeki yetkinlik ve insan ilişkilerinin hangi eksenlerde döndüğüne dair derin kavrayış gerçekten başarılıdır.

7.1. Jakobenler ve Tüccarlar

“*Cevdet Bey ve Oğulları*” oldukça sancılı bu süreç içerisinde bir imparatorluğun yıkılışına, onun yerine yeni bir devletin kuruluşuna ve Türkiye’nin çehresinde önemli değişimlerin gerçekleşmesine tanıklık etmektedir. Romandaki birinci kuşak Cevdet Bey ve ağabeyi Nusret Bey, Osmanlı İmparatorluğu’nun iktisadi ve siyasi özneleri olarak romanda yer alırlar. Cevdet Bey ağırlıkla gayri müslimlerin tekelinde olan ticaret hayatında tutunarak zengin olan, iflasın eşiğine gelmiş bir paşanın kızıyla

¹⁸⁰Romanın içeriğinde yazarın hayatı ile çakışan otobiyografik öğelerle sık sık karşılaşıyoruz. Pamuk bu paralellikleri şu şekilde sıralar: “*Cevdet Bey ve Oğulları*’nda kendi ailem ve hayatımdan pek çok şey var: Benim dedem de bir zamanlar demiryolu inşa etmişti, Nişantaşı’nda oturdu, eski taş bir evden, daha sonra Pamuk Apartmanı adını alacak bir binaya taşınmışlar, o apartmanı kendileri yapmışlardı. Gene benim büyükannem, amcalar, halam da romanda bir benzeri anlatılan bir aile apartmanında otururlardı...Benim ailemde Cevdet Bey’in aksine tüccarlar, dükkân sahipleri yoktu hiç. Aile hayatının ayrıntıları, kurban bayramında yenen öğle yemekleri, Beyoğlu’na gitmek, Maçka’ya yürümek, Pazar günleri çocukları arabaya doldurup Boğaz’a gezmeye gitmek ve kavga etmek, aile içi çekişmeler, çevreyle, komşularla olan ilişkiler, bunlar kendi ailemdendir.” Pamuk, “*Cevdet Bey ve Oğulları*”, **Öteki Renkler**, 128-129-130.

evlenecek olan başarılı bir tüccardır. Çok renkli bir kişiliği olmasa da ailenin kurucusu olarak romanda önemli bir yere sahip olan Cevdet Bey, küçük bir memur ailenin iki çocuğundan biridir. Geleneksel Osmanlı toplumsal düzeninde Müslüman kesim tüccarlıktan ziyade çiftçilik ya da devlet memurluğu ile iştiğal etmektedir. Müslüman-Türk kesimi açısından “devlete kapılanmak” yani bir devlet memurluğu elde etmek ise daha ideal toplumsal bir konumu temsil etmektedir. 19. yüzyılda kapitalizmin gelişimi ve Tanzimat döneminde hızlanan modernleşme hareketi ile birlikte bu algılayışta bir değişim gerçekleşir zamanla. İttihat Terakki Cemiyeti bu geleneksel işbölümünün yıkılmasını, Müslümanların ticaret hayatında güçlenmesini teşvik eden bir politika izlemektedir. Bundan dolayı izlenen “milli iktisat” politikası ile devletin korumacı politikaları sayesinde yerli bir burjuva sınıfı yaratılmak istenmektedir. Bu görüşü savunanlara göre “Türkler kendi içlerinden, Avrupa sermayesinden de istifade ederek, bir ‘sermayeder burjuva sınıfı’ çıkarmayacak olursa, yalnız asker, memur ve köylüden güç alan Osmanlı Türk topluluğu çağdaş bir develete ilelebet dönüşemezdi. Osmanlı Devleti’ni ancak Türk burjuvazisinin doğuşu kurtarabilirdi.”¹⁸¹ Bu anlamda Cevdet Bey yeni doğmakta olan bir sınıfın öncüsüdür. Siyasetteki güçsüzlüğü nedeniyle çekingen davranan; ama siyasal iktidara sahip olan bürokratların koruyuculuğunda fırsatları değerlendirmeyi de bilen bir milli burjuva sınıfının ilk örneklerindedir. Cevdet Bey’in bir paşanın kızıyla evlenmesi sadece kişisel anlamda bir itibar arayışını değil; aynı zamanda Türk modernleşmesindeki bürokrat-tüccar birlikteliğinin de bir temsilcisi olduğunu göstermesi açısından önemlidir.

Roman 1905 yılıyla başlar. Cevdet Bey’in hikâyesi bir bakıma toplumsal bir dönüm noktası ile örtüşür. Osmanlı İmparatorluğu’nun son dönemi bürokrasinin vesayeti altında yükselmekte olan tüccarlar sınıfı ile eski gücünü kaybeden paşaların ittifak arayışına tekabül eder. Ancak Batı’daki toplumsal devrim ve gelişmelerin öncüsü olan yırtıcı ve girişken bir burjuva sınıfından çok, çekingen ve bağımlı olan bir sınıf söz konusudur. Yazar bunu romanda zengin olmasına rağmen Cevdet Bey’i içten içe küçümseyen Şükrü Paşa’nın davranışları ile okuyucuya sezdirir. Şükrü Paşa yaşadığı iktisadi bunalımdan ötürü topraklarını satmış, konağını da elden çıkarmak üzeredir. Cevdet Bey, onun vaziyetini arkadaşı Fuat Bey’den öğrenmesine rağmen Şükrü

¹⁸¹ Zafer Toprak, **Türkiye’de Ekonomi ve Toplum (1908-1950): Milli İktisat-Milli Burjuvazi** (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1995), 151.

Paşa'nın kızıyla evlenme planından vazgeçmez; çünkü toplumda saygın bir yeri olan mutlu bir aile kurmak istemektedir. Şükrü Paşa bir akşam kızı Nigan ile evlenecek damat adayı Cevdet Bey'i konağına davet eder. 37 yaşında olan Cevdet, evleneceği Nigan'ı sadece iki kere görmüştür.

Şükrü Paşa damadı Cevdet Bey ile karşılıklı likör içerek konuşmaya başlarlar. Cevdet son derece sıkılgan ve az konuşan biri olarak daha çok Şükrü Paşa'yı dinler. Konu kısa bir süre önce Sultan Abdülhamit'e yapılan suikasta gelir:

“Sen kimlerle görüşürsün, ahbabların kimlerdir?’ ‘Tüccarlar... Sözünü ettiğim Fuat Bey!’ ‘Bu Fuat Bey Selanikli mi?’ ‘Evet Paşam...’ ‘Humm. Ne diyor o? Şu bomba işi için ne diyor?’ ‘Hiçbir şey bilmiyor paşam: Konuşmadık!’ ‘Konuşmadınız mı, bilmiyor mu?’ ‘Konuşmadık paşam!’ ‘Konuşmadınızsa bilmediğini nereden anladın?’ Paşa Cevdet Bey'in şaşkınlığını göverek bir kahkaha attı(...) ‘Öyle olmak lazım. Senin ihtiyatlı halini çok beğeniyorum. Bir tüccar böyle olmalı! Sen bir Müslüman tüccarsın. Senin işin herkesinkinden zor! Aferin başarmışsın da! Eskiden parayı ya kefereler kazanırdı, ya da namussuz, hırsız memurlar. Şimdi senin gibilerin zamanı. Sen de çalışkansın, dikkatlisin, aşırılık etmiyorsun.’(...) Evet, sen aşırılık etmiyorsun. Bu çok önemli! Bizde herkes çünkü işi hemen aşırılığa vardırır.”¹⁸²

“Aşırılık” romanındaki anahtar kelimelerden bir tanesidir. Nusret'i de Refik'i de mahveden bu “aşırılıkları” olmamış mıdır? Cevdet Bey'in ömrünü uzatan, başarılı olmasını sağlayan da ihtiyatlı olmasıdır. Ülkenin en büyük sorunu insanın kendi olmasına izin vermeyen, onların tutkularını boğan ortalamacılıktır. Şükrü Paşa çenesini tutamadığı, içinden geçen düşüncüyü olduğu gibi padişahın ve sadrazamın huzurunda söylediği için ikbal yolu kapanmış bir devlet adamıdır. Şükrü Paşa'nın oğlu da tıpkı Cevdet Bey'in ağabeyi gibi Tıbbiye'de okumaktadır ve meşrutiyetçi gizli bir gençlik grubunun üyesidir. Babası oğlunun arkadaşlarıyla gizlice evde yaptığı toplantıları saraya jurnallemektedir. Kurbanı olduğu makinenin dişlerini yağlamaktan beis görmez.

Orhan Pamuk alegorik olarak yeni doğan bir ülkenin temelini bir yandan Cevdet Bey'in temsil ettiği maddi zenginlik arayışına, diğer yandan Jöntürk aydını Nusret'in temsil ettiği Fransız Devrimi'ne, cumhuriyete ve özgürlüğe inanmış idealizme bağlamaktadır. Ama bu iki farklı özellik aynı denize dökülen bir ırmak olamayacaktır. Bu anlamda romandaki ana eksen idealizm uğruna heba olanlar ile maddi zenginlik peşinde koşanların çelişkisi üzerine kuruludur. Nusret toplum dışı bir uyumsuzdur. Aptallık ve bayağılıktan oluştuğuna inandığı miskin bir topluma fikirlerini anlatabilme şansı olmadığını düşündüğünden sonuçsuz bir çatışma içerisinde eriyip gidecektir. Oğuz Atay'ın romanlarındaki uyumsuzlar, parçalanmış

¹⁸² Pamuk, **Cevdet Bey ve Oğulları**, 50-51.

bir toplumun ürünüyken Nusret pre-modern dönemin bir aydını olarak yabancılaşmıştır içinde yaşadığı topluma. Yaşadığı toplum ile arasındaki derin uçuruma baktığında öfke nöbetleri içinde umutsuzluğa kapılmaktadır:

“Bizde öyle özgür, aklını kullanan, girişken insan yok! Bizde herkes köle, herkes boyun eğmek, toplumun içinde erimek, korkmak için yetiştiriliyor. Eğitim dedikleri şey hocanın dayağı, anneye teyzenin saçma tehditleri. Din, korku, karanlık düşünceler, ezberlenmiş şeyler... Sonunda boyun eğmekten başka bir şey öğrenmiyorlar. Kimse kendi çabasıyla, topluma karşı çıkarak yükselmiyor. Herkes boyun eğerek, birisinin himayesine girerek, kulluk ederek yükseliyor. Kimse kendi hesabına düşünmüyor. Düşünürse, korkuyor...”¹⁸³

Nusret’in kardeşi Cevdet ise karakter olarak ihtiyatlı, ölçülü, Protestan ahlakının bir temsilcisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Hayatın anlamını ölçülülük, çalışmak ve biriktirmek üzerine kuran bu ahlak anlayışı Türklere henüz yabancı olsa da Cevdet Bey gibi yeni kuşak tüccarlar arasında giderek yayılmaktadır. Radikal bir Jön Türk aydını olan Nusret ise duygularıyla hareket eden, romantik ve tutkulu bir karakter özelliğine sahiptir. İki kardeş ruh ve bedenen birbirleriyle zıt kutuplarda yer almakta, Cevdet Bey ne kadar tutkusuz ama ayakları yere sağlam basan bir hayat yaşıyorsa; Nusret o derece zayıf düşmüş bedeniyle, büyük fikirleri taşımaya çalışmaktadır. Bu iki zıt karakter Türkiye’yi kuran iki zıt akımın, görüşün çatışmasının birer ürünüdürler.

Bu çatışmanın bir diğer boyutu da jakobenizmdir. Jale Parla’nın Orhan Pamuk’un romanlarındaki Nusret ve Selahattin Bey’i yorumlayış biçimi bu açıdan tartışılmaya değerdir:

“Cevdet Bey kendisini sarıp sarmalayan bu aydınlık, güneşli atmosferden ve sağlıklı olmaktan hoşnuttur. Çürümekte olan Osmanlı aristokrasisine ve gene başarısız bir hareket olarak kalmış İttihat ve Terakki’nin sağlıksızlığına karşın, Müslüman ve tüccar Cevdet Bey son derece sağlıklı hisseder kendini. Cevdet Bey’in aydınlanmacı kardeşi Nusret, oğlu ‘aklın ışığına inansın’ diye ona Ziya adını koymuştur. Ama kendi yaşamı, bir yandan fiziksel, diğer yandan zihinsel bir sağlıksızlığın (İlk Türk materyalisti Beşir Fuat’ı hatırlatırcasına) pençesindedir.”¹⁸⁴

Jale Parla “*Sessiz Ev*” romanının en önemli karakterlerinden Selahattin Darvinoğlu için yaptığı yorumunda da benzer bir yaklaşımı sergiler: “Cüce Recep bir anlamda Batı hayranı, pozitivist, ama bir o kadar da bencil ve duyarsız Selahattin Darvinoğlu’nun ancak ‘cüce’ kalabilen bilimsel ihtirasıdır... Yaşamı maddeden ibaret görmeye çalışan Selahattin Darvinoğlu’nun...”¹⁸⁵ Orhan Pamuk ne Selahattin Darvinoğlu’nda ne de Jöntürk Nusret karakterlerini anlatırken basitleştirerek “Batı

¹⁸³ age, 74.

¹⁸⁴ Jale Parla, “Orhan Pamuk’un Romanlarında Renklerin Dili”, **Orhan Pamuk’un Edebi Dünyası**, ed. Nüket Esen, Engin Kılıç (İstanbul: İletişim Yayınları, 2008): 58-59.

¹⁸⁵ age, 62.

hayranı, duyarsız, yaşamı sadece maddeden ibaret görmeye çalışan” kişiler olarak ele almamaktadır. Selahattin Darvinoğlu ve Nusret kusurlarıyla birlikte (geçimsizlikleri, düşüncelerini insanlara anlatabilecek yetkinlikten uzak olmaları ve zaman zaman çevrelerine karşı olan hırçınlıkları) anlatılmaktadır. Diğer yandan bu karakterlerin toplumla çatışan, idealist yanlarında Cevdet Bey ve Fatma Hanım gibi konformist ve filisten roman karakterlerine kıyasla bir romancı olarak çok daha renkli bir temel bulur. Jale Parla'nın ifade ettiği “sağlıksızlık” son derece müphem bir ifade olmakla birlikte; Orhan Pamuk'un aslında Nusret ve Selahattin Bey gibi karakterlerin “sağlıksızlığının” nedenlerini anlamaya çalışan bir tutumu da vardır. Dostoyevski'yi bu kadar büyük bir yazar yapan tam da roman kahramanlarının içindeki karanlık kuyulara, “sağlıksızlığa”, kendi tutkularının kurbanı olan yönlerine eğilmesidir. “Sağlıklı”, “düzgün” ve “uyumlu” insanların hikâyelerini anlatan romanları da herhalde kimse okumak istemezdi.

Öbür taraftan Nusret'in abisi Cevdet Bey'in de içinde yaşadığı toplumla tam olarak uyuşabildiği söylenemez. Cevdet Bey tıpkı ağabeyi gibi toplumun ataletinden ve bayağılığından dolayı rahatsızlık duymaktadır. Ancak siyasi gerçekçiliği, pragmatizmi, ihtiyatlılığı ve toplumsal yükselme arzusu onu ağabeyinden ayırır. Evlenince Nişantaşı'nda bir ev yapıp buraya yerleşir. İçinde büyüdüğü, halen bazı akrabalarının yaşamakta olduğu ve geleneksel yaşamın sürdüğü Haseki'yi değil de Nişantaşı'nı tercih etmiştir. Bu tercih sadece bir mekânın değil bir yaşam biçiminin ve dünya görüşünün de seçilmesi anlamına gelmektedir:

“Araba Aksaray'ı geçtikten sonra sola doğru ilerledi. Az sonra ara sokaklara girdiler, ama daha Haseki'ye çok vardı. Cevdet Bey bu sokaklara bakarken 'Hep aynı şeyler. Her şey aynı.' diye söylendi. Hiçbir şey değişmiyor. Şu duvar, şu boyası dökülmüş pencereler, yosun tutmuş kiremitler. Hiçbir şey değişmiyor. Bunlar burada iki yüz yıl önce nasıl oturlarsa öyle oturuyorlar... Para kazanmak yok! Yeni bir şeyler yok! Hayatlarında şey yok, evet hırs yok, hırs! (...) Ah her şey ölü! Ağbim haklı. Entarili bir miskin değil, tüccar olduğum için ben de haklıyım!’”¹⁸⁶

Ağabeyi kadar öfkeli ve aşırı olmasa da geleneksel bir hayatın sürdüğü buradaki hayatı, Cevdet Bey kendisi için fazlasıyla miskin ve uyuşuk bulmaktadır. Nişantaşı ise onun kurmak istediği yeni hayat için en ideal semttir. Geçmişe takılıp kalacak biri değildir; önemli olan bugünü yaşamak, yeniyi aramaktır. İçindeki girişimci ruh, onu içinden çıktığı eski mahallenin insanlarından farklı biri haline getirmiştir.

¹⁸⁶Pamuk, **Cevdet Bey ve Oğulları**, 34.

Cevdet Bey ile Nusret Batılılaşmış bir yaşamdan yanadır; aralarındaki fark yönetime dairdir. Nusret bir konuşmasında kardeşine şöyle der: “Benim kardeşim Avrupa’dan gelen her şeye hayrandır! Bir şey hariç...” Düşündü, sonra aradığı kelimeyi buldu. ‘Revolüsyon!’¹⁸⁷ Fransız tipi bir devrimle hayalindeki ütopyanın gerçekleşeceğini düşünen Nusret Bey’in siyasal radikalizmine karşın, Cevdet Bey fazla dikkati çekmeden, siyasete bulaşmadan (Ancak İTC’nin sağladığı fırsat ve zemini de kullanarak) zenginleşemeye dayalı bir Avrupalılaşmanın savunucusudur. Nusret içinse 19. yüzyılın birçok aydınında olduğu gibi bilimde, düşüncede ve siyasette model olan Fransa ve Paris’tir. Tıbbiye mektebinde okumuş, bir dönem Paris’te bulunmuş olan Nusret Bey o dönemin Jön Türklerinin bazı özelliklerini bünyesinde barındıran bir kişidir. Cevdet Bey, ağabeyi hakkında şöyle düşünür: “‘Paris’e gitti, buranın hiçbir şeyini beğenmez oldu.’(...) Cevdet Bey köprüden gözüken eski İstanbul’a, kubbelere, durgun ve ölü Haliç’e baktı. Burayı beğenmiyor! Buradaki her şeyi kötü buluyor, küçümsüyor, ama ben onu anlıyorum!’”¹⁸⁸

Öbür taraftan Batılılaşmış aydınların toplumsal bünye ile çatışmaları ve yabancılaşmaları kaçınılmazdır. Entelektüel ve aydınların hem birikim hem dünya kavrayışı açısından toplumun genel geçer, yüzeysel değerlendirmelerinin dışında farklı bir bakış açısına sahip olmaları, toplumdaki “kopmaları” anlaşılır bir durumdur. Nusret gibi radikal düşünceleri olan aydınlar, içinde yaşadıkları topluma “erken doğmuş” ve bu nedenle yaşadıkları toplum tarafından anlaşılmaları ya da kabul edilmeleri son derece zor olan kişilerdir. Hırçınlıklarının temelinde bu yatmaktadır. Mari adlı Ermeni bir kadınla birlikte yaşadığı pansiyonda ölümü bekleyen Nusret, oğlu Ziya ve karısını terk etmiştir. Geleneksel tipte bir kadın ile birlikte yapamayan; ancak daha modern Hıristiyan bir kadınla yaşayabilen Nusret o dönemin Jön Türkleri gibi toplumla aralarındaki uçurumun sorumlusu değil; olsa olsa kurbanlarıdır. Bir jakoben olmamasına rağmen Pamuk’u, Nusret’e empati duymaya sevk eden bayağılıktan nefret edişidir. Diğer yandan idealistlerin hayatlarını mahvettiklerine inandığı için onlara karşı mesafeli durmaktadır. Ama Jakobenlerin inançlı duruşlarına saygı duyan ikircimli ruh hali bu çatışan taraflardan bir kesimi haklı çıkarıp diğerlerini ironize etmekten çok; iki tarafı da anlamaya çalışan bir kaygıdan beslenmektedir.

¹⁸⁷ age, 26.

¹⁸⁸ age, 32-33.

Nusret idealist kuşağın ilk temsilcisi olarak romanda yer alır. Aile kurumuna karşı güvensizlik içinde olan Nusret'in ailesi dağılmıştır. İnanıldığı hiçbir şeyin gerçekleştiğini göremeden acılar içerisinde ölür. Aile kuran, gelenek yaratan, miras bırakan ağabeyi Cevdet Bey'in aksine Nusret kendi düşünce ve ideallerini sürdürecektir bir miras bırakmamıştır. Oğlu Ziya, kardeşi gibi bir tüccar değildir; ama hayalini kurduğu bir dünyanın insanı da değildir. Tutkulu bir aydınlanmacı olduğu için oğlunun adını Ziya, yani Işık koymuştur; ama sonuç tam bir hüsrandır. Nusret'in kardeşine son vasiyeti onu akrabalarının yanından alıp eğitim almasını sağlamaktır: "Bir tüccarın evinde, hele senin gibi sıfırdan başlayan bir tüccarın evinde her şey hesaba kitaba dayanır. Hesap kitap olduğu yerde akıl vardır, korku değil."¹⁸⁹ Eğitimin değiştiriciliğine naif bir inancı vardır. Ziya babasının ölümünün ardından amcasının yanında bir süre durduktan sonra yatılı olarak askeri liseye gönderilmiş, asker olmuştur. Sonunda ortaya pastadan tüccarlar gibi pay almak isteyen bir asker tipi çıkar. Ziya, askerliği bırakıp ticarete atılmak ister; ama ticaret hakkında ne bilgisi ne de deneyimi söz konusudur. Ancak amcasından para almaya kararlıdır. Eşinden ayrılmayı ve başka bir kadınla İstanbul'a yerleşerek, yeni bir hayat kurmayı istemektedir:

*"Cevdet Bey kelimeleri heceleyerek yavaşça söyledi: 'Ben sana karşı her zaman görevimi yaptığımı düşünmüşümdür. Hiçbir borç hissetmiyorum. Kendime düşeni fazlasıyla yaptım!' 'Yaptınız öyle mi? Babam olmasaydı şu işi nasıl kurardınız merak ediyorum doğrusu.' 'Babanın ne gibi katkısı olabilir ki?' 'Babam ve babam gibiler olmasaydı, ne Meşrutiyet olurdu ne cumhuriyet!'"*¹⁹⁰

O ana kadar hayatı heba olmuş ve artık bu dünyanın nimetlerinden pay almak isteyen bir insanın öfkesi ile kendisine nankörlük ve haksızlık yapıldığını düşünen amcası arasında yaşanan gerilim romanın en ilginç karşılaşmalarından birini oluşturur. Yazar burada da kimseyi ötekileştirmeden, klişe ve şablona kaçmadan iki tarafı da anlamaya çalışan bir tavır içerisinde. İki karakter de iyi ve kötü olarak çizilmek yerine kendi bakış açılarından yansıtılırlar:

*"Cevdet Bey ölü gibi mırıldandı: 'Seni hiçbir zaman evlâtlarımdan ayrı düşünmedim!' 'Yalan! Beni niye onlar gibi Galatasaray'a yollamadınız peki o zaman? Ben de pekâlâ o kibar beyzadelerin okuluna gidebilirdim! Askeri okula sepetlediniz beni!' 'Askerlik hakkında böyle düşündüğünü bilmiyordum!' dedi Cevdet Bey. 'Nasıl düşüneyim peki? Ayak parmaklarım Sarıkamış'ta donarken siz burada şeker ticareti yapıyordunuz. Ben Sakarya'da az daha ölüyordum. Siz şirketinizi büyütüyordunuz!'"*¹⁹¹

¹⁸⁹ age, 74-75.

¹⁹⁰ age, 164-165.

¹⁹¹ age, 166.

Cevdet Bey'in iki oğlundan biri olan Refik, kardeşi Osman'ın tersine amcası Nusret'in karakterine daha yakın birisidir. Mizaç itibarıyla amcası gibi öfkeli biri değildir. Daha sakin bir mizaca sahip olan Refik evlidir, sonradan boşanmıştır, bütün ailesi kendisiyle birlikte dağılmıştır. Babası gibi bir aileyi ayakta tutabilecek birisi değildir. Elinde maddi bir zenginlik olanağı varken bunu bir kenara koymuş, köylülerin ve halkın sorunlarıyla ilgilenmiştir. Ne köylülerin sorunlarını dile getirmek için yazdığı kitabın ne de günlüklerin değeri oğlu Ahmet tarafından anlaşılmıştır. Ne acıdır ki yıllar sonra babasının günlüklerini okuyan oğlu, onu bilgiç ve ukalaca bir realizmle eleştiren gazetecinin "Ütopya ve Hakikatlerimiz" adlı bir makalesini okuyup şu acımasız ve yüzeysel yargıda bulunacaktır: "Evet, başlık bile adamın ne kadar haklı olduğunu gösteriyor. Bizim hakikatlerimiz! Nerede bizim hakikatlerimiz? Babam onlara yanaşmamış bile."¹⁹²

Romandaki bir diğer küme de ikinci kuşak uzlaşmacı pragmatistlerden oluşur. Cevdet Bey'in oğlu Osman, idealist kardeşi gibi iş ve aile kurumları ile çelişkiye düşen, hayatı sorgulayan biri değildir. İşine bağlıdır. Babasından aldığı mirası daha da genişleten birisi olacaktır. Karısıyla birbirlerini aldatmalarına rağmen iki taraf da bu durumu görmezlikten gelmektedir. Osman'ın oğlu Cemil ise siyasete fazla meraklı olmayan, filisten bir tiptir. Elbette Cevdet Bey uzlaşmacı, pragmatist kişiliklerin başında gelir. Zengin olma ve geniş bir aile kurma hayalini gerçekleştirmiştir. Cevdet Bey'in yaşlanmasıyla birlikte artık eskisi gibi çalışmasına fiziksel durumu müsaade etmez. Bu nedenle "Yarım Asırlık Ticaret Hayatım" adlı hatıra kitabını yazmaya karar verir. Hatıra kitabının taslağına iki ayda hiçbir şey yazamaz. Bu süre sadece kitap için gerekli malzemeyi toparlamakla geçirmiştir. Yazdığı müsveddeleri de beğenmeyerek yırtar. Bir bakıma fazlasıyla tekdüze ve fazlasıyla dingin yaşamında, yazmaya degecek çok şey bulamamıştır. Sadece başlığını yazdığı hatıra kitabının içine hiçbir şey dolduramadan bu hayata veda edecektir. Son anları bir tür geçmişinin muhasebesidir. Ama gölgesinde kaldığı Nusret'in hayaletiyle yaşamak, içinde hep acı bir tat bırakmıştır. Geçirdiği kalp kriziyle son anlarını yaşarken bile bu hayalet onun yakasını bırakmaz. Cevdet Bey'in ölüm öncesi son dakikaları bir bakıma onun bilinçaltında ağabeyinin ne kadar önemli yer tuttuğunu çok sarsıcı bir şekilde anlatır:

¹⁹² age, 593.

“Bir başka fotoğraf daha almak istedi ama kutuya uzanan kolunun kalkmadığını fark etti. ‘Niye kalkmıyor?’ diye düşündü. Bir kere depoda hamallara yardım ettiği için kolunun akşam ağrıdığını hatırladı. ‘Yüreğimmiş!’ diye düşündü ve bir kalp krizi daha geçirmek üzere olduğunu, bundan kurtulmak için ilaç alması gerektiğini anladı. Bundan önceki krizi hatırlayarak, ‘Evet, yatakta yatarım!’ diye düşündü. ‘Öğleden sonra yatarım!’ Sonra nefes alamadığını anladı. Küçükken bir odaya kapatılmışlardı. Kapıyı kilitlemişlerdi. ‘Kapıyı mı yorganı mı?’ Yorgan üzerindeydi galiba, yorganın üstünde de ağbisi Nusret vardı; Cevdet içinden çıkmasın diye yorganı sıkıştırıyordu. Cevdet de nefes alamıyordu. ‘Nefes almalyım!’ diye düşündü. Birden ilacı hatırladı. Sonra merdivenleri çıkan ayak seslerini duydu. ‘Çayım geliyor... Uyusaydım... Nefes... Nefes? Bu bir kriz... Geçtikten sonra bana kızacaklar... Yatakta yatarım. Uyurum. Uyurum...’ Atlatılmış kalp krizinden sonra yatakta nasıl yatacağını, çevresini herkesin nasıl saracağını düşünüyordu ki birden, sanki sandalye havalandı ve masa yüzüne yaklaştı. Kafasını masaya vurduğunu, bunun kötü olduğunu, nefes alamadığını, yorganın içindeymiş gibi tıkanıldığını anladı. Kafasını bir daha vurmamak için bütün gücüyle kasıldı ve başka gücü kalmadığını anlayarak düşündü: Yorganın içi gibi. Kadın bana bakıyor, bağırtıyor, çay tepsisini... Yorganın içi gibi sessiz ve karanlık!’”¹⁹³

Sonuçta Cevdet Bey’in üzerine son anlarında bile abisinin düşen gölgesi, bir bakıma kişisel bir trajedi olmakla birlikte Türk modernleşmesinin kolektif bilinçaltında yarattığı karmaşık, çelişkili ve çatışmalı ruh halinin de eşsiz bir örneğini sunmaktadır bizlere.

7.2. Leviathan

Orhan Pamuk bu romanın ismini ilk önce “*Karanlık ve Işık*” olarak tasarlamış; sonradan ise “*Cevdet Bey ve Oğulları*” olarak değiştirmiştir. Bir kuşak romanı için isabetli bir değişiklik olmasına rağmen “*Karanlık ve Işık*” başlığı romanın merkezindeki soruna bizi daha doğrudan götüren bir anlama sahip. Roman her şeyden önce bir ailenin öyküsünü Türkiye’nin geçirdiği tarihsel dönüşümle birlikte anlatmaktadır. Ancak kitabı derinlemesine kavramak için bu anlam düzeyi yeterli değildir. Kitabın ilk başlığının çağrıştırdığı ikinci bir anlam düzeyi daha bulunmaktadır. Romanın içindeki asıl gizli özne Leviathan imgesidir. Özgürlüğü, bireyi, vicdanı, yaratıcılığı boğan gizli güç Leviathan, roman karakterlerinin başına musallat olmuş ve onların kaderlerine gölgesini düşürmüştür bir kere. Leviathan’ı ister Hobbes’un tanımladığı gibi mutlak güce sahip olan devlet için kullanılmış bir metafor olarak düşünelim, ister şeytan, isterse de Yunus peygamberi yutan ve içine hapseden dev bir balık olarak düşünelim. Hepsinin ortak yönü insanın “kısıtlanmışlığı”, “kapatılmışlığı” sorunuyla yakından ilişkili olmalarıdır. “*Cevdet Bey ve Oğulları*” romanındaki Leviathan izleği bir bakıma hayatı bayağılaştıran, bir taşra ülkesinde yaşayan arzu ve yaratıcılıkları körelten ölümcül bir hastalıktır. Öyle

¹⁹³ age, 203-204.

ki önüne çıkan tüm karşı iradeleri kırıp geçiren, onları dize getiren ve sonunda onları karşı çıktıkları ve itiraz ettiklerine alıştıran bir hastalıktır.

Romadaki çatışma öğeleri kendi içinde üç boyutlu bir yapıya sahip. Bir tarafta birey diğer tarafta toplum ve bu ikisinin de üzerinde daha kuşatıcı bir güç olarak devlet bu çatışmanın taraflarıdır. Kitap bir aile özelinde Türkiye'nin yakın tarihine eğilirken bu tarihin en önemli ögesi olan devlet kavramı ile de yüzleşmektedir. Thomas Hobbes 1651 yılında yazmış olduğu "*Leviathan*" adlı kitabında Feodal yapı yerine ortaya çıkan ve modern ulus devletlerinin atası sayılan mutlakıyetçi devlet kavramının teorisini yapmaktadır. Hobbes kaotik bir toplumsal düzeni engelleyebilmenin, insanların korunma ihtiyacına cevap verebilmenin, onların hak ve özgürlüklerini güvence altına alabilmenin ancak güçlü bir devletin varlığıyla mümkün olduğunu düşünmektedir. Hobbes'un ve ardından modern siyaset biliminin kurucularından biri olarak kabul edilen Machiavelli'nin tarihsel koşullar içerisinde ele alınması gereken yaklaşımları çoğu zaman "hikmet-i hükümet" ya da "devlet aklı", "devlet mantığı" diye özetleyebileceğimiz bir yaklaşımın da temelini atmıştır. Bu yaklaşım genel ve özel çıkarlar arasında bir fark gözeterek gerekirse acil durumlarda devletlerin büyük ve acılı felaketlerden kaçınabilmesi için daha küçük felakete yol açabilecek "kötülükleri" uygulama hakkının olduğunu varsayan bir görüştür. Machiavelli'yi bu yöntemlerin acımasız olduğunu kabul eder; ancak iktidarda kalmak isteyen hükümdar için gerekli olduğunu da söyler.¹⁹⁴ Rasyonel bir devlet, kötülüğü bu yaklaşım içerisinde kabul edilebilir bir çerçeveye yerleştirmektedir. Bir anlamda Machiavelli siyaset ve etik kavramları arasına mesafe koyan modern bir kavrayışın ortaya çıkmasına yol açmıştır: "Dolayısıyla, Makyavel devlet çıkarının niteliğini saptayan ve sürüklediği uçurumların derinliğini ölçen ilk kişidir."¹⁹⁵ Bu anlamda ne Hobbes ne de Machiavelli'ye devletlerin şeytani gücünün ve kötülüğünün meşrulaştırıcıları gözüyle bakılamaz. Öbür taraftan devlet mantığı ya da devletin bekası kavramı otoriterliğin de bir gerekçesi haline gelebilir. Bireylerin haklarını teminat altına alan bir devlet aynı ölçüde bu hakları ihlal edebilme potansiyelini de kendi içinde barındırır. Burada temel mesele hikmet-i hükümetin sınırlarını kimlerin, nasıl çizeceğidir? Ve daha da önemlisi tarihin sayfaları insanların mutluluğunu sağlamak için bir araç olabilecek devletlerin, amaç haline gelebildiklerini gösteren

¹⁹⁴ Pierre Manent, "Machiavelli", **Siyaset Felsefesi Sözlüğü**, ed. Philippe Raynaud, Stéphane Rials (İstanbul: İletişim Yayınları, 2003): 553.

¹⁹⁵ Yves Charles Zarka, "Devlet Çıkarı", **Siyaset Felsefesi Sözlüğü**, 203.

örneklerle doludur. Bu nedenle devlet, bireylerin üzerinde ve onlara yabancılaştırmış bir güç olarak varlığını pekâlâ ikame edebilir. Bu durumda bireylerin gelecek ve mutluluklarını bu amaç için feda etmesini talep eden bir ideoloji ortaya çıkar. Bu ideoloji kısaca Leviathan ideolojisi olarak tanımlanabilir. Bu açıdan bakıldığında “*Cevdet Bey ve Oğulları*”nın temel eksenlerden birisi bu çatışmanın ve hesaplaşmanın üzerine kurulmuştur.

Bayağılık ve ondan duyulan nefret romanın ana izleklerinden birisidir. Refik’in “Her şey bayağı geliyor!” diyerek yakındığı huzursuz ruhu bir bakıma devlet ve toplumla girilen dolaylı bir çatışmanın ürünüdür.¹⁹⁶ Roman kahramanlarının çoğu aynı soruyu bir romanın içindeki bir leitmotif olarak sürekli sormaktadırlar: “Neden onlar öyle de biz böyleyiz.” Bu aslında romanı yazan Orhan Pamuk’un çıkış noktası olup, buradan yola çıkarak Doğu-Batı tartışmasını roman boyunca sürükler.

Romanın ikinci bölümü 1936 yılının Şubat ayında Paris’ten-İstanbul’a giden bir tren yolculuğuyla başlar. Tren yeni cumhuriyetin yetiştirdiği hırslı genç mühendis Ömer ile alaturka ve alafranga özellikleri bir arada barındıran ithalatçılıkla uğraşan Sait Bey’i aynı kompartımanda buluşturur. Sait Bey Ömer’den Rastignac diye söz eder.¹⁹⁷ Londra’da inşaat mühendisliği bölümünde okuyup mezun olan Ömer’in, trenle Avrupa’dan Türkiye’ye gelirken tanıştığı Sait Bey ve eşi Atiye Hanım ile olan diyalogları cumhuriyetin ilk kuşakları arasındaki kaygı ve endişeleri, hayranlık ile taşra hüznünü başarılı bir dille yansıtır. Sait Bey’in Ömer’e trendeyken söyledikleri ile yaşamı arasındaki gerilim ve bölünme dikkat çekicidir:

“‘Artık gururu bir yana bırakmalıyız. Şunu hep söylerim: Kılıçlarımızın şakırtısını, tüfeklerin ve makinelerin gürültüsü bastıralı yıllar oluyor...Artık devlet eski devlet değil; ne de dünya eski dünya! (...) İçelim içelim ve gururu bir yana bırakıp Cumhuriyeti ve Avrupa’yı içimize sindirelim...’”¹⁹⁸

Ancak yazarın ironisi dikkat çekicidir. Sait Bey’in Cumhuriyeti ve Avrupa’yı içine sindirmek ve bu konuda kendi kendisiyle barışık ve kompleksiz bir dünya kurma tasavvuru sadece söylemde kalır. Sait Bey ve eşi Atiye Hanım her yıl tatillerde birlikte Avrupa’ya gitmektedirler. Avrupa topraklarında içki içerken bile kendilerini daha rahat hissederler. Tren Türkiye sınırlarına girdiğinde kompartımandaki Sait Bey dahil herkes sessizliğe gömülmüş, neşeleri kaçmıştır. Sait Bey’in, tüm alafranga

¹⁹⁶Pamuk, *Cevdet Bey ve Oğulları*, 494.

¹⁹⁷ Orhan Pamuk yıllar sonra yazdığı İstanbul kitabında “*Balzac’ın Rastignac gibi kahramanlar aracılığıyla olumladığı modern şehrin kalbine yerleştiği başarıma hırsı*” derken aslında Ömer karakterine verdiği bu payenin anlamını da açıklamış oluyordu. Pamuk, *İstanbul*, 102-103.

¹⁹⁸ Pamuk, *Cevdet Bey ve Oğulları*, 89.

görüntüsüne rağmen, tıpkı bir kat boya çekilmiş duvarın altından eski rengin ortaya çıkması gibi, alaturkalığı da sırtıtmaktadır. Bu bölünmüşlük hali sadece onun için değil dönemin Batılı seçkinlerinin çoğu için geçerlidir. Sait Bey, şarap içse de kadın içkisidir diye küçümsemektedir. Yeni rejimin yeniliklerini onaylar; ama tam olarak içselleştirebildiği de söylenemez.

Az gelişmişliğin ve taşralılığın en büyük göstergesi taşralıların başkaları tarafından nasıl göründüklerini saplantılı derecede merak etmeleridir. Merkezin hastalığı ise başkalarının kendilerine nasıl baktığını merak etmeyecek derecede narsizm ve kibirle dolu olmasıdır. Yurtdışından yeni dönen Ömer, milletvekili Muhtar Bey'in evine konuk olmuş; politika ve dış politika konusunda sohbet etmektedirler. Birçok sohbetin dönüp dolaştığı yere gelinir:

“Ömer'e döndü. 'Peki bizi nasıl görüyorlar orada!' 'Kimi?' 'Aaa, daha siz Türkiye'yi benimseyememişsiniz! Bizi, Türkiye'yi, bizleri diyorum.' 'Bizi hâlâ fesli, haremlî, çarşafli bir memleket olarak görüyorlar...' 'Yaa... Yazık, yazık! Oysa ne kadar çok şey yapıldı!' diye söylendi milletvekili. Bir haksızlığa uğramış gibiydi. 'Önem vermiyoruz, ama çok önemli bu. Biz iyileştik. Şimdi iyileştığımızı bütün dünyaya duyurmamız gerekiyor!'”¹⁹⁹

Bir Fatih olma arzusuyla Avrupa'dan Türkiye'ye gelen Ömer'in beklentileri çok yüksektir: “Bir ara Türkiye'ye döndüğü, eski çöplükte gene eşelenmek zorunda kalacağı için pişman olmaya başlamıştı, ama şimdi sevinçliydi. Türkiye kendi çöplüğüydü, tutkularına göreydi. Oysa Avrupa çoktan ele geçmişti.”²⁰⁰ Ancak Ömer'in bu beklentileri romanın sonunda gerçekleşmez. Çünkü kendi ülkesinde de köşe başlarını tutanlar her yeri parsellediği için genç Fatih'e fethedecek pek bir şey kalmamıştır. Üstelik ona bu gerçeği Kemah'taki demiryolu projesinde birlikte çalıştıkları Alman mühendis Rudolph hatırlatacaktır. Ömer kendisini Rastignac olarak görse de Rudolph'a göre Doğu'nun bu sert ve acımasız topraklarda Rastignac tohumu yeşermez:

“Çünkü düşünüyorum ki bu toprak eski ve verimsiz otlarından, dikenlerinden temizlenmedi. Balzac'ın Rastignac'ının arkasında kanlı Fransız Devrimi vardı. Burada? Burada en büyük efendi hala Kerim Naci Bey...Burada bütün demiryolu inşaatının en büyük patronu bir toprak ağası...Hem toprak ağası, hem demiryolu müteahhidi, hem de milletvekili...Size bir şey kalmamış dostum... Hah, ha... Yaşlı otlar, dikenler her yeri tutmuşken siz nereyi fethedeceksiniz Herr Fatih?”²⁰¹

Sonuçta Ömer de uzlaşmayı seçecektir. Yıllar sonra Kemah'ta saplanıp kalmış, orada bir toprak zengini olarak sıkıcı ve bayağı bir kadınla geçirilecek yavan bir hayata razı olacaktır. Ömer'e benzeyen bir diğer kişi de Muhittin'dir. Muhittin Nişancı genç bir

¹⁹⁹ **age**, 120-121.

²⁰⁰ **age**, 92.

²⁰¹ **age**, 281.

şair adayı olarak büyük hırslara sahiptir; ama ne yeteneği, ne de imkânları onun bu hırslarına karşılık verecek durumda değildir. İçindeki hincin asıl sebebi içgüdüsel olarak bunun farkında olmasıdır. Öbür taraftan zengin bir aile ve imkânlarla sahip olan; ama Muhittin gibi hırslardan yoksun olan Refik ise bir tutunamayan haline gelecektir. Refik Leviathan'a kurban olurken, Muhittin ise Ömer gibi uzlaşmaktan öteye geçerek Leviathan'ın elindeki kılıca dönüşmüştür. Genç ve hırslı şair adayı olan Muhittin Nişancı çok ses getiren bir kitap yazamamış; ama bu hayali gerçekleşmezse intihar edeceği sözünü de tutmamıştır. Turancı bir çevreye katılmış, sonra Adalet Partisi'nden milletvekili olmuştur. Roman karakterlerinin serüvenlerine bakıldığında toplumsal bir konum ve güç elde etmenin yolu sıradanlaşmaktan ve ideallerden vazgeçmekten geçiyor. Muhittin, Ömer, Sait Bey ve Işıkcı ailesinin fertlerinin başına gelen de çoğunlukla budur. Leviathan'a boyun eğmeyi, onunla uzlaşmayı ya da onun kurbanı olmaya götüren yolları Pamuk etkili bir şekilde anlatmaktadır.

Romanda sık sık geçen aydınlık ve karanlık imgeleri ile Cevdet Bey'in aldığı Işıkcı soyadı arasında bir ironi bulunmaktadır. Bu açıdan bakıldığında cumhuriyet ve inkılâp hesaplaşması romanın içindeki merkezi temalardan birisidir. Aydınlık ve karanlık imgeleri Doğu ve Batı arasındaki yarılmının sonucudur. Bunu en dolaysız dile getiren yine bir Batılıdır. Herr Rudolph Ömer'e şunları söyler: “Evet bana göre burası, yani Doğu, karanlığın ve köleliğin ülkesidir (...) burada ruhların tutsak olduğunu söylemek istiyorum.”²⁰² Tanpınar'ın romanlarındaki gibi karakterlerinin uzun uzadıya kendi aralarında bazen felsefi boyuta kayan tartışmalarına benzer bir durumu Refik, Ömer ve Rudolph arasındaki diyaloglarda da görürüz. Rudolph'un, Hölderlin'den okuduğu şiir tartışmanın odağındadır: “Tıpkı muhteşem bir Despot gibi Doğu, gücü ve göz kamaştıran ışığıyla insanları yere çalar; insan orada daha yürümeyi öğrenmeden diz çökmek, konuşmayı öğrenmeden dua etmek zorunda kalır!”²⁰³ Roman bir bakıma oryantalist bir içerik taşıyan bu söylemi tartışır. Üstelik bu sadece bir Batılı'nın Doğu'ya olan bakışı olmakla kalmaz, Doğu'nun içindeki Batılı olmanın ne demek olduğunu da ortaya koyar. Rudolph'a göre ne Rastignac'a benzeyen Ömer ne de Refik bu ruhla uyuşmuyordur:

²⁰² age, 329.

²⁰³ age, 279.

“Hiç birimiz şu içinde yaşadığımız toprağa göre değiliz. Şeytan girmiş bir kere içine, ruhunuza aklın ışığı düşmüş, artık yabancısınız, ne yaparsanız yapın yabancısınız. Yaşadığınız dünya ile ruhunuz arasında uyumsuzluk var, bunu biliyorum, çok iyi görüyorum.”²⁰⁴

Yine bu açıdan kimlik çelişkisini en yakından içinde duyan Refik Işıkçı romanın kilit karakteridir. Soğukkanlı, realist devletin ve inkılâbın gerçekleri ile özgürlük ve vicdan arasındaki yarılma en açık şekilde Refik üzerinden anlatılır. Onun aracılığıyla Türk modernleşmesinin hümanist boyutundaki eksiklikler irdelenir. Kalkınmacılığa odaklanmış; ama insanı ihmal eden bir modernleşme anlayışının yarattığı çelişkiler ve gelgitlerin izi sürülmektedir bir bakıma. Romandaki aydınlık ve karanlık ikilemini ve tartışmasını bu bağlamda okumak gerekir. Devlet üzerindeki bu tartışma aslında Leviathan canavarının nasıl büyüdüğünü ve tüm idealleri nasıl kemirdiğini de gösterir. Romandaki birçok tartışma bu ana izleğe bağlanır. Refik idealist ve hümanist bir aydınlanmacı olarak devletten çok toplum merkezli düşünen bir aydındır. Refik’in “Ben devletin değil, memleketin iyiliğini istiyorum!” demesi bu tavrının sonucudur.²⁰⁵ Onun toplumculuğu sosyal konumunun değil vicdanının ürünüdür. Refik tuttuğu günlüklerine tıpkı Dostoyevski romanlarındaki bir kahraman gibi şöyle yazar: “Bu vicdan, sorumluluk ve suçluluk duygusuyla herhalde daha çok bir Hristiyana benziyorum. Bazan eski uyumumu bulmak için her şeyi unutmam gerektiğini düşünüyorum.”²⁰⁶ Zengin bir tüccar ailesinden gelmesine rağmen köylülerin ve halkın yaşadığı sorunları dert edindir. Kışın ortasında İstanbul Nişantaşı’ndaki sıcak evini ve güzel karısını bırakarak Kemah’ta bir barakada arkadaşı Ömer ve orada tanıştığı mühendis Rudolph ile yaptığı konuşma ve tartışmalar aslında bir bakıma hem içinde yaşadıkları topluma hem de devlete karşı duydukları bu derin yabancılaşmanın yansımasıdır.

Birincisi toplumla yaşanan yabancılaşmadır. Refik tıpkı amcası Nusret gibi ““Ah, hem onların iyiliğini istiyor, onlar aydınlık bir dünyada yaşasın istiyorum, hem de bu yüzden onlar gibi olamıyorum!” demekte ve bu durumun yarattığı derin çelişkiyi iliklerine kadar hissetmektedir.²⁰⁷ Batılılaşmış bir bilince sahip olduğu için yaşadığı toplumu var olduğu haliyle kabullenemiyor; aynı toplumun içinde kendisini bir yabancı gibi hissetmenin derin paradoksunu yaşıyor. Bu paradoks sadece Refik için değil Batılılaşmış bir bilince şu ya da bu derecede sahip olan diğer arkadaşları için de geçerlidir:

²⁰⁴ **age**, 279.

²⁰⁵ **age**, 411.

²⁰⁶ **age**, 237.

²⁰⁷ **age**, 78.

“Burada, Türkiye’de insan hiçbir şeye akıyla inanamaz.’ Ömer gene işçi barakalarını işaret etti. ‘Ya onlar gibi Allaha inanırsın, ya da hiçbir şeye. Çünkü her şey sahte burada. Her şey taklit! Her şey yalan, ikiyüzlülük, kandırmaca dolu. Rousseau diyorsun. Bizim Rousseau’muz kim? Namık Kemal mi? Okuyabiliyor musun? Okuyunca içinde bir şey uyanıyor mu? Belki bir zamanlar birilerinde bir şeyler uyandırmış, eh ne de olsa aralarında en iyisi oymuş. Sonra? Şu Alman haklı: Fransa’da en azından elli yıl süren o çağ, bizde beş ay bile sürmedi. Her şey gene eski bayağılığına, ikiyüzlülüğüne gömüldü. İşte Türkiye bu...”²⁰⁸

Batılılaşmanın sonucunda gelen bu yabancılaşma 19. yüzyılda Osmanlı modernleşmesinin de en büyük sorunudur bir bakıma. Modernleştirilmek istenen kitlelerin bu yeni değerler ve dünya ile yaşadıkları uyumsuzluk ve çarpışma sürer gider. Ama asıl çelişkiyi geniş halk kitleleri değil Batılılaşmış aydınlar hisseder.²⁰⁹ Bu kriz zamanla varoluşsal bir krize dönüşür: Niye onlar öyle de biz böyleyiz? Niye Rousseau ya da Voltaire okumak hoşuma gidiyor da, Tevfik Fikret ya da Namık Kemal’den zevk alamıyorum? Neden ben de böyleyim?”²¹⁰ Batılı aydınlar, Batılılaşmayı bir taklit gibi değil, sahici bir şekilde yaşamak istiyorlar. Yaşayamadıkları zaman ise derin bir kültürel kriz ortaya çıkıyor. Ancak Refik’in oğlu Ahmet: “‘Canım burası Türkiye!’ dedi. ‘Gerçeğin kendisiyle değil kötü bir taklidiyle karşı karşıyayız!’” derken yaşadıkları ülkenin ve hayatın taklit olduğunu düşünen ve bundan dolayı öfke duyan aydınların gerçeğini dile getirmektedir.²¹¹

Çelişkiler burada bitmiyor. Asıl büyük sorun Batılılaşmış bilincin kurumsal düzeyde Batılılaşmayı sürdüren devletle olan sıkıntılı ilişkisidir. İşte tam bu noktada idealizm ve gerçekçilik çatışması başlıyor. Gerçekçiliğin iki boyutu var: Bunlardan birisi tüccarlar sınıfının yani varlıklarını idame ettirebilmek için devlete, bürokrasiye bağımlı olan tüccarlar sınıfının gerçekçiliğidir. Cevdet Bey’in idealist abisi Nusret ile yaşadığı çatışma tam anlamıyla böylesi bir gerçekçiliğin ürünüdür:

“Birden ağbisini hatırlayarak korktu. O ölüm yatağında çıldırmış, şarkılar, marşlar söylemeye başlamıştı. Tuhaf sözler söylüyordu. Marseyez söylüyordu. İşte onun republique’i kuruldu. Marseyez’ini de işittim, ama onun beklediği gibi ihtilalcilerden değil; İttihat ve Terakki’den tabii hiç değil; işgalci Fransız ordusundan işittim!’ İşgal altındaki İstanbul’u hatırladı. ‘Ne günlerdi o günler! Şekeri getirmiştin. Geminin Çanakkale’den geçtiği haberi gelince peşimden koşmaya başladılar. Ama vagon ticaretine Allaha şükür bulaşmadım. Orada Fuat kazandı. İsmail Hakkı Paşa ile dostluğun, İttihat Terakki’nin faydasını gördü!’ O güzel, hareketli, ticaret ve başarıyla dolu günleri hatırlayınca neşelendi. Odanın içinde aşağı yukarı yürüdü. ‘İşte budur hayat! Başarmak, güzel bir iş yapmak, kazanmak...Ya şimdi? Şurada şu kâğıt parçalarıyla uğraşıyorum! Ağbime döndüm! Hayır. Marseyez’i işitmek istemiyorum! Evet, ben

²⁰⁸ age, 332.

²⁰⁹ Orhan Pamuk bu noktanın altını sık sık çizer: “Ama günlük hayat içerisinde bunlar halkın, milletin endişeleri değildir. Daha çok aydınların, seçkinlerin endişesidir... Pamuk, **Kırmızı ve Kar**, 18.

²¹⁰ Pamuk, **Cevdet Bey ve Oğulları**, 237-238.

²¹¹ age, 589.

her zaman gerçekçi oldum. Gerçekçi olabilmek, her zaman gerçekçi olabilmek çok zordur, ama ben bunu yaptım!"²¹²

Romanın ikinci bölümünde Ömer'le trende karşılaşan Sait Bey'in gerçekçiliği de buna denk gelir. Babalarının ölümünün ardından Osman ve Refik, Sait Bey'in paşa babasından kalan Nişantaşı'ndaki konakta içkili ve yemekli bir ortamda konuşmaktadırlar. Babası paşa olmasına rağmen kendisi tüccar olmayı seçmiş; zamana ve gerekliliklerine "ayak uydurmuş" birisidir Sait Bey. Gerçekçi davranarak tüccar olmayı seçen Sait Bey konuşmasına devam eder: "Ah, uzlaşmak gerek, uzlaşmak gerek, yüreği susturmak, bir tüccar olmak, sakın ve ihtiyatlı, dengeli ve kurnaz olmak gerek. Anlıyorsunuz değil mi? Tüccarız hepimiz."²¹³ Ancak alafranga dış kişiliği ile alaturka ruhu sürekli çatışma halindedir. Sait Bey bu ikisini bir arada sindiremeden yaşamının çelişkilerini bilinçaltına bastırmış durumdadır:

"Neden böyleyiz biz?.. Böyleyiz, böyleyiz! Lütfen karışmayın bana bir akşam! İçtim ve çoştum! Eh, arada bir insan böyle şeyler yapmalı. Yüreğin gerçek coşkusuna kendini bırakmalı. Çünkü bıktım, yemin ederim ki bıktım, bıktım kendimi denetlemekten, kasılmaktan.' Refik'in kucağındaki Avrupa albümünü işaret etti. 'Onlar gibi olmak için, onlar gibi olmak için kasılmaktan ve içimden geleni yapmamaktan bıktım. Bu akşam kendimi bırakıyorum, uzlaşmıyorum ve bağıriyorum!'"²¹⁴

Muhtar'ın arkadaşı Refet Bey eskiden siyaset ile uğraşmasına rağmen bu işleri bırakarak ticarete atılmıştır. Keçiören'de bir bağ evi olan Refet Bey, hayatın tadına bakarken eski arkadaşlarını da gerçekleri görmeye davet eder durmadan. Ona göre eski arkadaşı Muhtar Bey gerçekçi değildir, herkesin önceden gördüğü şeyleri göremeyen Refik ise hiç gerçekçi değildir.²¹⁵

Aslında romandaki gerçekçilik tartışması Türkiye modernleşmesi ile Batı Avrupa modernleşmesi arasındaki önemli bir farka işaret eder. Osmanlı modernleşmesi dipten gelen toplumsal ve ekonomik gelişmelerin neticesinde Batı Avrupa'da olduğu gibi ortaya çıkmış bir modernleşme biçimi değildir. İngiltere, Fransa, Hollanda örneklerine bakıldığında buradaki modernleşme süreci toplumsal dinamiklerin kendiliğinden sayılabilecek bir gelişmesinin sonucunda ortaya çıkmıştır. Rus Çarlığı, Japonya ve Osmanlı devleti gibi kapitalist modernleşmenin kıyısında kalmış ülkelerin tarihine bakıldığında ise modernleşme hareketi tavandan tabana doğru bir süreçte oluşmuş, devletin öncülüğünde bir modernleşme deneyimi yaşanmıştır. Osmanlı İmparatorluğu'nda bazı yeniliklerin kaçınılmazlığı 19. yüzyıl ile birlikte

²¹² age, 202.

²¹³ age, 226.

²¹⁴ age, 225-226.

²¹⁵ age, 371.

açık ve sürekli olarak ifade edilmeye başlanmıştır. Söz konusu reformlar yüksek devlet yöneticileri öncülüğünde gerçekleştirilmekteydi. Bu nedenle Tanzimat ile girişilen hukuki, idari ve eğitim gibi alanlardaki yenileşme hareketlerine tabandan, halkın en azından geniş bir kesiminden gelen talepler olarak bakılamaz. Bir başka deyişle Osmanlı'daki modernleşme yönündeki reformları tabandan gelen bir değişim baskısı sonucu ortaya çıkan bir durum olarak değil; devlet adamları öncülüğünde yürütülen bir devleti onarma, yenileşme çabası olarak değerlendirmek gerekir. Osmanlı bürokrat-aydını tepeden inmeci reform modelinin tipik bir örneği olarak karşımızda durmaktadır. Yapılan değişim siyasal deneyimi ve geleneği olan bir tür sınıf teşkil eden bürokrasi tarafından yürütülmektedir. Aslında bürokrasinin oynadığı bu rol sadece Türkiye'ye özgü bir durum değildir. Trimberger, Japonya ve Türkiye gibi modernleşme örneklerini karşılaştırmakta ve şu sonuca varmaktadır:

“Japonya ve Türkiye’de tepeden inmeci devrimin uzun vadeli sonuçları, kaynağını bu devrimlerdeki kitlesel ilginin ve seferberliğin yetersizliğinden aldı. Nüfusu canlı bir şekilde iktisadi, toplumsal ve siyasi değişimlere dahil etmek yerine, askeri bürokratlar, Japon ve Türk halklarını denetim altına almaya ve siyasetten uzaklaştırmaya çalıştılar. Bu etmen bu iki tepeden inmeci devrimin başarısızlığından eninde sonunda sorumludur.”²¹⁶

Bir yandan bürokrasi sınıfının yaptığı dönüşümleri yaratan dinamiği diğer yandan gerek Osmanlı gerekse Cumhuriyet Türkiye'sindeki siyasal alanın ve demokrasinin zayıflığı meselesinin nereden kaynaklandığına dikkat etmek gerekiyor. Sonuç olarak Batı Avrupa'da modernleşmenin öncüsü olan burjuva sınıfı ve sivil toplum dinamikleri ile Osmanlı-Türkiye modernleşmesinin öncülüğünü yapan bürokrasi sınıfı arasında hem kültürel hem de siyasal misyon açısından ciddi farklılıklar bulunmaktadır. Bir bakıma Türkiye'de bürokrasi sınıfı eliyle büyütülen burjuvazinin sinikliğinin temel nedeni budur. Siyasete bulaşmamak, özgürlükleri dert edinmemek, sadece işini yürütmeye bakmak şeklinde özetleyebileceğimiz bu sinik gerçekçilik felsefesi romanda Sait Bey, Cevdet Bey gibi tüccarlar tarafından sık sık dile getirilir.

İkinci tür bir gerçekçilik tartışması ise modernleşme hareketinin öncüsü olan bürokrasinin gerçekçilik anlayışıdır. Bu aslında bir tür hikmet-i hükümet ya da “devlet mantığı” çerçevesinde şekillenmiş bir görüştür. Bu anlayış öncelik ve yöntem üzerinden haklılığını savunur. Öncelik insanların refahı ve siyasete katılımının sağlanması değil; o refahın uzun vadede temin edilebilmesi için kalkınmanın sağlanmasıdır. Bu kalkınmanın ağır bedelini ise o dönem nüfusun büyük

²¹⁶ Ellen Kay Trimberger, **Tepeden İnmece Devrimler**, çev. Fatih Uslu (İstanbul: Gelenek Yayınları, 2003), 131.

çoğunluğunu oluşturan köylüler ödeyecektir. Her ne pahasına olursa olsun, her ne acı çekilirse çekilsin kimsenin gözünün yaşına bakılmaksızın bu bedeller ödenecektir. “Halka rağmen halk için” düsturu bir bakıma bu düşüncenin kristalleşmiş biçimidir. Machiavelli’nin devlet felsefesinin temelini oluşturan siyasal gerçekçilik görüşü, tartışmanın odağındadır. Modernleşme isteyen devlet ile Refik gibi idealist aydınların ayrılan tarafı Batılılaşma hedefi değil; bu hedefe hangi yoldan ulaşılabileceğidir. Soğuk canavarın yüzüyle karşılaşan Refik’in söyledikleri bunun bir bakıma dışavurumudur: ““Ah, ben ne devlette olabiliyorum, ne de ona karşı çıkabiliyorum!””²¹⁷ Refik’in yaşadığı bunalımın temel sebebi budur. Refik, projelerini anlatmak için Ankara’da birçok kapıyı aşındırır. Bunlardan biri de Kadrocu harekettten Süleyman Ayçelik’tir. Süleyman Ayçelik, Refik’in halkçı romantizmine karşı soğukkanlı bir gerçekçilikle devleti her şeyin üstüne yerleştirir. Süleyman Ayçelik halkın yaşadığı sıkıntıları kabul etmekte; ama öncelliği devletin daha da güçlenmesine vermektedir: “Önce devlet!”²¹⁸ Bu söylem Leviathan ideolojisinin bizzat kendisidir. Ayçelik, duygusal davranmamak gerektiğini eldeki imkânların köylülere kullanılması durumunda sanayinin kurulamayacağını, emperyalizm tarafından ülkenin yutulacağını söyledikten sonra şunları söyler:

“Biliyorum efendim, her şeyi biliyorum. İsterseniz Dersim’i de anlatın. Onu da biliyorum,’ diye öfkeyle araya girdi teşkilatçı yazar. ‘Bütün günahları biliyorum, bütün günahları benimsiyorum. Çünkü başka bir yol olmadığına inanıyorum! Siz de eğer bir şey yapmak istiyorsanız, eğer devlete bir yararınız olsun istiyorsanız, günahları benimseyecek kadar cesur olmalısınız...Doğrusu günah da diyemem onlara...Devlet için yapılan hiçbir şey günah sayılmaz (...)İnkılap nedir düşünün. İnkılap halkın yararına olanları, halka rağmen, fakat halk için, halka getirmek işidir...”²¹⁹

Manisa milletvekili Muhtar Laçın, damat adayı Ömer’in yakın arkadaşı olan Refik’in projelerin tanıtmak ve yayımlanmasını sağlayabilmek için ona yardım sözü verir. Amacı bazı bürokratlar, hatta İsmet İnönü ile Refik’i tanıştırmak, bu genç idealistin memlekete yararına olacağını düşündüğü projelerini anlatabilmesini sağlamaktır. Yirmi gündür Refik Ankara’da olmasına rağmen kimseyle görüşmemiştir. Atatürk’ün ağır hastalığının yarattığı karmaşa içinde bakanlar, milletvekilleri ve bürokratların içine düştüğü siyasal istikbal endişesi ve bekleyişlerinin yarattığı gerilim Ankara’nın semalarına kara bir bulut gibi çökmüştür. Uzunca bir bekleyişin ardından nihayet Ziraat Bakanı ile bir randevu almayı başarırlar. Muhtar Bey ve Refik uzun bir süre bakanın içerideki toplantısının bitmesini beklerler. İçeride

²¹⁷Pamuk, **Cevdet Bey ve Oğulları**, 410.

²¹⁸age, 408.

²¹⁹age, 409.

Almanya'dan gelen bir ticaret heyeti, bakanla görüşmektedir. Bakan, gururlu ve dimdik yürüyüşleri ile çıkan Alman heyetini kapıdan çıkışlarından koridorun sonuna kadar uğurlamaya çıkmıştır. Dönemin siyasal güç ilişkileri, güce taparlık sadece ülke içindeki otoriteleri değil dışarıdaki güçleri de kapsamaktadır. Bakanın deyişiyle “bütün Ankara bu Almanların peşinde!”dir.²²⁰ Uzun bir aranın ardından nihayet bakan, Muhtar ve Refik'i odasına davet eder; ama akşam Alman sefaretinde verilecek davete yetişebilmek için acelesi vardır. Girişte Refik'i görünce “Memleketin sizin gibi, bir şeyler yapmak isteyen, çırpınan evlatlara ne kadar ihtiyacı var, biliyor musunuz?” diyerek kısa bir hamaset nutku atan bakan ne Refik'le ne de onun projesiyle ilgilenmez gerçekte.²²¹ Bakan Refik'e para istemek, kitabını satmak için gelmiş biri gibi davranır, bu projeyi yayımlayarak onu başından savuşturmak ister. Hâlbuki yazdığı şeylerin dikkate alınacağını, devlet katında yankı bulacağını safça düşünen Refik'in amacı sadece onu yayımlatmak değil, köylülerin sorunları üzerine yazdığı bu projenin tartışılmasını ve uygulamaya geçmesini sağlamaktır. Ancak Refik'in beklentileri ve idealleri Ankara'daki devlet dairelerinin soğuk ve ruhsuz duvarlarına çarpacaktır. Tıpkı Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun “Ankara” romanındaki ideallerini gerçekleştirilmeyen cumhuriyet eleştirisinde olduğu gibi:

“Refik: ‘Peki ben ne olacağım?’ diye düşündü. Caddedeki insanları, ışıkları ölü, heyecansız ve bıkkın buluyordu. Otel odasında başucunda duran Ankara romanını hatırlayarak güldü. Kendisiyle alay edecekti, korktu: ‘Hiçbir şey düşünmek istemiyorum!’ diye mırıldandı...Uzun bir süre hiçbir şey düşünmeden otel odasının kirli lambasına bakarak yattı. Sonra Yakup Kadri'nin Ankara romanını açtı. Gene her zamanki gibi önce okuduğunu gülünç ve zavallı buldu, sonra kendini zorlayarak yazarın heyecanına inandı.”²²²

İlk baskısı 1934 yılında yazılmış olan “Ankara” romanı sığağı sığağına dönemin hem bir Ankara tablosunu sunmakta hem de Kadro Hareketi'nin içindeyken Tiran büyükelçiliğine atanarak bir nevi sürgüne gönderilen yazarın kendi gözünden cumhuriyetin ilk yıllarını anlatmaktadır. İki bölümden oluşan “Ankara” romanının birinci bölümü ideallerinden kopmuş, bürokrasi sınıfının ve Ankara'nın iktidar ilişkilerinin yozlaşmış bir tablosunu sunmaktadır. İkinci bölümde ise yazar görmek istediği ütopyik Ankara'yı betimler. Romanın asıl vurgusu cumhuriyet kurulurken ulaşılmak istenen hedeflerle var olan durum arasındaki farktır. Yakup Kadri kitabın başında kafasındaki ideallerin gerçekleşmediğini belirten bir önsöz yazmıştır:

²²⁰ age, 363.

²²¹ age, 363.

²²² age, 367.

“Otuz yıl önce yazdığım bu romanı, üçüncü baskıya vermek üzere, gözden geçirirken bir düş görüyor gibi oldum ve bana öyle geldi ki, burada hikâye ettiğim devri bir somnambul hali içinde geçip gitmişim. Fakat, bu halim çok sürmüyor; uyanıyorum ve kendimi toparlayarak etrafıma bakıyorum, o devirden bu yana ne kalmış diye. Kitabın birinci bölümünde belirtmeye çalıştığım Milli Mücadele ruhundan hemen hiçbir iz bulamıyorum. Ya son bölümde hayalini kurduğum Türkiye'nin gerçekleşmesine doğru bir gelişme olmuş mudur? Ben, o zamanlar, bir gün gelip öleceğini aklımdan bile geçirmediğim Atatürk'ün öncülüğü ve rehberliğiyle bu ideal Türkiye'ye yirmi yıl içinde varacağımızı umuyordum. Şimdi, o yirmi yıl üstünden bir yirmi yıl daha geçmiş bulunuyor. Fakat, biz, sosyal, kültürel ve ekonomik devrim şartları bakımından, hâlâ romanımın ikinci bölümünde verdiğim ve karikatürünü yaptığım Ankara'nın içinde tepinip durmaktayız.”²²³

Refik'in bu kitabı okuması yazarın yapmış olduğu ilginç bir metinlerarası göndermedir. Bir bakıma Pamuk, cumhuriyetin ideallerine dürüstçe inanmış ve bunu gerçekleştirmek isteyen kişilerin çarptığı Leviathan duvarını bu romanda da göstermek istemiştir. Refik ya Leviathan'a boyun eğecek ya da karşı duracaktır. Soğukkanlı ama vicdanı olmayan devlet aklı ile vicdan ve özgürlük arasındaki gelgitlerdir bunlar. Devrim olmuştur; ama özgürlük getirmeyen, onun yerine devleti insanların mutluluğuna giden yolda, bir araçtan çok bir amaca çeviren bir devrimdir bu. Refik'in kişisel olarak yaşadığı dram aslında içinde olduğu kolektif trajedinin bir parçası olmasından kaynaklanır:

“ ‘Bütün bunlar neden oldu?’ diye mırıldandı. ‘Nasıl oldu? Ben neyim? Neden yoldan çıktım? Ben iyi bir insanım!’ diye düşündü. ‘Beni böyle görüyorlar...İyi, saf, dürüst...’ İnsanın başka bir özelliği olmayınca başkaları ondan öyle söz eder: İyi insan. ‘...Bir fırtına gibi gelip geçen konuşmayı hatırladı: İlk önce bir şey anlayamamış, aptal aptal gülümsemişti. Oysa daha önce anlayabilirdi. Birden, ‘Anlamıştım zaten!’ diye düşündü. Bu Ziya’yı görünce, tarım bakanını görünce yok yok. Kerim Bey’i görünce anlamıştım! Herr Rudolph’u hatırladı. ‘Şeytan girmiş bir kere içime! Ben de bu memlekette yabancıyım!’ Ama bu sefer bu toplum dışı suçlubilinçten keyif alıyor, sigara gibi hafif içine çekerek damarlarında onu dolaştırıyordu. ‘Demek hiçbir şey benim iyi niyetime, istemime seçmeme bağlı değil. Dışarıda kalmaya mahkûmdum. Çünkü ruhuma aklın ve aydınlığın ışığı bir kere düşmüştü! Her şey şu devlet, inkılap, cumhuriyet dedikleri şeyle çevrili. Bana yol yok!.. (...) Nasıl gelecek aydınlık? Ben buna inanmıştım. Aydınlık mı karanlık mı? Karanlıkta hep mahkûmum ben demektir. Karanlıkta boyun eğiyorum ve özgürlükten vaz geçiyorum demektir? Ama neden, kimin için, hangi özgürlük? Muhtar Bey’in dediğine bakılırsa, özgürlükten, ya da aydınlıktan vaz geçmek bizi ilerletecek... Öyle mi? Peki özgürlüğü kim istiyor? Devlet istemiyor! Tüccarlar buna fazla meraklı değiller. Toprak ağaları nefret ediyor! Köylüler duymamış. Başka kim var? İşçiler?.. Bir de ben! Hah hah... Özgürlüğü ben istiyorum!’ Odanın içinde aşağı yukarı yürüyor, duvarlardaki devlet büyüklerinin resimlerine bakıyordu. O resimlerdeki sert, ama şefkatli insanlar şaşıyor gibiydiler: ‘Delikanlı sen kim oluyorsun?’ diyorlardı ona. ‘Biz her şeyi düzenleriz. İyi neyse, hangisiyse, senin için uygun olan şey neyse biz onu yaparız! Senin gibi bir ölümlüye düşmez böyle şeyler! Karanlıkmış, aydınlıkmış, özgürlükmiş, nereden çıkartıyorsun bunları? Bir kul olduğunu hatırla ve boyun eğ!’”²²⁴

Dersim’de yapılanların yanlış olduğunu savunan Refik’e karşın Muhtar’a göre devlet sopayla yürümeseydi inkılâp tehlikeye girerdi. Zorunlu İskân Kanunu olmasaydı,

²²³ Yakup Kadri Karaosmanoğlu, **Ankara**, 7. bs. (İstanbul: İletişim Yayınları, 1998), 17.

²²⁴Pamuk, **Cevdet Bey ve Oğulları**, 412-413.

göçebe Türkmenler nasıl yerleşik hayata geçirilir, nasıl tarımsal verim artırılabilirdi? Refik'in aydınlık ve ilerlemenin zor ile olamayacağı düşüncesine şöyle karşı çıkar:

*“Şu aydınlık dediğin nedir? İlerlemeyi anladım. İlerlemek önemli. Memleket ilerlesin de, varsın etraf şu aydınlık dediğin şeye bulanmasın. Karanlık kalsın. Karanlık kalsın, ama memleket ilerlesin, tarım ilerlesin, sanayi ilerlesin. Yoksa hiç ilerlenmeyecek, öyle değil mi? Çünkü ne yapıldıysa sopayla yapıldı!”*²²⁵

Refik'in cevabı ise hümanist aydınlanmacılığın bir savunusudur: “Peki nasıl olur? Halkı sopalayarak aydınlığı getirmek nasıl olur? Biz eğer bu ülkede aklın ve yeniliğin ışığı parlansın istiyorsak, bunu halk için istemiyor muyuz?”²²⁶ Muhtar, Refik'e şu cevabı verir: “Zor olmadan senin tasarılarını kim uygulayacak? Tasarıları köylüler mi okuyacak...Hah, hah...Zor olmadan hiçbir şey olmaz! Bize eli sopalı biri lazım!”²²⁷ Sonuçta “*Cevdet Bey ve Oğulları*” Leviathan'ın gölgesinde Türkiye'nin üç döneminin ve üç kuşağının mutluluk arayışları, bir gelenek yaratma ve kalıcı bir şeyler bırakma kaygılarıyla, hayatın beyhudeliği arasında gelip giden sarkaç hayatları anlatan; Türk Edebiyatının da nihayet bir dönem ve kuşak romanı oldu dedirten başarılı romanlarından biridir.

²²⁵ **age**, 386.

²²⁶ **age**, 387.

²²⁷ **age**, 385.

8. “SESİZ EV”DE AVAMIN CEHENNEMİNDE HAVASIN SESSİZ “CENNET” RÜYASI

“*Hak dininde olan için bu dünya bir cehennem çukuru, gâvur için ise bir cennettir.*”²²⁸

[Temeşvarlı Osman Ağa]

Orhan Pamuk’un ikinci romanı olan “*Sessiz Ev*”, Gebze yakınlarındaki Cennethisar kasabasındaki üç kuşaklık bir ailenin serüvenini anlatır. Osmanlıdan bu yana Türkiye’deki Batılılaşma sürecinin yarattığı sancıları Darvinoğlu ailesinin hikâyesiyle paralel anlatan roman, aynı zamanda 12 Eylül askeri darbesinin arefesindeki Türkiye’nin çeşitli toplumsal kesimlerinin yaşamlarından kesitler sunmaktadır. Fatma Hanım’ı ziyarete gelen üç torunu ile başlayan kitap bir haftanın ardından trajik bir finalle son bulur. Üniversitede tarih bölümünde doçent olan büyük abi Faruk, sol fikirlere yakın olan Nilgün ve Amerika’ya gitme hayalleri kuran Metin her yıl yaptıkları gibi yazın İstanbul’dan büyükannelerinin yanına gelirler. Büyükanneleri Fatma Hanım, üvey amcaları cüce Recep ile birlikte artık eskimiş olan bir evde kalmaktadır. Eski evin içindeki herkes birbirinden kopuk, yalnız dünyalarında yaşamaktadırlar. Metin zengin olma düşleri kurarken, Faruk mesleği ve yaşantısından duyduğu bezginlik ile boğuşmakta, büyükanne ise geçmişin içine gömülü olarak akıp giden hayata pencerelerini kapamaktadır. “*Sessiz Ev*”in alegorik bir anlam düzeyi olduğunu unutmamak gerekiyor.²²⁹ Orhan Pamuk iletişimsizlikle malul bir evin içindeki karakterler aracılığıyla bir bakıma Türkiye modernleşmesinin belli başlı çıkmazlarını da irdelemektedir.

Görünürdeki bir aradalığa rağmen romandaki herkes birbirinden ayrı bir dili konuşmaktadır aslında. Ne Selâhattin Bey ile Fatma Hanım ne Recep ile Fatma Hanım ne de Fatma Hanım ile torunları arasında birbirini anlamaya çalışan bir çaba

²²⁸Temeşvarlı Osman Ağa, **Gâvurların Esiri** (İstanbul: Milliyet Yayınları, 1971), 233.

²²⁹ Ev metaforu Türk edebiyatındaki birçok yazar tarafından sıklıkla kullanılmıştır. Samiha Ayverdi’nin “*İbrahim Efendi Konağı*” ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun “*Kiralık Konak*” gibi romanlarındaki evler toplumla ve toplumun sahip olduğu uygarlıkla özdeşleştirilmekte, toplumsal değişim ev üzerinden anlatılmaktadır. “*Sessiz Ev*”i bu türün bir halkası olarak değerlendirmek mümkün.

görülür. Ziyarete gelen torunları ile büyükanne arasındaki iletişimsizlik bir tür sessizliğe dönüşür:

“Ama yarın gelecekler ve düşüneceğim. Merhaba, merhaba nasılsın sen, sen nasılsın, elimi öpecekler, ömrün çok olsun, nasılsınız Babaanneciğim, nasılsınız, nasılsınız Babaanne? Onları inceleyeceğim. Hep bir ağızdan konuşmayın, sen gel bakayım buraya, gel yanıma. Anlat bakalım, neler yapıyorsun? Aldanmak için soracağım biliyorum ve aldanmak için dinleyeceğim bir-iki lâf! E bu kadarlık mı hepsi, Babaannenizle konuşmayacak mısınız? Bakışlılar, aralarında konuşur, gülüşürler, duyar anlarım. Sonunda bağırmağa başlarlar. Bağırma, bağırma, kulaklarım hamdolsun daha işitiyor benim. Afedersiniz Babaanne, anneannemin kulakları iyi duymaz da! Ben sizin anneanneniz değil, babaannenizim. Afedersiniz, Afedersiniz! Peki, peki anlatın hadi, anlatın bir şeyi, neyi mi, şu anneannenizi bari, onu anlatın, ne yapıyor? Birden şaşırıp susarlar: Ne yapıyor sahi bizim anneanne? O zaman görmeyi ve anlamayı öğrenmediklerini anlarım, olsun, gene sorayım, derim, inanmak için değil ama, gene de sorayım derken ben, onlar unutuvermişlerdir bile: Benimle değil, odayla, sorduklarımla değil, kendi düşünceleriyle meşguller onlar ve ben gene kendi başımayım...”²³⁰

Romanda bir anlamda hem kuşaklar hem de değerler arasındaki uçurumlardan (Nilgün’ün para karşıtı sol idealizmi ile Metin’in zenginlik yüceltisi, Fatma Hanım’ın katı muhafazakârlığı ile Selâhattin Bey’in hayattan kopuk ilericiliği) oluşan bir iklim hâkimdir. Bu yüzden bütün sesleri boğan tek ses, herkesin kendi içine gömüldüğü bu çukurdan başını uzatıp başkalarının acılarına bakabilmeyi başaramayan; hiç kimsenin ne çok iyi ne de çok kötü olduğu gri bir sessizliktir. Hâlbuki bu sessiz evin içi geçmişin hatıra ve hayaletleriyle doludur. Selâhattin ve Doğan Darvinoğlu gibi şimdi hayatta olmayan kişilerin sesleri evin duvarlarında yankılanıp durmaktadır. Evin çevresinden soyutlanması ve zamana ayak uyduramamasının en önemli sebebi geçmişte donup kalmasıdır. Doksan yaşına basmış olan ve bugünü yaşamaktan adeta korkan Fatma Hanım elinde olsa zamanın akışını durduracaktır. Bu yüzden anılarına gömülü bir şekilde yaşamaktadır. İmkânı olmasına rağmen yıllar önce geldiği ama şimdi bir günah çukuru olarak gördüğü İstanbul’a dönmek istemez. Evinin dışına adım atmamasının sebebi yaşlı olması değil; dışarıdaki hayat ile olan bağlarının kopmuş olmasıdır.

Romandaki en ilginç kişiliklerden biri olan Selâhattin Darvinoğlu’nun (1881-1942) doğum tarihinin Atatürk’ün doğum tarihiyle çakışması, yazarın cumhuriyetin düşünsel öncülerinin Jön Türkler olduğunu hatırlatmak istemesine bağlanabilir. Bu gönderme romanın yazıldığı 1980’lerin başında cumhuriyetin, radikal bir kopuş mu yoksa Osmanlı İmparatorluğu döneminde başlayan modernleşme çabalarının bir mirası mı olduğunun tartışılmaya başlanması ile yakından ilişkilidir. Ateşli bir pozitivist ve idealist olan Selâhattin Bey, gençliğinde siyaset ile uğraştığı ve İttihat

²³⁰Pamuk, *Sessiz Ev*, 19.

ve Terakki Fırkası'na muhalefet ettiği için yeni evlendiği karısıyla birlikte sürgüne gönderilmiştir. 1913 yılında İstanbul'dan trenle sürgüne giderlerken hamile olan Fatma Hanım'ın rahatsızlanması üzerine Cennethisar istasyonunda inmek zorunda kalırlar. İstanbul'a yakın olan bu güzel yeri çok beğendikleri için yerleşmeye karar verirler. Selâhattin Bey adeta Yeni Dünya'ya göç eden birisi gibi umut ve heyecan doludur. Burası onun kurmayı düşündüğü ütopyik bir dünyanın kendisidir adeta:

“Bırak o İstanbul'dakileri, suçları, acıları ve birbirlerine zevkle çektirdikleri işkenceleri içinde çürüsünler! Biz burada, taptaze, basit, özgür neşeli, yepyeni şeyler düşünerek, yaşayarak yeni bir dünya kuracağız; Doğu'nun daha hiç görmediği bir özgürlük dünyası, yeryüzüne inmiş akıl cenneti, yemin ediyorum Fatma, olacak bu, hem de Batı'dakilerden de iyi yapacağız, onların hatalarını gördük, kusurlarını almayacağız, biz hatta oğullarımız görmese bile bu akıl cennetini burada torunlarımız, bu toprağın üzerinde, yemin ederim yaşayacaklar! Sonra bu karnındaki çocuğa mutlaka iyi bir eğitim vermeliyiz, onu bir kere olsun ağlatmayacağım, korku denen şeyi, o Doğu'lu hüznü, ağlayışları, kötümserliği, yenilgiyi ve korkunç Şark boyuneğişini bu çocuğa asla öğretmeyeceğim; onun eğitimiyle birlikte uğraşacağız, onu özgür bir insan olarak yetiştireceğiz, bu ne demek anlıyorsun, değil mi...”²³¹

Selâhattin Bey, Cennethisar'a yerleştikten sonra (Burası onun yeryüzündeki cennet olarak tanımladığı aklın ve bilimin ütopyasını hatırlatan bir isimdir) politikaya olan ilgisini artık kaybetmiştir. Bütün amacı adeta saplantılı bir tutku haline getirdiği bir ansiklopedi yazabilmektir. Fatma Hanım içinse bu tutku her şeyin alt üst oluşu anlamına gelmektedir. Selâhattin Bey'in rüyaları Fatma Hanım'ın kabusu olacaktır. Kocasının cennet olarak tarif ettiği ütopya onun için cehennemden bir habercisidir: “Ben susuyordum ve bu çocukmuş diye düşünüyordum. Evet, şeytan ancak bir çocuğu bu kadar kandırabilir, üç cilt kitapla yoldan çıkarılabilecek bir çocukla evlenmişim ben anladım.”²³²

Selâhattin Bey'in mesleğinin doktor olması manidardır. Harbiye ve özellikle de Tıbbiye mektepleri imparatorluğun Batılılaşmış ve pozitivist-modern fikirlere en açık olan eğitim kurumlarıdır. 19. yüzyıl Jön Türk hareketinin önemli isimleri incelendiğinde çoğunun bu okullarda yetiştiğini, özellikle Fransız ekolü ve pozitivist düşünce geleneğinden etkilendiklerini görürüz. Dr. Abdullah Cevdet ve dönemi üzerine kapsamlı bir çalışma yapan Şükrü Hanioglu, Tıbbiye mekteplerinin materyalist ve pozitivist bir düşünce geleneği yarattığını söyler ve bunun toplumsal sonuçlarını şöyle açıklar:

“Bu olgunun ilk olarak Mekteb-i Tıbbiye'de ortaya çıkmasının nedeni ise, pozitivistin Fransa'da aydınlar arasında egemen olduğu bir dönemde bu ülkeden getirilen kitaplar ve eğitimcilerin etkisiyle bu okulda biyolojik materyalist ve bundan dolayı da, dinin büyük ölçüde belirleyiciliğe sahip olduğu bir toplumdaki tüm değerler sistemiyle çatışan bir aydın tipinin

²³¹ age, 96-97.

²³² age, 21.

ortaya çıkmasıdır... Bu alanda Mekteb-i Tıbbiye'nin, günümüzde bile yaygın örneklerini gördüğümüz dini toplumsal gelişme önünde bir engel olarak gören ve bundan dolayı da ilerici olduğunu belirterek toplum değerlerine karşı çıkan bir aydın tipi yaratmakta önemli bir toplumsallaştırma işlevi gördüğünü belirtebiliriz.”²³³

Böylesi bir tedrisattan geçen Selâhattin Bey radikal bir Batılılaşma taraftarıdır ve bu amacın gerçekleşmesi için toplumun eğitilmesi, yeni fikirlerin aşılması gerektiğini düşünen bir Jakobendir. Doğu ve Batı arasındaki fark onun en büyük endişesidir:

“Bıkıp sustuğunda, karşımdaki sandalyeye oturmuş, boş boş masanın üzerine bakıyordu ve pancur da hâlâ duvara vuruyordu. Sonra birden, yanbaşımdaya duran saati gördü ve sanki, bir akrep ya da yılan görmüş gibi korktu ve bağırdı: ‘Yetişmeliyiz onlara, yetişmeliyiz! Daha çabuk, daha çabuk!’ Saati aldı, açılmamış yatağımın üzerine fırlattı ve bağırdı: ‘Aramızda belki de bin yıllık bir zaman var, ama yetişebiliriz Fatma...’²³⁴

Bu geç kalmışlık endişesi modernliğin en kristalleşmiş simgesi olan saat ile özdeşleşmiştir. Bu geç kalmışlığı telafi edebilecek tek çare olarak bilimi gördüğü için bilime adeta bir din gibi bağlanır. Doğu'nun geri kalmışlığını dine, boş inançlara bağlayan Selâhattin Bey kurtuluşun bilimde olduğunu düşünür. Bunun için dünyadaki tüm bilgileri içeren bir ansiklopedi yazmayı tasarlar. Bu ansiklopedi yazıldığında Doğu'nun uyumsuzluğundan ve geriliğinden silkineceğini düşünmektedir. Toplumsal geriliğin sebebi olarak dini gören bir kısım Jön Türk'ün 19. yüzyılda tartıştığı en önemli meselenin “İslam'ın terakkiye mani olup olmadığı” olduğu düşünüldüğünde şaşırtıcı bir durum değildir bu. “Benim görevim bütün Doğu'ya Allahın olmadığını anlatmaktır(...)” diyen Selâhattin Bey'e göre içinde yaşadığı toplumun insanları, din ve her türlü dogmadan kurtulursa refah ve ilerleme düşü gerçekleşecektir.²³⁵ Darvinoğlu soyadını alacak kadar bir Darwin hayranıdır. Orhan Pamuk, şiddetli bir kimlik kavgasının bu coğrafyada nasıl bir ironik hal alabileceğini ateist bir roman karakterine Selâhattin yani “dine bağlı olan” ismini koyarak göstermektedir.²³⁶

Birinci Dünya Savaşı'nın bitmesi, İttihatçıların ülkeden kaçması ya da cumhuriyetin kurulması gibi gelişmelerin hiçbiri Selâhattin Bey'in İstanbul'a dönmesini sağlayamaz. Artık onun tek amacı bu ansiklopediyi yazmak ve karanlıklar içerisinde aptalca bir huzurla uyuduğunu düşündüğü halkı daldığı uykusundan uyandırmaktır. Diğer yandan Selâhattin Darvinoğlu ile Fatma Darvinoğlu birbirine zıt iki kutbu temsil eder. Fatma Hanım gelenekçi ya da filisten olarak tanımlanabilecek bir

²³³Hanioğlu, *age*, 8-9.

²³⁴Pamuk, *Sessiz Ev*, 302.

²³⁵*age*, 68.

²³⁶Engin Kılıç, “Sessiz Ev'in Sesleri”, *Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası*, 143.

kişiliğe sahiptir.²³⁷ Bir yanda geleneksel değerler ve Doğu'yu temsil eden Fatma Hanım öbür tarafta ise Doğu'daki Batılı olan Selâhattin Bey arasındaki çatışma kaçınılmazdır. Fatma Hanım, Selâhattin Bey'in yazdıklarını “günah kâğıtları”, onun çalıştığı kulübeyi de “küfür dolu oda” olarak görür.²³⁸ Fatma Hanım, Selâhattin Bey'in temsil ettiği Batılılaşmaya içten içe inatla karşı çıkan geleneğin kendisidir bir bakıma. Daha henüz on altı yaşındayken o zaman geleceği parlak olan doktor Selâhattin ile evlenmiştir. Yetiştirilme tarzından kaynaklı olarak son derece pasif bir karaktere sahiptir. Ailesinin ona öğrettiği en önemli görev kocaya itaat etmesidir: “Kızım baba evinden gidiyorsun, şunu kulağına küpe et: Erkeklere çok sormamak gerektiğini anlatıyordu, merak kediler içindir, peki baba, zaten biliyorum.”²³⁹

Bu zıtlık bize biraz Robinson Crouse ile Cuma; Sancho Panza ile Don Quijote gibi bir ilişkiyi de anımsatır. Bu en çok bilinen roman karakterleri arasındaki karşıtlıklar özellikle materyalizm/idealizm, pragmatizm/ütopyacılık, özne/nesne gibi kutuplar ekseninde oluşturulmuştur.²⁴⁰ F. Jameson, Batı edebiyatında Joyce'den Cervantes'e kadar, bir dizi klasik edebi metnini karşılaştırmalı bir biçimde ele almakta ve şu noktaların altını çizmektedir: Batı Avrupa ve üçüncü dünya arasındaki kültürel anlayış farklılığını Hegel'in efendi ve köle diyalektiği üzerine kuran Jameson, efendi köle diyalektiği ile üçüncü dünya metinleri arasında benzerlik oluşturmaya çalışmaktadır. Efendi-köle diyalektiğinde dinamik unsurun köle olduğunu kabul eden bu yaklaşıma göre köleler efendiyi efendi olarak tanımayı bıraktıklarında efendiler gerçeklikten tamamıyla kopmuş bir idealizme mahkûm olmaktadır. Don Quijote ve Sancho efendi köle ilişkisinin arketipleri olarak idealizm ve materyalizmi simgeler. Bu benliklerden biri diğerinden koptuğunda bütüncül bir bakış kaybedilmekte, Don Quijote yel değirmenlerinin peşine düşmekte, gerçeklik algısını yitirmektedir. Bu bölünme, materyalizm ve idealizm arasındaki olduğu kadar; kendi ve öteki arasındaki ayrılıkla şekillenen Batı'daki modernliğin sonucunda ortaya çıkmıştır. Efendi-köle analogisi ile konuşacak olursak, Batı idealizmi en iyi ifadesini Don Quijote romanının karakterlerinde kendisini bulur. Ancak Don Quijote'un idealizmi tamamıyla kamusal alandan kopmuştur. Don Quijote kendi içinde ilahi bir ses keşfetmiştir; fakat o dünyevi herhangi bir şeyi reddettiği için gerçeklikten ve

²³⁷Bu ifade dar kafalı, estetik duyarlılığı olmayan, liberal kültürden yoksun anlamında kullanılmaktadır. Murat Belge, “Sanat ve Filistinizm”, **Radikal Gazetesi**, 14 Eylül 2007

²³⁸Pamuk, **Sessiz Ev**, 25.

²³⁹ **age**, 20.

²⁴⁰ Jale Parla, **Don Kişot'tan Bugüne Roman**, 4. bs. (İstanbul: İletişim Yayınları, 2002), 137.

dünyadan kopmaya mahkûm olmuştur. Onun özneliği evrensel bir düzeye erişse bile, bu durum dünyanın geri kalanı ile etkileşime geçmesini, düşüncelerini somuta çevirmesini engelleyen bir duruma yol açmaktadır.²⁴¹

Jameson'un tezlerine yönelik getirilen eleştirilerin haklı yönleri olmakla birlikte; bütünüyle geçersiz olmadığını üçüncü bölümde ifade etmiştik. Aynı şekilde Hegel'in efendi-köle diyalektiğinden yola çıkarak Jameson'un ileri sürdüğü yaklaşımın "Sessiz Ev" romanı için geçerli bir açıklama biçimi oluşturduğunu reddedemeyiz. İlk olarak Selâhattin Bey hem kültürel, hem mesleki hem de sosyal konum açısından eşitsiz bir evlilik yapmış; dolayısıyla Fatma Hanım karşısında efendi konumunda olan birisidir. Fatma Hanım ise Selâhattin Bey'e açıktan olmayan; ama inatçı bir direniş sergilemektedir. Yani köle, efendiyi tanımakta, ama bu tanıma ne Selâhattin Bey'i tatmin etmekte ne de Fatma Hanım'ı onun değerlerini kabul etmeye sevketmektedir. Bu çelişki sonucunda gerçekleşen kopukluk idealizme gömülen Selâhattin Bey ile dünyevi Fatma Hanım arasında giderilemez bir uçuruma ve kopukluğa neden olmaktadır. Fatma Hanım, Selâhattin Bey'in kafasında tahayyül ettiği yerin çok uzağında kendi dünyasına ve kabuğuna çekilmiş bir şekilde yaşamayı seçerken; Selâhattin Bey ise gerçeklikten ve dünyevi olan bütün ilişkilerden giderek kopmaktadır. Son derece iyi bir mesleği olmasına rağmen kapıldığı büyük bir ansiklopedi yazma tutkusu yüzünden mesleğini icra edemez. Okuduğu romanslardan etkilenen Don Quijote bir bakıma Fritz B. Simon'un belirttiği "gerçeğin yumuşaması" sendromunu yaşamaktadır.²⁴² Okudukları ya da seyrettikleri ile yaşadıkları arasındaki farkın yitirilmesi sonucunda ortaya çıkan bu sendroma benzer bir durumu tıpkı deliren Don Quijote'ta olduğu gibi Selâhattin Darvinoğlu'nda da görmek mümkün. Selâhattin Darvinoğlu okuduğu ve yazdığı şeylerin içinde kaybolarak okuduğu/yazdığı şeyler ile hayat arasındaki gerçeklik bağını yitirmiştir. Kitap ve delilik arasında kurulan bağ romanda sık sık tekrarlanır:

"Ne görüyorsunuz düşüncenin içinde? Acı, keder, umut, merak, bekleyiş, aynı şeyler kalır sonunda ve araya bir şey koymazsan, nereden duymuştum, kendi kendini öğüten değirmen taşı"

²⁴¹Fahrünnisa Meltem Gürle, Hegel'in köle efendi diyalektiğinden yola çıkarak Doğu ve Batı edebiyatlarını açıklayan bir teori olarak konumlandırılan Jameson'un görüşlerini özetlerken buna yönelik eleştirilerini de sunmaktadır: Gürle'ye göre bu yaklaşım Batı Avrupa edebiyatını içerikten yoksun bir soyutlamaya indirgemektedir. Jameson'un ulaşmak istediği sonuç genel olarak Batı edebiyatını tatmin edici bir şekilde açıklayamamaktadır. Jameson Batı'daki idealizmi ele alırken bu keskin bölünmeye bel bağlamakta ve bununla dünyanın geri kalanını açıklamaya çalışmaktadır. Gürle, **age**, 77-78-79.

²⁴²Fritz B. Simon, **Psikozum, Bisikletim Ve Ben: Deliliğin Benlik Organizasyonu**, çev. Gülden Güvenç (Ankara: HYB Yayıncılık, 1997), 122.

gibi aklınız yer bitirir kendini. O zaman: Delirmiş! Doktor Selâhattin, kendi halinde bir doktormuş, siyasete kalkışınca İstanbul'dan sürülmüş, kitaplara gömülmüş delirmiş."²⁴³

Romanın muhtelif yerlerinde tıpkı “*Tutunamayanlar*” romanında Turgut’un giderek içine düştüğü duruma benzer bir şekilde okudukları ile yaşadıkları arasında bölünen ve deliliğin alacakaranlığına sürüklenen bir karakteri görürüz.²⁴⁴ Selâhattin Bey bu bölünmenin somutlaştığı bir kişilik olarak önemli bir yere sahiptir. Gündelik siyasetten uzaklaşan, evin gündelik ihtiyaçları ve sorumluluklarından kaçarak evin bahçesine inşa ettiği küçük kulübesinde kendi projeleri ve hayal dünyasına sığınan bir insan portresi var karşımızda. Buradaki bölünme sadece kişisel planda bir dramı yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda alegorik bağlamda Selâhattin Bey’in yaşadığı bu durum Doğu ve Batı arasında sıkışmış bir kültürel travmayı ima eder.

Selâhattin Bey hayali düşmanını (Doğu’nun geri kalmışlığını) alt etmek istemesine rağmen düşüncelerini tıpkı Don Quijote gibi ne birisine aktarabilmekte ne de kendi dışındaki bir insanla gerçek bir iletişim kurabilmektedir:

*“Selâhattin ve kapalı ve karanlık camların arkasından sanki bütün memleketi ve Doğu dediği şeyi görebiliyormuş gibi nefret ve umutsuzlukla baktı: ‘Zavallı körler! Uyuyorlar! Yataklarına girmişler; yorganlarına sarılmışlar, ahmaklıklarının huzur dolu uykusuna gömülmüşler mışıl mışıl uyuyorlar! Yataklarına girmişler; yorganlarına sarılmışlar, ahmaklıklarının huzur dolu uykusuna gömülmüşler mışıl mışıl uyuyorlar! Bütün Doğu uyuyor. Köleler! Ölümü öğretilip bu kölelikten kurtaracağım onları.”*²⁴⁵

Don Quijote’un hayat karşısındaki idealizminin ve naifliğinin yarattığı gerçeklikten kopma durumu ile “*Sesiz Ev*” romanının başkahramanlarından Selâhattin Darvinoğlu arasındaki benzerlik çarpıcıdır. Selâhattin Bey ömrünü vakfettiği ansiklopediyi yazabilmek için karısının mücevherlerini satmaktadır. İstanbul’dan gelen ve karısının mücevherlerine değer biçip satın alacak Yahudi tüccar, Selâhattin Bey’i her defasında kazıklar. Çok zeki bir insan olması gündelik hayat ve pratik zekâdan kopmuş olan Selâhattin Bey’in kandırılmasını engelleyemez. “*Tehlikeli Oyunlar*”ın başkarakter Hikmet Benol de aynı durumdadır. Duyarlılığı ve zekası gündelik hayata yenik düşmesine engel olamaz. Bir bakıma soyut zeka, gündelik akla, idealizm ise dünyevi olana yenik düşmektedir:

“Herkes, tarih okuyor albayım; bugüne değer veren kalmadı. Bugün, zaten yaşanıyor; asıl, geçmişte ne olmuş bakalım? Sararmış vesaikin kararmış fotokopilerinin kirlenmiş baskıları.

²⁴³Pamuk, *Sessiz Ev*, 173.

²⁴⁴Bu endişe, romanın muhtelif yerlerinde sık sık işlenir. Filisten kişilik Ceylan’ın Metin’e söyledikleri bunun örneklerinden birsidir: “Metin, ama ben sabahtan akşama kadar kitap okuyamam, yaşamak benim de hakkım, bak, çünkü bu yıl sınıfımı doğrudan geçtim ben, eğlenmek istiyorum, hep kitap okunmaz ki, bizim okulda öyle bir çocuk vardı, çok kitap okurdu, sonunda delirdi, tımarhaneye yatırdılar,” *age*, 195.

²⁴⁵*age*, 302.

Bugünü daha iyi anlamak içinmiş aslında. Ne olacak anlayacaksın da? Daha mı iyi yaşayacaksın? Öyle deme, öğren öğren: Nâzım Paşa'yı Ruslar nasıl aldatmış? Bakkal Rıza'nın beni aldatmasına karşı yararı dokunur mu?"²⁴⁶

Selâhattin Bey saf teoridir. Tüccar Avram ile ticaret üzerine konuşur; ama kazıklanmaktan da kurtulamaz. Aşağıdaki diyalog Selâhattin'in yaşadığı yanılısamalı dünyayı trajik komik bir dille anlatır:

"Ayıp etmiyor musun, Fatma, diyordu, o gün Selâhattin; bak adam, taa İstanbul'dan kalkmış da bizi görmeye gelmiş, sen ise odandan bile çıkmıyorsun. Üstelik Avrupalı bir adam, kibar da. Yok Yahudi diye bunu yapıyorsan daha da ayıp Fatma, Dreyfus olayından sonra böyle düşünmenin ne kadar yanlış olduğunu bütün Avrupa anladı... sanki, küçük bir tüccar değil, bir bilginmiş gibi, Selâhattin onunla konuşuyordu, işitiyordum: Ee, Avram Efendi, ne var ne yok İstanbul'da, ahâli, cumhuriyetin ilanından memnun mu? diyordu Selâhattin ve Yahudi: İşler kesat, beyim kesat! diyordu ve Selâhattin cevap yerine: Yok yahu? diyordu, ticaret de mi? Oysa cumhuriyet, her şey gibi ticarete de yarayacaktır. Bizim milleti ticaret kurtaracaktır. Yalnız bizim millet değil, bütün Doğu ticaretle uyanacak; önce para kazanmayı, hesabı kitabı öğrenmeliyiz: Bu matematik demektir, sonra ticaret ve matematik ve para bir araya gelince fabrikalar kuracaklar. O zaman, işte biz de, yalnız onlar gibi kazanmayı değil, onlar gibi düşünmeyi de öğreneceğiz! Sizce, onlar gibi yaşamak için, önce onlar gibi para kazanmak mı gerek? O zaman Yahudi: Kimdir, bu 'Onlar' dedi ve Selâhattin de: Kim olacak canım, Avrupalılar, Batılılar, dedi ve bizde, hem Müslüman hem hem zengin tüccar kimse yok mu yani? diye sordu. Şu, Işıklı Cevdet Bey kimdir, hiç duydun mu? Yahudi: Duydum dedi, bu Cevdet Bey savaşı sırasında çok para yaptı diyorlar dedi..."²⁴⁷

Fatma Hanım ise soğuk ve sevgisiz dünyeviliğin ta kendisidir. Selâhattin gibi kitaplar ve bilim ile bir ilişkisi yoktur. Selâhattin, Fatma Hanım hakkındaki düşüncesini ansiklopedinin bir maddesine yazmıştır. Ansiklopedisindeki bu bölüm kadınlar üzerinedir ve Fatma kâğıtları yakarken bunu da okur. Aslında burada yazılanlar Selâhattin'in, Fatma hakkındaki düşüncelerinden başka bir şey değildir:

"Kadın erkeğin tamamlayıcısıdır... İkiye ayrılırlar... Birinciler, doğal kadınlardır, bunlar doğanın kendilerine verdiği zevklerin ve keyiflerin hakkını veren, rahat, dertsiz, tasasız, sinirsiz, öfkesiz doğal kadınlardır ki bunların büyük çoğunluğu halktan, aşağı sınıftan çıkar... Ruso'nun evlenmediği karısı gibi... Ruso'ya altı tane evlat vermiştir, bir hizmetçiydi... İkinci tür kadınlar ise asabi, buyurgan, kibar, kör inançlara kanmak zorunda kalan, soğuk, anlayışsız kadınlardır... Mari Antuvanet gibi... Bu ikinci tür kadınlar o kadar soğuk ve anlayışsızdırlar ki, birçok bilgin, filozof, anlayışın ve aşkın sıcaklığını aşağı sınıfın kadınlarında aramışlardır... Ruso'nunki hizmetçi, Göte'ninki fırıncının kız veya komünist bilgin Marx'unki gene evdeki hizmetçiydi... Bundan bir çocuğu da olmuştur... Engels üzerine almıştır. Niye utanmalı? Hayatın gerçeğidir... Daha da örnek çoktur... Böylece, bu büyük adamlar, soğuk karıları yüzünden hiç hak etmedikleri dertler içinde acılar çekerek hayatlarını zehirlemişler, kimisi bu yüzden kitabını, kimisi felsefesini, kimisi de ansiklopedisini bitiremeden boşuboşuna tükenmişlerdir..."²⁴⁸

Cennethisar'daki evin işlerine yardımcı olması için köylü bir kadın yanlarında hizmetçiliğe başlamıştır. Bu hizmetçi kadın kocasının kan davası yüzünden köylerinden kaçmış; adam askere gidip, kadın da emanet edildiği akrabası ölünce Selâhattin Bey'e sığınmıştır. Fatma Hanım'la sürekli sorun yaşayan Selâhattin Bey

²⁴⁶ Atay, *Tehlikeli Oyunlar*, 69.

²⁴⁷ Pamuk, *Sessiz Ev*, 99.

²⁴⁸ *age*, 218.

ile hizmetçi kadın arasında bir ilişki başlar. Bu ilişkiden iki gayrimeşru çocuk dünyaya gelir. Ancak Fatma Hanım'ın ne annelerine ne de bu çocuklara tahammül etmeye niyeti yoktur. Selâhattin Bey'in tüm koruma çabaları da fayda etmez:

“Sen onlara piç diyorsun, ama onlar da insan, diye fışıldadı(...) Zavallı çocuklar, o kulübede üşüyorlar, daha biri 2, öteki 3 yaşında: Onları anneleriyle birlikte bu eve yerleştirmeye karar verdim Fatma! Küçük odaya artık sığmazlar. Şu yan odaya yerleştireceğim onları(...)O yer yataklarında yatmalarına, battaniye zannettikleri paçavralara sarılmalarına da gönlüm razı değil artık. Yarın Gebze'ye aylık alışveriş için gidince...Demek, yarın Gebze'ye gidiyor diye düşünmüştüm ben! Öğleden sonra da şöyle düşündüm: Belki akşam yemeğinde de bundan sonra aynı sofraya oturacağımızı da söyler. Çünkü hepimizin eşit olduğunu söylemiyor mu?”²⁴⁹

Selâhattin ile kıyaslandığında Fatma Hanım somut hayatı temsil eden “köle” konumundayken; sıra bu hizmetçi kadın ve onun gayrimeşru ilişkiyle doğmuş olan çocuklarına gelince efendi konumuna geçmektedir. Bu da bize kimliklerin değişken olduğu kadar; kölelerin de başkalarını köleleştirebileceği gerçeğini hatırlatır gibidir:

“Onu itip içeri girdim, demek piçlerin bunlar, elimi tutmaya kalktı! Lâğım boruları, hamamböcekleri, ölüm korkuları! Yapmayın hanımefendi, yapmayın çocukların ne günahı var? Habeş köleler, zenciler, paslanmış demirler! Çocuklara vuracağınıza bana vurun hanımefendi, ne günahı var onların. Aman Allahum, kaçın çocuklar, kaçın! Kaçamadılar!”²⁵⁰

Fatma Hanım'ın attığı dayak nedeniyle İsmail'in ayağı kırılmış, Recep'in ise her tarafı mosmor olmuş, şok geçirmiştir. Dayak sonucunda Recep cüce; İsmail ise topal kalır. Bu sanki Türkiye'de kötürüm ve çarpık kalmış modernleşmenin alegorik bir parodisi gibidir. Selâhattin Bey, Doğu'nun içindeki Batı'yı, Fatma Hanım ise geleneği alegorik olarak temsil ederken, hükmeden ve hükmedilenden ortaya çıkan sonuç çarpık bir modernleşmeden başka bir şey değildir:

“...Selâhattin ile Fatma'nın, jakobenizm ile muhafazakarlık arasındaki çatışmanın yarattığı kültürel bağlamın doğal bir ürünü olduğunu görürüz. Bu yönüyle Sessiz Ev, alegorik düzeyde 20. yüzyıl Türkiye tarihini iki nobran zihniyetin sürtüşmesine bağlayan bir argüman olarak da okunabilir.”²⁵¹

Sonunda Fatma Hanım'ın baskısına dayanamayan Selâhattin, civardaki köylerden birine para karşılığında ihtiyar bir adama çocukları evlat edinmesi için bırakır, Fatma Hanım'la bir nevi uzlaşır. Ansiklopedi yazmaya devam edebilmesi için Fatma Hanım'ın mücevherlerine ihtiyacı vardır ve bu nedenle çocukları ile hizmetçi kadını ihmal eder. Selâhattin Bey'in Fatma Hanım'dan olan oğlu Doğan ise dünya görüşü olarak babasının yolundan giderken; vicdanıyla ondan ayrılır. Üniversiteyi bitirdikten sonraki yaz, annesinin itirazlarına karşın Doğan, köye gidip üvey kardeşleri Recep'le İsmail'i alıp eve getirir. Doğan annesinin kalan mücevherlerini satarak elde ettiği

²⁴⁹ *age*, 224-225.

²⁵⁰ *age*, 226.

²⁵¹ Engin Kılıç, “Sessiz Ev'in Sesleri”, *Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası*, 149.

parayı İsmail'e arsa satın alması için verir. Aynı bir yaşam kurmaya cesareti ve gücü olmayan Recep ise kendisini o hale getiren kadının yanında hizmetçi olarak kalır. Kötürüm kalmış olan Recep 55 yaşındadır, bütün sosyal ilişkisi alışveriş yaparken selamlaşmaktan ibaret olan, içe kapanık biridir. Arada gittiği kahvehanede kimse tarafından ciddiye alınmayan Recep, dış görünüşünden dolayı alayların hedefi olan ezik ve hırpalanmış bir kişiliğe sahiptir. Fatma Hanım'ın elinde sopayla kulübeye gelerek anneleri ve kendilerini feci şekilde dövmesi herkes tarafından bilinen; ama kimsenin üzerinde konuşmak istemediği, tıpkı toplumların unutmak istedikleri büyük trajedi ve felaketleri andırır. Fatma Hanım bu olayı hatırlamak istemez; ama zaman zaman elindeki bastonla otoritesini hatırlatmaktan da geri durmaz. Roman, Recep'in böyle bir sahneyi anlatmasıyla başlar. “‘Yemek hazır Büyükhanım,’ dedim. ‘Masaya buyurun.’ Bir şey demedi. Bastonuna dayanmış öyle dikiliyordu.”²⁵² Daha bu ilk cümlede Cennethisar'da neredeyse terk edilmiş ve etrafındaki zamana ayak uyduramamış bu evde ikamet eden Recep'in ve Fatma Hanım'ın konumu hakkında önemli bir fikir ediniriz. Fatma Hanım ve Recep arasındaki ilişki de bir tür efendi-köle ilişkisidir:

“Korktum! Başımı yastığımdan korkuyla kaldırdım ve odaya baktım. Eski dünya, şimdiki dünya: Ama, odam ve eşyalarım uyuyor. Terlemişim. Birilerini görmek istedim, birileriyle konuşmak, dokunmak. Sonra aşağıdaki tıkırtılarını duydum ve meraklandım. Saat üç olmuş. Hemen kalktım, pencereye koştum: Recep'in ışığı hâlâ yanıyor. Düşündüm: Sinsi cüce, hizmetçinin piçidir! Soğuk kış gecesini düşündüm korkuyla: Devrilen sandalyeleri, kırılan camları, tabakları, iğrenç çaputları, kanı ve ürperdim, sanki telaşlandım. Bastonum nerede? Aldım ve yere vurdum, bir daha vurdum, seslendim. ‘Recep, Recep çabuk yukarı gel!’”²⁵³

Bir iktidar ve otorite imgesi olarak baston romanın birçok yerinde sık sık karşımıza çıkar. Recep doğuştan cüce değil; bu baston ile yediği dayak sebebiyle cüce kalmış birisidir. Roman boyunca Fatma Hanım, Cüce Recep'i hor görmekte, sürekli olarak azarlamakta buna mukabil Recep ise büyükhanıma hiçbir karşılık vermemektedir. Ancak Orhan Pamuk, efendi-köle ilişkisini siyah beyaz kalıpları içinde ezen ve ezilen ilişkisi olarak anlatmaz. Romanda azatlığını alan köle olarak kabul edebileceğimiz Recep'in kardeşi İsmail tıpkı kendilerini döven büyükhanım gibi karısını dövmekte ve bir bakıma kendisini sakat bırakan şiddeti, karısına uygulamaktadır. Köleler de efendileri kadar kendi içinde acımasızdırlar. Recep'in somut kötücül bir tarafını göremesek de Faruk romanın bir yerinde ondan tıpkı büyükannesini gibi “sinsi cüce” olarak bahseder. Bu da insan ilişkilerinin

²⁵²Pamuk, *Sessiz Ev*, 5.

²⁵³ *age*, 300.

görüldüğünün ötesinde görünmeyen daha karmaşık ilişkilere sahip olduğunu ve basit tipleştirmelere dayanan kabullerin, hayatın gizemini anlamakta yetersiz kalacağını hatırlatan bir uyarı gibidir.

İsmail, Doğan'ın verdiği parayla istasyon yakınında bir arsa alarak evden ayrılıp kendi yaşamını kurarken; Recep bu evde kalarak dışarıdaki dünyaya ve hayata karışmaya cesaret edememiştir. Recep'in bilinci, özgürlüğünden korkan bir kölenin bilincidir. Fatma Hanım adeta Recep'in üzerine bardak kapatmıştır:

“Bir keresinde, bir arıyı, üzerine bardak kapatıp hapsetmişim. Canım sıkıldıkça yatağımdan kalkar bakardım: Bir çıkış yolu olmadığını anlayana kadar, bardağın içinde iki gün iki gece gezindi ve sonra bir köşeye çekilip kıpırdamadan durmaktan ve beklemekten ve neyi beklediğini bilmeden beklemekten başka yapılacak hiçbir şey olmadığını öğrendi. O zaman tiksindim ondan, iğrendim, pancurları açtım, masanın kenarına sürükleyerek çektiğim bardağı üzerinden kaldırdım ki kaçsın, ama aptal yaratık uçup gitmedi ki! Masanın üzerinde öylece kalakaldı. Recep'i çağırdım, iğrenç hayvanı ezmesini söyledim. Gazeteden bir parça kopardı, arıyı dikkatle tuttu, pencereden aşağı bıraktı. Kıyamadı. O da onlar gibidir.”²⁵⁴

İsmail ise sefalet ve yoksulluk içinde geçen bir hayat yaşamaktadır. Evin bahçesinde yetiştirdikleri sebze meyve olmazsa, onun piyangoculuktan kazandığı para evin ihtiyaçlarını karşılayamamaktadır. Güzel bir karısı vardır; ama onu hırpalamaktan geri kalmaz. Oğlu Hasan ile tüm diyalogu neredeyse kopmuştur. Hasan'ın tepkiselliği ve alınganlığı bu sağlıksız aile tarihinin bir ürünüdür. İsmail ise kendi ayakları üzerinde dursa da geçmişin bıraktığı izler hayatının hep ağır aksak gitmeye mahkûm olduğunu hatırlatan bir gölge gibi onu takip eder.

Selâhattin Bey'in kişisel yaşamındaki sorumsuzluk ile dünyaya karşı duyduğu idealist sorumluluklar birbiriyle sürekli olarak çatışır. İdealist sorumluluğu kendi çocuklarını Fatma Hanım'ın vicdansızlığı ve insafına terk eden dolaylı bir vicdansızlığa dönüştür. İdealist sorumluluğunu yani Doğu'yu “makûs talihinden” kurtarma azmi ise onu kişisel sorumlulukları ile karşı karşıya getirir. O da ya herkes gibi işi gücü ve ailesi ile meşgul olup bilim tutkusunu bir kenara bırakacaktır ya da ülkesinin insanlarının içine düştükleri uyuşukluktan kurtaracağına inandığı ansiklopedisini yazacaktır. İkincisini yapabilmek uğruna birincisinden feragat eden Selâhattin Bey, Fatma Hanım'ın mücevherlerine bağımlı olduğu için gayri meşru ilişki yaşadığı hizmetçi kadın ve ondan olan çocuklarının hırpalanmalarına göz yummayı tercih eder. Bir yandan eğitimle bütün Doğu'nun içinde bulunduğu cahillikten kurtulacağına inanmakta; ama diğer yandan kendi öz çocuklarını

²⁵⁴ age, 22.

yetiştirmek ve eğitmek konusunda ise tam bir başarısızlığa uğramaktadır. Bunu ölümüne yakın bir zamanda oğlu Recep'e itiraf eder:

“Ah, oğlum ne yazık ki senin ve İsmail'in eğitiminle ilgilenemedim, demişti. Köye götürüp baba diye sizlere gösterdikleri o aptal herif canınıza okumuş sizin, tabii bu biraz da benim kabahatim, Fatma'nın sizi oraya yollamasına göz yumdum, demişti, zayıf davrandım, ama Fatma'yi gücendirmek istemedim, bilim için gerekli masraflarımı hala Fatma karşılıyor, sizin yediğiniz ekmek de onundur, çektiğiniz eziyet de, demişti, üzöldüğüm köydeki o aptalların sizin aklınızı korkularla kireçlendirmiş olmalarıdır. Ama ne yazık ki, sizi artık eğitip, kendi kendine akıl yürütüp karar verecek birer özgür insan olarak yetiştiremem, çok geç, yalnızca ağaç yaş iken eğildiği için değil, benim bir ayağım çukurda olduğu için de çok geç; çünkü bir kişiyyi, iki kişiyyi aydınlatıp kurtarmakla yetinemem artık, karanlığın mahzenlerinde yürüyen milyonlarca zavallı Müslüman var, benim kitabımın ışığıny bekleyen milyonlarca zavallı Müslüman var, benim kitabımın ışığıny bekleyen milyonlarca uyuşturulmuş zavallı köle!”²⁵⁵

Herkesi boş inançlardan kurtarmaya çalışmakta; ama kendi karısına bile fikirlerini anlatamamaktadır: “budala kadın, bir de sen o aptal köylüler gibi saçmalama, utanıyorum senden, o kadar adamı insan edeceğim diyorum ama, daha karımın kafasına iki düşünceyi sokamadım,”²⁵⁶ Muayenehanesine gelen köylülere fikirlerini anlatamayarak ve büyük yalnızlık içerisinde bir türlü bitiremediği ansiklopedisini yazmakla ömrünü tüketir. Kısacası Selâhattin Darvinoğlu uzak hedefler ve idealler için yakın ve yaşanır somut hayatını feda etmiş ya da önemsememiştir. Aynı şekilde gözünü uzak yıldızlara dikip önündeki çukura düşerek ölen adamın trajedisini yaşamaktadır.

Selâhattin Bey karısının deyimiyle “artık şeytana bütünüyle teslim” olmuş birisidir.²⁵⁷ Selâhattin Darvinoğlu Tanrı'nın yerine insanı koyan Rönesans ve aydınlanma aklının bir peygamberidir, herkesi yasak elmayı ısırmaaya davet ediyordur: “Dünya o yasak ağaçtaki elma gibidir demişti bir gün, onu koparıp yemiyorsunuz, çünkü boş yalanlara inanıyor, korkuyorsunuz; kopar daldan bilginin elmasını, korkma oğlum Recep bak ben kopardım ve özgürleştim, haydi, dünyayı ele geçirebilirsin; cevap versene?”²⁵⁸ Bu anlamda yasak elmayı ısırmaayı teklif eden bir “bozguncudur”. Selâhattin karakteri üzerinden Orhan Pamuk, 19. yüzyıl Osmanlısı'nın Batılılaşmış aydınının toplum ile arasındaki iletişimsizliği, yalnızlığı ve çektiği acıların üzerine eğilir. Dr. Selâhattin biraz Tefvik Fikret, biraz Dr. Abdullah Cevdet, biraz da Beşir Fuad'dır. Ödediği bedel toplum ile olan düşünsel uçurumdan kaynaklanır.

²⁵⁵ age, 312-313.

²⁵⁶ age, 69.

²⁵⁷ age, 105.

²⁵⁸ age, 173.

Bu aydınların hepsi içinde yaşadıkları toplum ile derin bir çatışma yaşamaya yazgılı gibidirler. Öfke nöbetleri ve melankolisi ile Selâhattin Bey, bu isimlerden özellikle Tevfik Fikret'i çok fazla andırır bizlere. Tevfik Fikret yapılan bir ankette kendisine sorulan sorulara şu kısa cevapları veriyordu: “Yaşamak istediğim yer: burası değil! Ölmek istediğim yer: burası değil! En çok nefret ettiğim: bayağılık”²⁵⁹ Modernleşmenin sancısını, merkez dışında kalmış bir toplumda aydın olmanın nasıl bir bedel gerektirdiğini, nasıl melankolik bir iç dünya yarattığını ifade eden bir cevaptır bu. Serol Teber, Tevfik Fikret üzerine yazdığı biyografisinde onun gibi aydınların melankolik dünyalarının sebebini sorgulayarak şu tespiti yapar:

“Fikret’in biyografisi, doğduğu, içine fırlatılıp atıldığı, geleneksel toplum ortamında biçimlenmiştir. Geleneksel toplum ortamında günlük hayatın sınırlarını çizen kurumlar ve kurallar önceden belirlenmiştir. İnsan bu kurallara/geleneklere uyarak cemaat içindeki hayatını sürdürebilir; hattâ mutlu ya da mutsuz olduğunun farkına varmadan, böyle bir soruyu sorma gereksinimini bile duymadan doğal ömrünü tamamlayabilir. Ancak bu tür geleneksel kültür ortamlarında benlik oluşmaz. Bu hayat (cemaat içinde sürdürülen doğal ömür) koşullarında insan, cemaatin organik hayatının içinde eridiğinden kendi benliğinin, kişiliğinin ayırtına varamaz. Bu hayatın dışına çıkıp, bir tür başkaldırıp, kendi yönünü belirleyip kurallarını koyabileceği, kararlı bir yaşamı sürdürmeye yönelirse boşluk, Hiç-lik duygusu ile yalnızlaşır; korku, acı, hüznün, kaygı duymaya başlar, ama bu duygular da, insanın kendisi olmasının, benlik bilincinin ortaya çıkmasının önkoşulu gibidirler.”²⁶⁰

Teber’in de altını çizdiği gibi geleneksel bir toplumda birey olmanın ve cemaat ile çatışmanın yarattığı melankoli önemli bir olgudur. Öte taraftan modernleşme sürecini hızlı ve sancılı yaşayan, kabuk değiştirme sürecinde olan ülkelerin aydınları bu melankoliyi ve geleneksel toplum ile aralarındaki yabancılaşmayı daha derinden yaşarlar.

Selâhattin Darvinoğlu’na gelen hastalar, onun fikirleri yüzünden ürküp kaçmışlardır. Muayenehanesine gelen insanlar aykırı düşüncelerinden dolayı onu adeta toplum dışı bir cüzamlı olarak anmaktadır artık:

“Allahsız doktormuş bu, gitmeyin şeytanın ta kendisi bu herif (...) zorda kalmadıkça hangi akli başında adam gelip canını bu imansıza teslim eder, bu herif sağlıklı adamı, Allah korusun, hasta eder, eşiğinden adımını atanı cin çarpar, geçenlerde ta Yarımca’dan kalkıp gelen bir hastaya demiş ki, sen akli başında birine benziyorsun, gözüm tuttu seni, al bakalım bu yazıları da git köy kahvesinde oku, demiş, içine tifoya ve vereme karşı yapılması gerekenleri yazdım demiş, ayrıca Allah’ın olmadığını da yazdım, git de bari sizin köy kurtulsun demiş”²⁶¹

²⁵⁹ Nedret Pınar, “Bir Anket Beş Servet-i Fünûn Yazarının Bilinmeyen Yönleri” **Tarih ve Toplum**, c. 12, s.70, (Ekim 1989): 16. Bu bir mülakattan alınmadır. 5 Kanun-ı evvel 1313 (1898-1899?) tarihinde Halit Ziya Hüseyin Cahit, Mehmet Rauf, Hüseyin Siret ve Tevfik Fikret ile yapılan bu mülakata Tevfik Fikret’in verdiği cevaplar yukarıdaki gibidir. Servet-, Fünun dergisi çevresinin iştirak ettiği bu anket o dönemin yazarlarına ilişkin ilginç ipucular vermektedir.

²⁶⁰ Serol Teber, **Aşıyan’daki Kahin: Tevfik Fikret’in Melankolik Dünyası** (İstanbul: Okuyan Us Yayın, 2002), 18.

²⁶¹Pamuk, **Sessiz Ev**, 70.

Toplum ile arasındaki uçurum Selâhattin Darvinoğlu'nda öfke nöbetlerine yol açar. İçinde yaşadığı topluma olan yabancılaşması sık sık kızgınlığa dönüşür:

“Lanet memleket! Lanet memleket! Hepsi boşuna! Şu ciltleri bir bitirebilseydim, hiç olmasa şu risaleyi İstevan'a çok daha önceden yollayabilseydim; saat kaç, bütün millet uyuyor, bütün Doğu uyuyor, hayır boşuna değil, ama halim yok, ah istediğim gibi bir kadını olsaydı(...) Ne zaman uyanacaklar dersin? Aptal bir huzurla uyuyor sersemler: Yalanların ahmak huzuruna gömülmüş, dünyanın kafalarındaki safsatalara ve ilkel hikâyelere uygun olduğuna inanmanın ilkel sevinciyle uyuyorlar. Elime sopa alıp kafalarına vura vura uyandıracağım onları! Budalalar, sıyrılın bu yalanlardan, uyanın da görün!”²⁶²

“Sessiz Ev”deki Selâhattin Darvinoğlu'nun materyalizmle olan ilişkisi Doğu-Batı ekseninde yaşanan kimlik sorunu ile yakından ilişkilidir. Türkiye’de uzun bir geçmişi olan “madde ve mana çelişkisi” üzerine kurulu olan retorik “Sessiz Ev”de geçersizleşir. Romanda bu söylem sadece Fatma ve ülkücü Hasan’ın ağzından dile getirilir. Hasan, içinde yaşadığı yoksulluk ve geleceksizliğin yarattığı tepkisellik içerisinde. Dahil olduğu politik grubun etkisi ve yoksulluğun hıncıyla plajlarda eğlenen insanlara karşı öfke içerisinde: “İğrençler! Plaja giden, keyif peşinde, iğrenç kalabalık!”²⁶³ Dans edenler, plajda eğlenenler Hasan’ın gözünde materyalistleşmiş, “manevi benliğini kaybetmiş” kişilerdir. Fatma Hanım’ın da benzer tepkileri yok değildir. Son derece dışa kapalı, yeniliğe düşman tavır kendisini gösterir: “(...) şu apartmanlara, dükkânlarla, kalabalığa, yarı çıplaklara bak Allahım, plajın içinde, bakma Fatma, o ne gürültü öyle, hepsi üst üste altalta, bak senin sevgili cehennem yeryüzüne indi Selâhattin, başardım, eğer istediğin buysa tabii, şu kalabalığa bak, belki de buydu,”²⁶⁴ Muhafazakâr retorik, dünyayı açıklamak için madde (töz) dışında herhangi bir uhrevi, mistik açıklama kabul etmeyen materyalist felsefe ile dünyeviliği, tenselliği ve hazcılığı birbiriyle eş tutar. Bu bakış açısından materyalizm, ideal ve manevi değer yoksunluğu ile özdeşleştirilmektedir. Hâlbuki Osmanlı’dan günümüze Beşir Fuad, Tevfik Fikret, Abdullah Cevdet, Baha Tevfik gibi materyalist fikirleri savunan aydınların son derece idealist, dünyevi olmayan ve inandıkları değerler için mücadeleci kişilikleri bu retoriğin temellerini sorgulamamızı gerektirir. Tevfik Fikret Hariciye kalemindeyken, aynı yerde çalışan bir memur onun dürüstlüğünü şu sözlerle teyit eder:

“Memuriyet hayatı onun ruhunu sıkıyordu. Kaleme gireli bir kez olsun aylık almamıştı. Ödenmemiş aylıkları, bir önemli neden dolayısıyla verdiler. Oldukça yüklü bir para tutuyordu. Kendisine götürdüm. Beni gülererek karşıladı. Teşekkür etti. Çalıştığı sıralar hiçbir iş yapmadığını, işsizliğinin mükâfatı olan bu parayı alamayacağını söyledi. Hayret ettim... Israr

²⁶² age, 119.

²⁶³ age, 269.

²⁶⁴ age, 63.

ettim. O aynı tebessümle başını salladı. Paranın vezneye geri verilmesi olanaksız ise o zaman güncel olan 'göçmenlere yardım' kurumuna verirsiniz, dedi. Ben de oraya verdim."²⁶⁵

Bu anlamda Dr. Selâhattin Bey mal düşkünü ve dünyevi olmak bir yana; tam tersine bu konulara olan ilgisini fazlasıyla kaybetmiştir. Susup bir köşesinde otursa, hükümeti eleştirmese sürgün edilmeyecek, istikbali açık bir doktor olarak para ve mevki kazanabilecekken; bütün ömrünü toplumu bilinçlendireceğini düşündüğü bir ansiklopedi yazmaya vakfedecek kadar idealist bir kişiliğe sahiptir. Bu anlamda Pamuk, muhafazakâr söylemin çok dışında bir Jöntürk portresi çizmektedir bize.

Orhan Pamuk romanında bir yandan aydınlanmacı ve pozitivist yönüyle Selâhattin Bey'in çabalarının beyhudeliğini gösterirken, aslında örtük olarak Türkiye'yi kuran modernleşmeci ideolojinin zaafalarını da sorgulamaktadır. Bu anlamda Selâhattin Darvinoğlu bütün materyalist söylemine rağmen toplumun materyalist bir tahlilini yapabilmiş değildir. Temel çelişkiyi din ve ona kuvvetle bağlı kültürel düzeyle açıklama eğilimi onu toplum içindeki bir uyumsuz haline getirmektedir. Selâhattin Darvinoğlu eşine sürekli olarak: "...benim görevim bütün Doğu'ya Allah'ın olmadığını anlatmaktır, dinliyor musun Fatma," demektedir.²⁶⁶ Kültürel bağlamda din önemli bir öge olmakla birlikte sanki okuma yazma dahi bilmeyen ve yoksul bir hayat yaşayan köylüler ateist olduğunda her şey değişecektir Selâhattin Bey'in naif dünyasında. Yine aynı şekilde eğitimle insanların düzeleceğine dair iyimser aydınlanmacı düşünce de Selâhattin Bey'in yakasını bırakmaz. Bu tür düşünsel handikaplar sadece Selâhattin Bey'e özgü bir tutum olmaktan ziyade Jöntürk aydınlarının çoğunun yaşadığı bir sıkıntıyı gösterir. Türkiye'deki düşünce dünyasını irdeleyen Selâhattin Hilav, geç Osmanlı ve erken cumhuriyet düşünce dünyasını "ithalatçı", "devşirmeci" ve "hazırlopçu" olarak niteleyerek şu temel sorunun altını çizmektedir:

"İlerleme (terakki) fikrine körü körüne inanma ve pratik çözümler getirme kaygısı da bazı temel belirlenmelerin görülmesini engelliyor. Örneğin Batı dünyasının temelindeki kapitalizm ve öte yandan yaratma, üretme, keşif tutkusuyla donanmış, merak duygusuyla büyülenmiş yurtçu birey (tarihte daha önce rastlanmadık bir bireydir bu), düşünürümüzün ve aydınımızın gözünden genellikle kaçıyor ya da gerektiği gibi kavranmıyor. Ya da bu gerçeğe, toplum yaşamında çoğulculuğun kurulmadığı, sivil toplumun gerçekleştirilemediği kapitalizm-öncesi geleneksel bir topluluğun gözüyle bakılıyor; bu topluluğun Batı'dan nitel olarak farklı ve kapalı dünyasına indirgeme yapan bir yorumla yaklaşıyor. Oysa kapitalizm, o dönemde de, ortak kabul etmeyen, ilerlemeyi kendisine saklayan ve dolayısıyla dışındakileri ezerek, sömürerek varlığını sürdüren ve dünyayı avucunun içine almaya yönelik bir etkinlikti (praksisti) hiç kuşkusuz. Başka bir deyişle, bilimlerin sonuçlarını kolayca devşirerek ve bunları eğitim yoluyla yayarak bir ülkenin kalkınmasına izin verecek yansız (nötr), evcil ve evrensel bir

²⁶⁵Teber, **age**, 77.

²⁶⁶Pamuk, **Sessiz Ev**, 69.

'terakki' süreci yoktu ortada. Düşünce adamlarımızın benimsedikleri bu idealist ve soyut evrensel ilerleme düşüncesi, ekonominin, toplumsal yaşam üzerindeki belirleyici etkisini gerektiği gibi kavrayamamalarından ya da en iyi olasılıkla, ekonomiyi, geleneksel düşüncenin etkisi altında, bir üstyapı gerçeği gibi görmelerinden ileri geliyordu."²⁶⁷

19. yüzyıl aydınlarının büyük kısmı modernleşme ile dini uzlaştırmaya çalışan ve aslında Tanzimat modernleşmesinin de temel yönelimini oluşturan yaklaşımı benimserken; sayıları azımsanmayacak başka bir gurup aydın ise geri kalmışlığın faturasının örtük olarak dine çıkarmaktaydı. Orhan Pamuk bu algılayıştan yola çıkarak cumhuriyetin ilk yıllarındaki modernleşmenin toplumsal alanda yol açtığı kopukluğu ve yabancılaşmayı irdeler. Dr. Selâhattin Darvinoğlu'nun muayenehanesine zamanla hiç kimsenin gelmemesi, yaşadıkları evin sıradan insanlar tarafından adeta bir cüzamlılar kolonisi olarak telakki edilmesi bunun göstergesidir. Nihayetinde en yakınındaki Fatma Hanım bile ona kulaklarını tıkamış ve onu anlamak için çaba göstermek bir yana onun düşüncelerine karşı içgüdüsel bir kararlılıkla karşı koymuştur. Bu "kararlılık" aslında çok partili hayata geçişten sonra Türk muhafazakârlığının temelini oluşturan köylülük ile Kemalistler arasındaki çatışmada da kendisini gösterir. Bu çatışmanın elbette kültürel bir temelini olduğu aşikârdır. Sonuçta Selâhattin Bey'in uğruna bir ömür harcadığı ansiklopedi, Fatma Hanım tarafından yakılır. Bu sırada Doğan, Kemah'ta kaymakamlık yapmaktadır.²⁶⁸ Ansiklopedinin yakılması Kemalizm mirasının daha sonradan reddedilmesine yapılan bir gönderme gibidir:

*"Selâhattin'in ölümü keşfinden yedi, ölümünden üç ay sonraydı, Doğan'ım Kemah'taydı, kışın ortasıydı, evde cüceyle benden başka kimsecikler yoktu (...) Isınmak istedim, yukarı çıktım, Selâhattin yaşarken sokulmadığım ve içinde bir aşağı bir yukarı gezinen ayak seslerinin hiç dinmediği odasına artık girebileceğimi düşündüm. Kapıyı yavaşça ittim, gördüm: Sereserpe yayılmışlar, küstahça uzanmışlar, masalarda, koltukların sandalyelerin üstünde, gözlerde, çekmecelerde, kitapların üstünde, içinde, yerlerde, pencere içlerinde, kâğıtlar, kâğıtlar, üzeri yazılı, çizili kâğıtlar, kâğıt yığınları. İri kaba sobanın kapağını açtım, içine tıkıştırma başladım. Kibriti atınca biraz sonra, daha da kâğıt, yazı, gazete ve soba ne güzel yutuyordu senin günahlarını Selâhattin! Günahların yok olup gittikçe içim ısınıyor! Bütün hayatımı verdiğim eserim benim: Sevgili günahım! Bakalım ne yazmış İblis? Yırtıp yırtıp yakarken okumuştum da: Başına, bazı kısa notlar yazmış: Cumhuriyet: Bize gereken yönetim şekli budur..."*²⁶⁹

²⁶⁷ Selâhattin Hilav, "Düşünce Tarihi (1908-1980)", **Türkiye Tarihi 4 Çağdaş Türkiye 1908-1980**, 9. bs. ed. Sina Akşin (İstanbul: Cem Yayınları, 2007): 411.

²⁶⁸ Doğan Darvinoğlu'nun Erzincan Kemah'ta kaymakamlık yapması "*Cevdet Bey ve Oğulları*" romanına yapılmış bir göndermedir. Aydınlik karanlık, uyuşmuş Doğu gibi ortak temaları işleminin yanında somut göndermeler de bulunmaktadır bu romana. "*Cevdet Bey ve Oğulları*" romanındaki hırslı karakter mühendis Ömer, Kemah'ta bir demiryolu projesinde çalışmış; Avrupa'dan Türkiye'ye gelirken kendisini bir "fatih" olarak görmekteyken sonuçta Kemah'ta sıradan bir hayata razı olmuştur. Doğan Darvinoğlu'nun da mesleği ve idealleri ile yaşanan çatışmada hayal kırıklığı yaşayan biri olarak burada görev yapması bu bakımdan anlamlıdır.

²⁶⁹ Pamuk, **Sessiz Ev**, 217-218.

Fatma Hanım bir yandan okuyup bir yandan da Selâhattin Bey'in yazdıklarını yakmaya devam ediyor:

“Eğer sanayileşmeyi hızlandırdığımı kanıtlayabilseydim, Müslümanlıktan, Hıristiyanlığa geçmemiz gerektiğini hemen yazardım...Okuyordum, okuyordum ve öğrenerek sobanın ağzına atıyor, ısınıyordum. Ne kadar okuyup, ne kadar atmışım, artık bilmiyordum ki, birden kapı açıldı, baktım, cüce: Daha onyediy yaşında ama: Ne yapıyordunuz Büyükhanım, yazık değil mi? Sus sen! Yazık günah değil mi? Sus diyorum! Günah değil mi? Hâlâ susmuyor! Nerede benim bastonum? Sustu. Daha başka kâğıt var mı, sakladın mı bir şey, doğru söyle cüce, ne varsa hepsi bu mu? Susuyor! Geceyarısı birden odasını bastım, uykudan uyandırıp dışarı attım onu, tuhaf kokulu odasının her yerini iyice aradım, küçük çocuk yatağının minik şiltesinin içine kadar her yerini didik didik etim: [ettim] Başka kâğıt yokmuş evet. Ama gene de korkarım hep. Bir yere bir şey saklamıştır, bir kâğıt parçası gözümünden kaçmıştır da Doğan, babasının oğlu arayıp ele geçirmiş, basturmuştur; çünkü gelip gelip sorardı: Anne, babamın yazdığı yazılar nerede? Ben işitmiyorum seni yavrum. Hani yıllarca yazdı ya, nerede anne onlar? İşitmiyorum çocuğum. Babamın yarım kalmış ansiklopedisi diyorum, canım? İşitmiyorum. Belki bir değeri vardır, babam onlara bütün ömrünü verdi, çok merak da ediyorum anne, hadi ver onları bana. İşitmiyorum evlâdım. Babamın istediği gibi belki bir yerde yayımlayabiliriz de, çünkü bak 27 Mayıs'ın yıldönümü geliyor, askerler bir darbe daha yapacak diyorlar. İşitmiyorum, Doğan'ım seni ben. Bu darbeden sonra Kemalizme bir dönüş daha olacakmış, hiç olmazsa ansiklopediden bazı ilginç parçalar yayımlatabiliriz. Neredeyse onlar, çıkarıp versene anne!(...) Ne yaptın, ah anne, kâğıtlar, kitapları yoksa attın mı? Sustum. Yırttın, yaktın, attın değil mi? Ağlamaya başlar. Az sonra rakıya sarılır. Ben de yazacağım, ben de babam gibi: Her şey, bak, gene kötüye gidiyor, bütün bu kötü gidişi, aptallığı durduracak bir şeyler yapmak gerek, bu adamlar bu kadar kötü niyetli ya da ahmak olamazlar, aralarında iyileri mutlaka vardır anne, Tarım Bakanı'nı okuldan tanıyorum, aynı kıza âşıkım ama çok iyi arkadaşım, benden bir sınıf küçüktü, ama atletizm takımında beraberdik, gülle atardı, çok şişmandı, ama pirlanta gibi bir kalbi vardı, şimdi ona uzun bir rapor yazıyorum, şu anda genelkurmay ikinci başkanı olan filanca paşa da ben Zile'de kaymakam vekiliyken yüzbaşıydı, çok iyi bir insandır, memleket için iyi bir şey olsun diye çırpınırdı, ona da bu rapordan bir tane göndereceğim, anne sen bilmiyorsun, ama öyle haksızlıklar var ki...Peki, niye bunlar senden sorulsun oğlum? Hiç karışmazsak sorumlusu biz oluruz da ondan anne, bari ben sorumlusu olmayayım diye masaya oturup onları yazıyorum ya... Babandan daha da zavallıymışsın sen, babandan da korkmuşsun sen!.. Değilim anne, anne değilim, korkak olsaydım ben de onlara katılırdım, valilik sıram gelmişti, ama benim de burama geldi, o zavallı köylülere neler yapıyorlar biliyor musun? Meraklı değilimdir ki oğlum ben!...Daha da anlatırdı ve ben dinlemezdim ve odama çekilir düşünürdüm: Ne tuhaf: Sanki ötekiler gibi olmasınlar ve evleriyle işleri arasında huzurla gidip gelmesinler diye onları kandıran biri var!”²⁷⁰

Selâhattin Darvinoğlu'nun ansiklopedisinin yakılması, ondan geriye kalan yazıların ve izlerin silinmesi ya da bir kulübeye kapatılması ile Kemalizmin mirasının çok partili yaşam sonrasında uğradığı akıbet arasında ilginç benzerlikler bulunur.

Peki, Selâhattin Bey geriye nasıl bir miras bıraktı? Selâhattin Bey'in gayrimeşru çocuklarından birinin topal bir diğerinin de cüce kalmasının onun hayalinde yaratmak istediği gelecekle bir ilgisi yoktur. Ancak burada hiç mi suçu bulunmaz? Çocuklarının hırpalanmasını engellemek için irade gösterememesi, onları yetiştirmek yerine ansiklopedi yazmakla uğraşması, çocuklarının dramına kayıtsız kalması cumhuriyetin söylemsel halkçılığına karşın somut yaşamlarında onları dönüştürecek yeterli araçları üretmekte başarısız kalan Kemalizmin bir eleştirisi olarak da

²⁷⁰ age, 219-220-221.

okunamaz mı? Köy Enstitüleri ve benzer projelerin daha Tek parti iktidarı döneminde hırpalanmaya başlanmasına İsmet İnönü'nün kayıtsız kalması ile Selâhattin Bey'in köyden gelen karısı ve çocuklarını Fatma Hanım'ın insafına terk ederek koruyamaması ve onların akıbetleri karşısındaki kayıtsızlığı arasında bir benzerlik yok mudur?²⁷¹ Ekonomik ve siyasi yaşam dönüştürülmeden sadece eğitim vasıtasıyla bir toplumu dönüştürme ideali başarılı olamayacaktır. Ancak Selâhattin Bey'in düşünce dünyası bunu algılamaktan uzaktır. Sonuçta Selâhattin Bey'den geriye kalanlar yok sayılmıştır. Evin içindeki çamaşırlık bölümünde Selâhattin Darvinoğlu'ndan kalan eşyalar bir odaya tıkıştırılmış; adeta evin yasaklı bölgesi haline gelmiştir. Selâhattin Bey'in bıraktığı mirasın acıklı bir sonunu temsil eder bu durum. Oğlu Recep bu odaya girmeye korkmaktadır. Bu odadakilerin değerini en iyi anlayabilecek torunu tarihçi Faruk ise bu eşyalara kayıtsız kalmaktadır.

Romanın içerisindeki en önemli nesne ansiklopedidir. Selâhattin Darvinoğlu ona çok büyük misyon yüklemiştir. Hatta bu misyonunu yerine getirebilmek için evinin bahçesinde bir kulübe yaptırarak (Tıpkı Montaigne'nin kendisine içi kitaplarla dolu bir kule inşa ettirip içinde yaşamaya başlaması gibi) inzivaya çekilmiş ve kendisini ansiklopedi yazmaya adanmıştır. Ansiklopedi, Batı'da bilgiyi tasnifleme arayışının bilimsel devrimin ve aydınlanmanın sonucunda insanın evrendeki konumuna dair devrim niteliğindeki düşünce değişikliğinin sonucunda ortaya çıkmıştır. Tanrıyı merkeze koyan düşünce sistemi değişirken; kader yerine yaşadığı evrende etkin özne olmaya başlayan yeni insanın ve dönemin icadıdır ansiklopedi. Zaten Selâhattin Bey'in ansiklopediyi yazmasındaki asıl amaç da bu düşünceyi gerçekleştirebilmektir:

“Sen hiç hakkıyla kendinden nefret edebilen bir Müslüman gördün mü, kendinden tiksinebilen bir Doğulu tanıdın mı hiç? Kendilerinden hiçbir şey beklemezler ki, kendilerini sürüden ayırmayı bilmezler ki; yalnızca ne olduğunu bilmedikleri bir akışa boyun eğerler ve başka türlü süni isteyeni de sapık ya da deli sanırlar! Onlara yalnızlıktan değil, ölümden korkmayı öğreteceğim Fatma. O zaman yalnız kalmaya dayanabilecekler, o zaman yalnızlığın derin acılarını kalabalığın budala huzuruna tercih edecekler! O zaman, kendilerini, dünyanın merkezine yerleştirmeleri gerektiğini görecekler!”²⁷²

²⁷¹Köy Enstitülerinin kuruluşu sürecinde dönemin Genelkurmay Başkanı Fevzi Çakmak, Köy Enstitüleri ve Milli Eğitim Bakanı Hasan Âli Yücel'in komünist faaliyetleri desteklediğine dair hükümeti uyarır. Baskılar üzerine Yücel bakanlıktan ayrılmak zorunda kalmış, Köy Enstitülü mezunlar askerlik hizmetlerini yaparken “*Tonguç yetiştirmeleri*” ve “*Hasan-Âli veletleri*” şeklinde hakaret ve baskılara maruz kalmıştır. Yücel bu haksızlıkların önlenmesi için zamanında Köy Enstitüleri için “*Cumhuriyetin eserleri içinde en kıymetlisi ve en sevgilisi*” olarak adlandıran İnönü'ye baş vurmuş; ama onun bile desteğini alamamıştır. Mustafa Çıkar, **Hasan Âli Yücel Ve Türk Kültür Reformu**, 2. bs. (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1998), 125-131.

²⁷²Pamuk, **Sessiz Ev**, 303.

Pamuk, insanın doğayı denetim altına alma ve bütüncül bilgiye ulaşma arzusunun bir ürünü olan ansiklopediyi seçerek modern düşüncenin en kristalleşmiş imgesini romanında işlemektedir. “*Yeni Hayat*” romanındaki mistik kitap ile Selâhattin Darvinoğlu’nun yazdığı ansiklopedi arasında benzerlik dikkat çekicidir. Selâhattin Bey, yazacağı ansiklopediye büyük anlamlar yüklemektedir:

“Ben kırksekiz ciltlik ansiklopedimi bitirince zaten Doğu’da söylenmesi gereken bütün temel düşünceler ve sözler bir anda söylenmiş olacak: O inanılmaz düşünce boşluğunu bir hamlede dolduracağım, hepsi şaşkına dönecek, Galata Köprüsü’nde gazeteci çocuklar ansiklopedimi satacak, Bankalar Caddesi karışacak, Sirkeci birbirine girecek, okuyanlar arasında intihar edenler çıkacak ve asıl önemlisi halk anlayacak beni, millet anlayacak!”²⁷³

Pedagojik modernleşmeye çok bel bağlayan Selâhattin Bey’in yazacağı ansiklopedinin bir çeşit kutsal kitap gibi herkesi büyüleyeceğine dair hayalci beklentisi boşa çıkacaktır. Yazar romandaki en belirgin simayı oluşturan Selâhattin Darvinoğlu üzerinden Doğu-Batı ve kimlik meselesinin yarattığı sancıları tek taraflı yoruma ve kolaycılığa kaçmadan anlamaya çalışmıştır. Böylesi bir başarı romanın diğer karakterleri için de geçerlidir.

Sonuçta bu anlayışa göre ortaya toplumu dönüştürmek isteyen bir özne ve “dönüştürülmeye muhtaç” bir nesne olan halk kalıyor. Ama ilk başta aydınlanmış despot ile köle arasındaki bir ilişki olarak görülse de nesnenin inatçı direnişi özneyi de yok edecektir. Ortada büyük bir kopukluk oluşur. Bu kopukluk Türkiye modernleşmesinin yarattığı bir sonuçtur. Ama burada belirtelim ki Pamuk bu uyumsuzluğa dehşetle değil, empatiyle yaklaşmaktadır. Selâhattin Darvinoğlu’nun uyumsuz tarafı tıpkı Oğuz Atay’ın romanlarındaki karakterlere benzer. “Sürüden ayrılanı kurt kapar” sözü cemaat yaşamımızın en derin korkularından birisini ifade eder. Bu anlamda Selâhattin Darvinoğlu sürüden ayrılmayı göze almış; ama bunun bedelini ödemiş biri olarak Türkiye’de aydınların trajedisini yansıtmaktadır.

²⁷³ age, 100.

9. “SESSİZ EV” VE “BEYAZ KALE”DE TARİH VE KİMLİK İKİLEMİ

*"Zamanın aşılmasının, gerçeğe bağımlılıktan kurtulmanın, özlediğiniz şeye ne isim verirseniz artık, bunun kişilik dediğiniz şeyi üzerinizden sıyrıp atma isteğinden başka bir anlam taşımadığını kuşkusuz çoktan sezmişsinizdir. Kişiliğiniz, içine kapatıldığınız bir hapishanedir."*²⁷⁴ (Herman Hesse)

“*Beyaz Kale*” romanı 17. yüzyılda Venedikli bir kölenin kendisine ikizi kadar çok benzeyen Hoca ile olan ilişkisini Doğu ve Batı ve kimlik çatışması üzerinden anlatmaktadır. Romanda yazar her iki karakteri birbirinin yerine geçirerek kimliğin yanılısamalı boyutları üzerine kurmaca bir oyun sergiler okuyucuya. Birbirinin yerine geçme bu anlamda hem birbirini tanıma hem de kimliklerin nasıl göreceli ve değişken olduklarını göstermeye yöneliktir. “*Sessiz Ev*” nasıl Pamuk’u Türkiye’de tanınan bir yazar yaptıysa; 1985’te yayınlanan üçüncü romanı “*Beyaz Kale*” ise ona dünya çapında ün getirdi. Palimpsest bir roman olarak “*Beyaz Kale*”, Türkiye’de alışlagelen tarihi roman çitasının sınırlarını zorlayan ilk örneklerden birisidir. Yazar daha giriş bölümünde okuyucuya alışlageldik beklentilerini bir kenara koymalarını, bu romanı farklı bir gözle okumaları gerektiğini zekice bir üslupla ilan eder. Giriş bölümünde imzası olan isim, bir önceki romanındaki Nilgün’ün ağabeyi olan “bezgin” tarihçimiz Faruk’tur. Pamuk’un da belirttiği gibi “Benim bütün kitaplarım, bir önceki kitabın içinden doğar (...) *Sessiz Ev*’deki tarihçi Faruk’tan *Beyaz Kale* çıktı.”²⁷⁵ Faruk kitaptaki hikâyeyi anlatan elyazmasını aslında 1982 yılında Gebze Kaymakamlığı’na bağlı döküntü bir arşivde bulmuştur.

“*Beyaz Kale*”yi anlayabilmek için bir önceki romana yani “*Sessiz Ev*”e, Faruk’a ve onun üzerinden tartışılan tarih meselesine dönmemiz gerekiyor. “*Sessiz Ev*”de daha açık, “*Beyaz Kale*”de ise daha dolaylı bir tarih tartışması söz konusudur. “*Sessiz Ev*”de pozitivist tarih görüşünün sorgulaması “*Beyaz Kale*” romanında postmodern bir çerçevede devam eder. Leitmotif unsurlar bir yana bu iki roman tarih teması açısından birbirini tamamlamaktadır. Modernist biçimine rağmen “*Sessiz Ev*”

²⁷⁴Herman Hesse, **Bozkırkurdu**, 5. bs. çev. Kâmuran Şipal (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005), 169.

²⁷⁵Pamuk, “Kara Kitap”, **Öteki Renkler**, 136.

romanında Faruk aracılığıyla tarih, kurgu ve gerçeklik arasındaki ilişkiyi sorgulayan bölümler bir bakıma postmodern estetiğe yapılmış bir hazırlıktır. Edebi açıdan “*Sessiz Ev*”deki bu sorgulama “*Beyaz Kale*”den itibaren estetik bir anlayışın somut temelini oluşturacak, “*Kara Kitap*”ta ise iyiden iyiye olgunlaşacaktır.²⁷⁶

9.1. “Sessiz Ev” ve “Beyaz Kale”de Tarih Tartışması

“*Sessiz Ev*” romanındaki Faruk üniversitede tarih bölümünde doçenttir, elinde bir çanta ile okula gidip gelmekte, yalnız bir şekilde evde televizyon karşısında yemek yiyip uyulamakta, kendisini terk eden karısını düşünmekte ve bol bol içmektedir. Mesleğine olan tutkusunu ve “tarih denilen şeye olan” inancını yitirmiştir.²⁷⁷ Gebze’deki arşivde vebanın ve bilinmeyen bir şehrin izini sürmek için bulunmaktadır. Faruk’un mesleği ile girdiği hesaplaşma aslında tarihin bilimselliği üzerine olduğu kadar dolaylı yoldan edebiyat anlayışı üzerine yürütülen bir tartışmaya da kapı aralar. Romanın değişik kişilerin ağzından anlatılması bir bakıma bakış açılarının nasıl kişiden kişiye değişebileceğini göstermeyi amaçlar. Bu nedenle yazar kendisini arka planda tutarak olayların seyrini karakterlerinin gözünden aktarmayı tercih eder. Bu tür bir anlatım yönteminin seçilmesi biçimsel bir deneme girişimin ötesinde bir amaca hizmet etmektedir. Orhan Pamuk bir bakıma 19. yüzyıl gerçekçi romanlarındaki her şeyi bilen, hayatı nesnel boyutlarıyla aktarma iddiası taşıyan yazar konumunu sorgulamaktadır. Bu sorgulamayı doğrudan edebiyat üzerinden yapmak yerine, dolaylı yoldan tarih üzerinden yürütmeyi tercih etmektedir. Bu da romanın yazıldığı yıllarda hâkim olan toplumsal gerçekçi edebiyat anlayışına karşı bir itiraz niteliğini taşır. Bu yönüyle “*Sessiz Ev*” Orhan Pamuk’un yazar kimliğinin oluşma süreci hakkında değerli ipuçları sunmaktadır. Nasıl ki romanda anlatıcı ile öykü arasında belirsiz bir ilişkisi söz konusu ise tarihin kurgusal yönü de yazar tarafından sorgulanmaktadır.

Faruk’a göre tarih aslında bir hikâyeden başka bir şey değildir. Onun için tarih metninin kendisi onu yazanlardan bağımsız düşünülemez. İngilizcedeki “story”den

²⁷⁶Yıldız Ecevit bu olguya işaret eden ilk eleştirilenlerden birisidir: “*Nasıl Yazmalı? konusu “Sessiz Ev”in, Faruk’lu bölümlerinin ana sorunsalıdır. Bu metin kesitlerinde roman estetiğini kuramsal düzlemde bütünleştirir Pamuk; “Kara Kitap”ta gerçekleştirmeyi deneyeceği kurgu/biçim öğeleri üzerinde yüksek sesle düşünüyor, kuramsal saptamalarda bulunuyordur burada: “Kara Kitap”ın zor kurgu mimarisine uzanan yolda yaşanan doğum sancıdır bunlar.*” Ecevit, **Orhan Pamuk’u Okumak**, 39.

²⁷⁷ Pamuk, **Sessiz Ev**, 41.

gelen “history” sözcüğü hikâye anlatmak ile özdeşleşmiş bir kavramdır zaten. Ancak Faruk, sürekli olarak tarihin bir çeşit hikâye olmaktan nasıl kurtarılabileceğini düşünmektedir: “(...)beyinlerimiz sürekli hikâye arayan ve yutan birer obura benziyor. Bu hikâye düşkünlüğünden kurtulmalıyız!”²⁷⁸ Faruk’un bu çabası her defasında sonuçsuz kalacaktır. Kronolojik sıralamanın kendisi bile bir kurgulamaya dayandığı için romandaki tarihçinin nesnel tarih arayışı beyhudedir ve o da bunun pekâlâ farkındadır. Faruk’un romandaki bezgin karakteri ile tarihin belirsizliklerle dolu bir labirent olduğunu düşünen postmodern tarihçinin zihin dünyası arasında paralellik kurulmuş gibidir. Tarihi her şeye kadir gören, geçmişte olup bitenin bilgisini verdiği inanan pozitivist tarihçinin iyimserliği adeta uçup gitmiş; onun yerini tarihi bir kurgudan ibaret gördüğü için geçmişle kurduğu ilişki biçimini sorgulayan bir tarihçi portresi almıştır. “*Beyaz Kale*”de tekrar karşılaşacağımız Faruk karakteri, bize tarihte kesin doğrulardan ziyade farklı bakış açılarına göre yapılan yorumlar olduğunu hatırlatır. “*Sesiz Ev*” romanındaki postmodern öğeler tarih yazımcılığı konusundaki bu tartışmaların içine serpiştirilmiştir bir bakıma.

Aslında romandaki tarih yazımcılığı üzerine varolan sorgulamalardan yola çıkarak Orhan Pamuk’un tarih ve edebiyat ilişkisi üzerine olan görüşleri hakkında bazı tespitler yapabilmek mümkün. Orhan Pamuk, Doğu-Batı meselesi ya da kimlik sorunlarını bir estetik sorun olarak ele almıştır her şeyden önce. Romanı belli bir konuyu tartışmanın platformu haline getirmekten çok; ele aldığı konuları tarihsel imgeler olarak estetik bir çerçevede kullanması Pamuk’u farklı kılan özelliklerin başında gelir. “*Sessiz Ev*”in yazıldığı 1980’lerde hakikati arayan ve politik bir öncülük görevi üstlenen anlayış, giderek yerini artık gerçeğin çok parçalılığını dile getiren ve yapıtın biçimsel estetik özelliklerini ön plana çıkaran yeni bir görüşe bırakmaktadır. Orhan Pamuk böylesi bir dönüşüm sürecinin öncülerinden biri olarak Türk edebiyatına yeni bir soluk getirmiştir. 1980 öncesi “toplumsal gerçekçilik” anlayışına sıkışmış olan roman türü içerisindeki avangardist, biçimci ve postmodern öğeler bu dönemde kendilerine geliştirebilecekleri yeni bir kanal buldular. “*Sessiz Ev*” bu yeni sesin habercisidir bir bakıma. Orhan Pamuk aslında “*Cevdet Bey ve Oğulları*”nda gerçek ve gerçekçilik, hayal ve kurgu arasındaki ilişkileri sorgulayarak bunun ilk işaretlerini vermişti. Cevdet Bey’in torunu ressam Ahmet, dedesinin bir resmini yapmak istemekte, onu daha iyi tasvir etmesine yardımcı olacağını

²⁷⁸ age, 174.

düşünerek babasının hatıra defterlerini kız arkadaşı ile birlikte okumaktadır. Ancak umduğunu bulamayacaktır:

“Ben, biliyorsun, dedemin resmini yapmayı düşünüyordum. Sandım ki bu defterlerde yazılanları bana okursan resmin havasına biraz girebilirim. Yanılmışım. Bunlarla ilgilenirsem, senin az önce söylediğin yanlışlığı yapacağım. Mendilin gölgesi hikâyesi...Evet haklısın, ayrıntıları düşündüğümü göstermeye meraklıyım. Hünerlerimi göstermeye de! Kötü eğilimler bunlar. Bu okudukların da bu eğilimleri besliyor. Dedemin resmini yapacaksam bunlardan yola çıkarak değil, hayal kurarak, uydurarak yapmalıyım. O zaman daha gerçek olur! Çünkü bu aptalca ayrıntılar insanı yanıltır. Bütün nerede? Ben bir bütün kurmak zorundayım, uydurmak zorundayım. Anlatabiliyor muyum? Onun için canım sıkıldı. Bu defterlerle hayatı, somut hayatı ele geçirebileceğimi sanmışım. Oysa gene, kimbilir kaçınıcı defadır ki, hayatı ele geçirmenin, somut hayatı kavramanın benim için yolu başka. Uydurarak, hayal kurarak, çalışarak, çalışarak, çalışarak, sanatla yapmalıyım bunu.’ ‘Odadan çıkmamana rağmen, gene en derin gerçeği kavradığını mı söylüyorsun?’ ‘Evet. Hiç olmazsa bunu sanmakla haklı değil miyim?’”²⁷⁹

Gebze’deki arşivde veba üzerine kayıtları inceleyen Faruk; tarihte hakikat ve hikâye kavramları üzerinden alışlagelen tarih anlayışını içeriden tartışmaktadır: “*Tarihçilik matrak iş. Matrak ama, sabır isteyen bir iş diye düşündüm.*”²⁸⁰ diyen Faruk için tarihçilik ciddi, kuramsal, ağırbaşlı bir meslekten çok bir oyun sahasıdır. Onun için asıl önemli olan tarihin bu eğlenceli tarafıdır:

“(…) boşuna dertleniyorsun; tarihçinin yaptıklarına ilişkin bu düşündüklerin de bir hikâyeden başka bir şey değil. Bir başkası tarihçilerin bambaşka şeyler yaptıklarını rahatlıkla söyleyebilir. Söylüyorlar da zaten: Geçmişi araştırarak bugün ne yapmamız gerektiğini bulduğumuzu söylüyorlar. İnsanları oyaladığımızı, eğlendirdiğimizi söylemeleri de gerekir diye düşündüm. Tarihin en çarpıcı yanının bu eğlence olduğuna inanırım. Ama meslektaşlarım kravatsız ağırbaşlıklarını zedelememek için bu eğlencenin üstünü örter kendilerini çocuklarından ayırmak isterler.”²⁸¹

Bu pasaj Faruk’un ağzından onun tarihe ilişkin anlayışını en özlü şekilde dile getiren düşünceleri yansıtmaktadır. Faruk’un dile getirdiği bu görüşler Pamuk’un tarih hakkındaki görüşleri ile örtüşür. Bütün avangart ve postmodern yazarlarda olduğu gibi Pamuk için edebiyat gerçek ile hayal, yaşam ile kurgu arasında oynanan bir oyun sahası; tarih ise ahlaki ve ideolojik kaygıların ötesinde tuhafliklarla dolu olan eğlendirici bir oyundur. Hayatı bir oyun sahnesi olarak gören Atay ile tarihi ve edebiyatı bir oyun olarak gören Pamuk aynı çizginin sürdürücüleridir bir bakıma.

Faruk 16. yüzyılda Gebze’de yaşamış Budak adlı bir şahsiyeti araştırmaktadır; ama Gebze’deki arşivde geçirdiği süre içerisinde bulduğu belgelerden yola çıkarak elde ettiği yorum onu bambaşka bir sonuca ulaştırmıştır. Faruk’un anlatmaya çalıştığı Budak’ın hikâyesi ile bir başka tarihçi tarafından çizilen Budak portresi birbirinden oldukça farklıdır: “O kitapta lise tarih kitaplarına resmi konacak, saygıdeğer, oturaklı

²⁷⁹Pamuk, *Cevdet Bey ve Oğulları*, 593-594.

²⁸⁰Pamuk, *Sessiz Ev*, 122.

²⁸¹age, 124.

bir Osmanlı vardı. Benim Budak'ım ise kurnaz ve becerikli bir düzenbazdı.”²⁸² Fakat beyninin içindeki galakside gezinen; ama birbirine bağlanıp dokunmayan solucanlar gibi nedensellik ilişkisi içinde bu olguları birbirine bağlayamamaktadır.²⁸³ 16. yüzyılda yaşayan Budak'ın serüvenlerinden yola çıkarak bu dönemin Gebze'sine ilişkin başı sonu olmayan bir kitap yazmayı tasarlar. O döneme ilişkin bulacağı bütün bilgileri önem sırası gözetmeden kitaba alacaktır: “Böylece, kitabım sonsuz bir ‘tasvir’ çabasından oluşacaktı.”²⁸⁴ Ancak Faruk'un tasarladığı bu tarihi kitap projesi izleyeceği yöntemin yarattığı çıkışsızlık nedeniyle başlamadan biter:

“Bir kere, yazmayı kurduğum şeyi, daha kâğıda dökmeye başlar başlamaz ilk sorunla karşılaşacaktım. Benim niyetim ne olursa olsun, yazdıklarımın bir başlangıcı olmak zorundaydı. Sonra, olguları da, nasıl yazarsam yazayım, bir sıraya dizmek zorundaydım. Bütün bunlar da, ister istemez, okuyucu için bir anlam ve düzen demektir. Bundan kaçınmak istedikçe de, işe nereden başlamam ve sonra hangi adımı atmam gerektiğini hiçbir zaman bilemeyecektim. Çünkü, eski alışkanlıklarına bağlı insan aklı, her sıralamadan bir düzen, her olgudan bir simge bulup çıkaracak, benim kurtulmak istediğim hikâyeyi, olguların arasına, bu sefer kendisi, buluşturur duracaktı. O zaman umutsuzlukla şöyle düşündüm: Tarihi, hatta hayatı olduğu gibi kelimelere geçirmenin bir yolu yok!”²⁸⁵

Faruk kahvede iskambil oynayanları seyrederken birden aklına parlak bir fikir gelir. Hikâye sorununa bir çözüm bulur gibi; ama sonra yine umutsuzluğa düşer:

“Arşivin sessizliğinde uyuyan bütün o cinayetleri ve hırsızlıkları, savaşları ve köylüleri, paşaları ve düzenbazlıkları, tek tek bütün olguları iskambil kâğıdı büyüklüğünde kâğıtlara yazarım. Sonra yüzlerce, hayır milyonlarca kâğıttan oluşan o korkunç desteyi, bir iskambil destesi karıştırır gibi, tabii, daha zorluklarla, özel makinelerle, noterler huzurunda kullanılan piyango makineleriyle karıştırır, okuyucunun eline tutuştururum! İşte, derim sonra, hiçbirinin birbiriyle ilişkisi, öncesi ve sonrası, arkası ve önü, nedeni ve sonucu yoktur: Buyurun, genç okuyucu, işte tarih ve hayat, dilediğiniz gibi okuyun. Hepsi yalnızca vardır, olan her şey bunların içindedir, ama hepsini birbirine bağlayan bir hikâye yoktur. İsterseniz o hikâyeyi siz yakıştırın onlara. O zaman: Hikâye yok mu, diye sorar genç okuyucu hüüzünle, hiç mi hikâye yok. O zaman ona da hak veririm, tabii derim, anlıyorum sizi, gençsiniz, huzurla yaşayabilmek ve yaşarken bir ucundan tutup dünyayı istediğiniz yere çekivereceğinize inanmak için, ahlak için, her şeyi açıklayan bir hikâye gerek size, yoksa bu yaşta çıldırır insan; haklısınız, derim ve milyonları bulan iskambil kâğıtları arasına joker sıkıştırır gibi aceleyle, üzerinde, hikâye ve içinde de hikâyenin kendisini yazan kağıtlar sıkıştırmaya başlarım. Peki, hepsinin anlamı nedir, diye gene de sorar genç okuyucu. Hepsi ne sonuç veriyor? Ne yapmalı? Neye inanmalı? Doğru olan nedir, yanlış olan nedir? Hayatta ne için uğraşmalı? Hayat nedir? Nereden başlamalı? Hepsinin özü nedir? Ne yapayım? Allah kahretsin! Canım iyice sıkıldı. Geri dönüyorum...”²⁸⁶

Aslında tarihte kesin bir sonucun olmadığını; olguların yorumunun, onları nasıl düzenlediğinize bağlı olarak değişebileceğini hatırlatan bir görüştür bu. Faruk “tarih birbiriyle ilişkisiz, milyarlarca olgunun kafamda oluşturduğu dumansı bir kitleydi...”

²⁸² age, 123.

²⁸³ age, 161.

²⁸⁴ age, 162.

²⁸⁵ age, 162-163.

²⁸⁶ age, 233-234.

derken aslında bilimsel kesinliği ve tarihin bilimle olan çetrefilli ilişkisini sorgulamaktadır bir bakıma.²⁸⁷

Burada sorunlaştırılan, edebiyat ve tarihteki gorecelilik meselesinden başka bir Şey değildir. Gerçekliğin mpphemliği Orhan Pamuk'un en sevdiği temaların başında gelir. Bu da onun neden tarih değil de edebiyatı tercih ettiğinin yanıtını vermektedir. İlginç olan Selâhattin Darvinoğlu'ndan torunu Faruk Darvinoğlu'na uzanan süreçte değişen dünya algısıdır. Pozitivist ve rasyonel aydınlanmacı Selâhattin Darvinoğlu için bilim her Şeyin lsdr. Daha da ötesi "bilimdir, artık tanrımız" diyen Selâhattin Darvinoğlu ona bir çeşit kutsiyet atfeder.²⁸⁸ Bilimle doğruya ulaşmayı mümkün gören dededen toruna geldiğinde bilime, kesinliğe mutlak doğrulara kuşkuyla bakan Faruk Darvinoğlu postmodern kuşkuculuğun penceresinden dünyaya bakmaktadır. Bizzat bu değişimin kendisi Türkiye'nin aydınlanmacı modernleşmeden; postmodernist bir evreye geçişin bir aşaması gibidir.

"*Sessiz Ev*"in tarihçisi Faruk, bu kitabın hemen ardından yazılmış olan "*Beyaz Kale*" romanında bir kez daha karşımıza çıkar. Yine Gebze arşivinde "eşelenen" Faruk "*Yorgancının vey Evldi*" adlı ilginç bir el yazması bulmuştur. Venedikli bir esirin başından geçen maceraları anlatan el yazması, giriş bölümü ile "*Beyaz Kale zerine*" adlı son bölüm arasında romanın asıl gövdesini oluşturmaktadır. Giriş bölümünde Faruk el yazmasının bulunma öyküsünü anlatmaktadır. Edebiyat geleneğinde sıklıa karşılaştığımız unutulmuş ya da gizli kalmış bir kitabın bulunması motifi bu romanda içerik ve yazınsal olmak üzere iki stratejik amaca hizmet eder. Ierik açısından Faruk "*Sessiz Ev*"deki tarih tartışmasını ve görüşünü sürdürür ve bu açıdan iki romanın düşünsel devamlılığı vurgulanmış olur. "*Beyaz Kale*"nin daha başlangıcında tarihçi Faruk tarih ile ilişkilenişini ortaya koymaktadır: "Tarihe olan kuşkum hâlâ sürdüğü için, el yazmasının bilimsel, kültürel, antropolojik, ya da 'tarihsel' değerinden çok, anlattığı hikâyenin kendisiyle ilgilenmek istedim."²⁸⁹ Devletlerin ve büyük adamların tarihinden çok döküntü arşivlerde kimsenin ilgilenmediği unutulmuş, kıyıda kalmış insanların tuhaf hayat hikâyeleri Faruk'un daha çok ilgisini çekmektedir. Tıpkı yazar Orhan Pamuk'un "en saçma, en taşralı, en zamansız, çağdan ve modadan en uzak, en akılsız, en yanlış ve en tuhaf" kitaplara

²⁸⁷ age, 160.

²⁸⁸ age, 142.

²⁸⁹ Pamuk, *Beyaz Kale*, 8.

duyduğu ilgi gibi.²⁹⁰ Faruk'un bulduğu elyazmasının sahibi hakkında yazdığı madde Meşhurlar Ansiklopedisi'nde yayımlanmaz: "Korktuğum gibi basmadılar bu maddeyi, ama bilimsel kanıt yokluğundan değil, anlattığı kişi yeterince ünlü bulunmadığı için."²⁹¹ Tarihi büyük adamların, padişahların, ünlü komutanların ya da kahramanların yapıp ettiklerinden ibaret gören Rankeci bir tarih anlayışı ironize edilmektedir bir bakıma. Faruk padişahları ve savaşları değil sıradan insanların gündelik hayatlarını merak etmektedir. Bu yüzden onun sesi bu tür bir tarihçiliğe eleştiri olarak ortaya çıkan minör ve sosyal tarihçiliğin sesidir adeta.

Aslında romandaki tarih tartışmasını daha iyi anlayabilmek için son çeyrek asır içinde tarih yazımcılığında gerçekleşen değişime kısaca değinmek gerekiyor. 20. yüzyılın ortalarına kadar tarih disiplini genel olarak devlet ve iktidar odaklı bir perspektifle ele alınmıştır. Bunun en önemli olumsuz neticesi ise devlet ve toplumun birbiriyle özdeşleşen yapılar olarak kurgulanması, aradaki farklılıkların yok sayılmasıdır. Diğer yandan 1960 ve 1970'lerde Batı Avrupa ve Kuzey Amerika'da geçmişi büyük devlet adamlarının, savaşların ve diplomatik anlaşmalarının penceresinden yorumlayan bu tarih paradigmasına alternatif olarak ortaya çıkan yeni arayışlar gündeme gelmeye başladı. 20. yüzyılın başlarında yapılan iki büyük savaş, atom bombasının yarattığı dehşet ve sömürgeciliğin kanlı geçmişi modernlik, aydınlanma ve ilerleme düşüncesine olan güveni derinden sarsmış ve yeni düşünsel arayışlara zemin hazırlamıştır. 1980'lerden sonra ise özellikle kimlik araştırmalarının ve kültürelci eğilimlerin giderek güç kazanmasıyla birlikte mikro tarihçilik alanında daha fazla çalışmalar yapılmaya başlandı.

Bütünlükçü tarih ekollerinin eleştirisi üzerinden mikro tarihçiliğe olan ilgi artmaya başladıkça bu yeni yönelimin elbette yönetsel sonuçları da olacaktı. Her şeyden önce tarihin siyasi iktidar merkezli okunuşunu değiştirmek gerekiyordu. Bunun yerine toplumsal merkezli bir tarih okuması öneren mikro tarihçilik, aslında yukarıda eleştirisi yapılan tarihsel anlayışların "*hafriyat çalışmalarının*" sonucunda bir kenara attıkları "*tarihin molozlarını*" yeniden değerlendirme iddiasını gündeme taşır.²⁹² Artık tarihçi iktidar merkezli araştırma doğrultusundan vazgeçecek; toplum dışına itilmiş marjinaler, etnik ve dinsel azınlıklar da tarihin konusu olabilecekti. Bunun yanında mekân, ve sıradan insanlar özel bir önem kazanarak 20. yüzyılın başında

²⁹⁰ Pamuk, "Benim Türk Kütüphanem", **Manzaradan Parçalar**, 119.

²⁹¹ Pamuk, **Beyaz Kale**, 9.

²⁹² Esra Danacıoğlu, **Geçmişin İzleri** (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2001), v

yaşayan "ciddi bir tarihçi" için absürt bir öneri olarak görülebilecek bir sokağın, sıradan bir ailenin ya da bir semtin de tarihin konusu olabileceği gösterilecekti. Bir bakıma tarihin yönetsel doğrultusu açısından radikal bir değişiklik gerçekleşerek, tarih "aşağıdan yukarıya doğru" kurgulanacaktı. Sessiz, dilsiz yığınların ve insanların da dile getirilmesi söz konusu olabilecekti artık. Bu açıdan bakıldığında Faruk'un tarihin doğasına ilişkin yapmakta olduğu tartışmanın 1980'li ve 1990'lı yıllarda giderek etki alanını genişleten mikro tarihçilik, sosyal tarihçilik ve postmodern anlayışla yakından ilişkili olduğunu görürüz.

Romanda Faruk'un yeniden karşımıza çıkmasının yazınsal strateji açısından bir anlamı daha bulunuyor. "*Beyaz Kale*"de bulunmuş olan elyazması aracılığıyla hikâyenin anlatılması, postmodern roman tekniğinde sıkça başvurulan yöntemlerden birisidir aslında. Kurmaca bir kitabın yazarının kurmaca bir karakter tarafından sunulması ise tarih ve gerçeklik arasındaki ilişkiyi sorgulamaya davet eden gerçek yazarın postmodern bir buluşudur. Üstelik bu buluş yeni de değil. Birçok romanda işlenen bulunmuş bir hatıra ya da elyazması motifi burada da tekrarlanıyor. Genelde bu tür yazınsal stratejiler tarih konulu eserlerin gerçekliğini, hakikiliğini vurgulamak için uygulanır. Burada ise tam tersi bir durum söz konusudur. Orhan Pamuk okuyucunun elinde tutmuş olduğu kitabın gerçekliğini sorgulaması, kitapta anlatılanlardan kuşku duyması için bulunmuş elyazması motifini kurguya katmaktadır. Bunu yaparken geleneksel yöntemi tersine çevirerek ve klişeyi kırarak hiçbir metnin safdili bir şekilde okunmaması gerektiğini okuyucuya gösteriyor. Böylece yazar metnin hem sahiciliğine hem de kurmacalığına göndermede bulunarak, romanda anlatılan hikâyenin gerçekten yaşanıp yaşanmadığından daha önemli olan şeyin bizzat hikâyenin kendisi olduğunu hatırlatmaktadır.

Bazı yazarlar, gerçek kişileri bile ruhsuz bir hayalete çevirirken; iyi yazarlar gerçek olmayan kişileri aramızda yaşayan biri haline getirebilirler. Hatta kurmaca dünyada, öldüklerinde bile yaslarını tutacak kadar bizi etkilerler. "*Beyaz Kale*" romanının en başındaki postmodern ithafta "İyi insan, iyi kardeş Nilgün Darvinoğlu (1961-1980) için" demesi sadece yazarın kurmaca bir karakterine duyduğu sevgi ve bağlılıkla açıklanamaz. Orhan Pamuk bu ithafi yaparak aynı zamanda okuyucularına romanın da tıpkı hayat ve tarih gibi oyunlarla dolu olduğunu, kurgu ile gerçek arasındaki çizginin sandığımızdan da ince olduğunu anlatmak ister gibidir.²⁹³ Faruk'un

²⁹³Pamuk, *Beyaz Kale*, 5.

ağzından şunu dinleriz: “Kitabın adını, ben değil, yayımlamaya razı olan yayınevi koydu. Baştaki ithafı görenler, belki, bunun özel bir anlamı olup olmadığını soracaklardır. Her şeyi birbiriyle ilgili görmek, sanırım günümüzün hastalığıdır. Bu hastalığa ben de kapıldığım için bu hikâyeyi yayımlıyorum.”²⁹⁴ Yine giriş bölümünde “Böylece, bir dönem, önüme gelen herkese, hikâyemi, sanki onu bulmuş değil de, yazmışım gibi, coşkuyla anlattım. Onu ilgi çekici kılmak için simgesel değerinden, aslında, bugünkü gerçeklerimize değindiğinden, günümüzü bu hikâye ile anladığından, vb.’den sözettim.” demesi de her şeyi sembolik, anakronik okumaya eğilimli tembel okuyucu tiplerini ironik bir dille eleştirmektedir.²⁹⁵ “*Beyaz Kale*”de kalenin bir simge olduğu ya da yazarın ona ulaşılması gereken bir anlam ithaf ettiği şüphelidir. Bu ancak bir “aşırı yorum” örneği olabilir.²⁹⁶

Orhan Pamuk yaygın okuyucu beklentilerinin farkındadır; bu beklentiler çoğunlukla tarihi romanda, tarihi görmek, bulmak isteyen okur tipiyle alakalıdır. Türkiye’de yazılan tarihi romanların çoğunun açmazı ve yetersizliği bu noktada açığa çıkıyor. Genel okuyucu kitlesinin romanda tarihi gerçeğe sadakati ölçü alması roman estetiğine özellikle de postmodern roman estetiğine olan yabancılıkla ilişkilidir. Yazar bu durumun yarattığı tehlikenin farkındadır:

*“(…) tarihi romanda tarihin kendisini arayan yaygın okur ilgisi tehlikelidir. Çünkü hakiki bir dünya, birinci elden çıkararak yaratılmış bir dünya değildir. O, tarih değil, tarihi romandır. Tarihi romanın tehlikeli noktası işte tam orasıdır: Roman okurken tarih olamama, tarih okurken roman olamama yeri. Bir Hollywood tarihi filmi, kostümlü balo olma tehlikesi de burada başlar.”*²⁹⁷

Yine girişteki şu bölüm tarihi romanı bir tarih kitabı gibi algılayan ya da tarihi romanı tarih kitabı yerine ikame eden okur için baştan yapılmış bir pazarlığı gösterir. Romandaki kimi öğeler, ayrıntılar tarihi gerçeklikle yer yer örtüşüyor gibi gözükse de bu görünüş okuyucuyu yanıltmamalıdır. Yazar söz konusu el yazmasının: “Okumaktan ve düşlemekten hoşlandığı anlaşılın yazarın hikâyesi” olabileceği ve birtakım tarihi metinlerden bunları alabileceği konusunda okuyucunun kafasına

²⁹⁴age, 10.

²⁹⁵age, 9-10.

²⁹⁶Umberto Eco bir metnin yapısal ve tarihsel bağlamından kopararak okunmasını aşırı yorum örneği olarak nitelendirmektedir. Buna göre Eco’nun “yorumu sınırlayan ölçütlerin varolduğu” yaklaşımı, Yeni Eleştirisi ekolünün metni yazar ve tarihsel bağlamından soyutlayarak aşırı öznelci bir tavırla okumasına karşılık olarak bir bakıma metinlerin niyetleri ile okurun niyetleri arasında bir denge kurmaya yönelik bir çabaya dayanır. Umberto Eco, **Yorum Ve Aşırı Yorum**, 4. bs. çev. Kemal Atakay (İstanbul: Can Yayınları, 2008), 54-55.

²⁹⁷Pamuk, “Tarihi Roman”, **Öteki Renkler**, 111.

şüphe tohumlarını eker.²⁹⁸ Bu yüzden Orhan Pamuk'un birçok romanında olduğu gibi "*Beyaz Kale*"de çok kesin hükümler ve tezler arayan okuyucu kitlesi hayal kırıklığına uğrayacaktır. Aynı şekilde romanın ele aldığı tarihsel kesitle romandaki tarihi kurgu arasında uygunluk ve örtüşme arayan okuyucuların da hayal kırıklığına uğraması kaçınılmaz gibidir. "*Beyaz Kale*" belli bir tarihsel kesiti işleyen bir dönem romanı değildir. Romandaki zaman belirsizdir, tıpkı ulaşılmaya çalışılan kalenin kendisi gibi. Hatta romanın sonu bile belirsizleştirilerek bu tutum sonuç bölümünde bizzat yazarın kendi dilinden ifade edilir: "Beyaz Kale'nin elyazmasını, İtalyan kölenin mi Osmanlı Hoca'nın mı yazdığını ben de bilmiyorum."²⁹⁹

Gerçek ile kurgu arasındaki sorunlu ilişkiyi sorgulayabilmenin yolu romandaki metni ön plana çıkarmak ve "gerçeği" belirsizleştirmek ile sağlanabilir ancak. Bu açıdan bakıldığında Lukacs'ın "tarihsel roman tarihi anlatan değil, tarihi yorumlayan romandır" tanımı bile yetersiz kalmaktadır.³⁰⁰ Postmodern tarihi romanlar artık yorumun kendisini de sorunlaştırır. Postmodern tarihi romanlar geçmişini kesin, bilinebilir bir şey olarak değil, kurgulanan çeşitli söylemler olarak ele alırlar:

*"(...) postmodern roman, tarihin metinselliğini ve metinlerin de çoğul anlamlara açık yorumlanma özelliğini tarihsel gerçeklerin saptırılması olarak görmez. Postmodern görüşe göre tarihsel gerçeklerin içinden pek çok farklı öykü üretilebilir. Yani, postmodern roman tarihe yeni açılardan bakmayı, belirsiz noktaları yorumlamayı ve resmi tarihte göz ardı edilen kopuklukları yeniden yazmayı denemektedir."*³⁰¹

Postmodern ve palimpsest tarihi roman anlayışında tıpkı edebiyat metinleri gibi tarih de kurmaca metinler olarak karşımıza çıkar. Bu nedenle bu tür romanlar tarihsel olay ve olgulardan ziyade bizzat yöntemin kendisini sorunlaştırır:

*"Tarihyazımcı postmodern romanda tarihin kurgusalılığı ve kurmacanın tarihselliği yazı içinde belirginlik kazanmaktadır. Geçmişe ancak metinler yoluyla ulaşılabilir olması tarihi metinselleştirmektedir. Bu anlamda postmodern roman tarih bilgisini kökten sorunlaştırmıştır."*³⁰²

Ancak bu geçmişini sınırsız bir özgürlükle kurgulayabileceğimiz anlamına gelmez. Banal olmayan iyi bir postmodern roman örneğinin en önemli amacı tarihi doğru yanlış ya da haklı haksız gibi hükümlerin penceresinden ele almak değil; geçmişin

²⁹⁸Pamuk, **Beyaz Kale**, 8-9.

²⁹⁹ **age**, 189.

³⁰⁰ Aktaran: Tülay Özekin, "Tarihsel Romana Karşılaştırmalı Bir Bakış: Amin Maalouf, Orhan Pamuk, Nedim Gürsel" (Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Batı Dilleri ve Edebiyatı Anabilim Dalı, 2007), 10.

³⁰¹ Serpil Oppermann, **Postmodern Tarih Kuramı: Tarihyazımı, Yeni Tarihselcilik ve Roman** (Ankara: Phoenix Yayınevi, 2006), 24.

³⁰² **age**, 60.

nasıl oluşturulduğunu ve yeni bir eleştirel sorgulamanın nasıl gerçekleştirilebileceğini ortaya koymaktır.

“*Beyaz Kale*”deki kurgu ve gerçek ikilemi bu nedenle merkezi öneme sahip olan bir meseledir. Romanın içinde bu ikilem defalarca karşımıza çıkar. Bir olayın kendisi bizzat yaşanmadan anlatılabilir mi? Bu sadece tarihçi için değil edebiyatçı için de kritik bir sorun olagelmıştır. Tarih geçmişi anlatmak zorunda olduğu için tarihçiler çoğu durumda yaşamadıkları bir zamanı anlatmak, o çağın tanıklarının aracılığıyla bunu yapmak zorundadırlar. Peki, bu tanıkların anlattıkları geçmiş hakkında bütünlüklü ve güvenilir bir fikir verebilir mi? Ya da geçmişin tanıklarının olaylara ne kadar kendi pencerelerinden baktıklarını, anlattıklarının tahrifat içerip içermediğini nasıl anlayacağız? Edebiyatı da mimesisci bir paradigmayla somut hayatın ve deneyimlerinin bir yansıması olarak gören görüş uzunca bir süre etkili olmuştur. Ülkemizde çok sık ifade edilen “Hayatımı anlatsam roman olur” klişesi biraz da bu bakış açısının yaygınlığını yansıtır. Bu açıdan bakıldığında edebiyatçı deneyimlemediği bir hayatı anlatabilir mi? Bu soru basit olmasına ve çağdaş edebiyat okuru için büyük ölçüde aşılmış olmasına rağmen Türk edebiyatını uzunca bir süre meşgul etmesi bugün için şaşılacak bir durumdur. “*Beyaz Kale*”de Galata Zindanı’nda kendisi gibi esir alınmış bir İspanyol esir, Venedikli’nin dikkatini çeker:

*“Kolu kopmuştu bunun, ama umutluydu; aynı serüvenlerin atalarından birinin de başından geçtiğini, sonra kurtulup kopmayan koluyla bir şövalye romanı yazdığını, kendisinin de aynı şeyi yapmak için kurtulacağına inandığını söylüyordu. Sonraları, yaşamak için hikâyeler uydurduğum yıllarda, hikâyeler uydurmak için yaşamayı düşleyen bu adamı hatırladım.”*³⁰³

Aslında romandaki bu örnek bir bakıma edebiyatı yaşanmış deneyimlerin bir ürünü olarak gören anlayışa Pamuk’un hayali İspanyol esir aracılığıyla verdiği cevabı özetler niteliktedir.

Orhan Pamuk tarihçi ve edebiyatçı için kritik olan kurgu ve gerçek ikilemini Evliya Çelebi metaforu üzerinden de anlatmaya çalışır. Bilindiği üzere Evliya Çelebi mübalağalı üslubuyla gitmediği birçok yeri gitmiş gibi anlatan, gittiği yerleri ise “gerçeğe sadık kalma” gibi bir sıkıntısı olmadan masalsi bir üslupla anlatmasıyla ün kazanmış bir gezgindir. Onun anlatımında gerçek ve kurgu iç içe geçmiştir:

“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

³⁰³Pamuk, *Beyaz Kale*, 19-20.

gösterdiği ön dişlerini, Azak kıyısındaki konuşan mağarayı, Amerika'daki kırmızı karıncaları anlattı."³⁰⁴

Evliya Çelebi, Venedik'e gitmemiştir; ancak orayı da okuyucularına anlatmak istiyordur:

*"İtalya'yı da okuyucularına anlatmak istiyormuş, acaba İstanbul'da ününü duyduğu için görmeye geldiği ben, ona anlatabilir miymişim? İtalya'yı hiç görmediğimi söylediğimde, bunu herkes gibi kendisinin de bildiğini belirtti, ama bir zamanlar oradan gelmiş bir kölem varmış, o bana her şeyi anlatmış; ben de ona anlattıysam, Evliya da karşılığında bana eğlenceli şeyler anlatırmış: Hayatın en hoş yanı hoş hikâyeler uydurup hoş hikâyeler dinlemek değil miymiş?"*³⁰⁵

Evliya Çelebi'nin Hoca'ya söyledikleri bir bakıma kurgu gerçek ikilemi ve yazarlık ile ilgili bir tartışmaya kapı aralamak içindir. Dört duvar arasına kapanarak yarattığı dünyasındaki içedönük yazara karşı, dışadönük bir dünyanın neşesini ve tuhaflığını yansıtan Evliya Çelebi'nin anlayışı bir anti tez gibi olsa da gerçek, kurgu ve hayal arasındaki ince çizgi anlatılmaktadır aslında:

"(...)hikâyemi çok sevdiğini söyleyerek beni mutlu ettikten sonra, bazı şeylere karşı çıkacağını da ekledi (...) Hikâyemdeki gibi tuhaf ve şaşırtıcı olanı aramalıyız; evet, dünyanın bu bıkkınlık verici sıkıcılığına karşı yapabileceğimiz belki de tek şey buymuş; bunu, hep aynı şeylerin tekrarlandığı o çocukluk ve okul yıllarından beri bildiği için, hayatta dört duvar arasına kapanmayı aklına bile getirmemiş; bu yüzden bütün ömrünü gezilerde, bitip tükenmeyen yollarda hikâyeler arayarak geçirmiş. Ama, tuhaf ve şaşırtıcı olanı, dünyada aramalıyız, kendi içimizde değil! Kendi içimizdekini aramak, kendi üzerimizde o kadar uzun boylu düşünmek mutsuz edermiş bizleri. Benim hikâyemde insanların başına gelen de buymuş işte: Bu yüzden kahramanlar kendileri olmaya bir türlü katlanamıyor, bu yüzden hep bir başkası olmak istiyorlarmış. Sonra, sordu bana: 'Bu hikâyede olup bitenin gerçek olduğunu düşünelim,' dedi. 'Birbirlerinin yerine geçen o insanların yeni hayatlarında mutlu olabileceklerine, ben, inanıyor muyum? Sustum. Sonra, nedense bana hikâyemdeki bir ayrıntıyı hatırlattı: Kolu kopuk bir İspanyol kölesinin umutlarına kendimizi kaptırmamalıyız! O zaman, o tür hikâyeleri yaza yaza, tuhaflığı kendi içimizde araya araya bizler de başka biri olurmuşuz, Allah korusun, okuyucularımız da. İnsanların hep kendilerinden, kendi tuhaflıklarından sözettiği, kitapların ve hikâyelerin de hep bunu anlattığı o korkunç dünyayı düşünmek bile istemiyormuş. Ben istiyordum! Bu yüzden, bir günde seviverdiğim bu ufak tefek ihtiyar, Mekke'ye gitmek için, gün doğarken adamlarını toplayıp, tüy gibi, yola çıkanca, hemen oturup kitabımı yazdım."³⁰⁶

Romanın konusu olan edebiyat ile tarihin ortak özelliği ikisinin de görüldüğünden daha karmaşık ve anlaşılabilir bir yapıya sahip olmasıdır. Roman da tarih de son noktada bir kurgudur. "Sessiz Ev"de üzerinde durulan bu görüş "Beyaz Kale"de Orhan Pamuk romanlarının bir manifestosuna dönüşür. Tarih ve roman bir kurguya dayandığı için aynı zamanda bir hikâye anlatır bizlere. Hikâyeye bir olaylar düzenine ihtiyaç duyduğu için okuyucu için bir anlam arayışı her zaman vardır. Ancak bu hikâyeden çıkacak anlam olguların nasıl düzenlendiğine, yani kurguya bu kadar bağımlıysa orada bir "doğru" ya da "tek anlamdan bahsedebilir miyiz? Tıpkı

³⁰⁴ age, 171-172.

³⁰⁵ age, 171.

³⁰⁶ age, 173-174.

iskambil kâğıtları metaforunda olduğu gibi nasıl destelenirse, nasıl karılırsa ona göre bir elin olması gibi tarih ve roman metinleri de kurgusu olan hikâyeler olarak bize tek bir doğru ve tek bir anlam sunamazlar. Belki de tek doğru, kurgunun varlığıdır sadece. Yazar da okuyucu da bunun farkına varabilirlerse hikâyelerin bize mutlak anlamlar veremeyecek birer oyun olduğunu kabul edeceklerdir. “*Sessiz Ev*” ve “*Beyaz Kale*” de yazarın sorunlaştırdığı temel mesele budur.

9.2. “Beyaz Kale”de Yer Değiştiren Kimlikler

Metinleri sorunlaştıran bu tutum, kurmaca ve gerçek arasındaki karmaşık ilişkileri romanın bir parçası yaparken; diğer yandan özne ve temsiliyet meselesini de romanın merkezine yerleştirir. “*Sessiz Ev*”den itibaren gördüğümüz bu yönelim Orhan Pamuk romanlarının değişmez iki unsuru haline gelecektir. “*Beyaz Kale*” özne ve temsiliyet meselesini iki uygarlığın karşılaştırılması suretiyle işlemektedir. Roman sınırları ve geçişleri belirsizleştirilmiş özneler üzerinden bu meseleyi gündeme alır. Bu da o güne kadar alışılmış temsiliyetlerin kırılması, tersyüz edilmesi ve birbiri ile iç içe girmesi ile mümkün olabilir ancak.

Romandaki kimlik sorunu Hegel’in köle-efendi diyalektiği ile yakından ilişkilidir. Hegel ünlü yapıtı “*Fenomenoloji*”de köle-efendi diyalektiği adını verdiği metafor üzerinden özbilincin yani kimlik konusundaki farkındalığın ancak bir başka özbilincin varlığıyla (zıt, farklı bir kimlikle) mümkün olabileceğini belirtmektedir:

“Hegel’in ana hareket noktası özbilinçliliğin basitçe herhangi bir dışsal nesneyi değil aynı zamanda başka bir özbilinçliliği de istediğidir. Bunu açıklayabilmenin bir yolu da kişinin kendini görebilmesi için bir aynaya ihtiyacı olduğunu söylemektir. Kişi, kendisinin özbilincinin farkına varabilmek için bir başkasının özbilincinin varlığını gözlemleyebilmeye ve onun nasıl bir şey olduğunu görmeye ihtiyaç duyar.”³⁰⁷

Gerçekten de romanda Venedikli köle ile efendi konumundaki Hoca birbirinin aynası haline gelmişlerdir. Özbilinç kendi gibi olmayan bir şeyin (dışsal, yabancı bir başkası) farkında olarak; kendisinin farkına varabilen bir sürecin sonunda oluşur. Kısacası kendine ait farkındalığı sağlayabilmek için ötekine ihtiyaç duyar. Bu yüzden özbilinci ortaya çıkaran efendi ve köle arasındaki ilişki paradoksal şekilde bir tür özerklik ve bağımlılık ilişkisidir aynı zamanda.³⁰⁸ Orhan Pamuk ise bu paradoksu efendi ile kölenin konumlarını karşılıklı olarak konumlandırarak değil; yavaş yavaş

³⁰⁷Peter Singer, **Hegel**, (Oxford: Oxford University Press, 2001), 77.

³⁰⁸Tülin Bumin, “Hegel’de Köle-Efendi Diyalektiği Üzerine Notlar”, **Hegel’i Okumak**, ed., çev. Tülin Bumin (İstanbul: Kabcacı Yayınevi, 1993): 176-177.

her ikisini birbiriyle yer değiştirerek, daha doğrusu bu konumları geğersizleştirerek açar.

Bu temel meseleyi daha iyi anlayabilmek için “*Beyaz Kale*” romanına daha yakından bakmamız gerekiyor. Roman, Venedik’ten Napoli’ye giden uç geminin Türk donanması tarafından kuşatılması ile başlar. Bu gemilerden birisi kuşatmadan kurtulamayarak ele geçirilir. Ele geçirilen kölelerden birisi de Floransa ve Venedik’te bilim ve sanat alanında eğitim görmüş; matematik, resim ve fizikten anlayan genç bir bilim adamıdır. İstanbul’a gösterişli bir törenle getirilen kölelerle birlikte Galata’daki bir zindana atılır. Hekimlik yaptığı için diğer kölelerden ayrıcalıklı bir muamele gören Venedikli, hızla Türkçe ğrenmeye başlar. Sadık Paşa, oğlunu evlendirirken yapacağı düğün törenindeki havai fişek gösterisini hazırlama görevini ona verir. Bu görev için çağırılan bir diğer kişi de Hoca adlı bir Osmanlı limidir. Her ikisi de birbirlerine şaşırtıcı derecede benzediklerini fark ederler. Yaptıkları paşa tarafından takdir edilir. Venedikli Köle’nin çok yetenekli olmasından etkilenen Sadık Paşa, onun din değiştirip Müslüman olması için her türlü şeyi dener. Hatta onu ölümle bile tehdit eder.

Venedikli Köle’yi yola getiremeyeceğini anlayan Sadık Paşa, onu kendisine ikiz kardeşi kadar benzeyen Hoca’ya satar. Hoca, ondan geldiği memleketi hakkında her şeyi bilmek istemektedir. Hoca’nın merakını teskin edebilecek tek kişi odur; ancak bütün bunları öğrendikten sonra onu azat etmeyi düşünmektedir. Hoca ve Venedikli köle karşılıklı bir masaya oturarak karşılıklı olarak geçmişe ait bütün ayrıntıları yazmaya başlarlar.³⁰⁹ Venedikli Köle en ufak ayrıntısına kadar geçmişini kâğıda dökerken; Hoca aynı şeyi yapmakta zorlanır. Hoca’nın kklğ Edirne’de geçmiştir. Babası çok erken yaşta ölünce iki çocuğu ile birlikte dul kalan annesi, bir yorgancı ile evlenmiş ve ondan da dört çocuğu olmuştur. Kk kardeşi Semra ile birlikte bir türlü alişamadığı bu evde kendisini hep yabancı hisseder. Kardeşleri de tıpkı herkes gibi aptaldır. Romanda sık sık yinelenen “aptallık” nitelemesi içinde yaşadığı topluma yabancılaşmasını açıklayan temel bir eleştiriye dönüşür:

“Sonra, o kelimeyi bütün kilitlere uyan sihirli bir anahtar gibi kullanmaya başladı: Aptal oldukları için başlarının üstünde gezinen yıldızlara bakıp dşnmiyordardı, aptal oldukları

³⁰⁹ Masanın kendisi aslında bir ev eşyası olmanın ötesinde ikisini de ortaklaştırarak bir uygarlık ve zihniyet dünyasında buluştuklarını göstermektedir: “(...)yemeğini bağdaş kurarak değil, gvurlar gibi masaya oturarak” yemesi mahalleli tarafından yadırganmaktadır. Pamuk, **Beyaz Kale**, 84.

için öğrenecekleri şeyin önce neye yarayacağını soruyorlardı, aptal oldukları için ayrıntılara değil özetlere meraklıydılar, aptal oldukları için birbirlerine benziyorlardı.”³¹⁰

İstanbul’da medreseye giden ve ailesi ile artık ilişkisi kalmayan Hoca’nın yalnızlığı burada da devam eder. Yaşadığı mahallede, eski evinde olduğu gibi yalnızdır. Mahalleli kendilerine benzemeyen, yıldızlara bakıp merceklerle oynayan ve tuhaf saatler yapan bu adamın “keçileri kaçırdığını” düşünmektedir.³¹¹ Orhan Pamuk’un romanlarındaki bütün Batılı karakterlerin kaderidir adeta deli damgası yemek ya da gerçekten delirmek. “Cevdet Bey ve Oğulları”ndaki Nusret, “Sessiz Ev”deki Selahattin Bey gibi Hoca da bu akıbetten kurtulamaz. Üstelik bu dışlama tek yönlü değil çift taraflıdır. Toplumun ortalama çoğunluğu nasıl ki bu karakterleri kendilerine benzemediği, kendileri gibi yaşamadığı için dışlayıp “vebalı” muamelesinde bulunuyorsa; aynı şekilde Orhan Pamuk romanlarındaki Batılı karakterler de onları küçümsemekte ve birer aptal olarak görmektedirler. Havas ve avam çatışması bu bakımdan kültür ve medeniyete ilişkin bir çatışmanın ürünüdür.

Romandaki bir diğer çatışma ise ben ve öteki arasında yaşanır. Ben ve öteki karşılaşması hem benzerlikler hem de farklılıklar üzerinden yürür. Bu ise asıl ve taklit olanın anlamı üzerine bir tartışma demektir. Ben ve öteki arasındaki huzursuz ilişkinin kaynağı ya da Hoca’nın, Venedikli Köle ile ilişkisinde kendisini sorgulamaya başladığı nokta iki medeniyetin arasındaki terazinin bozulmaya başlamasıdır:

“Bizim artık yokuşu inmeye başladığımızı yazıyormuş, kafalarımızın içinden eski püsküyle dolu pis bir dolaptan sözeder gibi sözediyormuş, iflah olmazmışız, kurtulmamız için bir an önce onlara boyuneğmekten başka çaremiz yokmuş, bundan sonra, yüzyıllarca, boyuneğdiklerimizi taklit etmekten başka bir şey yapamayacağımızı söylüyormuş.”³¹²

Hoca sürekli olarak kendisine sormaktadır: “Niye benim ben?”³¹³ Hoca’nın bu soruyu sorması boşuna değildir. Hoca bir yandan ötekinin üstünlüğüne hayranlık duymaktadır: “Bizi yenecek olan ötekiler böyle yaşıyorlardı işte, bizim de onlardan önce davranıp öyle yapmamız gerekiyordu!”³¹⁴ Öte yandan ise bu ilgi ve hayranlıktan dolayı suçluluk duygusuyla karışık endişe duymaktadır: “Belki de yıkım, ötekilerin üstünlüğünü görerek onlara benzemeye çalışmak demektir.”³¹⁵ Bu gelgitler ve kararsızlıklar ben ve öteki arasındaki ilişkiyi farklı bir mecraya sürükler.

³¹⁰ age, 46.

³¹¹ age, 84.

³¹² age, 178.

³¹³ age, 63.

³¹⁴ age, 122-123.

³¹⁵ age, 122.

Efendi olan Hoca ile köle olan Venedikli arasındaki ilişki paradokslar üzerine kurulu gibidir. Hoca'nın gerçekte ne kadar efendi Venedikli'nin ise ne kadar köle olduğu tartışılır bir hal almaya başlar roman ilerledikçe. Görünüştaki hiyerarşi zamanla ortadan kalkar ve iki kişi kader birliği yapan arkadaşına dönüşür. İkisi de içinde yaşadıkları topluma birer yabancıdır. Öteki (Venedikli) başka bir medeniyetin insanı olduğu için ötekidir. Ben (Hoca) ise öteki olmak istediği için, ötekinin üstünlüğünü kabul ettiği için ben olmaktan çıkmaya başlamıştır. Ya da öteki, ötekiliğinden vazgeçerek ben'e dönüşmeye başlamıştır. İşte tam bu noktada Hoca Venedik'e kaçtı mı, Venedikli Hoca'nın yerine geçti mi sorusu önemini yitirmeye başlar. Özneler kendi temsiliyetlerini sorguladıkça temsiliyetlerinin de hükmü kalmaz. Venedikli'nin Hoca'nın, Hoca'nın da Venedikli'nin yerine geçmesi bu tür bir sorunun kendisini anlamsız kılar. Romanda sık sık vurgulanan dönmelerin varlığı kimliklerin aslında değişmez, değiştirilemez şeyler olmadığını göstermek içindir: “İlk zamanlarda beni tedirgin eden kimlik sorularına da pişkinlikle cevap veriyordum artık; ‘İnsanın kim olduğunun ne önemi var’ dedim, ‘önemli olan yaptıklarımız ve yapacaklarımızdır.’”³¹⁶ Romandaki yer değiştirme eylemi ya da bunun olduğu iması ikame edilmiş farklılıklarının yerine aynılıkları koyar: “insanların her yerde birbirinin aynı olduğunun en iyi kanıtı onların birbirlerinin yerine geçebilmesi değil miymiş?”³¹⁷

Bir camiinin sübyan okulunda müderrislik yapan ve aynı zamanda muvakkithanesinde çalışan Hoca; dünya, ay, yıldızlar, Boğaz'daki akıntılar, karıncaların düzenli hayatları, mıknatısın gücü, düşmanı yenebilecek bir silah ve bir sürü şey hakkında köle ile birlikte çalışarak öğrenmek ve “bir dirilişin tohumlarını, kendi içindeki merakı herkese” bulaştırmak istemektedir.³¹⁸ Ancak bütün çabaları aptallığın ve onun getirdiği huzurla büyülenmiş olduğu insanların kalın ve sert duvarlarına çarpıp durur. Sürekli onlar diye bahsettikleri hakkında düşündükleri umutsuzluk doludur: “‘Kafalarının içinde bir kutu, kutular, şu dolabın gözleri gibi, karışık şeyleri içine yerleştirebilecekleri bir köşe olması gerekir, ama sanki yok öyle bir şey. Anlıyor musun?’”³¹⁹ Çevresindeki bütün girişimleri başarısızlıkla sonuçlanır. Hoca, Venedikli Köle'ye “(...) sübyan okulundaki öğrencilerin yıldızlardan çok

³¹⁶ age, 167.

³¹⁷ age, 169.

³¹⁸ age, 36.

³¹⁹ age, 48.

melekleri merak ettiğini” söyler.³²⁰ Sadık Paşa’ya açtığı birçok tasarısı ilgisizlik hatta zaman zaman kuşkuyla karşılanır. Bilmediğini bilmek istemeyen paşadan umudunu kesmiştir. Onun amacı ise güce ve iktidara sahip olanları etkileyerek bu tasarılarını hayata geçirebilmektir artık. Daha çocuk yaştaki padişahın yanında yaptığı ve aslında safсата olarak gördüğü müneccimlik ile onu avucunun içine almaya çalışır:

“Eve döndüğünde, çocuğun biluğ çağına girdiğini söylerlerdi; insanın en kolay etkileneceği çağımış bu, Padişah’ı avucunun içine alacaktı. Bu amaçla yepyeni bir kitaba başladı. Benden Aztek’lerin sonunu, Cortez’in anılarını dinlemişti, aklında, bilime aldırmadığı için kazığa oturtulan zavallı bir çocuk kralın hikayesi önceden de vardı. İyi insanlar uyuklarken toplarıyla, araçlarıyla ve masalları ve silahlarıyla onları yenip kendi düzenlerine boyunegdiren namussuzlardan sözediyordu o sıralar.”³²¹

Asıl istediği III. Murat döneminde Takiyüddin Efendi’nin yaptırdığı ve ilgisizlikten yıkılan rasathaneyi yeniden kurmaktır: “Bir bilimlerevi ki, içinde yalnız yıldızları değil, bütün âlemi, nehirleri ve denizleri, bulutları ve dağları, çiçekleri ve tabii, hayvanları da, gözlemleyen bilginler yan yana gelsinler ve gözledikleri şeyleri konuşa konuşa ilerlesinler ki, aklımız gelişsin.”³²² Rasathanenin yapılması için gereken dirlik ise padişahın sözüne rağmen bir türlü verilmez. Sarayın merak ettikleri ise farklıdır: “(...) çatlayan bir aynanın, Yassıada açıklarına düşen yeşil bir yıldırımın, durup dururken tuzla buz olan vişne suyuyla dolu kan rengindeki bir sürahinin neye yorulması gerektiği ve en son yazdığımız risaledeki hayvanlar üzerine, Padişah’ın sorduğu soruları cevaplıyordu.”³²³

Romanda sadece akıllı ve aptal değil, aynı zamanda bilim ve hurafe çelişkisi de sık sık vurgulanmaktadır. Hoca’ya göre “biz” dediği Osmanlıya giderek kan kaybettiren safsataya dayalı bu zihniyet dünyasıdır. “Şark Sorunu” bağlamında Batılı diplomatların Osmanlı İmparatorluğu’nu tanımlamak için 19. yüzyılda kullanmaya başlayacakları “hasta adam” metaforu romanda bu bağlamda kullanılır. Köprülü Mehmet Paşa’nın kazanmış olduğu geçici başarıların da bir sonucu olmayacaktır: “(...) yakında ahmaklığın ve beceriksizliğin çamuruna gömülecek olan sakatın son kıpırdanışlarıydı bunlar.”³²⁴

Venedikli Köle’nin aklına yeni bir fikir gelmiştir. Sürekli olarak başkalarının kötülüklerinden yakınan Hoca kendi kötülüklerini yazmaya cesaret edebilecek midir? Kendi hakkında yazmaya çalıştığı itiraflarını kısa sürede beğenmeyerek yırtıyor,

³²⁰ age, 49.

³²¹ age, 57-58.

³²² age, 45-46.

³²³ age, 57.

³²⁴ age, 61.

kendisini suçlamayı çirkin bir gavur oyunu olarak değerlendiriyordu. Köle ise ona “kötü olmaya alışacağını” söylemektedir³²⁵ Burada itirafta bulunma adeta bir oyuna dönüşür. Yıllar sonra Venedikli ve Hoca'nın oynadığı bu itiraf ettirme oyunu bu defa Lehistan seferinde tekrarlanır. Sefer sırasında Hocanın başlattığı ve Padişah ve maiyetinin de dahil olduğu bir oyun, daha doğrusu bir deney başlar. Köylüleri toplayıp onlara bugüne kadar işlemiş oldukları en büyük günahı itiraf ettirmektir bu. Doğru dürüst cevaplar alamazlar. Hoca'nın dinlediği küçük suçlar ise onu hiç tatmin etmez.

Romadaki bu mesele basit gibi görünse de aslında iki uygarlık arasındaki köklü yarılmamanın odak noktalarından birini oluşturur. Tanpınar, “19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi” adlı kitabının önsözünde bizim de bir parçasını oluşturduğumuz Şark edebiyatında nesrin (tabii ki bunun en önemli türü olan romanın) zayıflığının nedenleri üzerinde durur. Tanpınar'a göre Şark dünyasında nesre kuvvetli bir zemin teşkil edecek, roman sanatını besleyecek “kuvvetli bir mazi ve tarih bilincinin”, “trajedinin ve trajik hissin”, “tenkit fikrinin” ve “realite terbiyesinin” yokluğu söz konusudur.³²⁶ İki uygarlığın edebiyatları arasındaki bu farklılıkları irdeleyen Tanpınar Şark ile Garp edebiyat dünyasını ayıran temel ayrımı tarih ve kültürle yakından irtibatlı zihniyet dünyası ile açıklar. Bu açıklamalardan en ilginç olanı Hıristiyanlıktaki günah çıkarma ile roman türü arasındaki ilişkiye dair olandır:

“Müslüman edebiyatlarının orta çağ hikâyesinden romana geçemeyişi bahsinde de hemen hemen aynı cinsten bir yığın sebeple karşılaşırız. Bunların başında yine şüphesiz insanın reel hayata inanarak sahip olmaması gelir. Ayrıca psikolojik tecrübesinin yokluğunu da söyleyebiliriz. Dinde günah çıkarmanın bulunmaması ferdin kendi içine eğilmesini daima men eder. Medeniyetimizin gözü önünde gelişen Rus romanının büyük hususiyetlerinin Ortodoks kilisesindeki aleni itiraf müessesesine neler borçlu olduğunu biliyoruz.”³²⁷

Tanpınar'ın medeniyetler arasında kültür ve zihniyet dünyasına dayalı olarak yapmış olduğu kıyaslama romanda Hoca ve Venedikli'nin yaşadığı kimlik ve zihniyet çatışmasına da ışık tutuyor.

İtiraf etmenin dışında Doğu ve Batı'yı ayıran bir diğer şey de ölüm meselesine yaklaşımdır. İki medeniyetin en can alıcı ayrım noktaları olan itiraf ve ölüm kavramları yazarın bir önceki romanı “Sessiz Ev”de de tartışılan bir konudur. Selâhattin Bey, bu ikisinin yokluğunu içinde yaşadığı toplumun temel eksiklikleri

³²⁵ age, 75.

³²⁶ Ahmet Hamdi Tanpınar, 19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi (İstanbul: Çağlayan Kitabevi, 1997), 23-30.

³²⁷ age, 30.

olarak görmektedir: Selâhattin Darvinoğlu Doğu ve Batı arasındaki en büyük ayrımı ölüme bakıştaki farklılıkta arar:

“Hayır: Kıyafetler, makineler, evler, mobilyalar, peygamberler ve hükümetlerle fabrikalar ayırmıyor Doğu ile Batı’yı. Bunların hepsi sonuç: Onları bizden, şu küçük basit gerçek ayırıyor: Onlar, ölüm denen dipsiz kuyunun, Hiçliğin farkına varmışlar, bizimse haberimiz yok bu korkunç gerçekten. Aradaki o inanılmayacak kadar büyük farkın bu kadar küçük, basit bir keşiften kaynaklandığını düşünmek de cinlerimi başıma çıkarıyor!”³²⁸

Ölüm düşüncesi konusundaki bilincin Batı’nın ayırıcı bir vasfı olarak görülmesi oldukça ilginçtir. Tıpkı Selâhattin Bey gibi Hoca ve Venedikli bu ayrım üzerinde hesaplaşmakta gecikmeyeceklerdir. İstanbul’u saran veba salgınında Avrupalıların aksine şehir halkı bu hastalıktan kurtulmak için hiçbir çaba göstermez. Ölüm karşısında ahali telaş duymazken; telaşa en çok kapılan Venedikli Köledir. İtalyan dönmelerden Mustafa Reis’i bulamaz, kapısını çaldığı Osman Efendi ise kapısını yumrukla çalmasına rağmen açmaz:

“Nasıl oluyor da, hala hastalık gerçek mi diye soruyormuşum; taşınan o tabutları hiç görmüyor muymuşum? Sonra, korktuğumu söyledi bana, suratımdan anlamış, hâlâ Hıristiyanlıkta direndiğim için korkuyormuşum! Beni azarladı; burada mutlu olmak istiyorsa Müslüman olmalıymış insan, ama kendi evinin nemli karanlığına kapanmadan önce, ne elimi sıktı, ne de dokundu bana. Namaz vaktiydi, cami avlularındaki kalabalıkları görünce korkuya kapılarak hızlı hızlı eve döndüm.”³²⁹

Salgın hastalığa yakalanmamak için birçok Hıristiyan gibi tecrit imkânının olduğu İstanbul adalarına bir süreliğine gizlice kaçar. Hoca ise veba konusunda ahalinin ortalama tutumunu paylaşır gibi görünür: “Vebadan korkmuyormuş, çünkü hastalık Allahın takdiriymiş, insanın öleceği varsa ölmüş; bu yüzden de benim korkakça saçmaladığım gibi, eve kapanıp dışarıyla ilişkiyi kesmek, ya da İstanbul’dan kaçmaya çalışmak faydasızmış.”³³⁰ Venedikli köle ise tam tersini düşünmektedir:

“Korkusuzluğunun, gönül rahatlığından değil, ölümün yakınlığını bilmemesinden ileri geldiğini saf saf söyledim. Ölümünden sakınabileceğimizi anlattım, vebaya yakalananlara dokunulmaması, ölümlerin kireçli kuyulara gömülmesi, insanların birbiriyle ilişkiyi en azına indirmesi, Hoca’nın da o kalabalık okula gitmemesi gerektiğini söyledim.”³³¹

Ama aslında o da tıpkı Venedikli gibi vebadan ve ölümden korkmaktadır. Çünkü onun da kanında içinde yaşadığı toplumla barışık olmaktan alıkoyan, mahallelinin içine karışarak, eriyerek “mutlu” olmasını engelleyen Batılılaşma “virüsü” dolaşmaktadır: “Hastalık bir kere bulaştı mı, tıpkı vebada olduğu gibi, insanın bilimden de kaçamayacağı açık bir şeydi(...)”³³² Aslında ölümden içten içe korkan

³²⁸Pamuk, **Sessiz Ev**, 301.

³²⁹ Pamuk, **Beyaz Kale**, 78-79.

³³⁰ **age**, 79.

³³¹ **age**, 80.

³³² **age**, 83.

Hoca vücudunda çıkan bir çıbanın veba olduğundan endişelenmektedir ve Venedikli Köle'ye yapmış olduğu en büyük ve hakiki itiraf da bu olur:

“Sonra, vebadan baştan beri korktuğunu ileri sürdü, her şeyi beni denemek için yapıyormuş. Sadık Paşa'nın cellâtları beni öldürmek için götürdüklerinde de öyleymiş, başkaları bizi birbirimize benzetirken de: Ruhumu ele geçirdiğini söyledi sonra; tıpkı, az önce hareketlerimi taklit ederken yaptığı gibi, artık ne düşünüyorsam o biliyormuş, ne biliyorsam o düşünüyormuş!”³³³

Hastalığa karşı önlem almayı Allah'ın takdirine bir çeşit müdahale olarak gören ve ölümü tevekkülle karşılayan bir yaklaşım hâkimdir geleneksel Osmanlı toplumunda.³³⁴ Aslında modern ve seküler bilinçle, geleneksel kader algısı arasındaki bu fark Doğu ile Batı'yı ayıran bir çeşit turnusol kâğıdı gibidir. Bu anlamda insanın mukaredatına hâkim olduğu düşüncesi Tanrı merkezli evren algısı yerine insan merkezli Aydınlanma düşüncesinin bir sonucudur. 11-12. yüzyıllarda yaşanan kırılmanın neticesinde İslam uygarlığı içerisinde akılcı felsefe (Mutazile) geleneğinin geri plana düşmesi belki de Doğu ve Batı arasındaki makasın açılmaya başladığı ilk dönüm noktasıdır. Kendisini doğa ve evrende muktedir bir güç olarak gören akılcılık ve özgür irade düşüncesiyle pasif bir dünya görüşüne dayalı kadercilik anlayışı arasındaki ilk fark evren ve insan algısıyla ilişkilidir. Felaketler, savaşlar, salgın hastalıklar çeşitli olaylar ve olgular neden sonuç ilişkisi kuran akılcı muhakeme yoluyla değil daha ziyade bunları tesadüflere, talihe ve lütufa bağlayan katı kaderci bir bilinç ile anlamlandırılmaya çalışılır. Romadaki bilim adamı ve münecim çatışması temelde bu sorundan kaynaklanmaktadır. Hoca'ya göre “Yokuş aşağı giden” bir uygarlığın ve devletin iktidar merkezi olan saray ve kudretli padişahı bilimsel sebep ve sonuçlarından çok hurafeyle ilgilenmektedirler. Hoca'yı farklı kılan, onu içinde yaşadığı toplumla çatışmaya sürükleyen de muhakeme ve zihniyet açısından bu yapıyla ters düşmesidir. Bu nedenle Hoca ile Venedikli rasyonel muhakemelerini bile münecimlik görüntüsü altında dile getirmek zorunda kalırlar.

Sultan vebaya karşı ne yapılacağını Hocaya danışmaktadır. Hoca ve Venedikli dolaylı yoldan bir şeyler yapmaya başlarlar:

“Uydurduğumuz hikâye Padişah'ın içine işlemiş. Vebanın, tıpkı şeytan gibi, insan kılıfına bürünüp onu kandırmak isteyeceğine Padişah'ın aklı yatmış; her yabancıнын saraya

³³³ age, 91.

³³⁴ Osmanlı toplumunun bu yönüne en çok Batılı gezginler dikkat etmişlerdir. Bir zamanlar esir hayatı yaşayan bir İspanyol köle tanık olduğu veba salgınının çok fazla cana mal olmasını bu gerekçeyle açıklar: “ (...) Türkler, hastalıklara karşı kendilerini korumazlar. Allah'tan gelen şeylerden kaçınılmaz, derler. Hatta ölenin, ürmeden, gömleğini, mintanını ve dizliğini dahi giyerler.” **Pedro'nun Zorunlu İstanbul Seyahati: 16. Yüzyılda Türklere Esir Düşen Bir İspanyol'un Anıları**, 3. bs. çev. Fuad Carım (İstanbul: Güncel Yayınları, 2002), 41.

sokulmamasına karar vermiş; giriş çıkışlar sıkı bir denetim altına alınmış. Vebanın ne zaman ve nasıl biteceği sorulduğunda Hoca öyle bir dil dökmüş ki, Padişah şehrin içinde sarhoş gibi gezinen Azrail'i gözlerinin önünde canlandırabildiğini korkuyla söylemiş; gözüne kestirdiğini elinden tutup çekiyormuş. Hemen telâşla düzeltmiş Hoca, Azrail değil, insanı ölüme ayartan Şeytan'mış o. Hem de sarhoş değil, çok kurnazmış. Hoca, tasarladığımız gibi, Şeytan'la savaşmak gerektiğini de belirtmiş. Vebanın ne zaman şehri rahat bırakacağını anlamak için nerelerde gezindiğini görmek gerekiyormuş. Çevresindekilerden, vebayla uğraşmanın Allah'a karşı gelmek olduğunu söyleyenler çıkmışsa da, aldırmamış Padişah; sonra, bir de hayvanlarını sormuş; şahinlerine, doğanlarına, aslanlarına, maymunlarına veba şeytanı ilişir miymiş? Hoca hemen, Şeytan'ın insanlara insan kılığında, hayvanlara da fare kılığında geldiğini söylemiş. Sultan vebanın uğramadığı uzak bir şehirden beşyüz kedi getirilmesini, Hoca'ya da istediği kadar adam verilmesini buyurmuş.”³³⁵

Yine alınacak önlemleri rasyonel nedenlerle değil geleneksel söylemlerle izah etmek zorunda kalırlar: “Padişah, gene Hoca'yı çağırıyordu. Düşündük taşındık, Hoca, Padişah'a, vebanın kalabalık çarşı yerlerinde, insanların birbirlerini kazıkladığı pazarlarda, kucak kucağa oturup dedikodu yaptıkları kahvelerde gezindiğini söylesin, dedik.”³³⁶

Yıllar Hoca ve Venedikli Köle'nin başarısız tasarısı ve girişimleriyle geçer. Osmanlı ordusu Lehistan seferine çıkar bu arada. Hoca ve Venedikli de yaptıkları silahla birlikte sefere katılırlar. Sonunda ordu Doppio Kalesi'ni kuşatmaya başlar. Sefer sırasında bu silahın uğursuzluk getireceğine inanan çok sayıda kişi vardır. Silah bataklığa saplanır, hiçbir işe yaramadan başarısızlığa uğrar. Yenilgiden Venedikli'nin sorumlu tutulmasından korkan iki arkadaş yer değiştirir. Venedikli Hoca kılığına girerek orada kalır; Hoca ise Venedikli kılığına girerek İtalya'ya kaçar. İstanbul'a Hoca kılığında dönen Venedikli Münecimbaşılıktan kazandığı paralarla evlenir, dört çocuğu olur ve kendisine yeni bir hayat kurar. Viyana bozgunundan önce Gebze'ye kaçarak yerleşir.

Aslında romanın sonunda Hoca ile Venedikli'nin yer değiştirdiği muğlâkta bırakılmıştır. Yıllar sonra İtalya'dan gelen birisi Hoca kılığındaki Venedikli'nin ya da hiç yer değiştirmemiş Hoca'nın Gebze'deki evini ziyarete geldiğinde Elyazması'nda okuduğu ve İtalyan kölenin Venedik'teki evini tasvir ettiği bölüm ile Gebze'deki evin ve bahçenin tasvirinin aynı olduğunu görür. Okuyucu bu nedenle yer değiştirenlerin kimliği konusunda bir ikilemde bırakılır. Hoca ile Venedikli yer değiştirmiş midir? Açıkçası bu şaşkıncı sorunun cevabı biraz da okuyucuya bırakılır. İkizler ve birbirinin yerine geçme teması aynı zamanda romandaki Doğu Batı meselelerine yazarın yaklaşımıyla yakından ilişkilidir. Efendi ile kölenin yer

³³⁵Pamuk, **Beyaz Kale**, 102.

³³⁶age, 103.

değiştirmesi üzerinden bir bakıma uygarlıklara atfedilen kimliklerin değişmez “öz”leri sorgulanır. Kimliklerin doğuştan gelen özellikler gibi seçilemeyen ve değiştirilemeyen konumlar olmadığını gösterir gibi gerçekte Hoca ile Venedikli’nin yer değiştirip değiştirmediği sorusu havada bırakılır. Bir bakıma bu sorunun da anlamını kaybettiği bir roman olarak “*Beyaz Kale*” ötekinin yerine geçip kendini, kendi kimliğinin sorguladığı bir romana dönüşür.

10. “KARA KİTAP”IN AYNASINDA “KENDİ OLMAK”

“Bütün dünya zaten bir labirentken kendine ne diye labirent yaptırın?”³³⁷ [Jorge Luis Borges]

“*Kara Kitap*”, tıpkı her bakışta yeni bir resmin görülebildiği bir çiçek dürbünü gibi içindeki zengin ve şaşırtıcı ayrıntı bolluğuyla her okunuşta yeni anlamlar kazanabilen çok katmanlı bir roman özelliğine sahip. Kıvrık bir aşk hikâyesi ve polisiye olaylar ekseninde ilerleyen romanın konusunu kısaca şöyle özetleyebiliriz: Celâl Salik’in babası bir avukattır ve mesleğini sevmediği için birtakım bahanelerle evini terk ederek Avrupa’ya ardında da Kuzey Afrika’ya gitmiştir. Celâl ile annesi ise onun yokluğunda ayakta kalmaya çalışırken; babası, Fas’ta bir Türk kıızıyla ikinci kez evlendikten sonra doğan Rüya adlı kızlarıyla birlikte Türkiye’ye döner. Gazetecilik mesleğine başlayan Celâl gençliğinde serseri bir hayat yaşayan, bütün âlemlere girip çıkmış biridir ve hayatın sıradan koşturmasına dalmış olanların fark edemediği ayrıntıları, keşifleri anlattığı yazıları büyük bir ilgi görmektedir. Celâl’den 22 yaş küçük olan kuzeni Galip ise avukatlık yapmakta, kendi iç dünyasında sade bir hayat sürmektedir. Celâl’in kendinden emin, kararlı kişiliğine karşılık; Galip silik, içedönük ve sessiz birisidir. Galip, küçük yaştan itibaren aynı evde büyüdüğü Rüya’ya âşiktir. Rüya ise karizmatik üvey abisi Celâl’den etkilenerek politik bir gruba katılmış ve bu gruptan bir kişiyle de kısa süren bir evlilik yaşamıştır. Bu dönemin arkada kalmasıyla eve dönen Rüya âşık olmasa da amcasının oğlu Galip’le evlenmiştir. Galip, bir gün karısının arkasında bir mektup bırakarak evi terk ettiğini öğrenir. Rüya’nın aynı zamanda kuzeni olan ünlü köşe yazarı Celâl Salik ile kaçtığını düşünmekte; ama buna bir türlü inanmak istememektedir. Romanın ilerleyen bölümlerinde bu şüphesinin boşuna olmadığı ortaya çıkacaktır. Karısını bulmak için İstanbul’un sokakları, bilinmeyen köşeleri ve dehlizlerinde bir dedektif gibi iz süren Galip gördüğü her işaret ve ipuçudan anlam çıkararak karısını bulmaya çalışırken; bu

³³⁷Jorge Luis Borges, “Labirentinde Ölen Kral İbni Hakan El-Buhâri”, *Alef*, 7. bs. çev. Fatih Özgüven (İstanbul: İletişim Yayınları, 2007), 115.

yolculukta aslında sadece Rüya'yı değil, hayatı boyunca taklit ettiği ve gölgesinde kaldığı Celâl'i de arayacaktır. Bu arayış sonunda bir çeşit oyuna dönüşür. Celâl'in köşe yazılarında Galip'e bıraktığı şifreli ipuçları onu bu oyuna davet ederken; Galip bir süre sonra yerine geçtiği Celâl adına yazılar yazmaya başlar. Galip'in Celâl'i bulmak için İstanbul'da çıktığı fantastik yolculuk hem kendisiyle hesaplaşmasına yol açan içsel bir yolculuğa hem de aynı zamanda alegorik düzeyde Türkiye'nin ve İstanbul'un geçmişi üzerindeki "esrar" perdesini aralamaya çalışan bir arayışa dönüşür.

"Kara Kitap" Türk edebiyatının çok tartışılan, çok ses getiren; hem biçim hem de içerik açısından çok yönlü özellikleri içinde barındıran postmodern bir roman. Romanın büyük bir kısmı yazarın dilinden anlatılırken geriye kalan kısmıysa Celâl Salik'in Milliyet gazetesine yazmış olduğu makalelerden oluşuyor. Postmodern kolaj tekniğinin örnekleri olan bu makaleler hem roman içersinde özerk adacıklar oluştururken hem de romanın genel kurgusunu tamamlıyor. Bu köşe yazılarından son üç tanesi olan "Kahraman Benmişim", "Aynaya Girdi Hikâye" ve "Esrarlı Resimler" Galip tarafından kayıp olan Celâl adına yazılmıştır. Gazetede yazılan bu üç makalenin dışında "Şehzadenin Hikâyesi" de Galip'in dilinden anlatılmaktadır. Romanda yazarın sesi birkaç defa Galip tarafından kesilir ve bu geçişler dikkatli bir okuyucunun gözünden kaçmaz. Romanın başlarında yazarın sesinin yerini Galip'in sesi alır, kısa bir süre sonra tekrar romanın esas anlatıcısı olan yazar devreye girer. Bu biçimde ilerleyen romanın sonlarına doğru Galip'in Rüya'nın ölüm haberini aldığı anda kitabın anlatıcısı bu sefer hikâyeyi anlatmayı bir kenara koyarak doğrudan okuyucuya seslenir.³³⁸ Romanda Galip'in yazılarının Celâl'inkilerin yerini almasıyla yazarın sesi ile Galip'in seslerinin birbirine karışması birbirini tamamlar. Tıpkı bir süre sonra Galip'in Celâl'in terk ettiği çatı katındaki odasına yerleşip onun kıyafetlerini giyip onun adına yazılar yazmaya başlaması gibi. Romanın son bölümünde 431. sayfada, Galip'in sesini bu sefer yeniden duyarız. Bu iki sesin iç içe geçmesi romanın son satırlarında çok bariz bir şekilde ortaya çıkar:

"Bazan bu sayfalardaki hikâyelerden birini, sözgelimi celladın hikayesini ya da Rüya ile Galip adlı masalı Celâl'in ağzından ilk duyduğumuz karlı kış gecesini hatırladığımda, insanın

³³⁸"Okuyucu, ey okuyucu", baştan beri anlatıcıyla kahramanları, köşe yazarlarıyla, olayların anlatıldığı sayfaları pek de başarılı olmadan da olsa, titizlikle birbirinden ayırmaya çalıştığım kitabımın bu noktasında, yani senin de belki farkettiğin onca iyiniyetli çabadan sonra, izin ver de şu satırları dizgiçiye yollamadan önce bir kere olsun araya gireyim." Pamuk, **Kara Kitap**, 424.

kendisi olabilmesinin tek yolunun bir başkası olması ya da bir başkasının hikayelerinde kaybolması yolundaki bir başka hikayeyi hatırlıyor, kara bir kitapta yan yana getirmek istediğim bu hikayeler de bana, tıpkı bizim birbirlerine açılan aşk hikayelerimiz ve belleklerimiz gibi, bir üçüncü, bir dördüncü masalı, İstanbul'un sokaklarında kaybolunca başka biri olan âşığın hikayesiyle, yüzündeki kayıp anlamı ve esrarı arayan adamın hikayesini heyecanla hatırlatıyor ve böylece eski, çok eski, çok çok eski hikayeleri yeniden kaleme almaktan ibaret yeni işime daha bir şevkle sarılıp kara kitabımın sonuna geliyorum. O sonda, Galip gazeteye yetiştirmesi gereken ve aslında kimsenin de artık aldırış etmediği Celâl'in son yazısını yazıyor. Sonra, sabaha doğru acıyla Rüya'yı hatırlıyor ve masadan kalkıp uyanmakta olan şehrin karanlığına bakıyor. Rüya'yı hatırlıyor ve masamdan kalkıp şehrin karanlığına bakıyorum. Rüya'yı hatırlıyor ve İstanbul'un karanlığına bakıyoruz ve geceyarıları, uykuyla uyanıklık arasında mavi damalı yorganın üzerinde Rüya'nın izine rastladığımı sandığım zaman kapıldığım keder ve heyecana kapılıyoruz.”³³⁹

Bu ve benzeri pasajlarda dile gelen başkasının yerine geçme izleği, kendini gerçekleştirme çabasını hem kişisel hem de toplumsal bir sorun olarak ortaya koymaktadır.

“Başkası olmak” ve “kendi olmak” arasındaki ikilem, ya da aslında kendi olmanın yolunun başkası olmaktan geçmesi gibi iç içe geçişler, ikinci sınıf insan olmak, parlak yaşamların gölgesinde kalmak Orhan Pamuk romanlarında en çok işlenen temalar arasındadır. Asıl ve taklit sorunu bu bağlamda önemlidir. “Kendim Olmalıyım” adlı on altıncı bölümde bir berber, Celâl Salik'in çalıştığı gazeteye gelerek ona şu soruyu sorar: “İnsanın yalnızca kendisi olabilmesinin bir yolu var mıdır acaba?”³⁴⁰ Aslında romanın çıkış noktası olan bu soru çerçevesinde ilerleyen kurmaca yapı, sorunun muhtemel cevaplarını değil sorunun işaret ettiği göstergeleri anlatmaktadır.³⁴¹ “Kendi olmak” sorununun yarattığı varoluşsal çıkmazlar romanın merkezinde durmaktadır. Kendi olmak ve taklit etmek temaları iki düzeyde karşımıza çıkıyor: Birinci düzey bireysel anlamda kendini gerçekleştirme sorunu iken; ikinci düzey toplumsal bağlamda kimlik bunalımı yaşayan toplumların karşılaştığı açmazlardır.

Avrupa'nın kıyısında yer alan bir ülkede varoluş bireysel anlamda yaşanan bir tekdüzelik olmaktan çıkar; bir başka medeniyeti taklit etmenin yarattığı boşluğa ve

³³⁹ **age**, 442.

³⁴⁰ **age**, 178.

³⁴¹ Buradaki ses Amerikalı yazar William Saroyan'ın Amcasının Kafası Bir Kaplan Tarafından Koparılan Berber” adlı hikâyesinin kahramanı olan berbere çok benzer. Bir çocuğun gözünden berberin ve onun anlattığı ilginç serüvenlerin odağındaki hikâyenin bir yerinde berber şöyle der çocuğa: “‘Dünyanın düzeni böyle. Daima sana ne yapman gerektiğini söyler dururlar(...) Ah onlar, bir adamın sakın bir hayat sürmesine izin vermezler.’” William Saroyan, **Best Stories of William Saroyan** (London: Faber and Faber, 1942), 95. “Kara Kitap”ta ise ona çok benzeyen bir başka sesi duyuyoruz: “‘Evet, berber efendi!’ diyordum kendi kendime, ‘insanın kendisi olmasına bir türlü izin vermezler, insanı bırakmazlar kendi olsun diye, hiçbir zaman bırakmazlar.’” Pamuk, **Kara Kitap**, 182.

hüzne dönüşür: “*Kimse kendisi olamaz bu ülkede! Yenikler ve ezikler ülkesinde varolmak bir başkası olmaktır.*”³⁴² Bir şehrin (İstanbul) ya da bir ülkenin (Türkiye) “sahicilik” derdi modernleşme deneyiminin baş döndürücü gelişimi içinde yitip giden geçmişle nasıl bir ilişki kurulacağı sorununu omuzlarında ağır bir şekilde taşıyan bir toplumun hüznüyle yakından ilişkilidir. “*Kara Kitap*”ta çok sık işlenen tebdil-i kıyafet örnekleri kimlik sorunuyla birlikte düşünülmelidir. İstanbul sokaklarında gezen hükümdar, diktatör ve onun yerini alan dublörü, Galip’in Celâl Salik’in yerini alması ise kimlik değiştirme arzusunun değişik biçimleridir. Takıntılı hayranı M. F. Üçüncü’nün Celâl için söylediği gibi Celâl’in gündelik hayatın içerisinde koşturan ve herkese gösterdiği yüzünün dışında gündelik hayatın basmakalıplığına dayanamadığı için olmak istediği, taklit ettiği, içinde yaşattığı subjektif kişiliği vardır. Bu iki kişiliğinin daha da derininde yatan “karanlık kişilik; kara üslup!” ise onun bilinçaltıdır.³⁴³ Asıl kara yaratıcılığın edinildiği taraf burada gizlidir. Tıpkı Celâl’deki bu karanlık kişilik gibi toplumların da tarihin derinliklerinde sakladıkları ve asıl-taklit denkleminin ötesine geçen bir tarafları hep olmuştur. Mankenlerin saklandığı dehlizler ve Boğaziçi’nin derin sularının örttüğü alem biraz böyle yerlerdir. İstanbul tarih boyunca bir yeraltı şehri olagelmıştır. Misafirlerini dedesinin kurduğu dehlizlerde gezdirirken rehberin “yeraltına doğru kaçınılmaz bir zorunluluk sonucu kazılan her dehlizden, her derin tünelden sonra yerüstünde inanılmaz altüst oluşların gerçekleştiğini, yeraltı uygarlığının kendisini oraya iten yeryüzünden intikamını her seferinde aldığını” söylemesi şehrin yaşadığı sayısız felaketle de örtüşür.³⁴⁴ Abbasi kuşatması, Haçlı istilasası, Avarların muhasarası, Osmanlıların gelişi gibi şehrin bütün tarihsel altüst oluşlarında sayısız insan bu dehlizlere sığınmıştır. Bu dehlizler bir bakıma İstanbul’un ve Türkiye’nin kolektif bilinçaltının derinlere ittiği, bastırıldığı ve unuttuğu bir geçmiştir. Tıpkı Celâl’in hafızasını kaybetmeye başlaması gibi toplumsal hafıza kaybı yeraltına inen mankenlerde olduğu gibi roman boyunca okuyucuya hatırlatılır. Mağaraya benzeyen ve bir zamanlar bize ait olan jestlere ve mimiklere sahip mankenlerin sergilendiği bu yeraltı sığınağı, romanın karanlık atmosferini tamamlayan kara aynaya yansıyanların sadece bir bölümüdür. Galip’in evlendikten sonra “Rüya’nın hafızasının derinliklerindeki anlaşılmaz bölgeler” olduğunu fark etmesi ile Galip’in ve Celâl’in

³⁴² **age**, 375.

³⁴³ **age**, 342.

³⁴⁴ **age**, 189.

İstanbul'un ve ülkenin bilinmeyen, bastırılmış geçmişini deşifre etmeleri arasında bir benzerlik göze çarpar. Romanda geçen kuyu, dehliz ve ayna imgeleri unutulmak istenen, bir kenara bırakılan geçmişi temsil eden bireysel ve toplumsal hafızanın bizzat kendisidir.

“*Kara Kitap*”ın kara atmosferi büyük yenilgiden kaynaklanır: “Büyük yenilgi” imparatorluğun Avrupa üstünlüğü karşısında eriyerek yok olmasıdır. Aslında “*Kara Kitap*”taki rüyavari kara atmosfer, yazarın bir önceki romanı “*Beyaz Kale*”de işlenmektedir. Hoca ile Köle önüne geçilmezse geleceğin kötü bir kâbusa dönüşeceğini anlatmak için birlikte padişaha sunulmak üzere bir risale hazırlarlar. Bu müneccimvari risale daha sonra “*Kara Kitap*”ta anlatılan şimdiye dönüşecektir:

“Düşlerin renkleriyle canlandırılan bütün bu yıkım sahneleri, belki onu telâşlandırır, diyarduk. Böylece, sessiz ve karanlık geceler boyunca, aylarca hüziün ve umutsuz bir neşeyle kurguladığımız o yenilgi ve yıkıntı düşlerinden fıskıran, bütün o boynu bükük fukaraları, çamurlu yolları, yarım kalmış yapıları, karanlık ve tuhaf sokakları, her şey eskisi gibi olsun diye anlamadıkları duaları okuyanları, dertli analarla zavallı babaları başka ülkelerde yapılan ve yazılanları bize aktarmaya ömürleri yetmeyen mutsuzları, çalışmayan makineleri, o eski güzel günlere ağıtlar yakan gözü yaşlıları, bir deri bir kemik sokak köpeklerini, topraksız köylüleri, şehirlerde başıboş gezinen işsizleri, okuyup yazamayan pantolonlu Müslümanlar’ı ve sonu yenilgiye biten bu savaşları bir kitaba doldurduk.”³⁴⁵

Orhan Pamuk büyük yenilgiden edebi bir zafer çıkarmaktadır. Bedii Usta’nın hikâyesinin anlatıldığı bölümde alegorik olarak yeraltına itilmiş, kayıp geçmiş anlatılmaktadır. İkinci Abdülhamit döneminde şehzade Osman Celâlettin Efendi’nin himayesinde bulunan Bedii Usta, Bahriye Müzesi için mankenler yapar; ancak zamanın Şeyhülislamının dine aykırı olduğu gerekçesiyle verdiği fetvadan dolayı mankenleri müzeden kaldırmak zorunda kalır. Bunun üzerine Bedii Usta yaptığı bu eserleri Galata Kuledibi’ndeki evin altına kurduğu yeraltı mahzenine koyar. Cumhuriyetin ilk yıllarında ise Türkiye hızlı bir Batılılaşma sürecine girmiş; ama fes ve çarşafın yerini alan yeni kıyafetlerin dünyasında da onun mankenlerine bütün kapılar kapanmıştır. Bedii Usta’nın mankenleri kendi olmak arzusunun dışavurumlarıdır. Ancak ne geleneğin katılığı ne de modernleşmenin tahrip edici gücü karşısında kendi olabilmek mümkün değildir. Bedii Usta hem gelenek hem de radikal yenilik arzularının arasında sıkışıp kalmıştır. Yapmış olduğu mankenler “Avrupa’dan ithal edilen” ve “diş macunu gülümseyişleri sürekli değişen” mankenlere değil de bizim insanlarımıza benzedikleri için mağazaların vitrinlerinde kendilerine yer bulamazlar.³⁴⁶ Dükkân sahiplerinden birisi “sokakta her gün

³⁴⁵ age, 122-123.

³⁴⁶ age, 66.

onbinlercesini gördüğü o bıyıklı, çarpık bacaklı, kara kuru vatandaşlardan birinin sırtındaki paltoyu değil, uzak ve bilinmeyen bir diyardan gelen yeni ve ‘güzel’ bir insanın giydiği ceketini sırtına geçirmek ister ki, bu ceketle birlikte kendi de değiştiğine, başka biri olabildiğine inanabilsin.”³⁴⁷ diyerek bunun gerekçesini açıklar. Bir başkası ise şunu söyler Bedii Usta’ya:

“Türkler artık ‘Türk’ değil, başka bir şey olmak istiyorlarmış çünkü. Bu yüzden kılık kıyafet devrimini icat etmişler, sakallarını tıraş etmişler, dillerini ve harflerini değiştirmişler. Daha veciz konuşmayı seven bir dükkân sahibi, müşterilerinin bir elbiseyi değil, aslında bir hayali satın aldıklarını açıklamış. O elbiseyi giyen ‘ötekiler’ gibi olabilmek hayalimiş asıl satın almak istedikleri.”³⁴⁷

Bedii Usta’nın yapmak istediği ülkenin insanlarını kendilerine has jestleriyle birlikte balmumu mankenlerde ölümsüzleştirmektir. Ama baş döndürücü gelişmeler bu jestlerin saflığını bozmaya başlar. Sinemanın gelişimiyle birlikte yüzyılların geleneksel jest ve mimikleri değişmeye başlamış; Türkler bu sihirli beyaz perdede gördüklerinin büyümesine kapılarak başka insanların yaşamlarını “taklit etmeye” başlamışlardır. Bu kaybın bir başka boyutu ise sinemanın hayatı taklit etmesi kadar; hayatın da sinemayı taklit etmesidir. Yaşanan bir yenilgi ve çöküştür. “Boğazın Suları Çekildiği Zaman” adlı bölümde olduğu gibi kıyamet sonrası İstanbul’u grotesk bir tarzda anlatılır. Aslında bu saflık arayışının trajedisi sadece Bedii Usta ile sınırlı değildir. Bedii Usta’nın bir toplumun kendisi olmasını engelleyenlerin başında gördüğü sinema asıl ve taklit meselesi bağlamında romanda önemli bir yere sahiptir. Rüya’nın eski kocası büyük komplonun en büyük ayağını Batı’dan gelen ve ülkeyi adeta istila eden sinema salonlarının oluşturduğunu düşünmektedir. Karısının akıbetini öğrenmek için yanına gelen Galip’e “Kendilerini sinemada gördükleri o kişilerin yerine” koyanların “Beyaz perdenin üstünde gördükleri sokakları, giysileri, kadınları istedikleri için artık eski hayatlarına geri dönmeyip sersefil olanların” hikâyelerini anlatmaktadır.³⁴⁸ Yazarın tiye aldığı Yeşilçam sineması asıl olanın yani Batı’nın kopyası olarak doğmuştur; ancak daha da ironik olan taklit olanın bile taklidinin olmasıdır. Galip’in Türkan Şoray taklidi yapan hayat kadını ile oynadığı oyun gibi. “Bak, Kim Geldi” adlı bölümde Galip, Beyoğlu’nda dolaşırken yanına yaklaşan birisi sorar: “Yıldızları sever misiniz?” Elindeki katalogta ünlü Yeşilçam kadın oyuncularına kendilerini benzetmeye çalışanlar aslında birer hayat kadınıdır. Galip bu resimlerden ilgisini çeken Türkan Şoray resminin sahibiyile buluştuğunda kendisini İzzet (Günay) olarak

³⁴⁷ age, 65-66.

³⁴⁸ age, 128.

çağırın kadının Vesikalı Yarım filminin replikleri ile konuştuğunu görünce bu oyuna dahil olur.³⁴⁹

Bu çöküşün karşısında Bedii Usta'nın tek yapabildiği şey ise “‘evlatlarının’ saflığını” koruyabilmek için atölyesinden dışarı çıkmayıp evinin mahzenine kapanmaktır. Bedii Usta “‘bilinmesi gereken anlamın ve esrarın özünü’ zaten çoktandır tanıdığını ilan etmiş”tir bile.³⁵⁰ Bedii Usta da İstanbul şehrinde kendinden önce yenilenler, kaybedenlerin ve başlarına büyük felaketler gelmişlerin yaptıkları gibi yer altı dehlizlerine sığınmayı seçmiştir. Onun gizli mahzenini ilk keşfeden ve bunu bir köşe yazısıyla okuyucularıyla paylaşan Celâl Salık'tır. Celâl Salık gördüğü bütün bu manken ve heykelleri Türkiye'nin yitip gitmiş geçmişinin bir müzesi olarak görür:

“Onlar da, benim gibi, bizler gibi, içlerine rastlantıyla düştükleri belirsiz bir varoluşun anlamını cennette kalmış kadar uzak bir geçmişte bir gün sanki keşfetmişler, ama sonra unuttular bu sihirli anlamı. Unuttuğumuz bu hatıra için acı çekiyorduk; belimiz bükülmüştü, ama gene de kendimiz olmakta direniyorduk. Jestlerimize, bizi biz yapan şeylere, burnumuzu silişimize, başımızı kaşıyışımıza, ayağımızı atışımıza ve bakışlarımıza sinen mutsuzluk ve yenilgi duygusu, aslında, kendimiz olmakta direnmenin bir cezasıydı da.”³⁵¹

Celâl'den yıllar sonra bir dehlizde kaybolmuş gibi hem Celâl'i hem de Rüya'yı arayan Galip ise o mankenlerin suretinde hem bireysel kaybın melankolisini hem de yitip geçmişin yarattığı toplumsal travmayı aynı anda yaşamaktadır:

“Bir zamanlar, hep birlikte, anlamlı bir hayat yaşamışlardı, ama bilinmeyen bir nedenden, bu anlamı, tıpkı hafızaları gibi kaybetmişlerdi şimdi. Bu anlamı yeniden bulmaya her kalkışlarında, hafızalarının örümcekli dehlizlerine her girişlerinde kayboldukları için, akıllarının kör karanlık sokaklarında dönüş yolunu bulamadıkları için, hafızalarının dipsiz kuyusuna düşmüş yeni hayatın anahtarını hiçbir zaman bulamadıkları için evlerini, yurtlarını, geçmişlerini, tarihlerini kaybedenlerin o çaresiz acılarına kapılıyorlardı. Bu evden uzakta kalma, yolunu kaybetme acısı öyle şiddetli, öyle dayanılmazdı ki, artık kayıp anlamı, ya da esrarı, hatırlamaya bile kalkmadan yalnızca sabretmek, sessizce, sonsuzluk zamanının dolmasını tevekkülle beklemek en iyisiydi.”³⁵²

Bedii Usta'nın “saflıklarını” korumak için bir yeraltı mahzenine kapanan oğlu ve torunu mankenleri müze haline getirdiği bu yerde koruyabilmiş; ama o müzeyi dolaştıran rehber torun bu “saflığı” bizzat bu yaptığıyla kaybetmiştir. Müzeye konan her nesne artık “masumluğunu” ve “saflığını” yitirmiş demektir. Tıpkı kitaplar gibi. Yazarın elinden çıktıktan sonra okuyucuyla buluşan bir kitabın tek bir saf anlamı ve

³⁴⁹ “‘Evlenir misin benimle?’ dedi kadın neşeyle. ‘Evlenirsen arabamla gezeriz. Evlenir misin? Ama beni sevmen gerek.’ ‘Evlenirim.’ ‘Hayır hayır sen sor bana...Evlenir misin diye sor.’ ‘Türkan, benimle evlenir misin?’ ‘Öyle değil! İçten, hissederek sor, filmlerdeki gibi! Önce ayağa kalk, bu soruyu hiç kimse otururken sormaz.’ Galip, *İstiklâl Marşı*'ni söyleyecekmış gibi ayağa kalktı: ‘Türkan! Benimle, benimle, evlenir misin?’ ‘Ama ben bakire değilim,’ dedi kadın. ‘Başımdan bir kaza geçti benim.’ ‘Ata binerken mi, trabzandan kayarken mi?’ ‘Hayır, ütü yaparken. Güllüyorsun, ama ben daha dün duydum Padişahımız senin boynunun vurulmasını emrettiğini. Evli misin?’” **age**, 146.

³⁵⁰ **age**, 68-69.

³⁵¹ **age**, 69.

³⁵² **age**, 192.

yorumu olamayacağı gibi müzeye giren nesnelere de ziyaretçileri ile buluştukları anda ilk anlamını kaybederler. Artık dışarıdan gözlerin verdiği çeşitli anlamların kısıncı altındadırlar. Daha da önemlisi müzeye giren her şey varlığını inkâr edemeyeceğimiz tek gerçek cellâda yani zamana yenilmiş demektir. Ya da yazar ancak mumyalanmış, dondurulmuş saflıkların sadece müzelere ait olabileceğini hatırlatmak istiyor gibidir.

“*Kara Kitap*” saflık ve çöküşün, taklit ile aslının hatta taklidin taklidi durumlarının bir parodisini sunar. Roman aldatanlar, aldatılanlar, Beyoğlu haydutları, hayat kadınları, konsomatrisler, eroin imalatçıları, katillerle doludur. Paranoya var olan dünyanın esrarını anlamak için değil onu daha da bulanıklaştırmak içindir sanki. Ya da gerçek denilen yavanlık ve bayağılıktan kaçmak için karakterlerin sığındığı politik ya da apolitik fantezi sığınaklarıdır adeta. Kitaptaki komplo teorileri hiçbir şeyin görüldüğü gibi olmadığı tezinden yola çıkmaktadır. Öbür taraftan bu komplo teorilerinin beslediği paranojaların özcü bir kimlik yitimi endişesinden beslendiği de aşikârdır. Galip, bir ipucuna ulaşmak için Rüya’nın eski kocasının yaşadığı gecekondu mahallesine gider. “Başkası olmayı” reddeden, zamanında kuruluşuna öncülük ettiği gecekonduya yaşamaya inat etmekle “kendi öz kimliğinde” direndiğini düşünen Rüya’nın eski kocası, ona büyük bir komplodan bahseder:

“Önce Boğazlar’da bir devlet kurulacaktı. Bu sefer bin yıl önce yapıldığı gibi, yeni ülkeye yeni insanlar yerleştirilmeyeceklerdi ama; yalnızca eski insanları, kendilerine hizmet edebilecek ‘yeni insan’ yapacaklardı. Bu amaçla, hafızalarımızı çözeceklerini, bizi geçmişsiz, tarihsiz, zaman dışı zavallılara çevireceklerini tahmin etmek için İbni Haldun okumaya bile gerek yoktu. Hafızalarımızı tahrip etmek için, Beyoğlu’nun arka sokaklarındaki, Boğaz tepelerindeki karanlık misyoner okullarında, Türk çocuklarına eflatun renkli bazı (rengin adına dikkat edin demişti kocasını dikkatle dinleyen anne) sıvılar içirildiği biliniyordu. Sonraları, bu pervasız yöntem Batı’nın ‘insancıl kanat’ı tarafından kimyasal sakıncalarından dolayı fazla tehlikeli bulunmuş, daha ılımlı, ama uzun vadede çözüm olan ‘sinema-müzik’ yöntemine başvurulmuştu. İkonlardan çıkmış o güzel kadın yüzleriyle, kilise orglarının güçlü simetrik müziğiyle, ilâhileri hatırlatan o görüntü tekrarıyla, gözalıcı, pırıl pırıl içki, silah, uçak ve giyecek manzaralarıyla, sinema yönteminin misyonerlerin Latin Amerika ve Afrika’da denediği yöntemlerden çok daha köktenci ve sonuç alıcı olduğundan kuşku yoktu.”³⁵³

Romanda bu ve benzeri komplo teorileri romanın tartışma eksenlerinden biri olan kimlik sorunu bağlamında dile gelmektedir. Orhan Pamuk’un bu konudaki duruşunu anlayabilmek için onun gelenek konusundaki tavrının ne olduğuna bakmak gerekiyor. Öncelikle belirtmek gerekiyor ki yazarın bizzat kendisi yukarıda parodisini yaptığı Batı karşıtı paranojaların hedefindeki “Boğaz tepelerindeki karanlık misyoner” okullarından birisi olan Robert Koleji’nden mezundur. ABD’nin kendi sınırları dışında kurmuş olduğu ilk misyoner okul ünvanına da sahip Robert

³⁵³ Pamuk, *Kara Kitap*, 127.

Koleji İstanbul'da Batılı eğitim veren en ünlü kurumlardan biridir aynı zamanda. Eflatun rengi ise Bizans İmparatorluğu'nun simgesidir. Bu açıdan bakıldığında yazarın ilginç bir ironisiyle karşılaşırız. Bizzat hafızanın kendisini sorun eden, bunun anlamı üzerine çok düşünen biri olarak bunun yokluğuyla en çok suçlanan bir yerden çıkmıştır. Şaşırtıcı bir durum değildir bu aslında. Gelenek, hafıza ve onun şimdiyle nasıl bir ilişki kurabileceği üzerine yaratıcı bir şekilde kafa yoranlar geleneğe en yakın ya da Batılılaşma etkisine en uzak kesimlerin içinden değil; bizzat Orhan Pamuk gibi bu etkiye en açık olan kesimlerin içinden çıkmıştır. Orhan Pamuk cumhuriyetin ilk yıllarındaki gelenekten elini eteğini çekerek modern olunabileceğini tasavvur eden aydınlardan farklı olarak böyle bir şeyin ancak kültürel bir çoraklığa yol açabileceğini sezmiş; bu nedenle de tasavvuf ve klasik Şark eserlerinden (Şeyh Galip'in "Hüsni ü Aşk", Feridüddin Attâr'ın "Mantık Al-Tayr" Mevlana'nın "Mesnevi"si ve "Binbir Gece Masallarından) olabildiğince yararlanmıştır. Onun bu tavrı Doğucu ve milliyetçi reflekslerin öngördüğü "geleneğin dirilişi" için yapılan gelenek sahipliğinden mantık olarak farklıdır. Bu tür bir yerelcilik tutumunu benimsemez. Geleneği yararlanabileceği bir kumaş dolabı gibi açıp; o kumaşları kesip biçerek ondan yeni bir elbise yapan terzi gibidir. Kısacası geleneği modernleştiren bu tutum, çorak ve renksiz bir küresel modernliğin de gelenek sahipliğine varan sığ bir yerelciliğin de ötesine geçer.

Orhan Pamuk özcü tutumlardan uzak durmuş ve eserlerinde bu tür söylemlerin altındaki halıyı çekmiştir. Peki nasıl? Bunu iki yolla yapar: Birincisi bunu romanlarda kullandığı postmodern biçim sayesinde gerçekleştirir. Dünyada yeni hiçbir sözün olmadığını, söylenen her şeyin kendinden öncekilerin devamı ya da tekrarı olduğunu varsayan yaklaşımla paralel olarak özgün yapıt ve özgünlük arayışının yanılmalı arayışlar olduğunun altını hemen hemen bütün eserlerinde çizmiştir. Onun romanlarının konusu yine bizzat eserin kendisidir. Üstkurmaca yöntemi bu tür bir özgünlük arayışını boşa çıkararak bir niteliğe sahiptir. Celâl'in bir yazar olarak varoluşu da tıpkı böyledir:

*"Celâl, birçok köşe yazısını, belki de hepsini başkalarının yardımıyla yazdığını söyler, önemli olanın yeni bir şey 'yaratmak' değil, daha önceden, binlerce yılda yaratılmış olan harikaları bir köşesinden, bir ucundan değiştirerek yepyeni bir şey söyleyebilmek olduğunu ekler, bütün köşe yazılarını başkalarından aldığını ileri sürerdi."*³⁵⁴

³⁵⁴age, 253-254.

Temsiliyet meselesini merkezine alan bu biçimsel paradigma öykü içinde öykü ve pastiş yöntemiyle metinlerarası romana konu olan şeyin hayatın çıplak bir resmi ya da yazarın muhayyilesinin özgün bir üretimi olduğu görüşünü reddeder. Buradaki biçimsel duruş edebiyattaki biçimsel özcülük anlayışına da karşı çıkar. Hatta daha ileri gider. Kitapların hayatı temsil etmesini şüpheyle karşıladığı gibi hayatın da kitapları taklit ettiğinden bahseder. Sürekli polisiye romanlar okuyan Rüya, bir gün ansızın Galip'in Boğaz'ın sularında kaybolan yeşil mürekkepli kalem gibi ortadan kaybolmuştur. Galip eşiyle polisiye romanların kurgusu üzerine tartışırken kendisini bir polisiye roman kurgusunun içinde bulmuştur. Celâl'in dediği gibi "(...)bütün cinayetler (...) bütün kitaplar gibi birer taklittir."³⁵⁵ Celâl politik bir öğrenci grubunun işlediği "sandık cinayet"ini³⁵⁶ bile "her şeyin bir başka şeyin taklidi olduğunu söylediği ülkemizde, aynı fraksiyon çevresinde toplanmış yaratıcı gençlerin farkına varmadan bir Dostoyevski romanını ("*Ecinniler*") bütün ayrıntılarına titizlikle bağlı kalarak taklit ettikleri için." işlendiğini söyler.³⁵⁷ Hayat ve kitap ikilemi ya da ikili bir yaşam sürmek teması romanın karakterlerini bir açmazla karşı karşıya bırakır. Hayat mı kitapların yoksa kitaplar mı hayatın bir kurgusudur? Gerçek ve kurgunun bu kadar iç içe girdiği, birbirine karıştığı bir düzlemde neyin gerçek, neyin kurgu olduğunun bir anlamı kalmaz: "Ama aslında, insanın artık hiçbir zaman hikâyenin aslı hangisidir, hayatın aslı hangisidir anlayamayacağını anlattım."³⁵⁸ Osman Celâlettin Efendi'nin kendi olamadığı için yaşadığı dram böyle bir karmaşanın ürünüdür:

*"Şehzade Osman Celâlettin Efendi, bu topraklarda, bu lânetlenmiş topraklarda, insanın kendisinin olabilmesinin en önemli sorun olduğunu, bu sorun gereğince çözülmedikçe, hepimizin yıkıntıya, yenilgiye, köleliğe mahkûm olduğumuzu bilirdi. Kendisi olabilmenin bir yolunu bulamamış bütün kavimler köleliğe, bütün soylar soysuzluğa, bütün milletler yokluğa, hiçliğe, hiçliğe mahkûmdur derdi, Osman Celâlettin Efendi."*³⁵⁹

³⁵⁵ age, 240.

³⁵⁶ Romanda kısaca geçen "sandık cinayeti" yazarın da mezun olduğu Robert Koleji'nde (Sonradan Boğaziçi Üniversitesi) yaşanır. Maoist illegal bir gençlik grubunun üyelerinden Mehmet Adil Ovalıoğlu kişisel ve politik anlaşmazlıklardan dolayı arkadaşları tarafından öldürülür. 13 Haziran 1972 tarihinde cesedin bir sandık içerisinde Boğaz'a atılmaya çalışılırken ortaya çıkan cinayet o dönemde kamuoyunda çok ses getirmiştir. **Sandık Cinayeti Ve Sabotajlar Dosyası** (Ankara: Töre-Devlet Yayınları, 1973), 14. Gerek cinayetin işlenme biçiminin yarattığı dehşet, gerekse bu cinayetin küçük ve gizli politik bir grup tarafından işlenmiş olması o dönemde aynı yaşlarda olan Orhan Pamuk'u da derinden etkilemiş olmalıdır. "*Kara Kitap*"ta kısaca geçen bu cinayet aynı zamanda yazarın 12 Eylül Darbesi öncesinde yazmaya başladığı; ancak bir taslak olarak kalan politik bir romanına da ilham kaynağı olmuştur.

³⁵⁷ Pamuk, **Kara Kitap**, 239.

³⁵⁸ age, 48.

³⁵⁹ age, 402.

Osman Celâlettin Efendi, kendi olamayan toplumların “kendi hayatlarına başkalarının gözleriyle bakacaklarını, kendi hikâyeleri yerine başkalarının masallarını dinleyeceklerini, kendi yüzleri yerine başkalarının yüzleriyle büyüleneceklerini,” söyleyen, İstanbul’daki çöküş ve kıyamet sahnelerinin yaşanacağını haber veren bir kâhindir.³⁶⁰ Sinemanın insanları başkası olmaya iten özelliği kitaplar için de geçerlidir. Tükenmekte olan bir imparatorluğun son şehzadelerinden Osman Celâlettin Efendi bu durumun önüne geçmek için kendisini yetiştirmeye adar. Kapandığı köşkünde senelerce kitap okur; ancak okuduğu kitaplar onu kendisi olmaktan uzaklaştırmaktadır. Bunun için kitaplarını yakmaya karar verir:

“Botfolio ’yu ise onu okudukça kendimi Doğulu olmak isteyen bir Batılı olarak gördüğüm için ve İbni Zerhani ’yi ise, onu okudukça kendimi Batılı olmak isteyen bir Doğulu olarak gördüğüm için yaktırdım, çünkü ne Doğulu, ne Batılı, ne tutkulu, ne deli, ne maceracı, ne de kitaplardan çıkmış herhangi biri olarak görmek istiyordum kendimi (...) ‘Yalnızca kendim olmak istiyordum, yalnızca kendim olmak istiyordum, kendim olmak istiyordum yalnızca.’”³⁶¹

Resim sadece resimdir, gerçeğin kendisi değildir. Tıpkı sinema, mankenler ve kitaplar gibi. Ancak “*Kara Kitap*”ta gerçek ile kurmacanın sürekli olarak iç içe girdiğini, birbirine karıştığını, neyin gerçek neyin kurmaca olduğunun ayırt edilemez hale geldiğini görürüz. Okuduğu kitapları kendi olmasına izin vermediği için yaktıran Şehzade’nin hikâyesi, Yeşilçam filmlerini taklit eden hayat kadınlarının hikâyesi ile aynı ikilemin farklı izdüşümlerinden başka bir şey değildir. Toplumun içindeki en soylu olan da en alttaki de aynı dertten muzdaripler. Gerçek ile gösterge; kopya ile asıl gibi karşıtlık ilişkileri “*Kara Kitap*”ın odak noktasını oluşturur. Akerson bu karşıtlık ilişkilerinden yola çıkarak “*Kara Kitap*” ile ilgili önemli bir noktanın altını çiziyor:

“Yazın ne dereceye kadar yaşamın göstergesidir, yaşam ne dereceye kadar yazının kurmacalığını taklit eder? Yazının dışında, yaşamın içinde gerçekle göstergeyi ne dereceye kadar ayırabiliyoruz, hatta böyle bir ayırım mümkün mü? Eğer böyle bir ayırım mümkün değilse, yaşam da zaman zaman tıpkı yazın gibi kurmacaysa, o zaman yazın neden yaşamın göstergesi olsun da kendisi olmasın? Bu soruyu sorduğunuzda, yazınla yaşam arasındaki karşıtlığı ortadan kaldırmaya doğru bir adım atıyorsunuz. Yazın ne kadar göstergesel ve kurmacaysa o kadar da gerçek ve aslolanıdır; yaşam ne kadar gerçek ve aslolanı o kadar da kurmaca ve göstergeseldir. Kitap gerçekle gösterge arasında kurduğu karşıtlığı, yazına böyle bakmakla adım adım kaldırıyor, yazınla yaşamı bir tutan bir çizgiye geliyor.”³⁶²

“*Kara Kitap*” postmodern duruşuyla paralel bir şekilde yaşam ve yazın çizgisini bulanıklaştırarak aslında “sır” ya da aranan her şeyin yaşamdan daha renkli, daha karmaşık yazının içinde saklı olduğunu anlatmaya çalışır.

³⁶⁰ age, 418.

³⁶¹ age, 409.

³⁶² Fatma Erkman Akerson, “‘Kara Kitap’ Üstüne Bir Yorum Denemesi”, *Kara Kitap Üzerine Yazılar*, ed. Nüket Esen (İstanbul: Can Yayınları, 1992): 80-81.

İkinci olarak içerik açısından Orhan Pamuk, özcü tutumu yarattığı kurmaca dünya içindeki hiçbir karakter ile okuyucu arasında sağlam bir özdeşlik kurulmasına izin vermeyerek etkisizleştirir. Bizzat karakterler çelişkili ve çatışmalı iç dünyaları ile saflık arayışlarının çıkışsızlığını gösterirler. Yazarın kendisi bu çatışmalardan birine yaslanmaz; yaslanma eğilimi gösteren okuyucuyu da uyanık olması için sık sık uyandır. Romanlarındaki kahramanlara bakıldığında aslında söylemlerindeki saflık arayışlarına rağmen; bizzat bu arayışın kendisinin bile onların geleneksel bilinçten koştuklarını ve katışık olduklarını göstermektedir. Karakterlerinin dışında romandaki söylemler için de geçerlidir bu durum. Roman içinde birbiriyle sürekli olarak çatışan söylemler hem birbirini geçersizleştirir, hem de tek başına birinin diğeri üzerinde egemenlik kurmasını engelleyerek tanrı yazarın konumunu da sorgulanır hale getirerek, otoriter tek bir söylemin hâkimiyetine izin vermeyen bir biçim yaratır. Pamuk nasıl edebiyatı biçimsel açıdan oyunlaştırıyorsa kimlik meselesini de ilizyonik bir oyuna çeviriyor. Karakterlerin birbirlerinin yerlerine geçmesiyle ontolojik varlıklarını belirsizleştirerek, bunlarla sürekli oynayarak kimliğin de aslında sonuçları ne kadar ciddi ve somut olursa olsun kurmaca olduğunu hatırlatmak ister gibidir.

Bu kitap üzerine en kapsamlı değerlendirmelerden birisini yazan Orhan Koçak “*Kara Kitap*”ın yorumlanmasının neden zorlu bir çabayı gerekli kıldığını şöyle açıklar:

“Yorum, metnin içindeki dışı araştırmak demektir; Ama Kara Kitap’ta bir iç yoktur, çünkü dış yoktur; yorumcu, iki seçenektan birinin içine yuvarlandığını görür bu yüzden: Ya metnin yorumlanabilirlik derecesini ölçerken metnin büsbütün dışına çıkarak, yorumlanması olanaksız bu türden metinleri üreten toplumsal/tarihsel koşullar üzerinde düşünmeye başlar (Jameson); ya da yazarın zaten gözümüze sokarak gösterdiği öğeleri bir kere daha sıralar, kitapta zaten birbirine baktığı söylenen motifler arasındaki bağlantıyı bir kere daha kurar benim gibi. Yorularak, üzümlere, kuşklar içinde.”³⁶³

Çetrefil, iç içe geçmiş anlatılardan oluşan ve civa gibi akışkan bir yapıya sahip olan “*Kara Kitap*” için geçerli olan bu durum aslında postmodern romanların çoğu için geçerlidir. Bu nedenle yazarın kendisi kurmaca bir dünyanın içine bizleri durmadan oyuna çağırır. Yapıtın derinlerinde, en dibinde ortaya çıkarılabilir, ele geçirilebilir bir anlamı bulmak çabasının anlamlı bir çaba olmadığını pek az okur farkedebilir. Bu da her romanda “anafikir” arayan (belki de Türk eğitim sisteminin kafamıza yerleştirdiği edebi refleks) makul sebeplerin makul sonuçlarını görmek isteyen okuyucu (hatta yazar ve eleştirmen) profilinin huzurunu kaçıracaktır. Yazarın da

³⁶³ Koçak, Orhan. “Aynadaki Kitap / Kitaptaki Ayna”, *Defter*. s. 17 (Ağustos-Aralık 1991): 65-144.

dediği gibi “İyi edebiyatın seslendiği şey yargılama gücümüz değil, kendimizi bir başkasının yerine koyabilme yeteneğimizdir.”³⁶⁴ Romanın sonuçta bir kurmaca olduğunun bilincinde olarak oyuna dâhil olan, bir kitabı kurgusundaki oyunlu dünya için seven nitelikli okur kitaptaki kurmaca dünyanın ötesinde bir anlam aramanın beyhudeliğini kavramış; ama öbür taraftan bu kurmaca dünyadaki yapıların ve motiflerin somut bazı karşılıklarının olduğunu sezerek bunu deşifre etmeye çalışan bir çaba içerisindedir. Bu açıdan bu tezin kendisi Orhan Koçak’ın söylediği gibi birinci gruba dâhildir. Orhan Pamuk romanlarında somut akademik bir tarih ekolü aramaz ya da içinde yaşadığımız coğrafyanın bitmeyen kimlik dertlerine “çözümler” üretmesini beklemeyiz yazarın kendisinden. Bunun yerine yazarın kitabında sorduğu soruların, kimliğe ilişkin yazdıklarını yazarın bulunduğu kültürel iklim ve tarihsel bağlam içerisindeki yerini çözmeye çalışabiliriz ancak.

Hayatın esrarını yüzlerde, harflerde dedektif gibi arayan Galip ve Celâl’in keşfettiği bir sırdan veya belirli bir anlamdan çok kitapta hakim olan bir belirsizliğin hakimiyetinden bahsedebiliriz. Galip gördüğü her nesnenin kendisine bir şeyler anlattığını düşünür. Her nesnenin, harfin veya işaretin gizli bir anlamı olduğunu, bir sırrı taşıdığını düşünmek ezoterizme özgü bir düşünme biçimidir. Ancak bu nesnelerin peşinden çıkılan yolculuğu anlatan roman “hiçbir yere varmayan ipuçlarıyla donatılmıştır.” Bir bakıma romandaki sır arama yolculuğu ve romandaki sonuçsuz ve şaşırtıcı ayrıntılar “hakikatin ele geçmezliğini vurgulamak” için konmuş gibidir.³⁶⁵ Gerçekten de roman boyunca anlatılan hikâyelerin hepsi kara hikâyelerdir. Noir edebiyatın tüm özelliklerini görürüz bu romanda. Arayış, iz sürme, cinayet, karanlık sokaklar, adı bilinmeyen kişilerden gelen esrarengiz telefonlar bu kara hikâyenin ve bulmacanın parçalarını oluşturur. Bu bağlamda “*Kara Kitap*” postmodern grotesk, kara edebiyatın bilinen genel özelliklerini bünyesinde taşır: 1) Bütün hikâyeler ve anlamlar birbirleriyle iç içe geçer ve birbirlerinin içinde kaybolur. 2) Öyküyü kimin anlattığı değil, öykünün kendisi önemlidir. 3) Öykü bize “ders” vermez; bizi sadece bazı durumlarla, bazı insani hallerimizle yüzleştirebilir ancak. 4) Öykünün yüzleştirdiği durum ve hallerin tek bir mutlak anlamı değil; nereden ve kimin tarafından bakıldığına göre değişen çoğul anlamları mevcuttur.

³⁶⁴ Pamuk, “Kars’ta ve Frankfurt’ta”, **Babamın Bavulu**, 74.

³⁶⁵ Charlotte Innes, “İstanbul’un Dile Gelişi”. **Orhan Pamuk’u Anlamak**, 183.

“*Kara Kitap*” bu özellikleri barındıran bir roman olarak gerek Galip’in arayış öyküsü gerekse de Celâl’in köşe yazıları ile şu dört şeyin üzerinde temellenir: 1) Ayrıntılar bütünüün yan figürleri değil, bize romanın dokusal simetrisini veren baş öğelerdir. 2) Görünenin arkasındaki gizli anlam önemlidir. 3) Ancak görünenin arkasında olduğu varsayılan anlamların kendileri de (komplo teorilerindeki gibi) kuşkuludur. 4) Aranılan şeyin kendisi değil arayışın kendisi önemlidir. Son iki önerme ilk iki önermeyi geçersizleştirir aslında. İlk iki özellik romanın biçimsel izleğine son ikisi ise içeriksel izleğine ilişkindir. Bütün eşya ve sosyal yaşamın “gizli simetrisi”ne ait ayrıntıları anlatma merakı (İlk Türk toplu iğnesinin 1976’da Atlı firmasınınca üretildiğinin bilgisinin verilmesi gibi³⁶⁶) sadece yazarın malumatfuruşluğunun bir sonucu değil aynı zamanda gündeliğin ve sıradanlığın içinde kaybolan şeyleri tıpkı bir arkeologun dikkatli titizliği ile gün yüzüne çıkarmak konusunda yazarın çabasının göstergesidir. Görünenin arkasındaki anlamı ortaya çıkarma dürtüsü hem romandaki tasavvuf mistisizmi ile örtüşüp esrarlı bir hikâye yaratır (edebiyat okurunun en çok sevdiği tema) hem de felsefi planda bu mistisizmi sekülerleştirerek modern dünyaya dair insani ve varoluşsal durumları betimler. Yeraltındaki mankenler ve dehlizler hikayesi hem fantastik yönüyle romanın postmodern kurgusunu güçlendirir hem de felsefi planda toplumsal bilinçaltına itilmiş dehlizlerle okuru yüzleştirmeye çalışır.

“*Kara Kitap*”ı kara roman sınıfına sokan bir başka özellik ise romandaki kara atmosferin ve renginin romandaki hâkimiyetidir. Kara, hem bütün diğer renkleri bastırır hem de belirsizliği çağrıştırır. Bu yönüyle hem ahlaki doğruculuğun hem de huzurlu düzenlerin antitezidir. Kitaptaki kaotik atmosfer bir huzursuzluk davetiyesidir. “*Kara Kitap*”taki hiçbir karakter tam olarak iyi ya da kötü değildir. Yaşlı köşe yazarlarının “Unutma, sen hem şeytansın hem melek, hem Deccal’sin hem de O. Çünkü okurlar bütünüyle kötü ve bütünüyle iyi birinden sıkılırlar hep.” diyerek verdikleri nasihat Celâl Salik’in yapmış olduğu yazarlığı çok iyi tarif etmektedir.³⁶⁷ Gerçekten de Celâl Salik hem cellat hem kurbandır; hem Deccal hem de Mehdidir. Bu yüzden yazdığı yazılar hep ilgi görür. “*Kara Kitap*” ödevlerden, sorumluluklardan çok bize yaratıcı kötülüğün (demonik) kapılarını aralar. Romandaki çift anlamlılık peşimizi bırakmaz: Deccal belki Mehdi’dir; belki de Mehdi’nin kendisi Deccal’dır. Bilebileceğimiz tek şey zeki bir cehennem huzurlu

³⁶⁶ Pamuk, *Kara Kitap*, 138.

³⁶⁷ *age*, 93.

bir cennetten daha çekilir olduğudur. Kıyamet sahnelerini anımsatan “*Boğazın Suları Çekildiği Zaman*” bölümü metaforik olarak toplumdaki kötülüğün gizli çatışma eğilimlerinin bir kara aynasıdır. Yabancılaşma, melankoli, kasvet, belirsizlik, paranoya, komplo teorileri, ahlaki çöküş, mehdi beklentisi bu ruh halinin ve çatışma eğilimlerinin belli başlı öğelerini oluşturur. Herkes Mehdi’yi (kurtarıcı) beklemektedir. Burada kendisini bir çeşit Mehdi olarak gören Celâl Salik Batılılaşma ile birlikte kaybolan sahiciliği ve gizli anlamı bulmaya adanmıştır hayatını; ama bir diğer yandan en Batılılaşmış kafaya ve ruha sahip olan da yine Celâl Salik’tir. Toplumdaki zekâ ve ruh yoksunluğu yazılarına da yansıttığı en temel derdidir. İronik bir şekilde hafızasını kaybeden bir toplumda sahicilik peşinde koşturun Celâl Salik, kendi hafızasını yitirmeye başlamıştır.

“*Kara Kitap*” bir sonuca varmaz. Çıkışsız ve sürekli farklı yönlere giden labirentin kolları gibi içindeki okuyucuyu bir yere ulaştırmaz. Ezoterik yorumlarının hem cazibesi hem de sonuçsuzluğu gibidir böylesi bir sonuç arayışı. Belki de en önemlisi şudur: İlle de bir sonuç aranacaksa, bu labirentin içinde değil labirentin kendisindedir. Bu ayrımın farkında olmak zaten kendi labirentlerini inşa edenlerin, o labirentlerde kayboluşundaki derin ironiyi fark etmesiyle mümkündür. Bu yüzden “*Kara Kitap*”ın aslında bu temel ironi üzerinde yazılan bir kitap olduğunu söyleyebiliriz. Celâl ve Rüya öldürülmüştür. Celâl ile birlikte saldırıya uğrayan Rüya’nın cesedi olaydan bir gece sonra Alâaddin’in dükkânında oyuncak bebeklere sarılmış bir şekilde bulunur. Galip’in yazdığı yazılar veya telefondaki saplantılı okuru F. M Üçüncü’yü yönlendirmesiyle mi bu cinayetin işlendiği sorusu cevapsız bırakılır. Tıpkı birçok konuda olduğu gibi belirsizliğin hakim olduğu roman atmosferi kesinlik arayan okuyucu kitlesini boşlukta bırakır. Tezli roman geleneğinden beslenen bir okuyucu profilinin bu kitabı yadırgaması, biçimsel yeniliğine şaşırması kaçınılmaz gibidir. Kitap sanki bu tür romanlar ya da okuyuculara seslenmek istermiş gibi Galip ve Rüya arasındaki edebiyat tartışmasına girer. Rüya sürekli olarak İngiliz polisiye romanları okumakta Galip ise bu romanları yadırgamaktadır:

“İngilizlerin en İngiliz, şişmanların tam şişman, suçlu ve kurbanlar da dahil olmak üzere geri kalan bütün özne ve nesnelere de, ya birer ipucuna benzediği ya da yazar onlara zorla ipucu taklidi yaptırdığı için, kendilerine benzemedikleri bu yapay dünyada Galip vakit geçiremezdi bir türlü(...) Galip bir keresinde, Rüya’ya, yazarın da katilin kim olduğunu bilmediği bir polisiye romanın yazılırsa okunabileceğini söylemişti. Böylece, nesnelere ve kahramanlar her şeyin farkında olan yazarın zoruyla ipuçları ve sahte ipuçları kisvesine bürünmeden, hiç olmazsa, polisiye yazarının hayallerini değil, hayatta oldukları şeyleri taklit ederek kitapta

durabilirlerdi. Galip'ten daha iyi bir roman okuyucusu olan Rüya, böyle bir romanda ayrıntı bolluğuna nasıl bir sınır getirileceğini sormuştu. Çünkü ayrıntılar bu romanlarda hep bir amaca işaret edermiş."³⁶⁸

"*Kara Kitap*" bir yönüyle bir polisiye roman olarak da okunabilir pekâlâ; ama diğer yandan onun klasik polisiye romanlarının mekanik rasyonelliğini reddedişi ve çok katmanlı yapısıyla bu tür romanların bir anti tezi olduğu da söylenebilir.³⁶⁹ Kitabın kurgusu bir yönüyle polisiye romanlara benzer. Esrarengiz bir köşe yazarı, onunla kaçan bir kadın ve kadının kocasından oluşan üçgen arasında İstanbul'un karanlık dehlizlerinde ve sokaklarında gelişen iz sürme serüveni okuyucuyu da beraberinde sürükler. Ancak bu yazarın yapmak istediği asıl şey değildir. Bütün Orhan Pamuk romanlarında olduğu gibi romanın eğlence boyutu ihmal edilmez ve polisiye de okuyucunun ilgisini sürüklemek için çok ideal bir biçimsel bir yapı sunar. Bu anlamda Orhan Pamuk karmaşık kurgulu yüksek edebiyat ve eğlencelik (trivial) edebiyatı bir potada yoğurabilen bir yazardır. Celâl'in karşılaştığı yaşlı köşe yazarlarından birisinin de söylediği gibi "Okuyucu dediğin panayıra gitmek isteyen bir çocuktur."³⁷⁰ Ancak Pamuk bu biçimsel yapıyı aynı zamanda romanın içeriğiyle de yakından irtibatlı hale getirir. "*Kara Kitap*" kaybolan iki kişinin peşinden sürüklenen Galip'in hikâyesi olduğu kadar aşk, yalnızlık, kıskançlık, ikinci sınıf insan olma dertleri ve yitip giden medeniyetlerin bu kadim şehirde bıraktığı hüznü tortular üzerine yazılmış olan bir romandır. Pamuk, Galip'in bir türlü ısınmadığı İngiliz polisiye romanlarındaki gibi tanrı yazarın her şeye mutlak bir şekilde hakim olduğu bir roman konvansiyonunu reddettiğini romanın sonunda "katil kim?" sorusunu boşlukta bırakmasıyla da göstermiştir. Romanda hiçbir şeyin görüldüğü gibi olmaması, kesin anlamlara karşı duyulan kuşku aslında postmodernizmin temel özelliklerinden birkaçıdır. "*Kara Kitap*"ın başarısı bu postmodern öğeleri tasavvufi öğretilere bağlayarak romanda çok katmanlı bir yapının oluşturulmasında yatar. Bu bağ Hurufiliktir. Batını tasavvufunun bir kolu olan Hurufilik dünyadaki nesnelere, insanların yüzlerindeki anlamdan ve harflerin ve sayıların gizli anlamlarından yola çıkarak ebedi varlığın sırlarına ulaşılabilineceğini savunan mistik bir öğretilerdir.

Tasavvuf mistisizminde zahiri ve batını olmak üzere iki anlam düzeyi bulunmaktadır. İlginç bir şekilde romanda Hurufilik bağlamında gerek Celâl gerekse de Galip yaşadıkları şehirdeki her nesnenin ve eşyanın derinlerinde saklı olan "anlamlarının"

³⁶⁸ age, 54-55.

³⁶⁹ Amerikalı yazarlar Paul Auster ve Patricia Highsmith'i de Orhan Pamuk gibi bu eğilime örnek verebiliriz.

³⁷⁰ Pamuk, *Kara Kitap*, 91.

peşine düşerek, görülenin (zahiri) arkasındaki görülmeyen (batını) anlamı bulmak için uğraşırlar. Bizim göremediğimiz gizli bir dünyanın kapıları onların kalemlerinde aralanır: “(...)Celâl anlattıkça dünya anlamlanır, burnumuzun tâ dibindeki ‘gizli’ gerçekler daha önce bildiğimiz, ama bildiğimizi bilmediğimiz zengin bir hikâyenin şaşırtıcı parçaları haline dönüşür, böylece, hayat da, daha bir katlanılabılır olurdu.”³⁷¹ Ancak romanda ilginç bir nokta daha var. Bu anlamların tıpkı rasyonel polisiye romanları dünyasındaki okuyucuya sunulan işaretler gibi gösterildiği her anda bu tutumu inkâr eden ve geçersizleştiren paralel zıt öğelerin ortaya çıkması da gecikmez. Okuyucunun bu işaretleri yorumlamaya giriştiği her noktada onu oyaladığını, onunla oyunlar oynadığını gösteren yazarın hınzır ve kafa karıştırıcı sesini duymakta gecikmeyiz. Postmodern romanın bu çoklu anlam stratejisi “*Kara Kitap*” romanında çok başarılı bir şekilde uygulanır.

Kitabın ismi ile kitap arasında bir bağlantı daha söz konusudur. Celâl ve Galip’in esrarı keşfetmek ve sırrı bulmak için çıktıkları yolculukta önemli olanın bu sırrın ve esrarın bulunup bulunmaması değil; bizzat bu yolculuğun kendisi olduğunu anlamaya başlarız. Mevlana Celâleddin Rumi, Şam’a kadar giderek uzaklarda aramasına rağmen arkadaşı Şemsi Tebrizi’nin cesedi evinin bahçesindeki kuyuda bulunur. Tıpkı Galip’in aradığı Rüya’nın, kaldığı apartmanın birkaç sokak ötesinde bir apartmanın çatı katında gizlenmesi gibi. Çatı katları, apartman boşlukları ve kuyular yanı başımızda olan, bizlere göz kırpan; ama görmek istemediğimiz anlam ve nesnelerin kapalı durduğu sandıklar gibidir. “*Kara Kitap*” içi tıpkı matruşka bebekleri gibi açıldıkça başka bir gizli ve kilitli sandığın ortaya çıktığı büyükçe bir sandığa benzer. Ancak bu sandıkların her biri açıldıkça belirsizlik duygusu berraklaşacağına daha da koyulaşır. Galip’in yazdığı “*Esrarlı Resimler*” bölümündeki ayna metaforu romanın tam kalbine giden hikâyenin kendisidir. Bir Beyoğlu pavyonunda iki ressamdan birisi duvara harika bir İstanbul resmi yaparken; diğeri duvarın karşı tarafına sadece bir ayna koymuştur. Yapılan bu resim yarışmasında aynayı koyan ressam yarışmayı kazanır. Ayna ve resim metaforu bize neyi anlatır? Platoncu bağlamda resim gerçek değil; ancak gerçeğin bir taklididir. Ayna ise taklidin taklididir. Burada üç boyutlu gerçek ve gösterge ilişkisi söz konusudur. Gerçek dünya, resim ve ayna. Aynadaki resim ise gören özneye göre değişken anlamların çıkarılabileceği bir göstergeye dönüşür:

³⁷¹age, 96-97.

“Birinci duvardaki sefil ve hüzünlü sokak köpeği, karşısındaki aynada, hem hüzünlü hem kurnaz bir köpeğe dönüşüyor, tekrar birinci duvardaki resme dönüldükte, bu sefer, aslında, orada da kurnazlığın resmedildiği, üstelik köpekte insanı kuşkulandıran bir hareket de seziliyor, derken aynaya dönüp yeniden bakıldığında, hareketin anlamını sezdirecek başka bazı tuhaf kıpırtılar ve belirtiler görülüyor, ama bu sefer de iyice aklı karışan seyirci, bir koşu yeniden birinci duvara dönüp asıl resme bakmamak için kendini güç tutuyordu. Bir seferinde, hüzünlü köpeğin gezindiği sokağın açıldığı meydana köpürme, aynada şakır şakır aktığını görmüştü yaşlı ve evhamlı bir müşteri. Evde muslukları açık bıraktığını hatırlayan unutkan bir ihtiyarın telaşıyla tekrar resme döndüğünde, çeşmenin kuru olduğunu anlamış, yeniden aynaya dönüp suların daha da gür aktığına tanık olduktan sonra, buluşunu ‘zevk kadınlarıyla’ paylaşmak istemiş, ama resmin ve aynanın bitip tükenmeyen oyunlarını çoktan kanıksamış konsomatrislerin ilgisizliğiyle karşılaşınca, kendi kapalı hayatına, anlaşılamamakla geçmiş ömrünün yalnızlığına çekilmişti çaresizlikle.”³⁷²

Ayna resmin kusursuz bir yansıtıcısı değildir. Resmin karşısına koyulan kara ayna geçekçiliğin estetik poetikasının huzur verici sağlamlığı karşısında postmodernizmin huzursuz, güvenilmez, belirsiz ve tutarsız varlığının da bizzat kendisidir:

“(…) farklar, anlamlar, şaşırtıcı değişiklikler yedi değil, sonsuzdu. Çünkü birinci duvardaki İstanbul resmi, her ne kadar teknik açıdan at arabası ya da panayır resimlerini hatırlatıyorsa da, ruh açısından gölgeli karanlık ve ürpertici gravürleri, konunun ele alınışı bakımından da zengin bir freski çağrıştırıyordu. Bu freskin üzerindeki iri bir kuş, aynada efsanevi bir kuş gibi ağır ağır kanat çırpıyor, eski ahşap konakların boyasız cepheleri, aynada korkunç yüzlere dönüşüyor, bayram yerleri, atlıkarıncalar aynada kıpırdanıp renkleniyor, bütün o eski tramvaylar, at arabaları, minareler, köprüler, katiller, muhallebiciler, parklar, kıyı kahveleri, Şehir Hatları vapurları, yazılar, sandıklar bambaşka âlemin işaretleri olup çıkıyorlardı. Ressamın tatlı bir şakayla, kör bir dilencinin eline tutuşturduğu bir kara kitap aynada ikiye ayrılmış, iki anlamlı, iki hikâyeli bir kitaba dönüşüyor, birinci duvara dönüldüğünde kitabın baştan sona tek bir kitap olduğu, esrarının da içinde kaybolduğu anlaşılıyordu. Panayırlardaki eski eserlerinin anularıyla ressamın, birinci duvara kırmızı dudaklı, baygın bakışlı, iri kirpikli resmini çizdiği sinema yıldızımız, aynada bütün bir milletin yoksul düşmüş iri göğüslü anasına dönüşüyor, ilk duvara dönen bulutlu bakışlar, ananın ana değil, yıllardır yatılan evli karı olduğunu dehşet ve zevkle fark ediyordu. Ama sarayın ziyaretçilerinin asıl dehşete düşüren şey, ressamın eserinin her yerine kıpır kıpır yerleştirdiği o bitip tükenmeyecek gibi çoğalan insanların, köprüleri dolduran korkunç kalabalıkların aynadaki yüzlerinde beliren yeni anlamlar, tuhaf işaretler, bilinmeyen rüyaları.”³⁷³

Aynaların arkasındaki kara sıvanın kendisinin ismi de “sır” dır. Bir cam parçasını aynaya çeviren “sır” ile hayatın gizli simetrisinin sırrı arasındaki benzerlik dikkat çekicidir. Ancak hayatın karmaşıklığını düz bir aynaya sığdırabilmek mümkün müdür? Aynalar bizlere dünyanın kusursuz resmini ve hikâyesini yansıtan kusursuz birer aracı değildir. Bu da tek bir gerçeğin değil bakana ve nasıl baktığına göre değişen bakış açılarının olduğunu gösterir. O aynaya bakan herkesin resmi farklı yorumlaması gibi romanlar da kendisinden önce yazılmış eserlerin basit bir taklidi değildir. Milliyet Gazetesi’nden gelenekçi yazar Neşati, Celâl Salik’in yazı ve üslubunun Attar, Ebu Horasani, İbni Arabi ve Bottfolio çevirilerinden çalınmış olduğunu söyler. Aslında bu durum taklit ve özgünlük ayrımı üzerinden sadece kültürel kimliğe ilişkin bir tartışma değil aynı zamanda edebiyatın doğasına ilişkin

³⁷² age, 382.

³⁷³ age, 384-385.

bir tartışmanın da “*Kara Kitap*”ta sürdürülmekte olduğunu gösterir.³⁷⁴ Hiçbir metnin özgün olamayacağını, yazılmış her metnin bir başka metnin dolaylı bir ürünü olacağını savunan postmodern estetik ile “*Kara Kitap*”ın tezleri birbiriyle örtüşür.

“*Kara Kitap*”taki “*Esrarlı Resimler*” bölümü ister istemez Velazquez’in “*Nedimeler*” tablosunu akla getirmektedir. Diego Velazquez’in (1599-1660) “*Nedimeler*” (Las Meninas) adlı tablosu gerek sanat tarihçilerinin gerekse de resim sanatına ilgi duyanların üzerinde belki de en çok tartıştığı sanat eserlerinin başında geliyor. Bunun en büyük sebebi bu resimle Velazquez’in görmenin ve temsiliyetin anlamını sorgulaması ve günümüzdeki postmodern sanat anlayışına öncülük edecek (yapıtın kendisi postmodern olmasa da) bazı ipuçlarını sağlamasıdır. Hatırlayalım: Postmodernizm her şeyden önce sanatçı ile yapıtı arasındaki sınırların kalkması ve belirsizleşmesidir. Postmodern estetik, felsefedeki özne nesne kurgusunu çok radikal bir şekilde tersyüz eder. Bu da gerçek ile ilüzyon arasındaki farkın ortadan kaldırılmasıdır aynı zamanda. Üçboyutlu “*Nedimeler*” tablosu her şeyden önce ayna metaforu üzerinden o güne kadar alışlageldik temsiliyet ilişkilerini sarsan bir resimdir. Resmin konusunu kısaca şöyle tanımlayabiliriz: İspanyol kralı IV. Felipe, eşi Kraliçe Marianna ve kızları prenses Margarita Maria’nın yer aldığı tabloda kral ve kraliçe odanın arkasındaki aynada belli belirsiz bir şekilde görülürken; ressamın bizzat kendisi ve onun sağ tarafında prenses, prensesle ilgilenen iki nedimesi, sarayın soytarısı, yerde yatan bir köpek ve diğer saray efradı bulunmaktadır. Resimle ilgili ilk gariplik resmin ismidir. Bir saray ressamı tarafından çizilen tabloya kral, kraliçe ve prenses olmasına rağmen saray hiyerarşisinin en altındaki nedimelerin isminin verilmesi gerçekten ilginçtir. Ressam kendisini de tablonun içine yerleştirirken; arkası öndeki büyük aynaya bakan tuvalde ressamın çizdiği resmi göremeyiz. Asıl

³⁷⁴“Doktor Ferit Kemal’in eseri ‘*Le Grand Pacha*’yı Fransızca yazıp, ancak 1870’te Paris’te yayımlatabilmesini bazılarımız edebiyatımız için büyük bir kayıp olarak görüyorlar. O’nu bütün gerçekliğiyle tasvir eden bu tek eseri, ‘*Le Grand Pacha*’yı Fransızca yazıldığı için Türk edebiyatının bir parçası olarak görmemek ne kadar yanlışsa, ‘*Şadırvan*’ ya da ‘*Büyük Doğu*’ gibi Doğu dergilerde, bazılarının bir eziklik duygusuyla, Rus romancısı Dostoyevski’nin ‘*Karamazov Kardeşler*’indeki *Büyük Engizitör* parçacığının bu küçük risaleden yürütüldüğünü ileri sürmeleri de o kadar acıklıdır. Doğu’dan Batı’ya, ya da Batı’dan Doğu’ya yürütülmüş eserler efsanesi, bana hep şu düşüncemi hatırlatır: Dünya dediğimiz rüyalar âlemi, bir uykudagezerin şaşkınlığı içinde kapısından giriverdiğimiz bir evse eğer, edebiyatçılar da, alışmak istediğimiz bu evin odalarına asılmış duvar saatlerine benzerler: Şimdi: 1. Bu düşler evinin odalarındaki tıktırlı saatlerin birinin doğru ya da yanlış olduğunu söylemek saçmadır. 2. Odalardaki saatlerden birinin öbüründen beş saat ileri olduğunu söylemek de saçmadır, çünkü aynı saatin yedi saat geri olduğu sonucu da aynı mantıkla çıkarılabilir. 3. Saatlerden biri dokuzu otuzbeş geçeyi gösterdikten herhangi bir süre sonra, evdeki başka bir saatin dokuzu otuzbeş geçeyi göstermesinden, ikinci saatin birincisini taklit ettiği sonucunu çıkarmak da saçmadır.” *age*, 152-153.

resmin ne olduğunu bilmemize imkân yoktur. Resmin yansıtmak istediği kralla kraliçe ise odanın arkasındaki aynada belli belirsiz görülürler. Kral ve kraliçenin gerçekte odanın neresinde durdukları bile belirsizdir. Tablonun ortasında ve arkasında bulunan bu iki ayna resimdeki mekânsal kurguyu altüst ettiği gibi resmi yapan ile yapılanın aynı kompozisyonda yer aldığı (bakan ile bakılanın aynı olduğu) bir düzlem, resme bakan ile resimde bakanların arasında belirsiz bir ilişkiyi ortaya koyar. Bu yüzden Michel Foucault resimle ilgili sorulması gereken esas sorunun ne olduğunu özetlemiştir: “Görülen miyiz, gören miyiz”³⁷⁵ Resimde iç ve dış ayrımı ortadan kalkmıştır. Bu yüzden bir çerçeve değil en azından iç içe girmiş çerçevelerden bahsedebiliriz: Odadaki pek seçilemeyen iki tablo (resim içinde resim), ressamın çizdiği ama göremediğimiz tablosu (tablo içinde tablo), kapının eşliğinde içeri girdiği ya da çıktığı kestirilemeyen saray görevlisinin çizildiği çerçeve, kral ve kraliçenin yansıdığı ayna ve önde bulunan büyük ayna (ayna içinde ayna) şeklinde devam eden karmaşık bir yapı hâkimdir resime. Resimde tek bir kompozisyondan ziyade birbiriyle iç içe girmiş birçok çerçeve ve kompozisyondan bahsetmek daha doğru olacaktır. Dolayısıyla “*Nedimeler*” tablosunda resim içinde resimler, tablo içinde tablolar ve ayna içinde aynaların bulunması hem resimdeki temsiliyet sorununu ortaya çıkarırken hem de resmin içinde çoğulcu bir yapıya (dolayısıyla da çoğulcu bir yoruma) imkân tanır. “*Nedimeler*” tablosunu bu kadar özel kılan “özne ve nesne, seyirci ve model rollerini sonsuza kadar tersyüz” etmesidir.³⁷⁶ Bu açıdan “*Nedimeler*” tablosu resim içinde resim, ayna içinde aynanın yer almasıyla üst kurmaca bir resimdir. Her kanonik sıfatına erişmiş sanat eseri gibi bu resim de kendisinden sonraki resim geleneğini derinden etkilemiştir. Velazquez’in bu tabloyla yaptığını Orhan Pamuk roman ile yapmıştır diyebiliriz bir bakıma.

Romanın gücü sıra dışı öyküler anlatmasıyla değil sıradan olanın içindeki sırrı çıkarabilmekteki maharetiyle ölçülür. Bu yönüyle “*Kara Kitap*” hayatın içine gömülmüşlerin, kafasını kaldırıp, fark edemedikleri esrarın izlerini sürmektedir. Hayatı bu kadar çekilmez ve bayağı kılan aslında yaşadığımız hayatların bize ait olmamasıyla ilişkilidir biraz. Bazen apaçık gerçeğin sıkıcılığı karşısında yazının kendisi bir sığınak olur. Yazarının kitabın karmaşık ve ilüzyonik kurgusunda inandığı tek gerçek belki de budur: “Hiçbir şey hayat kadar şaşırtıcı olamaz. Yazı

³⁷⁵ Michel Foucault, *Kelimeler ve Şeyler: İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi*, 3. bs. çev. Mehmet Ali Kılıçbay (Ankara: İmge Kitabevi, 2006), 30.

³⁷⁶ *age*, 29.

hariç.”³⁷⁷ “*Kara Kitap*” tekdüzelikteki sıradışıyı arayışın romanıdır. “*Kara Kitap*” gerek kullandığı metaforların derinliği gerekse de biçimsel yapısının şaşırtıcılığıyla tıpkı Oğuz Atay’ın “*Tutunamayanlar*”ı gibi edebiyatımızda bir dönüm noktasını teşkil eder. Pamuk’un önceki eserlerinde belirmeye başlayan postmodern çizginin netliğe kavuştuğu roman, bütün geleneksel konvansiyonel edebi biçimlerin dışına taşan anlatım özellikleri ile birer biçim denemesinin çok daha ötesinde anlama sahiptir. Nasıl ayna birebir hayatı taklit edemiyorsa, kitapların kendisi de bize ulaşılacak sırrın veya esrarın kendisini anlatamaz. Sonuç olarak sadece sırrların ve esrarın nasıl bir şey olduğundan çok neden insanların onların peşinden bu kadar sürüklendiğini anlatan romanın kendisidir “*Kara Kitap*” ya da aynanın arkasındaki kara sır.

³⁷⁷Pamuk, *Kara Kitap*, 23.

11. “YENİ HAYAT” ROMANINDA ANLAM AĞLARI

“...vapurda öyle hayat sürülüyordu ki, ben fırtınadan denizden değil, yolun bitmesinden, sağ salim Amerika'ya muvasalatın korkuyordum. Bu seyahat biteceğine ah keşke şu vapur batsa da şu hayat bitse diyordum!”³⁷⁸ [Ubeydullah Efendi]

“Yeni Hayat”; okuduğu yarı ütöpik yarı mistik bir kitapla yollara düşen Osman adlı üniversiteli bir gencin anlam arayışını anlatmaktadır. Kahramanımız kitabın kaynağını araştırmaya başladığında yalnız olmadığını fark edecektir. Kitabı okumasına vesile olan platonik aşkı Canan’ın peşinden Anadolu’nun uzak ve unutulmuş kasabalarına doğru yolculuğa çıkar. Zamanla hiçbir şeyin görüldüğü gibi olmadığını anlamaya başlayacaktır. Kitap; demiryollarından emekli olmuş, çocuklara idealist bir ruhu aşlamak isteyen Rıfki Hat tarafından yazılmıştır. “Perteve ile Peter”, “Kamer Amerikada” gibi yazdığı yarı hayal ürünü, yarı uyarılma kitaplarda mutlaka bir tren bulunmakta, cumhuriyetin ilk yıllarındaki demiryolculuk ve kalkınmacılık ruhunu bu vesileyle uyandırmaya çalışmaktadır. Elden ele dolaşarak okuyanların hayatını değiştiren bu kitap, sıradan hayatın dışında ütöpik bir dünyanın çağrısını yapmaktadır.

Canan’ın sevgilisi Mehmet (İlk ismi Nahit) bu kitabın peşinden her şeyini arkada bırakarak farklı bir kimlikle yeni bir hayata başlamıştır. Mehmet’in babası Dr. Narin, oğlunu elinden alan kitaba karşı savaş açmıştır. Her birine Zenith, Movado, Omega, Serkisof ve Seiko gibi isimler verdiği hafiyeler ağı aracılığıyla oğlu ve kitabı okuyan diğerleri hakkında ayrıntılı raporlar tutmaktadır. Kitabın yazarı Rıfki Hat bu ajanlar tarafından vurularak öldürülür. Dr. Narin aynı zamanda gücünü ve nüfuzunu kullanarak “Büyük Kumpas” adını verdiği Batılılaşmanın getirdiği büyük dalganın altında kalan kırık kalpli bayileri örgütlemekte ve bu kumpasa karşı Anadolu’nun uçra kasabalarında kendisine inananlarla birlikte bir karşı direnişi

³⁷⁸Sıra dışı Bir Jön Türk Ubeydullah Efendi’nin Amerika Hâtıraları, 2. bs. ed. Ahmet Turan Alkan (İstanbul: İletişim Yayınları, 1997), 130-131.

örgütlemektedir. Osman ve Canan ise ücra taşra kasabalarını adım adım dolaşmakta, trafik kazalarında “*Yeni Hayat*”ın ışığını bulmaya çalışmaktadırlar. Canan ile birlikte çıktıkları yolculukta bindikleri otobüslerden birisi kaza yapınca kazada ölen ve kendileri gibi kitabı okuyarak bu arayışa katılan yolcuların kimliklerine bürünerek Dr. Narin’in Güdül kasabasında düzenlediği kırık kalpli bayiler toplantısına katılırlar. Romanın başkarakteri Osman, büyük kumpası deşifre etmek ve hayatın gizli kalmış işaretlerini bulmak için çıktığı bu yolculuğun sonunda Canan’ı elinden kaçıır; hayatını kaydırıldığını düşündüğü Mehmet’i ise intikam almak için öldürür. Sonunda evine dönmüş, evlenmiş, gündelik hayata karışmıştır. Ama kafasını halen kurcalayan soruların peşinde yıllar sonra tek başına çıkacağı yolculukta uğrayacağı bir trafik kazasında hayatını kaybedecek ve roman bu şekilde sona erecektir.

Kaybolan bir kişi ve geçmişin izinden yapılan bu yolculuk araçtan çok amaç haline gelmiştir artık. Yolun menzili değil bizzat yolun kendisi anlam kazanmıştır. Varoluşçu ve mistik öğelerle yüklü olan roman; hayatın anlamı, rastlantılar, mucize, kader, hayatın gizli simetrisi, kitaplar, aşk, ölüm, Doğu-Batı, komplo teorileri, yazı, yazarlık, yanılsamalar ve gerçeklik üzerine çok katmanlı ve metinlerarası göndermelerle ve çoğulcu anlam yapısıyla dikkati çekmektedir. Metinlerarasılık bir yazarın kendinden önce yazılmış metinlere ve edebi mirasa açık ya da örtük bir şekilde göndermede bulunarak buradaki birtakım öğeleri işleyerek, dönüştürerek yeni bir kurmaca metin yaratmasıdır. Julia Kristeva’nın tanımladığı biçimiyle “*Her metin bir alıntılar mozayigi üzerine kuruludur, her metin, bir başka metnin sindirilmesi (Absorption) ve dönüşümü’dür (Transformation)*”³⁷⁹ Bu açıdan bakıldığında “*Yeni Hayat*” birçok başka eserle açık veya kapalı etkileşim içerisinde yazılmıştır. Bunlardan özellikle Amerikalı yazar Paul Auster’i anmak gerekiyor. “*New York Üçlemesi*”, “*Leviathan*” ve “*Ay Sarayı*” romanları ile “*Yeni Hayat*” romanı arasında ikizler, kimlik değiştirme, hayatın gizli simetrisi gibi tematik açıdan edebi bir akrabalıktan söz edebiliriz. Bunların yanı sıra Tanpınar’ın “*Saatleri Ayarlama Enstitüsü*”nü de unutmamak gerekiyor. Romanda saat gibi eşyaların ve nesnelere ruhu ile ilgili anlatılan bazı pasajlarda Tanpınar’ın izlerine rastlar, onun sesini duyarız. Bunların dışında B. Venkat Mani, karşılaştırılmalı bir perspektifle “*Yeni Hayat*” romanında Ziya Gökalp’in yazıları, “*Kuran-ı Kerim*”, Rainer Maria Rilke’nin “*Duino Elegies*” ve Novalis’in “*Heinrich von Ofterdingen*” gibi

³⁷⁹Aktaran: Gürsel Aytaç, **Genel Edebiyat Bilimi** (İstanbul: Say Yayınları, 2003), 209.

eserlerinin izlerini sürerek, romanın içindeki bu metinlerarası boyutu ayrıntılarıyla irdelemektedir.³⁸⁰ “*Yeni Hayat*” tek bir izleğe indirgenemeyecek kadar zengin ve çok katmanlı bir roman. Açık yapıt özelliği nedeniyle çok değişik açılardan yola çıkılarak değişik yorumların getirilebilmesi mümkün olan edebi bir eserle karşı karşıyayız. Bu nedenle romandaki bazı katman ve izlekleri ele alacağız.

11.1. Kırık Kalpli Bayiler Arçelik’e Karşı

Romandaki en dikkat çekici izlek evrensellik ve yerellik arasındaki gerilim üzerine kurulmuştur. Bu çatışma daha çok eşyalar ve nesnelere çerçevesinde ortaya çıkıyor. Bir nevi yerli marka Budak gazozunun Coca Cola, Schweppes ve Pepsi gibi küresel markalarla olan umutsuz ve yenilgiye mahkûm savaşıdır söz konusu olan.³⁸¹ Küresel iktisadi ve kültürel hegemonya karşısında kendisini kapana sıkılmış hissedenden taşralı bir halet-i ruhiye iki şey üretebilir: 1) Her türden ve renkten milliyetçilik. 2) Paronaya ve komplo teorisi. Romandaki Dr. Narin ve onun örgütlediği kırık kalpli bayiler tam da bu iki olgunun üzerinde yükselmektedirler:

“Ayrıca ortak düşmanlarının Büyük Kumpası’na karşı kırık kalpli bayiler ile ilişkilerini geliştirmiş, onlardan tek tük ihbar mektupları almaya başlamıştı. Özellikle uluslararası soba, dondurma, buzdolabı, gazoz, tefecilik ve köfteli ekmek şirketlerinin rekabetiyle dükkanları tek tek kapanan bu kişiler, yalnız Rifki Amca’nın kitabını değil, genel olarak tuhaf, değişik, yabancı buldukları kitapları okuyan gençlerden pıreleniyor, onları mimliyor, Dr. Narin tarafından teşvik de edilirlse bu gençleri izleyip, hayatlarını gözleyip, öfkeli ve paranoik raporlar yazmayı seve seve üzerlerine vazife ediniyorlardı.”³⁸²

Birbiriyle iç içe girmiş bu iki bileşen toplumsal olarak kendisine eleştirel bakamayan, sorunlarla dürüstçe yüzleşmek yerine bunun sebeplerini dışarıda arayan bir yaklaşıma neden olmaktadır. Yazar bu iki güçlü eğilimi Anadolu’nun taşra şehirlerine eğilerek tiye almaktadır. Romandaki kahramanların Atatürk heykelleri, camiler, Arçelik bayileri ve büyük şirketlerin reklam panolarıyla dolu olan Anadolu’nun unutulmuş kasaba ve şehirlerine yapmış olduğu yolculuklarda muhatap oldukları taşralılık yer yer ironik bir dille anlatılmaktadır. Taşralı ruh hali romanda değişik biçimlerde karşımıza çıkıyor. İktisadi ve toplumsal anlamda eski konumları sarsılan ve küresel sisteme ayak uyduramayan küçük üreticiler, esnaf ve tüccarlar bu tür ideolojilerin verimli tarlaları haline gelmektedirler. Romandaki belli başlı

³⁸⁰B. Venkat Mani, “Turkish-German Reattachments: Orhan Pamuk’s *The New Life*”, **Cosmopolitical Claims: Turkish-German Literatures From Nadolny to Pamuk** (Iowa City: University of Iowa Press, 2007): 146-182.

³⁸¹Orhan Pamuk, **Yeni Hayat**, 72. bs. (İstanbul: İletişim Yayınları, 2008), 267.

³⁸²age, 145.

çatışma öğeleri dolaylı yoldan bu bağlam üzerine kurulur. İçe kapanmacı milliyetçi taşralılık ile küresel kapitalist dinamikler arasındaki çatışma hali romanın kurgusunda önemli bir yere oturmaktadır. Orhan Pamuk'un kitaplarında mutlaka işlediği Doğu-Batı teması bu kez bu çatışma öğeleri bağlamında ele almaktadır. Dr. Narin'in başını çektiği kırık kalpli bayiler ile Arçelik bayiler zinciri çatışmanın iki tarafıdır. Bir tarafta "kaybedilmiş geçmiş" ve saflık arayışı; öbür tarafta ise küresel iktisadi ve kültürel dinamiklerin önlenemez yükselişi söz konusudur.

Yazar ise ne yitip giden geçmişe ağıt yakmakta ne de geçmişini ezip geçen bir modernleşmenin kayıtsız şartsız destekçiliğine soyunmaktadır. Mehmet'in Osman'a "Saf olana, bozulmamış olana, sahil şeye ulaşmak istiyorsun. Ama yok öyle bir başlangıç. Hepimizin taklidi olduğu bir asıl, bir anahtar, bir söz, bir köken aramak boşuna." demesi bu yaklaşımın ürünüdür.³⁸³ İmparatorluk bakiyesi olan ve hızlı bir modernleşme süreci içinde kurulmuş olan Türkiye'de bu hızlı modernleşme, hem müthiş dinamik bir toplum yaratıyor hem de geçmiş ile marazi bir ilişkinin kurulmasına yol açıyor. Anadolu'nun taşrasında görülen hızlı değişim, bu dinamizmin bir eseridir. Diğer yandan bu değişim dalgası içerisinde neyin arkada kaldığının muhasebesi yapılmadığı gibi, geçmişin hüznünden kurtulmak için onun izlerinin telaşla silinmeye çalışıldığını da görürüz: "Ama üzeri asfaltla kaplanarak çocukluk anıları karartılan ve çevreleri trafik işaretleri, yanıp sönen ışıklar ve acımasız reklam panolarıyla sarılan o yeni yollar gibi, her şey anılardan, anılarımızdan acele ve telaşla kurtulmakla meşgulmüş gibi geliyordu bana."³⁸⁴

Maddi temeli de olan bu kültürel çatışma romanda önemli bir yere sahiptir. Kırık kalpli bayiler toplantısı Güdül Kasabası'ndaki Kenan Evren Lisesi'nde yapılacaktır. Geldikleri kasabada kendilerine yol gösteren çocuk Amerikan popüler kültürünün ikonu olan Michael Jackson'un bir taklididir. Kasabanın ismi ironik bir biçimde taşranın güdüklüğünü çağırıştırır gibidir. Bu taşralı içe kapalılığı derinleştiren ise 12 Eylül askeri darbesi ve devletin resmi ideolojisi haline gelen Türk İslam sentezidir. Toplantının yapılacağı lise, ismini darbeci general Kenan Evren'den almaktadır. "Adı, Beyoğlu pavyonlarında olduğu gibi, yanıp sönen neon lambalarla yazılmış Kenan Evren Lisesi'ne" vardıklarında karşılaştıkları manzara dönemin ruhunu ironik bir dille betimler:

³⁸³ age, 213.

³⁸⁴ age, 224.

“Kenan Evren Lisesi’ndeki kalabalık içinde zamanı saklayan makineyi, siyah beyaz televizyonu renkliye çeviren sihirli camı, ilk Türk otomatik domuz eti detektörünü, kokusuz tıraş losyonunu, gazeteden şipinişi kupon kesen makası, ev sahibi eve girer girmez kendi kendine yanan sobayı ve bir hamlede bütün bir minare, müezzin, hoparlör ve Batılılaşma-İslamlaşma sorununu modern ve ekonomik bir çözümle safdışı bırakan kurgulu saati gördük. Bildiğimiz guguklu saatin kuşu yerine geleneksel mekanizmaya iki figür bağlanmıştı. Namaz saatlerinde şerefe biçimindeki ilk katta belirip üç kez ‘Allah uludur!’ diyen minik bir imam ve saat başlarında yukarıdaki şerefede belirip, ‘Ne mutlu Türküm, Türküm, Türküm!’ diyen kravatlı ve bıyiksız bir oyuncak beyefendi.”³⁸⁵

“Yeni Hayat”ın bir boyutu mistik ve tarih ötesi, zamansız bir düzlemde geçer. Ancak bu, kitabın içerisinde tarihsel bir boyutun olmadığı anlamına da gelmez. 1980’ler ve 1990’lar Türkiye’sinin geçirdiği toplumsal değişimin derin izlerini romanda takip edebiliyoruz. 24 Ocak kararları ve 12 Eylül Darbesi’nin ardından Türkiye’nin küresel iktisadi sistem ile bütünleşme süreci neo liberal düzlemde hızlanmıştır. Bu da içe kapalı korumacı ithal ikamecilikten çıkış yoluyla gerçekleşmiş; piyasada daha önceden görülmemiş bir mal bolluğuna ve hizmet sektöründe devasa bir genişlemeye şahit olunmuştur. Sık sık sözü edilen yabancı malların istilasını ve bu sürecin getirdiği toplumsal değişimi bu bağlam içinde okumak gerekiyor. Yeni Hayat karamelalarının başına gelenler küresel bu gücün karşısında tutunamayan yerelliğin yenilgisidir adeta:

“Tıpkı çökmekte olan bir imparatorluğun bastırıldığı son bir sikke gibi, Yeni Hayat karamelaları Malatya ve çevresinde son bir kere daha yaygınlık kazanınca, Ticaret Odası’nın ‘Haber Bülteni’nde bir zamanlar bütün Türkiye’de tüketilen karamelaların ve şirketin tarihi hakkında bir yazı yayımlanmış, Yeni Hayat karamelalarının bir zamanlar bakkalarda, tütüncülerde bozuk para yerine geçtiği hatırlanmış, Malatya Ekspres dergisinde meleklerin sökün ettiği birkaç ilan çıkmış, derken bu yörede karamela, tıpkı eskiden olduğu gibi herkesin cebinde bozuk para gibi taşıdığı ve kullandığı bir şey olmak üzereyken, uluslararası büyük şirketlerin meyve esanslı, bol reklamlı ürünleri ve televizyonda güzel dudaklı bir Amerikan yıldızının bunları çok hoş bir şekilde yemesiyle birlikte her şey sona ermişti(...) Bir zamanlar vebadan ücra kasabalara kaçanlar gibi, Süreyya Bey ve ailesi de, reklamların ve televizyonların desteğiyle Batı’dan gelip bütün ülkeyi bulaşıcı ve ölümcül bir hastalık gibi saran yabancı adli rengarenk tüketim mallarından kaçmak ister gibi, uzaklara, gölge şehirlere doğru kaçıp kaybolmuşlardır.”³⁸⁶

Bu dışa açılma süreci bir bakıma Türkiye’deki toplumsal yapının giderek daha fazla tüketim kalıplarını benimsemesine yol açmıştır. Romandaki Dr. Narin ve kırık kalpli bayiler aslında bu süreçten şu veya bu şekilde olumsuz etkilenen Anadolu’daki küçük üretici ve esnafların estetize edilmiş temsilcileri gibidir. Öbür taraftan roman boyunca Anadolu’daki kasaba ve şehirlerinin nasıl kabuk değiştirdiğine de şahit oluruz:

“Bazan da ama, bu toprakları hiç değişmez kılan bütün o tarihi ve muhafazakâr kumpasların iflas ettiğini sezer, ondört yıl önce Canan’la bana Selçuklu kaleleri gibi sarsılmaz ve değişmez

³⁸⁵ age, 87.

³⁸⁶ age, 253-254.

*gözükten Pazar yerlerinin, mahalle bakkalların, çamaşır asılmış sokakların Batı'dan gelen bir rüzgârın gücüyle savrulup gittiklerini anladım.*³⁸⁷

Aynı şekilde birörnek Amerikan ve Avrupa kültürünün hâkimiyetine karşı “kendi olma” arzusu, yerelliğin ayak direyişidir.³⁸⁸ Çoğu zaman iki sürecin iç içe girdiği melez bir konum olan aranjman modernlik her yerde karşımıza çıkar. Bize ait olmayan eşyaların yerlileştirilmesi, Dr. Narin’in söz ettiği gibi eşyalara ruhunu vermekle ilgilidir bu. Osman’ın bayiler toplantısında karşılaştığı kişi bunlardan biridir:

*“Cebinden bir deste oyun kâğıdı çıkararak ve papaz yerine çizdiği ‘şeyh’i ve vale yerine çizdiği ‘kul’u gururla gösterip ülkemizdeki yüzyetmiş bin kahvehanenin ikibuçuk milyona yakın masasında artık bu kâğıtların dağıtılması gerektiğini uzun uzun anlatan dosta öyle bir hak verdim ki birlikte şaşık”*³⁸⁹

“Yeni Hayat” kaybolmuş, yitip gitmiş bir medeniyete hüznü bir selamdır. Bir zamanlar güçlü olan; ama gücünü artık kaybetmiş bir uygarlığın var olabilmesinin yollarından biridir aranjman. Bir çeşit uyarlamak, kendisine ait olmayı, kendisine ait kılmak gibi. Aslında gündelik hayat içerisinde farkında bile olunmayan bir sürü ayrıntı, Batı uygarlığının gücünü kabul ettirdiğini gösteren işaretlerle doludur. Kullanılan alfabe, takvim ve daha nice şey. Öylesine bir üstünlüktür ki bu, bazen geçmiş uygarlığa ait olan şeylerin bile kökeni unutulur. Bir dönem Avrupa’nın Doğu’dan aldığı ve kendisine uyarladığı satranç oyunu gibi. Yeni Hayat karamelalarının sahibi Süreyya Bey’in dediği gibi “Batı’ya satrancı biz öğretmiştik” ama satrancı bizlere “kendi akıllarının ve dünyadaki akılcılığın zaferi olarak geri vermişlerdi.”³⁹⁰

Paranoya ve komplo teorileri romanın içinde önemli bir yer tutar. Yeni Hayat karamelalarının izini sürerek bulduğu Süreyya Bey’in, Osman’a anlattığı komplo teorilerinden birisi bu paranoyak kültürel iklimin izlerini taşımaktadır:

“Süreyya Bey sekizinci haçlı seferi sırasında Orta Anadolu’da sıkıştırılıp kalan birtakım şövalyelerin Kapadokya’daki mağaralardan birine girip yeraltına inişlerini anlattı. Yüzyıllar boyunca nüfuzları artarken, bu şövalyelerin çocukları, torunları mağaraları genişletmişler, yeraltında dehlizler açmışlar, başka mağaralar bulmuşlar, şehirler kurmuşlardı. İçinde, Haçlılar Soyundan Yüzbinlerce Kişinin (HSYK’ler) yaşadığı bu güneş yüzü görmemiş labirentler ülkesinden bir casus, bazen kılık değiştirip şehirlerimize, sokaklarımıza sızar ve bize Batı medeniyetinin ne yüce bir şey olduğunu vaaz etmeye başlardı ki, altımızı oyup

³⁸⁷ *age*, 254-255.

³⁸⁸ Kitabın anlatmakta olduğu 1990’lar İslamcı Refah Partisi’nin yükselişe geçtiği yıllardır. Bu yükselişin Batı karşıtı söylemi ile romandaki Batı karşıtı söylemi dillendiren karakterleri arasındaki örtüşme dikkat çekicidir.

³⁸⁹ Pamuk, *Yeni Hayat*, 90.

³⁹⁰ *age*, 261.

yerleşenler kafamızın da oyulduğunu görüp gönül rahatlığıyla yeryüzüne çıksınlar. Bu casuslara OPA dendiğini, bu marka bir traş kremi olduğunu biliyor muydum?”³⁹¹

Dr. Narin karakteri bir bakıma bu iki eğilimin şahsında somutlaştığı, vücut bulduğu bir kişiliktir. Siyasal bağlamda belirli bir siyasal tipoloji ile uyuşmaz. Batı karşıtı bir İslamcı, Batı'ya rağmen Batıcı bir Kemalist, üçüncü dünyalı bir Marksist ya da sağ milliyetçi bir profilin bilindik portrelerinin dışında bir karakter çizilmiş; bütün bu sayılan siyasi öznelerin hepsinden bir şeyler taşıyan bir karakter haline gelmiştir. Romanda arayış içerisinde olan diğer karakterlerin aksine, ne istediğini bilen karizmatik bir kişiliğe sahip olan Dr. Narin ne tam olarak iyi, ne de tam olarak kötüdür. İhtirasları onu felakete sürüklese de birçok insanı etkilemeyi başarır. Bu anlamda estetize edilmiş bir karakter olarak Dr. Narin'i ve onun yolundan giden kırık kalpli bayileri yaratan küresel hegemonyanın dehşetengiz gücüdür.

Orhan Pamuk tıpkı üstadı Tanpınar gibi nesne ve eşyaları yaratanın uygarlıklar olduğunun, her nesne ve eşyada belirli bir alışkanlığın ve yaşam biçiminin saklı olduğunu düşünür. Bu yüzden Dr. Narin Doğu ve Batı arasındaki çelişkiyi nesnelere kendilerine özgü ruhları arasında kurmaktadır:

“Uzun bir süre eşyaların hafızasından sözettii; neredeyse elle tutulur bir şeyden söz eder gibi hırslı bir inançla, eşyaların içine sıkışmış zamanı anlattı. Eşyalardan, basit bir kaşıktan ya da bir makastan, onları tutan, okşayan, kullanan bizlere geçen sihirlili, gerekli ve şiirsel bir zamanın varlığını Büyük Kumpas'tan sonra fark etmiş. Özellikle, kaldırımları hepsi bir örnek, hepsi aynı ruhsuz, ışısız yeni nesnelere ve onları vitrinlerinde sergileyip kokusuz dükkanlarında satan bayiler sardığı zaman. (...) Ama bu nesnelere, huzurla başka bir zamanı yaşayan dükkanına koyar koymaz anlamış artık yalnız saati değil, zamanı da şaşırdığını. Yalnız kendisi değil, yandaki kafese konan arsız sakalardan rahatsız olan bülbüller gibi, kendi eşyaları da bu ışısız bir örnek şeylerin yanında huzurlarını kaybettikleri için bayilikten vazgeçmiş. Dükkanına yalnızca sineklerin ve ihtiyarların uğramasına aldırış etmemiş, kendi hayatını ve zamanını yaşamak istediği için atalarının yüzyıllardır bildiği, tanıdığı eşyaları satmaya başlamış gene.”³⁹²

Dr. Narin, Batı uygarlığına savaş açan ve ruhumuzu ancak bize ait olan eşyaları korumakla mümkün olabileceğini düşünen tutkulu bir adamdır. Dr. Narin yitip gitmekte olan bir uygarlığı ütopyik bir romantizmle korumaya çalışmaktadır:

“Aslında doktor değildi. Bir vidanın sekizgen somununu, manyetolu telefonun çevriliş hızı gibi ufak tefek tamir işlerinde yararlı olan ayrıntılara dikkat ettiği için, askerde arkadaşları vermişti bu lakabı ona. Eşyaları sevdiği, onlara bakmaktan hoşlandığı, her nesnenin benzersizliğini keşfetmeyi yaşamının en büyük nimeti olarak gördüğü için bu adı benimsemişti(...) Kararsız bir güneşin yarısını ısıtmadan aydınlattığı bir tepeye doğru çıkarken, Dr. Narin bana eşyaların bir hafızası olduğunu söyledi. Tıpkı bizler gibi nesnelere de aslında başlarından geçen şeyleri, hatıralarını kaydeden, saklayan bir yanları vardı, ama çoğumuz bunun farkında bile değildik. ‘Eşyalar, birbirini sorar, birbiriyi anlar, fısıldaşır ve

³⁹¹ age, 262.

³⁹² age, 122-123.

aralarında gizli bir ahenk kurar, dünya dediğimiz bu müziği oluştururlar,' dedi Dr. Narin. 'Dikkat eden duyar, görür, anlar.'”³⁹³

Dr. Narin yeniliğe fanatikçe bağımlı olan “*Sessiz Ev*” deki Dr. Selahattin Bey’in aksine yeniye karşı fanatikçe ve umutsuzca bir direnişi sergilemektedir. Dr. Selahattin, radikal Batıcı ve materyalist bir dünya görüşüne sahipken; Dr. Narin ise Batı karşıtı, materyalist bir ruhaniyet arayışı içerisinde. Onun bu çelişmesini en veciz şekilde “*Dr. Narin’in yanlışı, tıpkı bir materyalist gibi, eşyalara inanarak onları saklayarak kaybolan ruhu koruyacağını sanmasıydı.*”³⁹⁴ diyerek Yeni Hayat karmelalarının sahibi Süreyya Bey özetler.

11.2. Yeni Hayat’tan Eski Hayat’a Dönüş Yolu

Roman karakterlerinin hayatlarını derinden etkileyen ve onları çıksız bir yolculuğa sürükleyen hayali kitabın içeriği belirsizdir. Daha çok okuyanın üzerinde bıraktığı etki anlatılarak kitabın kendisi bir muammaya dönüşür. Kitabın konusu dini bir içeriğe de sahip olabilir, dünyevi bir içeriğe de. Tamamen okuyanın bakış açısına ve ona biçtiği anlama göre değişen kitabın müphem varlığı, romandaki gizemli atmosferi diri tutar. Nasıl ki kitabın tek bir anlamı bulunmuyorsa, o kitabı okuyanlar da ondan çok değişik şekillerde etkilenirler. Ancak tüm bu etkilerin ortak noktası varolan hayatın sahte ve kopya olduğu, asıl hayatın böyle olmadığıdır:

“Bu dünyanın sıra sıra görüntüler, bir dizi yanlış yorumlanmış işaretler ve körükörüne benimsenmiş birtakım alışkanlıklardan oluştuğunu, asıl dünyanın ve hayatın bunların içinde ya da dışında, ama yakınlarda bir yerde olduğunu acıyla biliyordum.”³⁹⁵

Osman, Dr. Narin’in tuttuğu adamların göndermiş olduğu raporlara dayanarak kitabı okuyanlar ile ilgili olarak şu sonuca ulaşıyordu:

“Öyle anlaşıyordu ki, rastlantısal buluşmalarla, yarı meraklı okurların sözünü etmesiyle, sergilerde dikkati çekmesiyle, ortalıkta hâlâ bir yüz-yüzelli nüshası elden ele serseri bir mayın gibi gezinmekte olan kitap ya da aynı işlevi sihirli bir şekilde görebilen başka kitaplar, bazen okurlarından birinde bir heyecan dalgası, bir çeşit ilham uyandırıyor. Bazıları kitapla bir yalnızlığa çekiliyor, ciddi bir buhranın eşliğindeyken dünyaya açılarak hastalıktan kurtuluyorlardı. Kitabı okur okumaz bir sarsıntı geçiren, bir öfkeye kapılanlar da vardı. Bunlar kitaptaki dünyayı bilmedikleri, tanımadıkları, aramadıkları için dostlarını, yakınlarını, sevgilerini suçluyor, kitaptaki dünyanın insanlarına benzemedikleri için onları acımasızca eleştiriyorlardı. Başka bir takım da kitabı okur okumaz metnin kendisine değil, insanlara dönen örgütçülerdi. Bu hevesliler kitabı kendileri gibi okumuş başkalarını aramaya koyuluyor, bunda başarısız olurlarsa-ki hep böyle oluyordu- kitabı başkalarına okutup avladıkları bu kişilerle bir ortak eyleme girişmeye çalışıyorlardı. Bu ortak eylemin ne olduğu konusunda onların da, bu eylemcileri izleyen ihbarcılarının da herhangi bir fikri yoktu.”³⁹⁶

³⁹³ age, 119.

³⁹⁴ age, 262-263.

³⁹⁵ age, 36.

³⁹⁶ age, 146-147.

Edebiyat metinleri ve okurları arasındaki karmaşık ilişkiye göndermede bulunan Pamuk, bir bakıma yazmış olduğu metinlerin tek bir anlama sahip olamayacağı, okurların yorumlama biçimlerinin de çok önemli olduğunu hatırlatmaktadır.

“*Yeni Hayat*” kutsallaştırdığı şeylerin kölesi haline gelen insanların trajedisini de ironik bir şekilde anlatmaktadır. İnsan “kendi ördüğü anlamlılık ağında oturan bir hayvan”dır.³⁹⁷ “*Yeni Hayat*” bir yandan anlam arayışının kendisinin insan için ne kadar hayati bir tutku olduğunu anlatırken; bir diğer yandan da bu çabanın beyhudeliğini göstermeye çalışır. Bu çifte önerme hem birbirini tamamlar hem de geçersizleştirir. Bu çifte anlamlılık ve müphemlik aynı zamanda romanın postmodern yapısının da bir sonucudur. Quentin Tarantino’nun “*Ucuz Roman*” (Pulp Fiction) filminde çantadan yayılan ışığın ne olduğunun yorumu nasıl ki seyirciye bırakılıyorsa, aynı şekilde Osman’ın okuduğunda kitaptan yüzüne yansıyan ışığın ve kitabın ne hakkında olduğu da muğlâkta bırakılır.

Hayatını değiştiren kitabın peşinden sürüklenen Osman aradığı cevapları bulabileceğini zannettiği bütün kapılardan eli boş dönmüştür. “Bilge şeyh” diyerek küçümsediği Mehmet ile karşılaşması bu arayışıyla hesaplaşmasına vesile olur:

*“Ona bütün bunların anlamının ne olduğunu soruyordum, o da ‘bütün bunlar’dan neyi kastettiğimi soruyordu. O zaman ona her şeyin başlangıcı olabilecek sorunun ne olduğunu soruyordum ki, o soruyu ona sorabileyim. Bana, bulacağım şeyin başlangıcı ve sonu olmayan bir yer olması gerektiğini söylüyordu. Demek ki bir soru bile yoktu belki ona sorabileceğim. Yoktu. Ne vardı peki? Ne olduğu insanın nasıl baktığına bağlıydı (...) Peki ötede bir yerde, onca yolculuktan sonra gördüğü yeni bir ülke yok muydu? Ötede bir yer varsa, yazının içindeydi bu, ama yazıda bulunduğunu yazının dışında, hayatta aramanın boşuna olduğuna karar vermişti. Çünkü dünya da, en azından yazı kadar sınırsız, kusurlu ve eksikti.”*³⁹⁸

Tıpkı çok büyük anlam yüklenen kitabın bir hayal kırıklığına yol açması gibi saflığı ve mükemmeliyeti temsil eden Melek de (Canan) aslında görüldüğü gibi biri değildir. Osman’ın karşısına talihin çıkardığını zannettiği Canan aslında bir kumpasla onu oyunlarına dâhil etmiş; okuduğu raporlarda Canan’ın “bana kimse dokunmadı” demesi de yalan çıkmıştır. “*Yeni Hayat*”ı okuyanlar dünyayı büyü, mistik ve daha romantik bir yer olarak görmektedirler. Ancak Osman’ın olgunlaşması ile birlikte gençliğin romantizmi gerilerde kalmaya başlayacaktır. Aynı zamanda “uhrevi”, mistik, doğaüstü bir mucizenin beklentisi ile son derece rasyonel dünyevi gerçekler çatışma halindedir. Talih ve mucize aslında bir başka açıdan

³⁹⁷ Clifford Geertz, **Kültürlerin Yorumlanması**, çev. Hakan Gür (Ankara: Dost Kitabevi, 2010), 19.

³⁹⁸ Pamuk, **Yeni Hayat**, 203.

olasılıktan başka bir şey değildir: “Talih diye okumuştum bir yerde, kör değil cahildir. Talih diye düşündüm, istatistik ve olasılığı bilmeyenlerin tesellisidir.”³⁹⁹

Orhan Pamuk’un bütün romanlarının birbiriyle tematik, biçim ve olay örgüsü açısından devamlılık unsurlarının, leitmotiflerin olduğu düşünüldüğünde, “*Yeni Hayat*” romanının bir önceki roman ile önemli çakışmalarının olduğu söylenebilir. “*Kara Kitap*”taki kara ayna metaforunun izini bu romanda da görebiliyoruz. Mutlak anlam arayışlarının sonuçsuzluğu, dünyanın illüzyonlu aldatmacası, olup bitenleri bir çırpıda ortaya koyuveren komplo teorilerinin çıkışsızlığı, bize şunu anlatmaya çalışıyor gibidir: Anlamı bir sandıkta kapalı bir hazine olarak görmek tıpkı bir kitabın bize söylenmemiş bütün sırlarının kapılarını açabileceğini sanmak kadar yanılsamalı bir beklentidir. Orhan Pamuk “sanatı kullanarak gerçeği, hayatı göstermeye çalışmanın anlamsız” olduğunu düşünen Borges tipi yazarlar kuşağının bir halkasıdır.⁴⁰⁰ Gerçeğin sıkıcılığına karşı yapılabilecek en iyi şey belki de yazının mütevazı ve oyunlu dünyasına sığınmaktır. Tıpkı kitaplardaki kurmaca dünya kadar, kurmaca olan hayatın oyunlarına ve illüzyonlarına çok kapılmak ise insana mutsuzluktan başka bir şey getirmeyecektir. Pamuk bu açıdan “mutsuzluğu” romantikleştiren yazarları eleştirmekten geri durmaz:

“Çehov’a, o yetenekli, veremli ve alçakgönüllü Rus’a sevgi ve hayranlıktan başka ne duyabilir insan. Ama boşa gitmiş kırık ve kederli hayatlarını Çehovcu denen bir duyarlılıkla estetikleştiren, hayatlarının sefaletinden böbürlene böbürlene bir güzellik, bir yücelik duygusu alan okurlar için üzüldür, bu okurların teselli ihtiyacını karşılamayı bir kariyere dönüştüren işbilir yazarlardan da nefret ederim. Bu yüzden pek çok çağdaş romanı ve hikâyeyi bitirmeden yarıda bıraktım. Ah, atıyla konuşarak yalnızlıktan kurtulmaya çalışan kederli adam. Vah, sevgisini durup durup suladığı saksıdaki çiçeklere veren içi geçmiş beyzade. Vay, eski eşyalar arasında hiçbir zaman gelmeyecek, ne bileyim bir mektubu, eski bir sevgiliyi ya da anlayışsız kızını bekleyen hassas adam. Bize durmadan yaralarını ve acılarını teşhir eden bu kahramanları Çehov’dan kabalaştırarak araklayıp başka coğrafyalar ve iklimlerde bize sunan yazarlar da aslında ağız birliğiyle şunu demek isterler: Bakın, bize, acılarımıza ve yaralarımıza bakın; biz ne kadar hassas, ne kadar ince, ne kadar da özeli! Acılar bizi sizlerden çok daha ince ve duyarlı kıldı. Siz de bizim gibi olmak, sefaletinizi bir zafere, hatta bir üstünlük duygusuna çevirmek istiyorsunuz değil mi? Öyleyse inanın bize, bizim acılarımızın hayatın sıradan hazırlarından daha zevkli olduğuna inanın yeter. Okur, işte bu yüzden, senden hiç de fazla hassas olmayan bana değil, anlattığım hikâyenin şiddetine, benim acılarıma değil de dünyanın acımasızlığına inan! Hem zaten, roman denen modern oyuncak, Batı medeniyetinin bu en büyük buluşu, bizim işimiz değil. Bu sayfaların içinde okurun benim sesim, kart kart duyması da, artık kitaplarla kirlenmiş, iri düşüncelerle bayağılaşmış bir düzlemde konuştuğum için değil, bu yabancı oyuncuğun içinde nasıl gezineceğimi hâlâ bir türlü çıkaramadığım için.”⁴⁰¹

³⁹⁹ age, 58.

⁴⁰⁰ Richard Burgin, **Borges İle Söyleşiler**, çev. Alber Sabanoğlu (İstanbul: Mitos Yayınları, 1994), 42.

⁴⁰¹ Pamuk, **Yeni Hayat**, 226-227.

Önemli olan belki de hem bu illüzyonların farkında olmak hem de bu illüzyona kapılmamaktır. Osman'ın ve diğer karakterlerin mutsuzluklarının sebebi bu zor dengeyi tutturamamalarıdır biraz da.

Bu yolculuklardan yorulan, Canan'ı kaybeden, Mehmet'i öldüren ve kitabın meleksi saflığını sorgulamaya başlayan Osman; başladığı noktaya geri döner. Aile kuran, çocuğu olan Osman sıradan; ama küçük keyifleri olan bir yaşam kurmuştur. Ancak yine de içini kemiren merak peşini bir türlü bırakmaz. Eşiyle birlikte mutluluğu yakaladığı anda içindeki tutkulu soruların peşinden yeniden harekete geçen Osman, Yeni Hayat karamelalarının sırrını bulmak için Türkiye'nin en doğu ucuna uzanan bir yolculuğa çıkar. Süreyya Bey'in yaşadığı Sonpazar kasabası onun da uğradığı son durak olacaktır. Süreyya Bey'den öğrenebileceğini zannettiği büyük sır diye bir şey yoktur aslında: “Bundan sonra ne yapacaktım? Öğrenmem gerekeni, -hiç de gerekme-yeni- öğrenmiş, kendim için icat edebileceğim bütün sırların, serüvenlerin ve yolculukların sonuna gelmişim artık.”⁴⁰² Bunu fark edip karısına ve kurduğu mütevazı dünyanın kendisine dönmeye karar verdiğinde ise onca zamandır otobüs yolculuklarında beklediği “kaza” hiç beklemediği bir anda yakalayacaktır onu. Tekrar Clifford Geertz'in sözüne dönelim: İnsan “kendi ördüğü anlamlılık ağında oturan bir hayvan”dır. Gerçekten de okudukları bir kitapla ya da kitaplarla “hayatlarını mahveden” insanların trajedisini anlatan “*Yeni Hayat*”ın hem kurgusal hem de içeriksel yönelimi ile uyuşan bir önerme:

“Bir kitap okuyup hayatı kaymış benim gibilerin başlarına gelenleri işitmişim de ondan. Felsefenin Temel İlkeleri diye bir kitap okuyup, bir gecede okuduğu her kelimeye hak verip, ertesi gün Devrimci Proleter Yeni Öncü'ye katılıp, üç gün sonra banka soygununda enselenip on yıl yatanların hikayelerini duymuştum. Ya da İslam ve Yeni Ahlak, ya da Batılılaşma İhaneti gibi kitaplardan birini okuyup, bir geceden meyhaneden camiye geçip, buz gibi soğuk haluların üzerinde, gülsuyu kokuları içinde elli yıl sonra gelecek ölümü sabırla beklemeye başlayanları da biliyordum. Sonra Aşkın Özgürlüğü ya da Kendimi Tanıdım gibi kitaplara kapılanları da tanımışım. Bunlar, daha çok burçlara inanabilecek tynette insanlar arasından çıkardı, ama onlar da bütün içtenlikleriyle 'Bir gecede bütün hayatımı değiştirdi bu kitap!' derlerdi.”⁴⁰³

“*Yeni Hayat*”ı önemli kılan insanların aradıkları anlamların peşinde koşması kadar, bu arayışın bizzat kendisidir. Osman'ın “Bir anda evim, karım, kızım gözümde tüttü.” diyerek “eve dönmeye” karar vermesi hem onun sonu olur hem de romanın.⁴⁰⁴ Ancak bu sonu tartışmak gerekiyor. “*Yeni Hayat*” Osman ve Osman gibilerinin nasıl ağlara yakalandıklarının ve kendi ördükleri bu ağların kurbanları olduklarını çok

⁴⁰² age, 266.

⁴⁰³ age, 17.

⁴⁰⁴ age, 272.

başarılı bir şekilde anlatıyor. Öbür taraftan şunu sorabiliriz: Ağların dışında bir şey var mı? Özgürleşmek galiba bu ağlardan kurtulmak değil (çünkü olsa olsa bu zannettir ki Osman'ın bir kitaba bağladığı anlam kadar metafizik ve aşkın bir çözüm olurdu) ağların farkında olmaktır belki de.

Osman artık alışkanlıklarının ve küçük mutluluklarının yuvası olan “evine” dönmeye karar vermiştir:

“(...)önümdeki hayata uygun bir akılcılık ve hiç de yüzeysel olmayan bir iyimserlik kapladı içimi. Televizyonda futbol maçlarını seyretmeyi, pazarları evde oturup tembellik etmeyi, bazı geceler içmeyi, kızımı alıp trenlere bakmaya istasyona gitmeyi, yeni ketçap markalarını denemeyi, okumayı, karımla dedikodu edip sevişmeyi, sigara tüttürmeyi, o anda yaptığım gibi, herhangi bir yerde oturup rahatsız edilmeden kahve içmeyi ve bunun gibi binlerce şeyi severdim.”⁴⁰⁵

Bu hiç olmayacak bir yeni hayatın peşinden koşmaktansa var olan eski dünyayı kabullenmeye razı olan bir tür akılcılıktır. Artık karşı çıktığı şeyler onun için bir neşe, mutluluk kaynağı olmaya başlamıştır:

“Uzun ve deliksiz bir uykuyu mışıl mışıl çektikten sonra, sabaha doğru bir saatte otobüs durunca uyandım, medeniyetin uç karakollarından birine, yeni açılmış modern bir mola yerine girdim. Duvarlardaki kamyon lastiği, banka ve Coca Cola ilanlarındaki güzel ve iyiniyetli kızları, takvim manzaralarını, bağıra bağıra beni çağıran reklam harflerinin cıvı cıvı renklerini ve bir köşesinde çokbilmişlikle ‘self service’ yazan vitrinin üstündeki, ekmeğinden dışarı tombul hamburgerlerin, ruj kırmızılı, papatya sarılı, rüya mavili dondurmaların resimlerini görmek biraz neşelendirdi beni.”⁴⁰⁶

Aynı zamanda bir arzu ve tutku nesnesi olan, hep bir arayışla malul mistik ve ütopyik dünyadan modern realist dünyaya, onun renklerini ve kodlarını kabullenişe geçişi anlatan bu paragraf romanının sonunu bu anlamda “Tutunamayanlar”ın sonundan ayırır. “Tutunamayanlar”ın Turgut’u intihar eden arkadaşı Selim’in peşinden çıktığı yolculukta ailesini ve evini geride bırakarak her şeyini kaybeder. Romanın sonunda deliren Turgut güvenli sulardan çıkarak tehlikeli sularda yüzmeye başlamış ve sonunda bir tutunamayan olmuştur. Sahteliğine dayanamadığı eski yaşantısını geride bırakan Turgut trenden trene yolculuğunu sürdürürken roman sona erer. Hangisi daha trajiktir? Turgut’un alışamadığı orta sınıf ahlakının ve basmakalıp dünyasına dönmesi mi yoksa trenlerde delirmesi mi? İşte bu soruya cevap bulmak zordur.

Zannedildiğinin aksine Oğuz Atay tutunamayanların tutunamama durumlarını romantikleştirmez, estetize etmez. Tutunamayan olmanın trajedisini anlamaya çalışır; ama bir yandan da tutunamayanları ironize eder. Fakat Atay, “eve” dönüş çözümünü

⁴⁰⁵ age, 272.

⁴⁰⁶ age, 271.

kullanmaz. Böylesi bir son Turgut'un ölesiye nefret ettiği o dünyaya teslim olmasından başka bir şey değildir aslında. Bu kadar rasyonel görünümlü; ama irasyonel bir dünyada normal bir yaşantı yerine anormalliği yani deliliğin hüznü alaca karanlık dünyasını da küçümsemez. Buradaki delilik meteforik düzeyde bir karşı koyuş, bir direnme biçimidir aslında. Oğuz Atay bize yol mu gösterir, çözüm mü üretir? Bunu yapsaydı zaten "*Tutunamayanlar*" Türk edebiyatının en büyük romanlarından biri olma sıfatını hak etmezdi. Daha zor bir şeyi yapar: Turgut'un arayışının (delirmiş de olsa) devam etmesini tercih eder. Turgut trenlerle sürdürdüğü yolculuğuna devam eder; deliliğiyle o trenlerdeki yolcuları huzursuz etmeyi de.

Osman ise bu yolculuğa son vermeye karar vererek aslında romanın sürekli yolda olma, sürekli arayışta olma izleğine ters düşer. "*Yeni Hayat*" kitabı bir metafor olarak var olan yaşamlarından memnun olmayanların arayışlarını sembolize etmektedir. Bu arayışın ne kadar yanılısamalı bir dünya yarattığı, insanları gelecek ya da geçmiş üzerine kurulu birtakım saplantılara mahkûm ettiği doğrudur. İdealist Rıfki Hat ideal bir gelecek için bugünü ıskaladığı gibi Dr. Narin ise idealleştirilmiş bir geçmiş uğruna bugünü feda etmektedir. Orhan Pamuk "*Yeni Hayat*"ın yollara düşen kahramanı Osman'ın yoluyla tasavvuf yolcusunun yolunu kitapta ustaca birleştirmiş, tasavvuf kodlarıyla kitabını okumaya açık hale getirmiştir. Yolcunun menzile erişmek için çıktığı maceralı yolculuklar bir çeşit sınavdır. Ancak bu sınavlardan geçenler, insan-ı kâmil yani olgun insan olabilmeyi başaranlar menzile erişebileceklerdir. Bu yola giren sûflere sâlik, bu manevi yolculuğun kendisine ise sülûk ya da seyr ü sülûk denir. Gölpınarlı'ya göre "Vahdet-i Vücûd'a inananlar, sülûku, yani manevî yolculuğu bir daire farz ederler. Olgunluğa erişmek için beka mertebeleriyle seyrü sülûke başladığı yere dönmesi şarttır. Cüneyd'den, son nedir diye sordukları vakit, başlangıca dönmektir, diye cevap vermiştir"⁴⁰⁷ Tıpkı bir çemberin çizilmeye başlandığı yerden sonuna gelindiğinde başlangıç ile son birleşir. Bu ise başlangıcın da sonun da anlamsızlaştığı fasit bir daireye dönüşür. Yine Gölpınarlı bu manevi yolculuğun sonsuz olduğunu belirtir: "Hakk'ın tecellilerine son olmadığı için sülûk, yâni tecellîleri görüşün sonu yoktur; çünkü tecellîlerin sonu olamaz. Bu bakımdan da yol alış, yüceliş bitmez; onun sonu olamaz."⁴⁰⁸ Tasavvuf felsefesinin bu kısa özeti aslında Şark klasiklerinin de temel izleğini oluşturur. Pamuk, Şark klasiklerinde sıkça geçen bu temayı postmodern bir biçimle işlerken

⁴⁰⁷ Abdülbâki Gölpınarlı, **100 Soruda Tasavvuf** (İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1969), 58.

⁴⁰⁸ **age**, 60.

geleneksel öğeleri aslında temelde dünyevi dertlerin yarattığı varoluşsal bir krizin odağı haline getirir. Bu yüzden Orhan Pamuk'un yol ve yolculuk odaklı (aslında birçok postmodern yazarın en çok rağbet ettiği temadır bu) romanlar yazmaktaki amacı bize birtakım dini ve ibretlik menkıbeler anlatmak ve bunlardan pedagojik birtakım sonuçlar çıkarmak değildir. “*Yeni Hayat*” bu geleneksel izlekten yola çıkarak, aslında dünyanın buza atılan imzalarla dolu olduğunu hatırlatan işaretleri ve izleri takip etmemizi ve yorumlamamızı da bekler gibidir. Büyük anlamlar vehmettiğimiz, uğrunda bugünü yaşamaktan vazgeçtiğimiz bir dünya adına geçmiş ve gelecek altın çağ arayışlarının boşunalığını anlatır. Bu bakımdan “*Yeni Hayat*” bir bakıma ütopya ile anti ütopyanın kesiştiği ince bir çizgide yazılmıştır. Hayatın tekdüzeliğidir aslında insanın ütopyalar üretmesine ve muhayyilesini çalıştırmasına neden olan. Romanın içindeki kurmaca metin olan Kitap'ın kendisi böylesi bir dünyanın çağrıcısı, davetiyesidir. Osman'ın kitabı okuduktan sonra geçirdiği değişim bunu gösterir:

“Hayat denilen o çalkantıya bir dönem kendini hevesle atmış ve umduğunu bulamamış nice kırık adam gibi, okuduklarımdan, birbirleriyle karşılaştığım bazı hayallerden, ifadelerden yazıların kendi aralarındaki gizli fısıldaşmaları keşfediyor, bunlardan sırlar çıkarıyor, bu sırları sıralıyor, aralarında yeni ilişkiler kuruyor ve iğneyle kuyu kazar gibi sabırla oluşturduğum bu ilişkiler ağının karmaşıklığıyla övünerek hayatta ıskaladığım şeylerin intikamını almaya çalışıyordum.”⁴⁰⁹

Ancak ütopyaların iki uçlu keskin bir bıçak olduğu da söylenebilir. Ütopyalar eleştireldir, yaratıcıdır, sorgulayıcı bir hayal gücüne dayanırlar. Bu bakımdan ütopyalar hayata yön veren büyük değişimlerin çıkış kaynağı olup aslında kurmaca bir hayal gücünün ürünüdürler. Yani kurmacanın gerçeğe dönüşmesidir. Postmodern edebiyat ise kurmaca ile gerçeğin zemininin kaydırılması demektir. Ütopyalar kurmaca da olsalar alternatif ve sorgulayıcı yönleriyle hayal gücünün eleştirel ve yaratıcı potansiyelinin bir ürünüdür. Diğer yandan ütopyaların özgürleştirici misyonu ile çatışan bir tarafı daha vardır. İster geçmişte yaşanan bir altın çağ için isterse gelecekte yaşanacak bir cennet vaadi için olsun insanın iradi tarafını çok fazla zorlayan ve bir çeşit çileciliğe yol açabilen ütopyalar, (ister mistik ister seküler olsunlar) insanı mutsuzlaştırabilmekte ve otoriter düşüncelere zemin oluşturabilmektedir. Neden insanlar farklı bir hayat ararlar, neden hayatımızı bir çırpıda değiştirebileceğine inandığımız işaretlerin peşinden sürükleniriz? Neden içinde yaşadığımız toplumu değiştirecek mucizeleri bekleriz? Neden bu beklentilere bu kadar tutkuyla bağlanırsınız? Neden mucize ve kurtarıcılara bu kadar bel bağlayan

⁴⁰⁹Pamuk, *Yeni Hayat*, 242.

kırılgan taraflarımız var? “*Yeni Hayat*” bize belki bunun cevabını ve çözüm yollarını vermez; (zaten akıllı bir okuyucu da bunu beklemez) ama bu nedenlerin çoğunun mutsuzlukla ilişkili olduğunu okuyucuya sezdirir. Bir kitap, bir cennet, bir sevgili ya da bir ideolojinin peşinde koşmak biraz da dünyanın gerçekliğini daha katlanılır daha hazmedilir kılmak için değil midir? Öbür taraftan sebebi ne olursa olsun bütün bu ütopyalar bizi ağlarımızdan kurtarıyor mu yoksa sadece acılarımızı hafifletiren bir ağrı kesiciye mi dönüştürüyor? İşte tam bu noktada Osman’ın yolculuğu devam etmiş olsaydı ne diyebilirdik? Evet, hayat bir yolculuktur, arayıştır; ama yolculukta erişilecek bir menzilin olmadığını da bize hatırlatır bu kitap. Yolculuğun bizzat kendisi menzile ulaşmaktan çok daha anlamlıdır. Menzile ulaşıldığı anda ya da menzilin olmadığını söyleyip yolculuğun bitirildiği anda yolculuğun da anlamı kalmaz.

Sonunda başkahramanımız kitabın bir anlamı ya da Kitap’ın sırrının, keşfedilecek bir şeyinin olmadığını anladığı anda aslında mucize ve mutluluğun yanı başında olduğunu (Karısı ve ailesi) fark ederek bunlara dönmeye çalışırken bir kazaya kurban gider. Bu “fark ediş” onun insan-ı kâmil düzeyine eriştiğini göstergesi olarak kabul edilebilir. Kitabın sonu göz önüne alındığında çok değişik bir şekilde yorumlanabilir. Yıldız Ecevit bu sonu şu şekilde değerlendirmektedir:

*“Tüm yaşamını Kaza arayışı içinde geçiren; son anda ise bu arayıştan vazgeçip evini, çocuğunu, karısını özleyen ve sıradan yaşamına mutlulukla sarılmaya hazırlanan romanın ana kişisi, Kaza’yla işte o anda karşılaşır: Mucize, yaşamın kendisindedir. Yaşamı tek bir boyutta yaşayan, onu değiştirmeye çalışan, iç huzuru ve mutluluğu farklı boyutlarda arayan, onları bir Kaza anında yakalamaya çalışan roman kişilerinin tümü başarısızlığa uğrar.”*⁴¹⁰

Peki, romandaki başarılar kimlerdir: Samsunlu Doktor Mehmet ile Yeni Hayat karamelalarının sahibi Süreyya Bey. İkisinin de ortak özelliği hayatı olduğu gibi kabul eden kişiler olmalarıdır. Ne Dr. Narin gibi hayatın çarkını geriye doğru çevirmeye çalışırlar ne de Rıfkı Hat gibi yaşanacak güzel yarınlar için bugünü feda ederler. Dr. Mehmet yakışıklı ve kendine güvenen birisidir. Osman ile karşılaşmaları iki zıt dünyanın ve karakterin karşılaşması gibidir: “Kitabı benim gibi hayatı kaymışların yaptığı gibi değil, adamakıllı sağlam başka bir yolla sindirim sistemine katıp onunla birlikte huzur ve tutkuyla yaşayabiliyordu bu adam.”⁴¹¹ Başkalarının hayatını kaydıran kitap onda “vitamin hapı etkisi yapmıştı?”⁴¹² Geçmişinde çalkantılar yaşayan biridir. Bir dönem dindarken, ateist olmuş sonra da Marksist

⁴¹⁰ Ecevit, **Orhan Pamuk’u Okumak**, 118.

⁴¹¹ Pamuk, **Yeni Hayat**, 187.

⁴¹² **age**, 187.

ideolojiyi benimsemiş, ardından da boşluğa düşmüş Dr. Mehmet'in hayatına giren kitap; hayatındaki dengeyi bulmasını sağlamıştır. "Ölümün hayatımız içindeki yerini biliyormuş artık: Onun varlığını bahçedeki vazgeçilmez bir ağaç, sokaktaki bir arkadaş gibi kabul etmiş, isyanı bırakmış."⁴¹³ Romanın diğer başarılı kahramanı Süreyya Bey de yaşamı seven ve onu olduğu gibi kabul ederek, onu değiştirmeye çalışıp mutsuzluğa kendini mahkum etmeyen birisidir. Hayatındaki en anlamlı şey sahibi olduğu Yeni Hayat karamelalarıdır:

*"Mutluluk ve heyecanla yaşadığı gençliğinde bir şeyler başarmış, başarısı milyonlarca kişinin ağzında ve midesinde her ne kadar eriyip gitmişse ve altı bin manisi de karamela kâğıtlarıyla birlikte çöpe atılmışsa da ona dünyadaki yeri konusunda sağlam ve iyimser bir fikir vermiş, üstüne üstlük seksen küsur yaşına kadar günde iki paket sigarayı keyifle içebilmişti."*⁴¹⁴

Elbette kitapta bu dengeyi ve mutluluğu bulmuş kişiler de parodize edilmekten kurtulamaz:

"Bir mutluluk reçetesi yazmış da, benim nasıl şifa bulacağımı anlatır gibi söylemişti bunları. Reçetesinin anlaşıldığından emin olan doktor bey ayağa kalkınca iflah olmaz hastaya da, kapıya yönelmek düşünüyordu. Çıkıyordum ki hapların yemekten sonra alınmasını söyler gibi dedi ki: 'Kitapları hep altını çizerek okurum ben, siz de öyle yapın.'" ⁴¹⁵

Ancak sonuçta kazananlar (Süreyya Bey, Dr. Mehmet) ve kaybedenler (Rıfkı Hat, Dr. Narin, Osman-Nahit-Mehmet) ikilemine bakıldığında mutluluğun konformist olmayan karakterler için mümkün olamayacağı sonucu da çıkmaktadır. Konformist olmayan kişiliklerin illüzyonist dünyaları ne kadar mutsuzluklarının kaynağıysa var olan hayata uyum sağlamak, bütünleşmek ise mutluluğun yolu olabilmektedir. Osman geriye dönüş yolculuğunda daha önceden uğramış olduğu SUBAŞI HATIRALAR RESTORAN'da yarım saatlik molada bir çorba içer. İçtiği çorbaya gözyaşları karışır. Burası onun daha önceden Canan ile birlikte yıllar önce geldiği bir yerdir. Kahramanlarımız bindikleri otobüslerde sürekli olarak eski Yeşilçam filmlerini izlerler. Gerçek ile kurgunun birbiriyle iç içe geçtiği düzlemde Pamuk bir ülkeyi, hafızasını ve ortak değerlerini var eden önemli bir ortak kaynak olarak sinemayı seçmiştir. Pamuk'ta gerçek kurguya; kurgu ise gerçeğe dönüşür. Tıpkı Yeni Hayat isimli hayali kitabın bir kurgu olduğunun unutulması gibi sinemada da seyirci rol ile gerçek hayatı karıştırabilmektedir:

"İyi yürekli zenginlerin hanım hanımcık kızlarına bir türlü iyi ve samimi bir koca bulamadıkları milli filmlerin çoğunda, erkek kadın bütün kahramanlar hayatlarının bir döneminde şarkıcılık yapıyorlardı ve birbirlerini üstüste o kadar çok yanlış anlıyorlardı ki sonunda bunlar bir tür doğru anlamaya dönüşüyordu. Yerli filmlerde aynı yüzleri ve gövdeleri

⁴¹³ age, 187.

⁴¹⁴ age, 266.

⁴¹⁵ age, 188.

hep birörnek sabırlı postacı, acımasız tecavüzcü, iyi yürekli çirkin kızkardeş, gür sesli hakim, anlayışlı anaç teyze ve salak rollerinde görmeye o kadar alışmıştık ki, bir gün bir mola yerinde, duvarlarına camii, Atatürk, artist ve güreşçi resimleri asılmış SUBAŞI HATIRALAR RESTORAN'da, iyiyürekli kızkardeşle tecavüzcüyü uykulu gece yolcularıyla birlikte uslu uslu ezogelin çorbası içerken görünce aldatıldığımızı düşündük.”⁴¹⁶

Aynı mola yerinde bu sefer sadece yalnız değildir, aynı zamanda yeni hayat diye aradığı dünyanın da tıpkı Yeşilçam filmleri gibi sahici olamayacağını anlamıştır. Aldatıldığını düşünen bir seyirci kadar hayal kırıklığıyla doludur. Kitabın belki de en büyük başarısı gerçek ile kurgu arasındaki o oyunlu dünyanın kendisini göstermekteki maharetidir. Kitabın bitiş şekli bile “Yeni Hayat” romanının bu özelliğini zedelemes.

⁴¹⁶age, 77-78.

12. DOĞU İLE BATI ARASINDA HUZURSUZ RUHLARIN RESMİ: “BENİM ADIM KIRMIZI”

“Mânanın yüzünü can gözüyle gör ve mânayı bırakarak suretle kalma.”⁴¹⁷ [Nasır-ı Husrev]

16. yüzyılın sonunda nakkaşhane’de işlenen bir cinayetle başlayan “*Benim Adım Kırmızı*”, Orhan Pamuk romanlarının değişmez temalardan olan Doğu-Batı meselesini bu kez sanat özelindeki bir tartışma ile birlikte işliyor. Nakkaş Zarf Efendi cinayetinin perde arkasında Doğu minyatürleri ile Rönesans resim sanatı arasındaki üslup tartışması yer almaktadır. Polisiye bir olay örgüsü içinde aşk, kıskançlık, cinsellik, sanat, sanatçılar arası çekişmeler, iktidar baskısı gibi temalar “Köpek”, “At”, “Para” gibi bölümlerde son derece eğlenceli ve ironik bir üslupla anlatılmaktadır. 1590’lı yıllarda Üçüncü Murat dönemi İstanbul’unda geçen romanın önemli karakterlerden Kara, teyzesinin kızı Şeküre’ye âşık olmuş; ama reddedildiği için İstanbul’u terk ederek, Acem ülkesine gitmiştir. İstanbul’a döndüğünde birçok şeyi değişmiş bulur. Şeküre evlenmiş, iki çocuğu olmuştur; İran seferine giden kocasından ise dört yıldan beri haber alamamasına rağmen kocasının ailesinin baskısı yüzünden resmi olarak boşanamamaktadır. Diğer taraftan Şeküre’nin babası Enişte ise nakkaşhaneden Zeytin, Leylek, Kelebek adlı nakkaşlarla birlikte Padişah adına Venedik Doçu’na hediye edilmek üzere bir kitap hazırlamaktadır. Romandaki katil bu üç nakkaştan birisidir. Hicri takvimin bininci yıldönümüne yetiştirilmek üzere hazırlanan kitap, Frenklere Osmanlı’nın gücünü göstermek için hazırlanmaktadır.

Bu arada İstanbul Beyazıt Camii’nde verdiği vaazlarıyla ahaliyi etkileyen vaiz Nusret Hoca etrafında tutucu bir kalabalık toplanmıştır. Kadızadeler hareketini andıran Erzurimiler adı verilen bu dini topluluk ahlaksızlık, pahallılık, cinayetler, yangınlar, veba, Safeviler ile süren savaş, Hıristiyanlara karşı bazı kalelerin yitirilmesi gibi nice felaketi dinden sapılmış olmasına bağlamaktadır. Böylesi bir ortamda İstanbul’a gelen Kara, dul kalan Şeküre’ye aşkını bohçacı Ester aracılığıyla

⁴¹⁷ Nasır-ı Husrev, *Saadet-Name*, çev. Meliha Ülker Tarıkâhya (İstanbul: Maarif Basımevi, 1958), 31.

ilan eder. Şeküre, Kara ile buluşmaya giderken; babası da Zarif Efendi'yi öldüren katil tarafından öldürülür. İkinci cinayetle birlikte romanın akışı ve temposu hızlanır. Kocasının kardeşi Hasan'ın, babasının öldüğünü haber alması durumunda Kadı'ya başvurarak kendisini koca evine dönmeye zorlamasından korkan Şeküre; babasının ölümünü bir süreliğine gizler. Kara ile birlikte bir plan yaparak, kocası seferden dönmeyen kadınların boşanabilmesini sağlayan Üsküdar Kadısı naibine başvurur. Ardından Şeküre ve Kara aceleyle usulüne uygun bir düğün yaparlar. Düğünün ertesi günü de Enişte'nin öldüğü mahalleliye duyurulur. Şeküre ile birlikte olabilmesinin katili bulabilmesine bağlı olan Kara, bir dedektif gibi iz sürmeye başlar. Zaten Enişte'nin öldürülmesinin duyulmasının ardından saray da olaya el koymuştur. Osmanlı adalet sisteminde bir bölükte, loncada suç işlendiği zaman suçlu teslim edilene kadar herkesin suçlu sayıldığı ve cezalandırıldığı bir sistem işlemektedir. Saray katilin bulunması için başnakkaş Osman ve Kara'yı görevlendirerek onlara üç gün mühlet verir. Kara ve Üstat Osman katilin kim olduğunu bulmaya çalışırlar. Saraydan izin alarak Hazine-i Enderun'a girerler. O güne kadar sultanlar için yapılmış ve kilit altında olan eşsiz değerdeki yazma kitapları teker teker inceleyerek Zarif Efendi'nin kuyudan çıkan cesedinin üzerinde bulunan at resminin kime ait olabileceğini çözmeye çalışırlar. Padişaha hazırlanan kitabı kâfirlik olarak gören Zarif Efendi'nin bunu Erzurimilere yetiştirmesinden korkarak paniğe kapılan Zeytin'in bu cinayeti işlediği ortaya çıkarılır. Hindistan şahı Ekber'in yanına kaçmak isteyen Zeytin; gemiye binmek için limana doğru telaşla giderken başka birisi olduğu zannedilerek bir cinayete kurban gider.

Romadaki bu olay örgüsünün arka planında ise Rönesans resim sanatı ve minyatür sanatı arasında süregiden bir tartışma yer alır. Bu tartışma aynı zamanda iki farklı medeniyet arasındaki ilişkinin de sorgulanması anlamına gelir. İslam coğrafyasında sanatın iman meselesine bağlı olarak düşünülmesinden dolayı profon sanat henüz tam olarak gelişmemiştir. Şahsiyetini resim aracılığıyla göstermek, üslup sahibi olmak bir kusurdur minyatürcülükte. Eski geleneğe bağlı olan Üstat Nakkaş Osman'a göre “şahsi bir nakış usulüm, bir üslubum olsun diye tuttur”mak, “nakşının bir yerine Frenk üstatları gibi imza koy”mak, has bir nakkaş için kusurdur.⁴¹⁸ Kul ideolojisi üzerine kurulmuş düşünce yapısında şahsi olan makbul değildir. Aslında yazar tam da bu noktada Doğu-Batı meselesini can damarından yakalamıştır. Resim sanatı ve

⁴¹⁸ Pamuk, **Benim Adım Kırmızı**, 74.

bu sanata biçilen anlam ve yaklaşımlar üzerinden iki uygarlığı karşılaştıran Pamuk, sanata ve insana bakışta aradaki köklü ayrılıkların sebeplerini de çeşitli söylemler biçiminde tartışmaktadır. Bu tartışmaları daha iyi anlayabilmek için Doğu ve Batı'daki sanat anlayışları arasındaki farkın nasıl ortaya çıktığına eğilmek gerekiyor.

12 ve 13. yüzyıldan itibaren birtakım toplumsal dönüşümlerin sonucunda ortaya çıkan Rönesans sanat anlayışı kültürel ve dini açıdan Hıristiyanlıktan kuvvetle esinlenmiş olsa da zamanla profon yani seküler bir boyut kazanmaya başlayacaktır. Rönesans düşüncesi Tanrı merkezli Skolastik evren düşüncesi yerine yavaş yavaş insanın merkezinde olduğu yeni bir evren anlayışına dayanmaktaydı. Rönesans'ın en önemli tarafı "insanın insanı keşfetmesi" yani hümanizmadır.⁴¹⁹ Rönesans ve hümanizm ikilisi insani yaratıcılığın önünün açılması, o güne kadar günahların kafesi olarak algılanan bedenin yeni bir ilgi odağı olması ve birey kavramının gelişmeye başlaması açısından muazzam bir düşünsel atılımın kapılarını aralamıştır. Hangi dinsel söylemin üzerine inşa edilirse edilsin sanattaki bu gelişim çizgisi, modernliğe geçişin de bir boyutunu oluşturmaktadır. Rönesans resim sanatına bakıldığında Ortaçağ geleneklerinden ve Gotik sanat anlayışından önemli farklılıkları ve sanatsal teknik buluşları görürüz. Bu yeni teknik buluşların en önemlilerden birisi üç boyutlu anlatımı, plastisite'yi mümkün kılan perspektiftir. Ortaçağ resim sanatında figürlerin derinlikten yoksun, birer siluet şeklinde çizilmesinin yerine Rönesans döneminde perspektif sayesinde figürler daha gerçeğe uygun, çizgisel ve ayrıntılara yer veren bir biçime kavuşur.⁴²⁰ Resimdeki bir diğer önemli gelişme de portre alanında yaşanmaktadır. Ortaçağ'da yapılan portre resimlerinde resmi çizilen şahsın yüz ifadesinden çok, sıfatı yani kişinin kendisinden ziyade konumu ve temsil ettikleri yansıtılırdı. "*Benim Adım Kırmızı*"da Venedik'te gördüğü portre resimlerinden etkilenen Enişte'nin söyledikleri bir bakıma Rönesans sanatının Ortaçağ estetiğinden nasıl koptuğunu ifade etmektedir: "İtalyan üstatları herhangi bir adamı, bir diğerinden kıyafetleri ve nişanlarıyla değil, yüzünün şekliyle ayırabilecek gibi resmetmenin usüllerini ve hünerini bulmuşlar. Portre dedikleri şey bu."⁴²¹ Yine Ortaçağ portre resminde kişiler genelde profilden çizilirdi. Rönesans ressamı kişileri hafifçe yana dönmüş olarak, cepheden ve dörtte üç profil adını verdikleri yöntemle çizerek yüz ifadelerini çok daha gerçekçi ve canlı ifade etmeye başladılar.

⁴¹⁹ Paul Faure, **Rönesans**, 2. bs. çev. Hüseyin Boysan (İstanbul: İletişim Yayınları, 1995), 120-121.

⁴²⁰ Flavio Conti, **Rönesans**, çev. Solmaz Turunç (İstanbul: İnkılap ve Aka Yayınları, 1982), 44-45.

⁴²¹Pamuk, **Benim Adım Kırmızı**, 36.

Artık resmedilen kişiler sadece konumlarını temsil eden soyut kişilikler olmaktan çıkmış; başlı başına kendine has özellikleriyle ön plana çıkarılarak çizilmeye başlanmışdır.⁴²² Bu nedenle Avrupa Rönesans resim geleneği ile İslam resim anlayışı arasındaki farklılıklar kültürel nedenlerden kaynaklı olarak giderek daha da açılır. Bu farklılaşma sadece basit bir sanat anlayışının çok ötesinde uygarlıklar arası farkı derinleştiren modernleşme olgusunun ortaya çıkmasıyla ilgilidir.

Aslında İslam'da resim yasağı kesin emirlere dayanmamakla birlikte insan tasvirine dayalı bir resim geleneği oluşmamıştır. Yeni fethedilen topraklarda Helenistik ve Sasani sanat geleneklerinin etkisiyle natüralist tarzda resimler ve mozaikler 7. ve 8. yüzyıllarda Emeviler döneminde ortaya çıkar. 9. yüzyılda ise resim yapımındaki yasak keskinleşerek sadece kitap resimlerinin varlığına müsaade edilmiştir.⁴²³ İslam'daki resim yasağının kökeni, Buhari'nin naklettiği bir hadise dayanmaktadır.⁴²⁴ Söz konusu hadiste musavvirlik Allah'a şirk koşmak olarak yorumlanmakta bu nedenle heykeltıraşlığın ve ressamlığın Allahın yaratıcılığı ile yarışa girmek, onun vasıfları hakkında iddia sahibi olmak ile bir tutulmasına neden olmaktadır. Bu yüzden resim sanatının kendisini bir nevi putperestlik olarak gören bu yorum yasağın kaynağını oluşturmaktadır. İslam dinindeki resim ve heykel yasağından dolayı ortaya çıkan minyatür sanatı ise bu yasağı tümüyle ihlal etmekten çok dönüştürerek kendi sanatsal biçimini yaratmıştır. Sivilize edilmiş ve insan yüzünün belli belirsiz çizildiği minyatür resimleriyle, Rönesans portreleri arasında esaslı farklılıklar bulunmaktadır. Birinci farklılık resimdeki kompozisyon merkezi ile ilişkilidir. Rönesans resmi bir insanın bakış açısından çizilirken, minyatür resmi ufuk çizgisindeki bir göz hizasından çizilmektedir. Bir diğer fark da tablodaki nesnelere göz hizasından uzaklaştıkça küçültülerek resme derinlik sağlayan Rönesans sanatının en büyük buluşu olan perspektif tekniğidir. Bu fark aynı zamanda bir endişe kaynağıdır: “Âleme sokaktaki murdar köpeğin gözünden perspektif ile bakıp bir at sineği ile bir camiye -cami arkadadır bahanesiyle- aynı büyüklükte resmederek

⁴²²Conti, **Rönesans**, 49.

⁴²³ Banu Mahir, **Osmanlı Minyatür Sanatı** (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2005), 16.

⁴²⁴ “(...)Cahiliye devrinde Arap toplulukları tasviri puttan ayırmıyor, biçim verme yeteneğinde tabiatüstü bir gücün bulunduğu inaniyor ve tasvire tapıyorlardı. Bu yüzden Kur'an'da biçim verme (savara) ve yaratma (bara'a) aynı anlama gelir ve 'Yaradan'a (al-bâri), 'musavvir' (tasvir yapan, ressam) denir. (...) Hadis, canlı varlıkların resmini yapanların Allah'la boy ölçüşmeye kalkıştıkları için kötü kişiler olduklarını söyler ve bu gibilerin Kıyamet Günü, yaptıkları tasvirlerle can vermek zorunda bırakılacaklarını, bunu başaramayacakları için de cehennem azabı çekeceklerini bildirir” M. Ş. İpşiroğlu, **İslâm'da Resim Yasağı Ve Sonuçları** (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1973), 23.

dinimize küfrettiğimizi, camiye giden müminlerle alay ettiğimizi söylüyorlar. Geceleri bunları düşünmekten uyuyamıyorum.”⁴²⁵ Üçüncü önemli fark ise Rönesans resminde resmi yapılan kişinin ya da nesnenin en ince detaylarıyla birlikte çizilmesine rağmen; minyatür sanatında resmi çizilen şeyin kendisinden ziyade sahip olduğu kalıp imgelere göre çiziliyor olmasıdır. Bu açıdan bakıldığında Doğu ve Batı sanat usüllerine ilişkin iki karşıt görüş çok fazla taraf tutulmadan roman içerisinde yer alır. At, kendini çizen nakkaşlara itiraz ederken Rönesans resminin etkisini ve sözcülüğünü yapmaktadır: “Hepiniz biliyorsunuz ki tıpatıp benim gibi bir at yok aslında. Ben yalnızca nakkaşın içindeki bir at hayalinin resmiyim (...) Oysa bütün atlar birbirinden farklıdır ve herkesten önce bunu nakkaş fark etmelidir.”⁴²⁶ Öbür taraftan Ağaç resmi ise Rönesans resmine minyatür resimlerinin itirazını seslendirir bir bakıma: “Frenk usullerince resmedilseydim beni sahici bir ağaç sanan İstanbul’un bütün köpekleri üzerime işer diye korktuğumdan değil. Ben bir ağacın kendisi değil, manası olmak istiyorum.”⁴²⁷ Orhan Pamuk bu iki farklı görüşün kendisini ifade etmesine müsaade ederken bu görüşlerden birisinin, bir diğerine karşı üstünlük kurmasına izin vermez. Romanın sanat ve kültüre ilişkin en can alıcı bölümü Enişte’nin ağzından verilir:

“‘Saf hiçbir şey yoktur’, dedi Enişte Efendi. ‘Nakişta, resimde ne zaman harikalar yaratılsa, ne zaman bir nakkaşhanede gözlerimi sulandıracak, tüylerimi ürpertecek bir güzellik ortaya çıksa, bilirim ki orada daha önceden yan yana gelmemiş iki ayrı şey birleşip bir yeni harikayı ortaya çıkarmıştır. Behzat’ı ve bütün Acem resminin güzelliğini, Arap resminin Moğol-Çin resmiyle karışmasına borçluyuz. Şah Tahmasp’ın en güzel resimleri Acem tarzıyla Türkmen hassasiyetini birleştirdi. Bugün herkes Hindistan’daki Ekber Han’ın nakkaşhanelerini anlata anlata bitiremiyorsa, nakkaşlarını Frenk üstatlarının usüllerini almaya teşvik ettiği içindir bu. Doğu da Allah’ındır, Batı da. Allah bizi saf ve karışmamış olanın isteklerinden korusun.’”⁴²⁸

Aslında bu Doğu-Batı ikiliğinden ziyade bütün uygarlıkların bir karışımın, bir etkileşimin ürünü olduğunu hatırlatan; özcü kültür kavrayışına karşı dile getirilmiş bir itirazdır. Bu tavrın arka planında yazarın gelenek ve modernlik arasında kurmuş olduğu hassas dengenin yarattığı bir “çifte mutluluk” bulunmaktadır. Bu çifte mutluluk Doğu ve Batı kültürlerini ve bundan doğan karmaşayı bir sonuca bağlamaktan ziyade bu karmaşanın kendisini edebi bir zevke dönüştüren, kesinlikten ziyade bu muğlâk tavrı çıkış noktası haline getiren tutumdan kaynaklanır.

⁴²⁵Pamuk, **Benim Adım Kırmızı**, 182-183.

⁴²⁶ **age**, 252.

⁴²⁷ **age**, 63.

⁴²⁸ **age**, 186.

Rönesans ile minyatür resimleri arasındaki ayırım aslında iki kültürün insan ve onun yaratıcılığına biçilen değerlendirmeden kaynaklanır. Perspektifin olmadığı bir resim modern insan için adeta çocuk resmi gibidir. Divan edebiyatı eğitimini almamış bir kişinin bu dünyanın içine girebilmesi çok zordur. Dil engeli aşılsa bile mazmunları bilmeyen, bu edebiyatın kendine has kültürel ve tarihsel göndermelerini anlamayan bir kişinin bu dizelerden lezzet alması neredeyse imkânsız gibidir. Tıpkı klasik şiirde olduğu gibi minyatür resim sanatı da ölen bir kültürün geriye kalmış bir mirasıdır. Pamuk artık unutulmuş bu mirasın kayıp renklerinin peşine düşmektedir. Üstelik ölmüş olan, yaşamayan bir sanatla uğraşmanın uyandırdığı hüznün duygusu romanın sayfalarına sinmiştir. Bu nostaljiden çok farklı bir şey. Yaşadığımız modern dünyayı anlatmak için divan şiir kalıplarını kullanamazsanız, içinizde bir yetersizlik duygusu uyanır. Ama yazılmış ve artık ölmüş olan eski bir şiir geleneğinin saklı anlam dünyasına girmek heyecan vericidir. “*Benim Adım Kırmızı*”da kayıp minyatür sanatının labirentlerinde dolaşmanın çelişkileri ve endişeleri birleşir:

“Bizlerin âlemini, tıpkı nakşettiğimiz kitaplardaki resimleri asırlar sonra seyredecekler gibi, uzaktan çok fazla anlamadan ama yakınlaşmak ve anlamak isteyip bu sabrı gösteremeden seyredenler, soğuk Hazine odasında resimlere bakarken hissettiğim utanç ve mutluluğu, derin acıyı ve göz zevkini sezebilirler belki, ama bütünüyle anlayamazlar.”⁴²⁹

“*Benim Adım Kırmızı*” gelenekten yararlanarak bunu postmodern romanın bir parçası haline getirmektedir. Bu sadece minyatür geleneği için değil aynı zamanda dinsel metinler için de geçerlidir. Yeri gelmişken belirtmek gerekiyor ki Orhan Pamuk, İslami dinsel öğeleri özellikle bu romanında estetik ve felsefi düzeyde çok açık bir şekilde kullanmaktadır. Bu Türk roman geleneğinde alışlageldik bir durum değildir. “*Kuran-ı Kerim*” ve İslam mitolojisi cumhuriyet dönemi edebiyatında boy göstermezken, Hıristiyan mitolojisine ait bazı unsurlar kullanılabilmekteydi. Bunun tipik bir örneği Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun “*Sodome Gomore*” adlı romanıdır. Oğuz Atay’ın “*Tutunamayanlar*” romanında ise Hz. İsa bir tür tutunamayan kişilik olarak kurgulanmıştır. Batı edebiyat kanonunda ise “*İncil*” en önemli eserlerden birisidir. “*İncil*”de geçen olaylar, yer ve kişiler, İsa peygamber etrafında oluşturulmuş efsaneler sadece teolojik bitmez tükenmez tartışmaların konusu olarak kalmamış; Batı edebiyat geleneğinin önemli malzeme kaynaklarından biri de olagelmiştir. Türk romanında ise dinsel mitoloji daha çok İslam dışı unsurlarla sınırlı bir biçimde kullanılmıştır. İslami figürlere, özellikle de “*Kuran-ı Kerim*”e referans

⁴²⁹ age, 361.

veren Orhan Pamuk ile birlikte yıllarca kutsal alana girmeme ya da bu alanı romanın dışında bırakma tutumu değişti. İlk defa Orhan Pamuk “*Kara Kitap*”ta İşlam peygamberini bir roman kişisi olarak kurguladı. Hz. Muhammed bir Cadillac’ın arkasından ümmetini seyretmektedir:

*“Bembeyaz rüyada, bembeyaz bir Cadillac’ın arka koltuğunda Muhammed ile birlikteydiler. Önde suratı gözükmeyen şoför ve beyaz elbiseler içinde Muhammed’in iki torunu küçük Hasan ile Hüseyin vardı. Beyaz Cadillac aşışler, reklamlar, sinemalar, kerhanelerle dolu Beyoğlu’ndan geğerken torunlar arkaya, dedelerine dönüp, yüzlerini eķřitiyorlardı.”*⁴³⁰

“*Benim Adım Kırmızı*”da ise doğrudan “*Kuran*”dan alıntılar vardır. “*Kuran*”dan ayetler romanın kurgusu ile bütünleşerek onun bir parçası haline gelmektedir. Romanda Vakıa, Fâtır (“Körle gören bir olmaz”) Bakara ve Kehf surelerindeki ayetlere göndermeler bulunmaktadır. Özellikle de tasavvufi öğelerden yararlanarak romanlarındaki katmanları zenginleştiren bir tutumla karşı karşıyayız. Batı edebiyatının “*İncil*” ve “*Eski Ahit*”ten imgesel düzeyde beslenmesi yeni bir olgu olmamakla birlikte Orhan Pamuk ile birlikte Türk edebiyatında ilk defa “*Kuran-Kerim*”in ve İşlam mitolojisinin romanların kurgusuna girdiğini görüyoruz.⁴³¹ Bu anlamda Orhan Pamuk bu motiflerin kullanılabileceğini Türk okuruna kabul ettirmiştir. Kuşkusuz bunda Türkiye’deki kültürel dönüşümün de büyük bir payı söz konusudur.

Cumhuriyet tarihimizin entelektüel dünyası, Halide Edip Adıvar gibi birkaç istisnayı hariç tutarsak büyük ölçüde Avrupa ile Fransa üzerinden etkileşim kurmuştur. Osmanlı modernleşmesinin ve onun ortaya çıkardığı Jöntürkler kuşağının Frankafon mirasının bunda büyük payı söz konusudur. Fransızca bilmek, Fransız kültürü aracılığıyla Avrupa’yı tanımak, kitaplarını Fransızcaya çevirerek bu kanal aracılığıyla dünyaya açılmak Türkiye’deki entelektüellerin başlıca yönelimlerinden biriydi. 1980’lere gelindiğinde küresel güç ilişkilerindeki değişimin de etkisiyle bu yönelimin epeyce zayıfladığını görmekteyiz. Orhan Pamuk bu kırılmanın en iyi örneklerinden birisidir. Pamuk Anglo Sakson kültür dünyası aracılığıyla dışa açılan bir yazardır. İlk iki kitabının Fransızcaya çevrilmesine rağmen asıl uluslararası başarısı “*Beyaz Kale*” romanıyla olmuştur. Bu romandan itibaren edebi kariyerini büyük ölçüde İngilizce konuşulan kültürel ağın üzerinden gerçekleştirmiştir. Pamuk, edebi tarz olarak miadının dolduğu gerekçesiyle zaten ilk iki romanının İngilizceye

⁴³⁰Pamuk, **Kara Kitap**, 131.

⁴³¹“*Batı edebiyatında birçok örneği olan bu kullanım Türk edebiyatında görülmez. Orhan Pamuk’un Kuran’ı kutsallığından soyutlayıp estetik malzeme olarak kullanması, edebiyatımızda bir yeniliktir.*” Ecevit, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, 155.

çevrilmesine izin vermemiştir. Bu kararı bile yazarın hangi merkezi esas aldığını yeterince göstermektedir. Frankafon geleneğin daha ulusalcı ve pozitivist laik çerçevesi ile etkileşim kurmuş olan Türkiyeli yazarlar genel olarak dinsel geleneğe ve Osmanlı mirasına mesafeli durmuşlardır. Buna mukabil Anglo Sakson dünyasının sekülerlik anlayışı ise dinsel gelenek konusunda daha esnek bir anlayışa sahiptir. Orhan Pamuk'un gelenek ile kurduğu ilişkideki rahatlık biraz da bu kültürel etkiye bağlanabilir.

Osmanlı ve İslam geçmişinin dinsel, uhrevi alandan soyutlanarak estetik bir unsur olarak kullanılabilmesi günümüzde gelenek konusundaki daha soğukkanlı ve objektif bir bakış açısının olgunlaşabilmesi ile mümkün olabilmıştır. Ayrıca gelenek üzerinden aşırı politize olmuş ilericilik-gericilik paradigmasının kırılmaya başlaması da belli bir özgürlük alanı sağlamıştır. Öztürkçe ya da Osmanlıca dil kullanımının bile politik bir taraf olmak demek olduğu ülkemizde bu tür kutuplaşma alanlarının kırılmaya başlanması bu tür denemeleri cesaretlendirmiştir. Orhan Pamuk, İhsan Oktay Anar gibi ne siyasi ne de kültürel açıdan gelenekçi olmayan yazarların romanlarında hem dil hem de konu açısından geleneği rahatça kullanabilmeleri biraz da bu gelişmenin ürünüdür. Cumhuriyet tarihi içerisinde uzunca bir dönem geleneği yaratıcılıktan uzak bir şekilde ahlakçı bir temelde sahiplenen muhafazakâr yazarlar da modernleşmeyi katı bir şekilde geleneği reddederek gözünü Batı'ya dikmek olarak algılayan Batılılaşmacılar da bu kaynağı görememişlerdir. Orhan Pamuk'un romanlarında yaptığı en büyük yenilik geleneği seküler estetik alanda kullanabilmesi olmuştur. Orhan Pamuk bu yönünü birçok kez vurgulamıştır:

“Bütün kitaplarım Doğu'nun ve Batı'nın yöntem, usul, alışkanlık ve tarihinin karışmasından yapılmıştır ve kendi zenginliğimi de buna borçluyum. Kendi rahatlığım, çift mutluluğum da buradan gelir, iki dünya arasında suçluluk duygusu duymadan, kendi evimde gezinir gibi gezinirim. Muhafazakarlar, köktenciler benim Batı'yla kurabildiğim rahatlığı asla hissedemedikleri gibi, hayalperest modernistler de benim gelenekten rahat rahat yararlanabilmemi hiçbir zaman anlayamaz.”⁴³²

Yazar bir araya getirilmesi mümkün olmayan kavram, olgu ve nesnelere bir arada kullanarak şaşırtıcı zıtlıklar üzerine kurulu etkili bir anlatım tarzını yakalamaktadır. “Benim Adım Kırmızı”da dinsel göndermeler kutsallık alanının dışına çıkılarak dünyevileştirilmiş ve romana dâhil edilmiştir. Cinayete kurban giden ve bir kuyuya atıldığı için ruhu azap çeken nakkaşlardan Zarif Efendi, öteki dünya ve ölüm üzerine konuştuğundan sonra okuyucuya şöyle seslenir:

⁴³²Pamuk, “Benim Adım Kırmızı”, **Öteki Renkler**, 155.

“Biran önce cesedimi bulsunlar, namazımı kılıp, cenazemi kaldırıp beni gömsünler artık! Daha önemlisi, katilim bulunsun! O alçak bulunmadıkça, istiyorlarsa en muhteşem mezara gömsünler beni, huzursuzluk içinde mezarımda döne döne bekleyeceğimi, hepinize inançsızlık aşılacağımla bilmenizi isterim. Katilim olacak orospu çocuğunu bulun, ben de size öte dünyada göreceklerimi tek tek anlatayim!”⁴³³

En dinsel söylemin ardından gelen müstehcen ya da küfürlü bir ifade, birinci söylemi hem dünyevileştirerek geçersizleştiriyor hem de edebi bir forma sokuyor. Pamuk böylece bu imgeleri estetik bir unsur haline getirebilmektedir. Dinsel imgelerle cinsellik ve gastronomi gibi dünyevi öğeleri iç içe, bir arada kullanarak romanın etki gücünü artırmakta ve de kitabın tek boyutlu bir mecrada akmasını engellemektedir. Bedensel hazların romandaki vurgusu bir bakıma taassubun soyut ve katı ahlakçılığına karşı halk kitleleri içindeki içgüdüsel karşı koyuşun biçiminden başka bir şey değildir aslında. Yazar tasavvuf ve dinsel öğeleri felsefi ve dini düzeyde romanın bir parçası yapmaktan ziyade bunları estetik bir unsur olarak kullanmaktadır. “Tasavvufun alegorik hikâyeler anlatma, ders verme niteliği beni ilgilendirir(...) Buna tasavvufa ilgi değil, tasavvuf edebiyatına olan ilgim desek daha doğrudur.”⁴³⁴ Bu tavrın arka planına bakıldığında muhafazakâr paradigmanın “kutsallaştırıcı” yaklaşımı ile Batıcı laikliğin tasavvuf gibi öğelere kuşkuyla bakan katı tutumlarının dışında bir yaklaşım görülür. Bu da geçmiş geleneklere daha olumlu yaklaşan; ama geleneğe sarılma özlemini duymayan eleştirel bir bilinçtir. “*Benim Adım Kırmızı*” dikkatli bir şekilde okunursa görülecektir ki bir geçmiş özleminden ya da bir gelenek sahipçiliğinden çok geçmişi estetik bir unsur olarak değerlendiren postmodern bir duruş söz konusudur.

“*Benim Adım Kırmızı*”ya gücünü veren temel itici duygu muğlâklığın yol açtığı huzursuzluktur. İster “arada kalmanın” isterse öteki bir uygarlığın parlaklığı ve cazibesine kapılmaktan duyulan endişe olsun romandaki birçok karakter bu tür bir huzursuzluğun pençesine düşmüştür. Öldürülen Zarf Efendi’nin ruhu, cesedi gömülmediği için huzursuzdur. Zarf Efendi’nin duyduğu bu huzursuzluktan daha beteri iki dünya arasında kalma durumunun yol açtığı sancılardır. Kuşkusuz ki Osmanlı’nın mağruriyeti kendisinden üstün ve güçlü bir medeniyetin ortaya çıkmasıyla sarsılmaktadır. Bu durum alegorik bir hikâye ile anlatılır. Sultan Ahmet’in huzuru İngiliz Kralı’nın gönderdiği saatten dolayı kaçmıştır:

⁴³³Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, 12.

⁴³⁴Pamuk, *Kırmızı ve Kar*, 31.

Tahta çıkışının üçüncü yılında, İngiliz Kralı Padişahımıza içinde körüklü bir musiki aleti olan bir mucizevi saat yolladı (...) İstanbul halkının ayak takımı ve alıklar kalabalığıyla birlikte kayıtsız bir hayranlık duyduğu saatin Padişahımız ve dinine düşkün yobaz takımı için keferenin gücünü gösterir haklı bir huzursuzluk kaynağı olduğunu Kara ve Ester bana ayrı ayrı yetiştirdiler. Bu çeşit dedikoduların arttığı bir devirde, ondan sonraki Padişah Sultan Ahmet'in bir gece yarısı Allah'ın bir ilhamıyla uykusundan uyanıp, gürzünü kapıp Harem'den Has Bahçe'ye inip saati ve heykellerini tuzla buz ettiğini işittik. Haberi ve söylentileri yetiştirenler, Padişahımızın uykusunda Peygamberimiz Hazretleri'nin mübarek yüzünü nur içinde gördüklerini, Resulullah'ın ona resimlere, hele insan misali olup Allah'ın yarattığıyla yarışanına kavminin hayran olmasına izin verirse, Allah'ın buyruğundan ayrılacağını söyleyip uyardığını, Padişahımızın da gürzünü daha rüyayı görmekteyken kaptıklarını ekliyordlardı. Padişahımız da olayı sadık tarihçesine aşağı yukarı böyle yazdırdı. Bu kitabı, Zübdet-üt Tevârih'i hattatlara keselerle altın verip hazırlattı, ama nakkaşlarına resimlettirmede. Acem ülkesinden ilhamla İstanbul'da bir yüz yıl açan nakış ve resim heyecanının kırmızı güllü de işte böyle soldu.”⁴³⁵

Yükselen Batı karşısında duyulan hayranlık ve endişe uykuları kaçırarak bir huzursuzluğa yol açmaktadır. Avrupa'nın yavaş yavaş hissedilmeye başlayan gücü bir nesnede, saatte somutlaşmıştır. Bu saat zamanın ruhunun kimden yana olduğunu gösteren bir imgedir aynı zamanda. Saat, göz kamaştırmaktadır. “Dışarıdan geldiği”, “yabancı” olduğu için tedirgin edici bir tarafı vardır. Üstün ve güçlü olana hayranlık ve tedirginlik siyasi en üst kuvvet olan sultanı rahatsız etmektedir: Onun siyasi otoritesi; ulaşılmaz, erişilmez olması ve mutlak gücüne duyulan saygıdan gelir. Ama bir İngiliz kralının gönderdiği bu belalı hediye, aslında İngiliz karalının âlicenaplığından çok; onun kendi gücünü başkalarına gösterme arzusunu gösterir. Sultanı asıl rahatsız eden tebaasının ilgi ve hayranlığının başka bir uygarlığa yönelmesidir. Bu yüzden otoritesini zedeleyen, bu ilgi nesnesi sultanı rahatsız eder. Gramsci diliyle konuşacak olursak sultanın rüya görmesi, ya da sarayın resmi tarihçesine bu rüyanın kurgulanması, saatin sadece sultanın gürzüyle (baskı) değil aynı zamanda manevi bir sebeple (hegomanya) de yıkılmasını gerektirmektedir. Rüyalar nasıl kişilerin bilinçaltını yansıtan bir alansa bu tür tarihi anlatılar da toplumsal bilinçaltının derinliklerindeki korku ve endişelerin dışavurumudur.

Sanatçılar ise iki kültürün karşı karşıya geldiği bir kırılma noktasında Doğu ve Batı resim sanatı arasında yaşadıkları gelgitlerden dolayı huzursuzlardır. Ölmekte olanın yerini almakta olanın verdiği bir huzursuzluk durumudur anlatılan. Sultanın veya onun tebaasının huzurunun kaçması gibi Enişte'nin de zamanında gitmiş olduğu Venedik'te gördükleri uykularını kaçırmaktadır. Venedik'teki resimlere duyduğu hayranlık ile bundan dolayı yaşadığı suçluluk duygusunun karışımından ortaya çıkan bir huzursuzluktur bu:

⁴³⁵Pamuk, **Benim Adım Kırmızı**, 467-468.

“Dünyayı bir minarenin şerefesinden görür gibi ve perspektif dedikleri şeye aldırmadan değil, sokaktan, o olmazsa prensin odasının içinden, yatağı yorganı, masası, aynası, kapları, kızı ve paralarıyla birlikte resmediyorlar; her şeyi resmediyorlar, biliyorsun. Ben yaptıkları her şeye kanmıyorum; resmin dünyayı doğrudan taklide kalkışması küçüklik geliyor bana, ağırımaya gidiyor. Ama o yeni usüllerle yaptıkları resimlerin öyle bir çekimi var ki!”⁴³⁶

Katil ise yeni resme karşı hissettiği arzu ile geleneksel resmin kaybından dolayı duyacağı endişeler arasında bölünmüştür. Başkasına ait olanı taklit ettiği zaman sahici olamayacağına dair bir korku duymaktadır:

“Burada hüneri ve şerefiyle yaşamak isteyen biz usta nakkaşlara artık yer yok, anladım bunu. Eğer rahmetli Enişte'nin ve Padişah'ın istediği gibi, Frenk üstatlarını taklide kalksak, Zarif Efendi gibiler ve Erzurimiler değilse, içimizdeki haklı korkak tutacak bizi, sonuna kadar gidemeyeceğiz. Şeytana uyup, sonuna kadar gidip, bütün geçmişe ihanet edip bir üslup ve Frenk tarzı bir kişilik edinmeye kalkışırsak da, benim şu kendi resmimi yapmaya hünerimin ve bilgimin yetmeyişi gibi, bir türlü başaramayacağız bunu. Yaptığım resmin ilkeğinden, onu doğru dürüst kendime bile benzetemeden, Frenk üstatlarının hünerinin asırlarla öğrenilecek bir şey olduğunu-zaten çoktan hepimizin önemsemeden bildiği bu şeyi- bir kere daha öğrendim. Enişte Efendi'nin kitabı da bitirilip onlara yollansaydı, Venedikli üstat ressamlar bizlere gülümser, onların gülümseyişi Venedik Doçu'na geçerdi, o kadar. Osmanlı Osmanlı olmaktan vazgeçiyor derlerdi, bizden korkmazlardı artık.”⁴³⁷

Rönesans resimlerinin hünerine kapılan katilin, romanın sonunda perspektif resmine uygun bir şekilde padişahın bulunduğu boşluğa kendisini çizmesi ve çizdiği bu resmin acemiliği endişelerinin yersiz olmadığını gösterir.

Avrupa'nın Osmanlı İmparatorluğu'na duyduğu ilgi, onun kendisine benzemeyişinden kaynaklanır. Avrupalı gezginleri Osmanlı ülkesine çeken şey biraz da egzotizmden beslenir. Kendilerinden farklı kıyafet, yemekler, gelenekler onları şaşırttığı için bu kadar cazibeye sahiptir. Venedikli bir gezgin, Marsilya ya da Barselona'ya gittiğinde aynı duyguları bu kadar güçlü hissedemez. Benzer din, dil, mimari ve geleneklerden beslenen bu şehirler onun için yeterince egzotik, yeterince yabancı gelmeyecektir. İşte Osmanlı'da çekici olan bu yabancılıktır. Ancak Osmanlı'nın kendisini farklı kılan bu özellikleri yitirmeye başlaması aynı zamanda benzemeye çalışacağı uygarlığın gücünü ve kendi güçsüzlüğünü kabul etmesi kadar kendisini cazip kılan farklılığını da yitirmesi anlamına gelecektir. Bunu kabullenemeyen katilin endişeleri bir bakıma iki asırlık modernleşme sürecinin ilk bocalamaları ve ilk karşı koyuşları anlamına gelmektedir. Ancak bu karşı koyuşun da bir sonucu olamayacağını Kara ona açık bir şekilde söyler:

“Frenk usüllerinden kaçacağım diye çok da fazla hayal besleme,” dedi Kara. ‘Ekber Han'ın, bütün nakkaşlarını resimlerini imzalamaya teşvik ettiğini biliyor musun? Portekizli Cizvit papazları Frenk resim ve usüllerini oraya çoktan götürdüler. Onlar artık her yerde.’ ‘Saf

⁴³⁶ age, 196-197.

⁴³⁷ age, 455.

*kalmak isteyen yapacağı bir şey ve kaçacağı bir yer vardır her zaman,' dedim. (...) 'Niye saf kalmak istiyorsun?' dedi Kara. 'Bizim gibi kal ve karış burada.' 'Bütün ömürlerince şahsi bir üslubum olsun diye Frenkleri taklit edecekler,' dedim. 'Frenkleri taklit ettikleri için de şahsi bir üslupları olmayacak hiç.' 'Başka yapılacak bir şey yok,' dedi Kara şerefsizce.'*⁴³⁸

Kara'nın “yapılacak bir şey yok” demesi aslında Batı'ya benzemenin kaçınılmazlığını ve bunun sonucunda kendi medeniyetinin değişmesinin zorunluluğunu dile getiren karşı görüşü dile getirmektedir. Bu kaçınılmazlığın doğurduğu hüznün ve kayıp duygusu romanın ana dokusunu oluşturur.

Romanın dili bir bakıma Doğu ile Batı arasındaki gerilimden doğmakla birlikte bu ikililiği aşmak üzerine de kurulmuştur. Bu ise verili kutupların aşılması ve geçersizleştirilmesi ile mümkün olabilir. Romandaki isimsiz Kadın'ın söyledikleri bir bakıma yazarın Doğu-Batı meselesine bakışını özetlemektedir:

*“Diyor ki kararsız kalbim, Doğu'dayken Batı'da,
Batı'dayken Doğu'da olmak istiyorum.
Erkeksem kadın, kadınsam erkek olmak istiyorum,
diyor öteki yerlerim.
Ne zormuş insan olmak, daha da çetini insan gibi
bir hayat.
Hem önümle, hem arkamla, hem Doğu'yla hem
Batı'yla keyif almak istiyorum.”*⁴³⁹

İki kültürün uzlaşmazlığı ne derecede anlatılırsa anlatılsın ancak bir üst bakış bu ilişkileri aşmayı başaracaktır. O da sanatın gücüyle mümkündür aslında. Burada iki çatışan düşünce ve eğilim var: Bir tarafta Zeytin'in temsil ettiği “kendi olma”, “kendi kalma” kısaca kimliğini öteki karşısında korumaya çalışan saf kalma arzusudur:

*“Bir gün hayatımızı korkmadan kendi hayatımız gibi anlatmayı da öğreniriz, inşallah.’ 'Bütün masallar, herkesin masalıdır,' dedi Kara. 'İnsanın kendinin değil.' 'Bütün nakış da Allahın nakışdır,' diye Heratlı şair Hatifi'nin mısralarını tamamladım ben. 'Ama Frenk üstatlarının usülleri yayıldıkça herkes başkalarının masalını kendi hikayesi gibi anlatmayı marifet sanacak.' 'Şeytanın da istediği tam budur.’”*⁴⁴⁰

⁴³⁸ age, 457.

⁴³⁹ age, 403.

⁴⁴⁰ age, 452.

Tartışmanın öbür tarafında ise bunun imkânsız olduğunu bilen bu ölümcül kimlik arzusunun bir tarafa bırakarak bu dertlenmelerin ve kısır çatışmanın ötesine geçerek sanatın yaratıcı gücünü kullanmayı öneren bir başka görüş mevcut:

“İstanbul’dan bu çıkışım, İbni Şakir’in Moğol işgalindeki Bağdat’tan çıkışına benzeyecek,’ dedim. ‘O zaman Doğu’ya değil, Batı’ya gitmen gere,’ dedi kiskanç Leylek. ‘Doğu da, Batı da Allah’ındır,’ dedim rahmetli Enişte gibi Arapça olarak. ‘Ama Doğu doğuda, Batı da batıdadır,’ dedi Kara. ‘Nakkaş kibirlenmemeli,’ dedi Kelebek. ‘Doğu’yla ve Batı’yla dertleneceğine içinden geldiği gibi nakşetmeli yalnızca.’”⁴⁴¹

Doğu-Batı medeniyetleriyle özdeşleşmiş portre sanatı ile minyatür arasındaki çatışma ve farklılığı anlatsa da “Benim Adım Kırmızı” bu çatışmanın taraflarından birisine yaslanmayı veya bu çatışmayı bir sonuca bağlamayı denemez. “Benim Adım Kırmızı” romanı Bakhtin’in karnaval roman tipi olarak tanımladığı, “çoksesli” (polifonik/polyphony) bir roman. Romandaki hiçbir anlatıcı unsura kesin hâkimiyet tanımayan bu tarz aynı zamanda Doğu-Batı minyatürü ile portre resmi arasındaki tartışmaları da mutlak bir sonuca ulaştırmaktan kaçınmaktadır: “Nakkaşların aralarında kavgalara, bitip tükenmez sorulara yol açan Heratlı eski üstatlar ile Frenk üstatlarının usülleri arasındaki çatışma bir sonuca ulaşmadı hiç.”⁴⁴² Üstelik Doğu-Batı çatışması çok renkli bir dille resmedilir kitapta. Romanda kültürel çatışmalar ironik bir dille Köpek ve At’ın dilinden yansıtılmaktadır:

“Frenk gâvurlarının ülkesinde zaten her köpeğin bir sahibi varmış. Zavallı köpekler boyunlarında zincir, en sefil köleler gibi zincirlenmiş olarak tek tek sürüklene sürüklene sokaklarda gezdirilirlermiş. Bu adamlar sonra bu zavallı köpekleri zorla evlerine sokarlar, hatta yataklarına da alırlarmış onları. Bir köpek diğeriyle değil koklaşıp sevişsin, çift bile gezemezmiş. Zincirler içinde o zavallı halleriyle sokakta rastlaşırlarsa hüznü gözlerle birbirlerini uzaktan süzerlermiş, o kadar. Bizim İstanbul sokaklarında sürüler, cemaatler halinde serbestçe gezen köpekler olmamız, efendi sahip tanımdan icabında yol kesmemiz, keyfimizin çektiği sıcak köşeye kıvrılıp, gölgeye yatıp mışıl mışıl uyumamız, istediğimiz yere sıçıp istediğimizi ısırmanız, gâvurların akıllarının alacağı şeyler değil.”⁴⁴³

Köpeğin mizahi bir dille anlattığı bu farklılık, farklı kültürel kodların ve yaşam biçimlerinin çatışmasından ortaya çıkıyor. Batı söylemini dillendirmeye çalışan At ise bunu son derece ihtiyatlı bir şekilde yapar:

“Frenk üstatlarının yeni resim usülleri dinsizlik değil, tam tersi dinimize en uygun şeydir. Aman Erzurumi kardeşlerim beni yanlış anlamasınlar: Ben Frenk gâvurunun kadınları mahremiyet bilmeden ulu orta yarı çıplak gezdirmelerinden, kahveyle güzel oğlanların tadından anlamamalarından, erkeklerin sakalsız bıyıksız dolaşıp, tam tersi, saçlarını karılar

⁴⁴¹ age, 456.

⁴⁴² age, 468.

⁴⁴³ age, 22.

gibi uzatmalarından, Hazreti İsa aynı zamanda Allah'tır –hâşa!- demelerinden hiç hoşlanmam. Hatta onlara çok kızıyorum, bir tanesi önüme gelse de sıkı bir çifte atsam diyorum."⁴⁴⁴

Burada Köpek ve At hem Erzurimilerin temsil ettiği fundamentalist katı anlayışla çatışmakta, hem bedensel, dünyevi arzuları savunmakla dinsel yasaklara gizlice savaş açan Meddah'ın sözcülüğünü yapmakta hem de Doğu ve Batı kültürlerinin arasındaki farklılıkları ironik bir dille seslendirmektedirler.

Otoriter resmi kültürel söyleme karşı meddahın temsil ettiği halk kültürünün yarattığı çatışma ekseninin romanda önemli bir yere sahip olduğunu söyleyebiliriz. Aynı şekilde bedensel hazlar, cinsel öğeler, gülmece unsurları, bu tür otoriter resmi kültüre karşı avamın direncini ifade eder. "*Benim Adım Kırmızı*"da saray ve Erzurimilerin kasvetli, yasaklı, renksiz ve şenliksiz söylemine karşı minyatürlerin göz alıcı renkleri ve meddahın alaycı yergileri bu direnişin değişik biçimleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Kültürel alanda yaşanan bu iktidar savaşında Köpek'in, At'ın dile getirdiği söylemler bir bakıma hayatın canlılığını, renkliliğini boğan bu monolitik hoşgörüsüz resmi söyleme karşı koyar. Ciddiyete karşı alay, prüten ahlaka karşı en kabasından müstehcenlik, perhizci etiğe karşı iştah bu karşı koyuşun birer çeşididir. Bohçacı Ester'in yemeklere karşı olan iştahı, minyatür sanatçılarının kendi aralarındaki cinsel içerikli şakaları, Köpek ve At'ın Erzurimilerin kurduğu monolitik ve baskıcı ortama karşı sinsî eleştirileri romandaki bu karşı koyuşun değişik tezahürleridir.

Roman ahlakçı bir temelden uzaklaştıkça, yön gösteren, değer bildiren, kesin inançları ifade eden tavırlardan kaçınmaktadır. Edebiyatı aslında tam da bu muğlâk konumlanışın bir sonucu olarak görmekte olan Pamuk, şeytan imgesiyle yaratıcılık arasında bağ kurmaktadır. Romanın bir yerinde Kelebeğin: "Ama aklımın bir yönüyle mutsuzluğun, Şeytan'la yakınlığın nakşa yarayacağını da kederle seziyordum"⁴⁴⁵ ya da katilin "Yalnızca aptallar masumdur." demesi aslında sanatın insanın içindeki karanlık dünya ve yaratıcılık ile özdeşleştirildiğini gösterir.⁴⁴⁶ Yazarın şeytan imgesini safi kötülüğün bir simgesi olarak anlatmaması tamamen bu anlayışın bir sonucudur:

"BEN İNSANA SECDE ETMEDİM.

⁴⁴⁴ age, 253.

⁴⁴⁵ age, 417.

⁴⁴⁶ age, 23.

Oysa yeni Frenk üstatları, şimdi tam bunu yapıyorlar. Beylerin, papazların, zengin tüccarların ve hatta kadınların bile gözlerinin rengini, tenlerinin dokusunu, dudaklarının benzersiz kıvrımını, göğüslerinin arasındaki güzel gölgeye, alınlarındaki kırışıklara, parmaklarındaki yüzüklere, hatta kulaklarından fişkıran iğrenç kullara kadar her şeyi olduğu gibi resmedip göstermekle yetinmiyorlar, sanki insan secde edilecek bir yaratılmış gibi onları resimlerinin tam merkezine yerleştirip bu resimleri tapılacak put gibi duvarlara asıyorlar. İnsan, gölgesi bile bütün ayrıntısıyla resmedilecek kadar önemli bir mahluk mudur? Bir sokaktaki evler insanın gözünün yanlışlıkla gördüğü gibi gitgide küçülüyormüş gibi resmedilirse alemin merkezine Allah değil, insan yerleştirilmiş olmaz mı? Bunları her şeye muktedir yüce Allah daha iyi bilir. Ama, insana secde etmeyi reddetmiş, bu yüzdene acılar, ne yalnızlıklar çekmiş, bu yüzden Allah'ın gözünden düşmüş, küfürler edilmiş olan benim, bu resimlerin fikrini verdiğimi ileri sürmenin ne kadar saçma olduğu anlaşılmalıdır sanıyorum."⁴⁴⁷

Bunu söyleyen şeytan devam eder:

"Sınırsız aklıyla beni yüce Allah anlar ancak; Meleklerini insana secde ettirerek onlara mağrur olmayı sen öğretmedin mi? Şimdi de senin meleklerinden öğrendikleri şeyleri kendileri yapıyor, kendi kendilerine secde edip kendilerini âlemin merkezine yerleştiriyorlar. Herkes, senin en sadık kulların bile, Frenk üstatların tarzında resmedilmek istiyor. Bu kendine hayranlığın sonucu, yakında seni unutmaları olacak, bunu kendimi bilir gibi biliyorum. Üstelik, seni unutmalarının bütün suçunu yine bana atacaklar."⁴⁴⁸

Sanat mutlak iyi ve kötü olan arasında ara noktalara ihtiyaç duyar. Her şeyin günah-sevap ilişkisiyle belirlendiği geleneksel toplumsal yapıda sanatçı olmak nasıl bir şeydir? Eniştenin dilinden sanatçıların bu kederi yansıtılır:

"'Onu öldürmene şaşmıyorum,' dedim. Kitaplarla yaşayan, sayfaları rüyasında gören bizim gibileri bu âlemde hep bir şeyden korkar. Biz üstelik daha da yasak, daha da tehlikeli bir şeyle, Müslüman şehrinde resimle uğraşyoruz (...) Kitaplarımızı suçlular gibi gizli gizli ve çoğu zaman da özür diler gibi hazırlıyoruz. Bizi dinsizlikle suçlayacak hocaların, vaizlerin, kadıların, şeyhlerin hücumlarına peşinen boyun eğmenin, bu bitip tükenmez suçluluk duygusunun, nakkaşın hayalini hem öldürdüğünü, hem de beslediğini öyle iyi biliyorum ki.' (...) 'Yazıda, nakışta, resimde bizi çeken şey işte o korkunun içindedir. Sabahtan akşama kadar, geceleri mum ışığında kör oluncaya kadar dizlerinin üzerine çöküp kendimizi resme ve kitaplara vermemizin nedeni yalnızca para ve ihsan değil, öteki insanların gürültüsünden, cemaatten kaçmaktır. Ama bu tutkuya karşılık, ilhamla yaptığımız resmi o kaçıp saklandığımız insanlar da görüp takdir etsin isteriz."⁴⁴⁹

Portre sadece bir dini yasağın ihlal edilmesi değil aynı zamanda insanın tek başına kendisinin farkında olmaya başlamasıyla ortaya çıkmıştır. Enişte'nin de söylediği gibi "' herkesten ayrı ve değişik olduklarını ima etmek için.'" portre yaptırmaları Venediklilerin en ayırt edici özelliğidir.⁴⁵⁰ Minyatür sanatçıları ise üslubun kusur olarak algılandığı bir kültürel iklim içerisinde sessiz, sakin ve şikâyetsiz bir varoluş mücadelesi vermektedirler. Resimli kitapların hazinede kilitlenmesi yetkeci bir devlet sisteminde hem sanatın kamuya mal olmasındaki engelleri hem de otoritenin (buna siyasi otoritenin yanında dini otoriteleri de katabiliriz) sanat ve sanatçı

⁴⁴⁷ age, 333.

⁴⁴⁸ age, 333-334.

⁴⁴⁹ age, 192.

⁴⁵⁰ age, 125.

üzerindeki baskısını göstermektedir. Meddahın dolaylı da olsa anlattığı hikâyeler kitabın yazarının belirttiği gibi bir bakıma baskı ve otorite karşısındaki sanatçıların yalnızlığı ve kaygılarını dile getirmektedir:

“Kitabımın kendi gözükmeyen, sesi gözükür esas kahramanı Meddah’tır aslında ve kitabımın en kırılğan yanı da onun hazin sonudur. Ben de meddah gibi hissederim; yani baskı altında. Onu yazma, bunu yazma, onu yazarsan şöyle de, annen kızar, baban kızar, devlet kızar, yayınevi kızar, gazete kızar, herkes kızar; parmaklar sallanır, sallanır, ne yapsan bir yerinden sataşırılar. Yarabbi, dersin, ama öte yandan düşünürsün; öyle bir şey yazacağım ki, hepsi kızacak ama o kadar güzel olacak ki, boyun eğecekler. Bizim gibi yarı kapalı, ayırım yamalak demokrasisi olan, yasakları bol bir toplumda roman yazmak, benim, Meddahımın rolüne birazcık sıvanmaktır; yani illaki siyasi yasaklar değil, tabular, aile ilişkileri, dini yasaklar, devlet, pek çok yazarı zorlar. Tarihi roman bu bakımdan bir tür kıyafet değiştirme isteğidir.”⁴⁵¹

Bu yüzden yazarın sesine en yakın ses Meddah’ındır demek yanlış olmaz. Meddah bir nevi cemaatçi bir toplumun içinde yalnız kalmış sanatçının çilesini anlatmaktadır. “Benim Adım Kırmızı” bu yüzden sanatla ilgili bir tartışmanın kendisinden yola çıkarak yaratıcılığı, güzelliği, tutkuyu ve dünyeviliğin renkli çağrısını boğan karabasanı, tarihi bir atmosfer içinde yer yer mizahi, ironik bir dille anlatan çok başarılı bir romandır. Artık kaybolan bir dünyanın izinden çıkılan yolculuk bugün pek de yabancı olmadığı bu çatışmaları anlatırken silik ve soluk bir dünyaya karşı renklerin baştan çıkarıcı masalsi çağrısını dile getirmektedir.

⁴⁵¹Pamuk, “Benim Adım Kırmızı”, **Öteki Renkler**, 154.

13. TAŞRADA “KAR” TANELERİ

*“Memleketini güzel bulan insan daha yolun başındadır; her yeri kendi yurdu gibi gören insan güçlüdür; ama bütün dünyayı yabancı bir ülke gibi gören insan mükemmeldir.”*⁴⁵² [St. Victorlu Hugo]

*“Ne yaparsam yapayım, yabancı olarak kalmaya mahkûm olduğumu anladım o anda.”*⁴⁵³ [Edward W. Said]

Yakın tarihimiz içerisinde gündemden hiç düşmeyen Doğu-Batı gerilimi, aydınlar ile halk arasındaki sancılı ilişki, laiklik, siyasal İslam, jakoben devlet geleneği gibi birçok konuyu ele alan Orhan Pamuk’un “*Kar*” romanı; dışlanmışlığın, unutulmuşluğun, yalnızlığın ve mahrumiyetin vurduğu yarı kurgusal yarı gerçek bir taşra şehrinde geçiyor. Cemaatler ile birey arasındaki çatışma, yalnızlık, taşrada olmak, dışlanmışlık, aşk, mutluluk, yoksulluk ve yoksunluk bu romanın temaları arasında. Merkezin kıyısında bir ülkede ve onun daha da kıyısında “*unutulmuş bir şehirde*” var olmanın eziciliğini politikanın boğuculuyla birleştiren roman, şair Ka’nın (Kerim Alakuşoğlu) İstanbul’dan karlar altındaki Kars’a gelmesiyle başlar.⁴⁵⁴ On iki yıldır siyasal nedenlerden dolayı Almanya’da sürgünde yaşayan Ka, kısa bir süreliğine annesinin cenaze törenine katılmak üzere uğradığı İstanbul’da bir arkadaşının teklifi üzerine ulusal bir gazetenin muhabiri olarak son dönemde sıkça görülen kadın intiharlarını araştırmak üzere Kars’a gelmiştir.

İlk önce Ankara’da bir istatistik memurunun dikkatini çeken kadın intiharları küçük yerel bir gazetede yayımlanmasına rağmen ulusal basının dikkatini çekmemiş; ama yabancı gazetelerin konuyla ilgilenmesi üzerine bu mesele Türkiye’nin gündemine girmiştir.⁴⁵⁵ Taşra kendi sorunlarını bile ancak merkez dünyanın dikkatini çekmesi durumunda ilgi göstermeye değer bulmaktadır. Batman’da başlayan kadın intiharlarının Kars’a sıçraması, yapılacak belediye seçimlerinde

⁴⁵²Edward W. Said, *Kış Ruhu*, 2. bs. çev. Tuncay Birkan (İstanbul: Metis Yayınları, 2006), 41.

⁴⁵³Said, *Yersiz Yurtsuz*, 357.

⁴⁵⁴Pamuk, *Kar*, 283.

⁴⁵⁵age, 20.

İslamcılarının kazanma ihtimalinin ortaya çıkması ve türbanlı olduğu için Eğitim Enstitüsü'ne alınmayan bir öğrencinin başörtüsüyle kendisini asması gibi bir dizi olayı araştırmak için Ka'nın Kars'a gelmesinin aslında daha kişisel bir nedeni vardır: Üniversitedeyken aynı fakülte'deki sol bir grup içerisinde tanıştığı İpek'in yine aynı grup içerisinde ve Ka'nın da eski arkadaşı olan Muhtar'dan ayrıldığını öğrenmiştir. İpek'in, babası Turgut ve kardeşi Kadife ile birlikte İstanbul'dan gelip yerleştiği bu şehirde Karpalas otelini işlettiğini haber alan Ka'nın içinde yeni bir aşk umudu canlanmıştır. Politik nedenlerle sürgüne gitmiş birisi olmasına rağmen politikadan yalıtılmış, sade bir hayat sürmektedir. Bir misyonun taşıyıcısı ve temsilcisi olmayan Ka, anti kahramandır her şeyden önce. Yetmişlerin sonunda bir derginin editörlüğünü yaparken aceleyle, okumadan yayımladığı bir yazıdan dolayı mahkûm olmuş ve ardından gelen 12 Eylül askeri darbesi nedeniyle Almanya'ya siyasi mülteci olarak sığınmak zorunda kalmıştır. Almanca bilmeyen Ka, her sabah erkenden kalkıp Frankfurt'taki belediye kütüphanesine gidip İngilizce kitapları okumakta; arada bir düzenlenen şiir gecelerinde az sayıdaki meraklının önünde şiirlerini seslendirmekte ve aldığı az miktardaki mülteci maaşıyla hayatını sürdürmektedir. Kendisini fazla entelektüel ve züppe bulan politik sürgünler ve göçmenlerle de ilişkisi yok denecek kadar azdır. İçine kapandığı ve itinayla ördüğü kozasında kendi halinde yaşamayı seçen Ka'nın aşk hayatı da sönüktür.

İpek'in hayali ve ona karşı duyduğu gizli aşkın çekimiyle kendisini Kars'ın sokaklarında bulan Ka; intihar eden kadınların aileleri, yerel Serhat Şehir Gazetesi'nin sahibi Serdar Bey, Emniyet Müdürü, Vali yardımcısı ile görüşür tek tek. Gezdiği fakir mahalle sokaklarında, durmadan yağın altında ıssızlık, unutulmuşluk ve Allah düşüncesi arasında gizli bir simetrisinin olduğunu düşünür sürekli. Kars, "devletin ve Allahın" unuttuğu bir şehir olarak tanımlanır romanda.⁴⁵⁶ Kars gibi unutulmuşluğun uç sınırında yer alan bir şehirde Ka, kendisini metafizik bir yalnızlık içinde bulmakta gecikmeyecektir: "Dünyanın merkezinden o kadar uzaktırlar ki kimse oraya gitmeyi sanki aklından bile geçiremiyor, bu da dışarıda havada asılı durur gibi yağın kar tanelerinin de etkisiyle, insanda yerçekimi dışında yaşadığı izlenimini uyandırıyor."⁴⁵⁷ Ka'nın Kars'a gelmesinin bir nedeni de İstanbul'da çocukluğunun orta sınıf hatıralarında olmayan romantik bir çocukluk hayaline ulaşabilmektir. Bu saf, romantik ve duygusal hayale ulaşabilmek

⁴⁵⁶ age, 30.

⁴⁵⁷ age, 102.

Türkiye'nin en yoksul ve unutulmuş bir köşesine dönmek ile mümkün olabilir ancak.⁴⁵⁸ Durmadan yağan kar onu artık kaybettiği ve özlediği çocukluk yıllarına götürmektedir: “Kar rüyalarda yağdığı gibi uzun uzun, sessizce yağarken cam kenarında oturan yolcu yıllardır tutkuyla aradığı masumiyet ve saflık duygularıyla arındı ve kendini bu dünyada evinde hissedebileceğine iyimserlikle inandı.”⁴⁵⁹ Ka, romantik düşüncede sıkça görülen taşraya ve doğaya dönüş izleğinin peşine düşmüştür. Ancak bu arayışları hayal kırıklığıyla sonuçlanacaktır. “Romantik arınma” arayışı boşa çıkacak bunun yerini absürt ve grotesk bir gerçeklik almaya başlayacaktır. Kısa süre sonra romantik taşra izleği; şiddetin, ahmakça ve gülünç kavgaların, dar kafalılığın kol gezdiği taşra imgesiyle yer değiştirmeye başlayacaktır.

Kars'ta Ka'nın içine bu kadar işleyen şey sadece şehrin yoksulluğu ve çaresizliği değildir. Onu asıl etkileyen şey buranın insanda uyandırdığı yalnızlık duygusudur: “Sanki burası herkesin unuttuğu bir yerdi ve kar sessizce dünyanın sonuna yağıyordu.”⁴⁶⁰ Romanın gizli kahramanı kar imgesi defalarca karşımıza çıkar. Hiçbiri birbirine benzemeyen kar tanelerinin şekli Ka'nın kendi olma isteği ve yalnızlığının bir simgesidir adeta. Öbür taraftan Ka, mutsuzluğunun kaynağı olan yalnızlığını da aşmak istiyordur. Bu ise İpek'in dediği gibi topluma karışmak ve onlardan biri olabilmekle mümkündür ancak: “Herkes gibi olursun, halkına benzersin, mutsuzluktan biraz olsun kurtulursun.”⁴⁶¹ Bu ise Ka'nın bir cemaate katılarak dine dönmesi ile mümkündür ancak. Ka'nın Batılı, kozmopolit ve ateist duruşuna karşın yerelliğin din eksenli çatışması roman boyunca devam eder. Ka, Kars'ın bu dünyasına yabancı biridir. İslam hakkında bildiği tek şey Anthony Quinn'in başrolünde oynadığı “Çağrı” adlı filmidir.⁴⁶² Kars'taki durumu tıpkı İslam ile ilgili yapılmış bir filmde oynayan Müslüman olmayan oyuncu kadar yabancı ve ironiktir.

Ka, ıssız Kars sokaklarında dolaşırken birdenbire gelen ilhamla otuz dört dizelik “Kar” şiirini yazmış; tam şiirini defterine geçirirken çalan kapıyla birlikte şiirin son iki dizesini bir daha hatırlamamak üzere unutmuştur.⁴⁶³ Gelen mektup Kars'ın ünlü

⁴⁵⁸Bede Greig Roselli, “Youth, Masculinity And The Shattering Of Sight In Snow”, **Essays Interpreting The Writings Of Novelist Orhan Pamuk, The Turkish Winner Of The Nobel Prize In Literature**, ed. Nilgun Anadolu Okur-Talat S. Halman- Jale Parla (New York: The Edwin Mellen Press, 2009): 81.

⁴⁵⁹ Pamuk, **Kar**, 10.

⁴⁶⁰ **age**, 16.

⁴⁶¹ **age**, 95.

⁴⁶² **age**, 96.

⁴⁶³ **age**, 91.

din adamı Saadettin Hoca'nın bir davetidir. Bu bölümde yazar, Coleridge'nin ünlü "Kubilya Han" şiirinin yazılma hikayesine göndermede bulunmaktadır. Coleridge afyon çekmiş halde, bir ilhamla büyülenmiş gibi rüyasında gördüğü şiiri uyanır uyanmaz kâğıda geçirmeye başlar. Tam bu sırada Porlock'tan bir borç işi için gelen adamın kapısını çalmasıyla bu harkulede şiirin son dizeleri eksik kalır. "Porlock'tan gelen adam" bu nedenle edebiyatı ve genel olarak yaratıcılığı öldüren gündelik koşturma ve dertleri de anlatan bir imgedir aslında. Bu bakımdan Ka, Kar ve Kars arasındaki üçgende kahramanımız dünyanın gizli simetrisini bulmak ve aşk için çıktığı yolculukta politika, şiddet ve yoksulluk açmazıyla sürekli tehdit altındadır. Cemaatler, politik gruplar ve devlet ne bireye ne aşka ne de yaratıcılığa fırsat verir. Kar ve şiir ne kadar saflığın ve sonsuzluğun kendisiyse; Porlock'tan gelen adamlar ise kaçamadığımız gündelik ve kısır dertlerimizdir. Ka kendisine nüzul olmuş bazı şiirleri bu politik cendere içinde kaybeder: "‘Şair bey,’ diye seslendi Z. Demirkol. ‘Onlar seni öldürmeden sen onları öldüreceksin. Anladın mı?’ ‘Hala yazamadığı ve daha sonra ‘Allah’ın Olmadığı Yer’ adını vereceği şiiri Ka bu sırada unuttu.”⁴⁶⁴ Kimin işlediği belli olmayan bir politik cinayete kurban gidecek olan Ka'nın şiirlerini yazdığı yeşil defteri de kaybolacaktır. Hiç kimse Porlock'tan gelen ve kapıyı çalan adamlardan kaçamıyordur.

Ka'nın mutluluk, aşk ve romantik çocukluk arayışları için geldiği Kars'ta kısa bir sürede kendisini politik entrikaların içinde bulması gecikmeyecektir. Yeni Hayat Pastanesi'nde İpek'le buluşan Ka bu buluşma sırasına politik bir cinayete şahit olur. Tokat'ta Bayrak adlı yerel radyonun yayınından etkilenen İslamcı bir militan, başörtüsü yasağını uyguladığı için Eğitim Enstitüsü müdürü Prof. Dr. Nuri Yılmaz'ı öldürür. Cinayetten önce katil ile maktul arasındaki diyalog romanın en çarpıcı bölümlerinden biridir. Bu cinayetin ardından Ka, İpek'in eski kocası Muhtar'ın yanına gider. Ka'nın fazla zeki ve yaratıcı bulmadığı ve kötü şiirler yazdığını düşündüğü Muhtar, üniversite yıllarında solcu olmasına rağmen sonradan dine sarılmış; Refah Partisi'nden politikaya atılmıştır. Seçimlere çok az bir süre kala bu partinin yerel seçimi kazanmak üzere olması siyasal gerilimi giderek artırmaktadır. Bu cinayetten paniğe kapılan Muhtar, Ka'nın Emniyet Müdürlüğü'ne telefon etmesini ister. Bunun üzerine polisler her ikisini de gözaltına alırlar. Muhtar'ı epeyce hırpalamalarına rağmen Ka'ya dokunmazlar. Ka cinayeti işleyen kişinin yüzünü tam

⁴⁶⁴ age, 163.

olarak görememiştir; ama cinayetın Lacivert isimli bir militan tarafından işlendiğine dair bir söylenti şehirde dolaşmaktadır. Daha önceden Bosna ve Grozni’de çatışan İslamcı grupların içinde bulunduğu ve sunucu Güner Bener’i öldürdüğü rivayet edilen Lacivert ile şehre gazeteci olarak gelen Ka’nın yolları çok geçmeden kesişecektir.

Ka’nın yollarının kesişeceği bir diğer kişi ise Sunay Zaim’dir. Erzurum’dan Kars’a Ka’nın binmiş olduğu otobüsle gelen Sunay Zaim ve eşi Funda Eser gezici bir tiyatro kumpanyasını işletmektedirler. Sunay Zaim, Kuleli Askeri Lisesi’nde okurken giriştiği bazı faaliyetler ve “*Buzlar Çözülmeden*” adlı oyunu gizlice sahnelemekten dolayı okuldan atılmıştır.⁴⁶⁵ 1970’lerde politik tiyatro içinde yer alan Sunay Zaim sahnelerde canlandırdığı Napoleon, Lenin, Robespierre ve Enver Paşa gibi Jakoben tipler ile şöhret olmuştur. Uzun boylu, yakışıklı olan ve etkileyici bir ses tonuna sahip Zaim’in hayatındaki en büyük dönüm noktası Atatürk’ü bir filmde canlandırmak için aday olmasıyla başlar. Bu sırada yaşanan skandallarla gözden düşen Sunay Zaim tiyatro ekibiyle birlikte Anadolu’yu karış karış gezerek ayakta kalmaya çalışır. Sunay’ın aradığı fırsat hiç ummadığı bir zamanda ve yerde karşısına çıkar. Kars’ta bir restoranda içerken karşısına çıkan Albay Osman Nuri Çolak onun askeri okuldan eski sınıf arkadaşıdır. Yükselme umudu kalmayan, özel hayatında mutsuz olan Albay’a, Sunay Zaim politik ihtiraslarını açar ve onun da kendisine katılması için ikna eder. Kars’taki tugay komutanı Ankara’ya gitmiş, yardımcısı Sarıkamış’taki bir toplantıya katılmış, vali ise Erzurum’da bulunduğu için şehrin en yetkili askeri ve mülki sorumlusu olarak Albay Nuri Çolak kalmıştır. Aralıksız yağan kar Kars’ın dış dünya ile olan bağlantısını kestiği için bu fırsattan yararlanan Sunay Zaim ile Albay Nuri Çolak askeri bir darbeyi kafa kafaya vererek örgütlerler. Darbe

⁴⁶⁵Cevat Fehmi Başkut’un 27 Mayıs’ın ilhamıyla 1964 yılında yazmış olduğu “*Buzlar Çözülmeden*” adlı tiyatro oyunu edebi yönüyle değilse bile konusu itibarıyla “*Kar*” romanına ilham vermiştir. Kardan dolayı Doğu’daki bir ilçenin irtibatı ülkenin geri kalanıyla kesilmiştir. İlçeye yeni kaymakam, jandarma komutanı, sağlık müdürü, maarif müdürü ve hâkimden oluşan bir grup devlet memuru, Ankara’dan gönderilmiş izlenimi vererek ilçedeki yönetime el koyarlar. Sonradan anlaşılacaktır ki bu kişiler aslında yakındaki bir akıl hastanesinden kaçmış bir grup deliden başka bir şey değildir. İhtilalci olan kaymakam ve yanındakiler sayesinde ilçeye dirlik düzen, nizam ve adalet gelir. Kadınların kara çarşaf giymesi yasaklanır. Halkı ezen eşraf, karaborsacı ve eşkıya takımına göz açtırmayan kaymakam ve arkadaşları ilçeyi ihtilalci yönetimleriyle “adam” ederler. Gülmenin bile zorla öğretilceğine inanmış bir tepeden inmecidir kaymakam: “*Gülümsemeyi unutan bu insanlara ben onu yeniden bir türlü öğretemedim. Şeytan diyor ki, al eline kamçıyı bunlara döve döve güldür.*” Tiyatronun sonunda gerçek kaymakam olmadığı ortaya çıkan ve yakalanan başkahramanımız etrafındaki halktan insanların, “*Gitme. Sen lazımsın bize.*”, yalvarışları arasında son uyarılarını yaparak sahneden askeri marşlar ve merasim eşliğinde selam vererek ayrılır: “*İşi yine azıtlarsa belli olmaz, yolların kapandığı bir gün belki bizler yine geliriz.*” Cevat Fehmi Başkut, **Buzlar Çözülmeden-Hacı Kaptan** (İstanbul: İnkılâp Yayınevi, 2006), 80-81.

bir tiyatro oyunuyla başlayacaktır. Bu sadece askerin silahıyla değil aynı zamanda Sunay'ın sanatı ile olacaktır. Aslında Pamuk, Sunay Zaim örneğiyle bir bakıma militarizme, otoriter devletçiliğe omuz veren sanatçı tipini de eleştirmektedir.

Tiyatronun isminin millet olması, oyuncularından seyircilere kadar taşınan temsiliyetlerin romanın ulusal alegori formuna uygun bir şekilde ilerlediğinin işaretleridir. Tiyatro sahnesinde gösterilen bir oyunla provoke edilen İmam Hatipli öğrencilerin taşkınlıkları karşısında mizansen gereği sahnede bulunan askerler seyircilere ateş eder. Bir mizansenden farklı olarak kuru sıkı silahların yerine gerçek mermiler kullanılmıştır. Sunay Zaim'in gür sesiyle sahnede darbenin başladığı ilan edilir: ““Bu bir oyun değil, başlayan bir ihtilaldir,””⁴⁶⁶ Aradan geçen üç günde Zaim tiyatro sahnesinde tertiplelediği darbesinin finalini de yine tiyatro salonunda yapacaktır. Millet Tiyatrosu'nda Serhat Kars Televizyonu'ndan naklen verilecek “Vatan Yahut Türban” oyunu ile (Cumhuriyetin ilk yıllarında tiyatrolarda çokça sahnelenmiş olan bu oyunda türbanlı bir kadın, başındaki türbanı alıp yakmakta ve oyunun sonunda aydınlanma değerleri ve cumhuriyetle ilgili ateşli bir söylev verilmektedir.) Zaim kendi sonunu da sahnede hazırlamıştır. Hazırladığı soğukkanlı plan daha oyun sahnelenmeden Serhat Şehir Gazetesi'nde yayımlanır:

*“Şehrimizde üç gün önce gelerek sahneden hayata geçen ihtilalci ve yaratıcı oyunlarıyla bütün Kars'a aydınlanma ışığı ve düzen getiren Sunay Zaim ve tiyatro kumpanyası dün geceki ikinci oyunlarında Karşılıklı bir kere daha şaşırttı. Shakespeare'i bile etkilemiş, ama hakkı yenmiş İngiliz yazar KYD'den uyarladığı bu eserinde Sunay Zaim yirmi yıldır Anadolu'nun unutulmuş kasabalarında, boş sahnelerinde ve çayhanelerinde canlandırmaya çalıştığı aydınlanmacı tiyatro aşkını en sonunda mutlak bir sonuca ulaştırdı. Fransız Jakobenlerinden ve İngiliz Jacobean tiyatrosundan izler taşıyan bu modern ve sarsıcı dramın heyecanıyla türbancı kızların inatçı lideri Kadife ani bir kararla sahnede başını açtı ve bütün Kars'ın hayret dolu bakışları arasında elindeki silahı kötü adamı oynayan, tıpkı Kyd gibi hakkı yenmiş büyük tiyatro insanı Sunay Zaim'in üzerine boşalttı. İki gün önceki gösteride ateşlenen silahların hakiki olduğunu hatırlayan Karşılıklı bu sefer de Sunay Zaim'in gerçekten vurulduğu duygusunu dehşetle yaşadılar. Büyük Türk tiyatrocusu Sunay Zaim'in sahnede ölümü böylece hayatın kendisinden de büyük bir şiddetle yaşandı. Piyeste insanın gelenekten ve dinin baskılarından kurtuluşunu çok iyi kavrayan Kars seyircisi, vücuduna kurşunlar saplanırken bile, kanlar içinde oynadığı oyuna sonsuz inanan Sunay Zaim'in gerçekten ölüp ölmediğini bir türlü kavrayamadı. Ama tiyatrocunun ölmeden önceki son sözlerini, sanatına hayatını verişini asla unutmayacaklarını anladılar.”*⁴⁶⁷

Burada gerçek ile kurgunun, mizansen ile gerçeğin iç içe girmesinden oluşan garip bir durum var. Bu durumu yaratan sadece yazarın postmodern kara mizah anlayışı değildir. Michael McGaha'nın da belirttiği gibi Orhan Pamuk'un bütün romanlarında yaptığı iki şey bu romanda da karşımıza çıkıyor:

⁴⁶⁶Pamuk, **Kar**, 160.

⁴⁶⁷ **age**, 336-337.

“Bütün Orhan Pamuk romanlarındaki merkezi mesele Türkiye'nin Batı ile girdiği aşk ve nefret ilişkisi üzerinedir. Bu romanların olay örgülerinin, karakterlerinin, biçimlerinin birbiriyle olan farklılıklarına rağmen; onları birleştiren iki büyük temanın düzenli ve takıntılı bir şekilde tekrür ettiğini görürüz: Birincisi kimlik meselesidir. Bir birey ya da ulus diğerlerinin değerlerini kabul ederek sahici kalabilir mi? İkincisi ise temsil meselesidir. Sanat, gerçekliği doğru bir şekilde temsil eder mi? Ve sanatçının yazılarında hangi sınırlar içinde kendi fikir ve kişiliğini dile getirmesi meşrudur?”⁴⁶⁸

Sunay Zaim'in bir tiyatro oyunuyla kendisine hazırladığı ölüm bize, Beşir Fuad'ın soğukkanlı ve deneysel intiharını hatırlatır bir bakıma. Tıpkı Beşir Fuad gibi Sunay Zaim'in çıkmazı da pozitivist bilime yüklediği abartılı misyondan kaynaklanmaktadır. Beşir Fuad'ın dini ve her türlü metafizik düşüncüyü reddederken bilimi her şeyin üstünde kutsal bir mevkiye yerleştirerek, bir açmaza düşmesinin yarattığı benzer bir durum Sunay Zaim'in de başına gelmektedir. Aradaki en büyük fark bilimin yerini sanatın almasıdır. Sunay da sanatı, gerçeğin yerine ikame ederken; kurguyu, gerçeğin yerini alabilecek bir kutsal, aşkın güç olarak görürken tam da böylesi bir paradoksa düşmektedir.

Bu kanlı tiyatro darbesinin ardından Kars'ta Kürt milliyetçileri ile siyasal İslamcılara yönelik bir süre avı başlar. Böylesi bir ortamda Ka'nın tek hedefi hayatta kalmak ve sevdiği kadınla birlikte bu şehirden kaçarak Frankfurt'a gidebilmektir. Bunun için Kars'taki politik cemaatlere girip çıkan Ka, birtakım kumpaslara hiç inanmadığı halde sadece sevgilisiyle buralardan kaçabilmek uğruna katılır. Ancak İpek'in bir zamanlar Lacivert'in metresi olduğunu öğrenir. Daha İpek'le yolları tam ayrılmamışken Lacivert ile Kadife bir ilişki yaşamaya başlamıştır. Lacivert'i etkilemek amacıyla başını sonradan örten ve türbanlı öğrencilerin lideri haline gelen Kadife'nin Lacivert ile arasındaki ilişki ve İpek'in Lacivert'e duymuş olduğu tutku bitmiş değildir. Bu durumu öğrenen Ka, büyük bir sarsıntı geçirir. Bu yönüyle “*Kar*” romanı aynı zamanda kırık bir aşk öyküsüdür. Orhan Pamuk romanlarında gördüğümüz aşk üçgeni sarmalı burada da değişmez. “*Yeni Hayat*” ve “*Kara Kitap*” romanlarında olduğu gibi kadınların onları tutkuyla seven içedönük karakterleri değil de daha karizmatik, daha gizemli bulunduğu bir başka kişiyi seçmesine dayalı olay örgüsü bu romanda da tekrarlanır. İpek'le yalnız kalmak için Ka, Almanya'dan Hans Hansen adlı bir gazeteci arkadaşı olduğunu, eğer darbe karşıtı bir bildiri yazılırsa bunun Frankfurter Rundschav gazetesi'nde yayımlanabileceğini söyler. Ka Asya Oteli'nde Kars'taki bütün politik grupların bulunduğu toplantıya İpek'in babası

⁴⁶⁸ Michael McGaha, “The Poetry Of Defiance”, August 15, 2004, The Los Angeles Times, <http://articles.latimes.com/2004/aug/15/books/bk-mcgaha15> [26.07.2009].

Turgut'u da demokrat solcular adına katılmaya ikna edince İpek'le baş başa kalmayı başarır.

Asya Otelindeki toplantı Kars'taki bütün siyasi tarafları bir araya getirmiştir. Siyasal İslamcılar, Kürt milliyetçileri, sosyalistler gibi birçok farklı siyasi özneyi askeri darbeye karşı bir bildiri yayınlamak için bir araya getiren toplantı politik bir vodvile dönüşür kısa sürede. Oğuz Atay ve Dostoyevski'den izler taşıyan “skandal sahneleri” ve diyaloglarda taşra ile Batı arasında aşk ve nefret ilişkisi ironik bir biçimde dile gelir. Asya Otelindeki gizli toplantıda Turgut Bey bir şart koşar, eğer sorusuna cevap verilirse bildiriye imzalayabileceğini söyler: Büyük bir Alman gazetesi onlara yer açsaydı ne demek isterlerdi? Bu basit; ama vurucu soru üzerine başlayan kara mizah ve ironi yüklü karnavalvari kalabalığın tartışmaları romandaki en can alıcı bölümü oluşturur.

Toplantı adeta oryantalist ve oksidentalit klişelerin havada uçuştığı bir noktaya doğru ilerler. Bütün konuşmalar küçük taşra şehrinde Batı'nın nasıl algılandığını ve Batı'nın kendilerini nasıl gördüğüne dair hararetle bir tartışmaya dönüşür:

“(...)sokakta karşılaşacağım ilk Batılı adam da iyi biri çıksa ve beni aşağılamazsa bile, bu sefer ben surf Batılı olduğu için bu adamın beni küçümsediğini zannedip huzursuz olacağım. Almanya'da Türkiye'den gelenler her hallerinden belli oluyormuş çünkü... O zaman aşağılanmamak için yapılacak tek şey, bir an önce onlara onlar gibi düşündüğünü kanıtlamak. Bu da hem imkansız, hem daha da gurur kırıcı bir şey.”⁴⁶⁹

Merkez ile taşra arasındaki ilişkileri belirleyen en temel dinamik aslında bu “gururun kırılması” değil midir? Çoğu zaman bu aşağılanma taşranın öfkesine ve onda hakir görülen her şeye sıkıca sarılmasına neden olur. Toplantıdaki İslamcı gençlerden biri bu tür bir tepkisellikle şöyle karşılık verir: “Ben Avrupalı olmayan yanımla onur duyuyorum. Avrupalının çocuksu, zalim ve ilkel bulduğu her şeyimle gururlanıyorum. Onlar güzelse ben çirkin olacağım, onlar akıllıysa ben aptal olacağım, onlar modernse ben saf kalacağım.”⁴⁷⁰

Romandaki en can alıcı kısım toplantıya katılanlardan birisinin anlattığı rüyanın kendisidir. Bu rüya sahnesi taşra dünyasının özlemler, tepkiler ve gurur kırıklığıyla dolu halet-i ruhiyesini yansıtmaları açısından önemlidir. Amin Maalouf'un “uçurumun eğilimi” olarak adlandırdığı taşra dünyasının dışlanmışlıktan doğan tepkisi söz konusudur aslında:

⁴⁶⁹ Pamuk, **Kar**, 277.

⁴⁷⁰ **age**, 278.

“Onların üzüntüsüne yol açan yoksulluktan daha çok, aşağılanmaları ve kendilerini değersiz hissetmeleri, içinde yaşadıkları dünyada onlara bir yer olmadığını düşünmeleri, burada kendilerini yenik, ezilmiş, dışlanmış görmeleri; bir de tabii, davet edilmedikleri şöleni berbat etmek istemeleri var.”⁴⁷¹

Cinsel arzu ile Batılılaşma arzusunu birleştiren bu rüya anlatısı, bir bakıma ancak çocuk olarak kal'e alınan geç modernliğin ve taşralılığın özlem ve öfkelerini yansıtmaktadır. Toplantıdakilerden birisi gördüğü rüyasının Alman gazetesine yazılmasını istemektedir:

“Zaman zaman titreyerek anlattığı rüyanın başında Millet Tiyatrosu'nda tek başına film seyrediyordu. Film bir Batı filmiydi, herkes yabancı bir dille konuşuyordu, ama bu onu hiç huzursuz etmiyordu, çünkü söylenen her şeyi anladığını hissediyordu. Daha sonra bir bakıyordu, seyrettiği filmin içine girmiş: Millet Sineması'ndaki koltuk, aslında filmdeki Hıristiyan ailenin salonundaymış. Derken bir büyük sofa görüyordu orada, karnını doyurmak istiyor, ama yanlış bir şey yapmaktan korktuğu için uzak duruyordu. Sonra yüreği hızlanıyor, çok güzel sarışın bir kadınla karşılaşıyor ve bir anda yıllardır ona aşık olduğunu hatırlıyordu. Kadın da hiç beklemediği kadar yumuşak ve canayakın davranıyordu ona. Kılık kıyafetini, hallerini övüyor, onu yanağından öptüyor ve saçlarını okşuyordu. Çok mutluymuştu. Sonra bir anda kadın onu kucağına alıyor ve sofradaki yiyecekleri gösteriyordu. O zaman daha bir çocuk olduğunu, bu yüzden sevinli bulunduğunu gözyaşlarıyla anlıyordu. (...) Dernekli delikanlı rüyayı gördüğünü kanıtlamak için başta atlattığı bir ayrıntıyı itiraf etti: Uykudan her uyanışında, rüyadaki sarışın kadını hatırladığını söyledi. Beş yıl önce Ermeni kiliselerini görmeye gelen turistlerle dolu bir otobüsten inerken görmüştü onu ilk. Daha sonra rüyalarında ve filmde giydiği mavi askılı elbise vardı üzerinde. Buna daha da gülüşüldü. 'Biz Avrupalı ne karılar gördük, ne hayaller için şeytana uyduk,' dedi biri. Bir anda Batılı kadınlar hakkında öfkeli, özlem dolu ve edepsiz bir sohbet havası oluştu. Kimsenin o ana kadar yeterince fark etmediği uzun boylu, ince ve oldukça yakışıklı bir delikanlı bir hikâyeye başladı: Bir gün bir Batılı ile Müslüman bir istasyonda karşılaşmışlar. Tren bir türlü gelmiyormuş. İlerde peronda çok güzel bir Fransız kadın da tren bekliyormuş... Erkek liselerine gitmiş, ya da askerlik yapmış her erkeğin tahmin edebileceği gibi cinsel güç ile milliyet ve kültür arasında bir ilişki kuran bir hikâyeydi bu.”⁴⁷²

Her şeyden önce Batı ile Batı'nın kıyısında yer alan taşra ülkelerinin modernleşme deneyimleri arasında giderilmesi kolay olmayan bir uçurum bulunuyor. Bu uçurumu görmeden Batı'ya duyulan saplantılı aşk yerini hayal kırıklıklarına terk edecektir. Bu hayal kırıklıklarının ise bir süre sonra platonik aşklarda olduğu gibi bir tepkiselliğe hatta çocukça bir tepkiselliğe dönüşmesi kaçınılmazdır. Bu meselelere çok kafa yorduğu için Orhan Pamuk'u da etkilemiş bir yazar olan Oğuz Atay bu tepkiselliği çocukluk metaforuyla anlatır: “Ya çocuksu gururumuz! Beğenilmezsek hemen alınıyoruz, Batılılara iftiralar ederek kendimizi temize çıkarmak için didiniyoruz. İyi aile çocukları arasında, onlara çamur atan mahalle çocuğu gibiyiz.”⁴⁷³ Tepki çocukluk ya da çocuksu sıfatıyla nitelendirilmiştir. Atay az gelişmiş toplumların milliyetçi öfkelerini, modern dünya ile kurdukları yarım yamalak uyumun yol açtığı

⁴⁷¹ Amin Maalouf, **Çivisi Çıkmış Dünya: Uygarlıklarımız Tükendiğinde**, 9. bs. çev. Orçun Türkay, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010), 206-207.

⁴⁷² Pamuk, **Kar**, 280-281.

⁴⁷³ Atay, **Günlük**, 28.

açmazları parodileştirerek dile getirmektedir: “Bana öyle geliyor ki biz çocuk kalmış bir milletiz ve daha olayları ve dünyayı, mucizelere bağlı, ‘myth’lere bağlı bir şekilde yorumluyoruz en ciddi bir biçimde. Akli başında bir Batılının gülerik karşılayacağı ve bize ölesiye ciddi gelen bir şekilde.”⁴⁷⁴ Bu rüya bir bakıma Avrupa ile onun kıyısında kalmış Türkiye arasındaki karşılıksız, eşitsiz ve platonik bir aşk hikâyesini özetler gibidir. Avrupa’yı temsil eden sarışın güzel kadına umutsuzca aşık olan taşralının reddedilmesiyle oluşan öfke ve hayal kırıklığını özetleyen rüya ile Pamuk bir bakıma Türkiye’nin kolektif bilinçaltını resmetmektedir. Bir yetişkin olarak kal’e alınmayan taşralı; ancak çocuk olduğu zaman sevimli bulunmaktadır. Burada bir bakıma çift taraflı bir eleştiriyi görürüz: Birinci eleştiri Avrupa’yadır. Avrupa’nın zenginliği ve büyük şöleni paylaşmak istemeyen tutumu taşrada hayal kırıklığına yol açmaktadır. Bunun bir diğer boyutu da taşrayı ancak gülünç, tuhaf, anlaşılmaz olarak gördüğünde kabul edebilen, bunun dışında taşrayı eşit bir muhatabı olarak kabul etmeyen dışlayıcılığıdır.

“*Kar*” bu açıdan ulusal alegorinin biçimsel olanaklarını postmodern estetik içerisinde kullanmaktadır: “Ben bir şehrin insanların ruhunu anlatmak istedim. Kars Türkiye’nin kuzeydoğu ucunda yer alan; ama bir mikro kozmoz (küçük evren) olarak bütün Türkiye’yi yansıtan bir şehir.”⁴⁷⁵ Gerçekten de Pamuk, Asya Otel’ine toplanan kalabalığa söylettirdikleriyle bir bakıma bireysel ve toplumsal sorunların iç içeliğini; en bireysel en mahrem konu olarak görülebilecek cinselliğin bile nasıl ulusal ya da dinsel endişelerle iç içe geçtiğini göstermektedir. Gürbilek’in de belirttiği gibi bu “endişenin” varlığı ve bunun edebiyat formunda dile getirilişi Jameson’un “ulusal alegori” teorisinin hem güçlü hem de kısıtlayıcı tarafını gösterir:

*“Alegorinin başından bu yana yalnızca ulusal değil, aynı zamanda cinsel bir yan da taşıyor olması, iki şeyi birden gösterir. Romanda mahrem alan başından bu yana, Jameson’ı haklı çıkartırcasına, ulusal endişelerle iç içe geçmiştir. Ama Jameson, siyaset ya da toplumsal bütünlük dediği alanın toplumsal cinsiyet ayrımıyla zaten çoktan bölünmüş olduğunu görebilseydi, yani Üçüncü Dünya metinlerine atfedilen politikliğin yalnızca Batılı yazarlara da örnek olabilecek bir kolektiflik vurgusunu değil, aynı zamanda Batı’yla ilişki içinde gelişmiş bir korkuyu, Batılaşmaya duyulan tepkiyle iç içe geçmiş bir ulusal-cinsel endişeyi, ulusal kimlik inşasının ayrılmaz bir parçası olan bir erillik mücadelesini de içerdiğini fark edebilseydi, bunun Batı’yla girilen travmatik ilişkisinin Üçüncü Dünya edebiyatına bağışladığı bir politik dirilikten çok, nasıl da sancılı, sınırlayıcı, ketleyici bir süreç olduğunu fark edebilir, gecikerek modernleşen toplumlarda ulusal-cinsel endişe yüzünden edebiyatın kendi başına ideale dönüşme çabasının nasıl ertelenmek zorunda kaldığını, bu ertelemenin ise yazarın başlangıçtaki yetersizlik duygusunu gidermek bir yana, daha da artırdığını anlayabilirdi.”*⁴⁷⁶

⁴⁷⁴age, 26.

⁴⁷⁵“The Turkish Trauma”, <http://www.signandsight.com/features/115.html> [03.01.2010].

⁴⁷⁶Gürbilek, *Kör Ayna, Kayıp Şark*, 180-181.

Nurdan Gürbilek devam ediyor:

“Jameson’un ‘Birinci Dünya’sı yalnızca başka kültürleri çocuk durumuna düşürdüğü, sonra da çocuğu ‘dünya edebiyatı’nın dışında bıraktığı için değil, onu tepkiselliğe hapsettiği, her yazarın şu ya da bu biçimde dile getirdiği varoluşsal acıları hep aynı ulusal endişeye, aynı ‘kendi’ni kaybetme endişesine tabi kıldığı için de kötüdür.”⁴⁷⁷

Orhan Pamuk “*Kar*” romanında Doğu ve Batı çatışmasının hem acı, somut bir gerçek hem de aptalca bir kurgu olduğunu sürekli göstermek ister gibidir. Asya Otelinde toplanılmasının nedeni bir Alman gazetesinde çıkacak darbe karşıtı ortak bir bildirin yazılmasıdır. Ama gerçekte Hans Hansen diye bir gazeteci bile yoktur. Ka bunu İpek’le baş başa kalabilmek için uydurmuştur. Ama kurgu da olsa bir otele doluşan ve Türkiye’nin bütün siyasal taraflarını oluşturan kalabalık kendi içinde hayali bir Batı ve Batılı adına tutkulu bir kavgaya tutuşur. Çoğu Avrupa’ya gitmemesine rağmen Avrupa hakkında yer yer çocukça bir saflıkla ya da öfkeyle konuşurlar. “Asya Otel” ismi bile tesadüfî değildir. Doğu’nun Batı hakkındaki oksidentalist önyargıları tek tek ortaya dökülür bu toplantıda. Avrupalı kadınlar hakkında söylenenler müstehcen klişelerden öteye gidemez. Taşranın geç kalmışlığının ürettiği çocukça tepkilerin gülünçlüğü de taşrayı bu tepkiselliğe mahkum eden merkez dünyası da rüyadaki ironiden nasibini almaktadır.

“*Kar*” romanını başarılı kılan, taşralılık durumunu çok etkili bir biçimde anlatmasıdır. Kars bu alanda iki defa taşradır. Hem İstanbul hem de Avrupa karşısında yaşadığı bu çifte taşralılık durumu romanın geçtiği şehrin konumunu benzersiz yapar. Pamuk, çifte sıkıntıyı, kendi merkezinin taşrası olmakla, Batı merkezinin taşrası olmak arasında sıkışan, bir kentin aidiyeti üzerinden dile getirir. Pamuk’un “*İstanbul*” adlı kitabı Avrupa’nın kıyısında taşralaşan, eski şaşaalı geçmişini yitiren İstanbul’u anlatmaktadır. “*Kar*” ise bir taşra ülkesinin, taşrasını anlatıyor. Burada söz konusu olan taşrada olmak ise iki açıdan karşımıza çıkar. “*Kar*” romanı bir taşra ülkesinden merkeze (Frankfurt’a) sürgüne gitmiş Şair Ka’nın, taşranın da taşrası Kars’ta politik entrikalarla çevrili serüvenini anlatıyor. Kaderine terk edilmiş bu şehirde yapılacak en iyi şey kaçıp gitmektir. Ka bir süre sonra buraya geldiğine pişman olmuştur bile: “Odasına girdi, yatağa attı kendini ve önce İstanbul’dan buraya gelmekle ne kadar aptallık ettiğini, sonra da Frankfurt’tan Türkiye’ye gelmekle yaptığı yanlış düşündü.”⁴⁷⁸ Şair Ka İstanbullu bir gazeteci kimliğiyle Kars’a gelir. Kars, İstanbul’un ötekisidir. Ancak Şair Ka’nın yaşadığı

⁴⁷⁷ age, 181.

⁴⁷⁸ Pamuk, *Kar*, 176.

Frankfurt ise İstanbul'a göre bir başka merkezdir. Ka ise taşra ile merkez arasındaki bu değişken ikilemi daha derinden yaşar:

“Türkiye’de kendisine benzer, eşiti olduğu insanların kalabalığıyla sarılmak da rahatlatmıştı onu. Hatta rahatlığının Almanya’dan veya İstanbul’dan geldiği için bu insanlara kendiliğinden duyduğu bir üstünlük duygusuyla güçlendiğini de şimdi kendine itiraf edecek kadar mutluymdu.”⁴⁷⁹

Bu üstünlük paradoksal şekilde Kars’ta hep yabancı kalmaya mahkûm etmiştir onu. Hem İstanbul’dan hem de Frankfurt’tan gelen birisi olarak bu yabancılığı iki kez yaşar:

“‘Yıllardan beri ilk defa çok mutluym,’ dedi Ka. ‘Senin inandığına ben niye inanmayayım?’ ‘Çünkü sen İstanbullu bir sosyetiksin,’ dedi Necip. ‘Onlar hiçbir zaman Allah’a inanmazlar. Avrupalıların inandığı şeylere inandıkları için kendilerini milletten üstün görürler.’ İstanbul’da bir sosyetikim belki,’ dedi Ka. ‘Ama Almanya’da kimsenin metelik vermediği bir garibandım. Eziliyordum orada.’”⁴⁸⁰

Yazar bu üç mekân üzerinden taşra ve merkez arasındaki oyunlu ve karmaşık kimlik sorunlarını romanın odağına yerleştirir. Ka’yı İstanbullu bir sosyetik olarak gören Necip aynı zamanda yazmakta olduğu İslami bilimkurgu romanını yetmiş beş adet satan Kars’taki İslamcı Mızrak gazetesinde değil, binlerce satan bir İstanbul gazetesinde yayımlamak istemektedir.

İşte tam bu noktada sorgulanması gereken merkezin taşrasının, kendi taşrasına olan bakış açısıdır. Şükrü Argın’ın bu soruna getirdiği yaklaşım meselenin başka bir boyutunu ortaya çıkarıyor:

“Taşraya içeriden bakmak mümkün müdür?... Tanımı gereği dışarıda bırakılmış olan bir yere, içeriden bakmak mümkün müdür? ‘Merkez’in taşraya bakışındaki kırılma gayet açık. (...) Zira ‘merkez’in taşraya bakışı, başka bir merkezin, Batı’nın bakışı altında ezilen ‘mahcup’ bir bakıştır. Bu nedenle, merkezdeki Türk aydını, yolu şu ya da bu sebeple taşraya düştüğünde, orada karşılaştığı manzara karşısında iki kere ‘utanır’: Kendi adına ve Batılılar adına... Zira kendi taşrasına bakışına hemen her zaman Batılı bir bakışın gölgesi düşer. Aynı zamanda hem ‘bakan’ hem de ‘bakılan’ konumundadır o. Gördüğünden utanır; çünkü bu görüş ona aynı zamanda nasıl görünmekte olduğunu da göstermektedir. Bu sebeple, merkez taşra ile gerçek anlamda asla göz göze gelemez; çünkü onların buluşmaları daima üçüncü bir gözün gözetimi altında gerçekleşir.”⁴⁸¹

Gerçekten de taşraya içeriden bakabilmek mümkün müdür? Taşraya bakan merkezin de başka bir yerin taşrası olması paradoksu nasıl aşılacaktır? Kendi taşrasına bakan bir aydın üçüncü bir gözün yani Batı’nın bakışından muzdarip midir? Bunlar önemli sorular ve kimlik sorununu yazarlığının merkezi temalarından biri haline getirmiş Orhan Pamuk bu sorularla romanında dolaylı biçimde elbette yüzleşmektedir. Romanın baş kahramanı Ka, ister Kars ister İstanbul isterse Frankfurt olsun her yere

⁴⁷⁹ age, 305.

⁴⁸⁰ age, 106.

⁴⁸¹ Şükrü Argın, age, 289-290.

yabancıdır; bu yüzden her yerde yalnız ve sürgündür. “*Kar*” romanındaki Ka’nın yıllarca Frankfurt şehrinde yaşamasına rağmen Almanca öğrenmemesi, Almanya’da ne Almanlarla ne de göçmen Türklerle bir bağının ve ilişkisinin olmaması, Kars’ta züppe ve sosyetik bir İstanbullu olarak görülmesi, İstanbul’da ise oraya giden yabancılardan bir farkının olmaması bu “yabancılığın” değişik tezahürleridir. Buradaki yabancılık, dışarıda olma metaforik bir durumdur aynı zamanda. Diğer yandan Karşlıların kendileri bile kendi taşralılıkları ile barışık değillerdir. Kars’taki lokanta, çayhane ve otellerde çok övündükleri kendi dağları değil, İsviçre Alplerinin manzara resimleri asılıdır.⁴⁸² Kars Türkiye’nin en doğu ucunda kalan, terk edilmiş bir şehir olma özelliğiyle yazar tarafından çok bilinçli bir şekilde seçilmiştir. Artık bir klişe haline gelen “Edirne’den Kars’a uzanmakla” övündüğümüz Türkiye’nin en ücra şehirlerinden biridir. Şair Ka’nın Kars’tayken yazdığı iki şiirin ismi de anlamlıdır: “Dünyanın Bittiği Yer”, “Allahın Olmadığı Yer”.

Sadece uzaktan sevilebilen, içine girildiğinde ise insanın ruhunu mengene gibi sıkın taşranın başkentidir Kars. Sadece “*Kar*” romanında değil, Türk edebiyatında da taşraya bakan romanların çoğunda aydınlar ve toplum arasında yaşanan yabancılaştırma büyük bir dert kaynağıdır. Reşat Nuri Güntekin’in, “*Anadolu Notları*” adlı gezi kitabı kendi ülkesini keşfetmeye çalışan bir aydınının kaleminden çıkmıştır. Kaygılar ve beklentiler dönemin bütün yazarlarında ortaktır. İstanbul’un dışındaki taşranın “keşfi” sadece bir edebi merak olmanın ötesinde tarihi ve özellikle de siyasi bir dürtünün sonucudur. Arka arkaya gelen Trablusgarp, Balkan ve Birinci Dünya Savaşları imparatorluğu tasfiye ederken sadece Anadolu toprakları yeni ulus devletin vatan toprağı olarak elde kalır. Ama İstanbullu kozmopolit imparatorluk aydınları Anadolu’ya yabancılırlar: “Asırlardan beri bütün kuvvet İstanbul’a verilmişti. Devlet adamları, iş adamları Anadolu’da yalnız bir asker ve zahire deposu, idealist gençlik ancak uzaktan sevilir, okşanır ve acınır karanlık ve esrarlı bir evliyalar diyarı görüyordu.”⁴⁸³ Ancak Güntekin’in altını çizdiği, çelişki aynı zamanda merkez ile taşra arasındaki çelişkidir. Erken cumhuriyet dönemi yazarları edebiyatın bir görevi olduğuna inanan, son derece siyasalmış bir kuşağının temsilcileriydiler. Yer yer ahlakçı yer yer ise pedagojik bir tutumla kendilerini yeni kurulan ulus devletin kurucu unsuru olarak görüyorlardı. Kendi ülkelerine yabancı olmaktan duyulan dertlenme, bireysel olduğu kadar siyasal bir içeriğe de sahipti. Bu aslında edebiyatın

⁴⁸²Pamuk, *Kar*, 41.

⁴⁸³ Reşat Nuri Güntekin, *Anadolu Notları*, 25. bs. (İstanbul: İnkılap Kitapevi, yıl?), s. 93.

daha özerkleşmediği dönemde edebiyatı, halkı şekillendiren bir vasıta olarak gören tavırdan kaynaklanmaktaydı. Siyasi, ahlaki tutum açısından aynı kefeye koymak doğru olmasa da romandaki hayali kahramanımız Sunay Zaim, bu siyasi kaygıların sanatı görev duygusuyla şekillendirdiği ve sanatı bir misyon olarak gören kuşağın tarihsel kırılmalarla ulaştığı çarpıklığın bir sonucudur. Erken cumhuriyet döneminde idealist olan bu tavır, askeri darbelerin aşındırdığı zeminde çarpık bir bilince dönüşmekte gecikmeyecektir. Edebiyatın özerkleştiği noktada yazan Orhan Pamuk edebiyata böyle bir misyon biçmez. O yüzden Orhan Pamuk'taki yabancılık durumu taşraya bakarken bir yüke değil edebiyatını besleyen bir "kaygıya" dönüşür. Cumhuriyet ilk dönem yazarları gibi bu kaygılardan şikâyetçi olmamış; tam tersine bu kaygıları edebiyatının vazgeçilmez bir dokusu.

Pamuk, Kars'ı bir mikro kozmos gibi Türkiye'nin politik ahvalini alegorik olarak anlatmak için seçmiştir. Yazar eleştirilerini sadece taşraya değil, merkeze de yöneltmektedir. Romanı okurken "taşrayı yapanın merkez olduğunu" ve aslında taşra'nın güdüklüğünün arkasında "merkezin sefaletinin" bulunduğunu bir kez daha görürüz.⁴⁸⁴ Bu merkez iki yönlüdür: Bir tarafta İstanbul-Ankara ile özdeşleşen yerel merkez, diğer taraftan ise Frankfurt ile özdeşleşen Avrupa/Batı. Bu ikili sarmal içerisinde Kars'ın kaderi çifte merkezle kesişmektedir. Romanda darbeleri, siyasal şiddeti ve bireyi ezen gerçekliğiyle Türkiye kıyasıya eleştirilirken; onun da üstünde olan merkeze, göndermelerde bulunmaktadır. Orhan Pamuk Batı ile taşra dünyasını ayıran tüm engellere, ayrımlara, yanlış anlamalara ve düşmanlıklara rağmen durduğu yeri taraflardan birisinin konumu üzerine inşa etmiyor. Bu anlamda Doğucu ya da Batıcı olarak nitelendirilebilecek bir çizgiden söz edemeyiz. Orhan Pamuk Batı'daki Doğulu, Doğu'daki Batılı olarak bütün bu kimlik bölünmelerinin ve ayrımlarının ötesinde yeni bir bakış açısı önermektedir: Birbirini anlamaya çalışmak, kendini ötekinin yerine koyabilmek. "Kar" romanı aynı zamanda bunun imkânları ve sınırları üzerinden bir tartışma yürütmektedir:

"Belki de hikayemizin kalbine geldik. Başkasının acısını, aşkını anlamak ne kadar mümkündür? Bizden daha derin acılar, yoksulluklar, eziklikler içinde yaşayanları ne kadar anlayabiliriz? Anlamak eğer kendimizi bizden farklı olanın yerine koyabilmekse dünyanın zenginleri, hakimleri, kenarlardaki milyarlarca garibanı hiç anlayabildiler mi?"⁴⁸⁵

"Kar" aslında yanlış anlamaların sebebini anlamaya çalışırken bu oynak, geçişken kimlikleri en iyi deşifre edebilecek bir karakterden hareket eder. Ka sürgün bir

⁴⁸⁴ Ahmet Çiğdem, "Taşra Karalaması: Küçük Bir Sosyolojik Deneme", **Taşraya Bakmak**, 106.

⁴⁸⁵Pamuk, **Kar**, 259.

şairdir. Ülkesinden uzakta ama gittiği yere de uyum sağlayamamış bir tutunamayandır. Bir ötekidir Frankfurt'ta; ama kendi ülkesinde de bir yabancı, öteki ve asla yerli olmayı başaramayan gerçek bir sürgündür, kısacası yersiz yurtsuzdur. İnanç meselesi bile içinden çıktığı toplum ile yaşadığı bir çatışma alanı haline dönüşür ister istemez. İnanmak ister; ama ülkesindeki insanların inandığı ve yaşadığı şekliyle değil: “Ka, Türkiye’de Allah’a inanmanın, insanın tek başına en yüce düşünce, en büyük yaratıcıyla karşılaşması değil, her şeyden önce bir cemaate, bir çevreye girmek demek olduğunu baştan biliyordu, (...)”⁴⁸⁶ İnanç meselesi burada sadece teolojik bir sıkıntı olmanın ötesinde toplumsal bir varoluş meselesidir. Kolektif bir kimliğin parçası olmadan tek başına, bir birey olarak inanmak bile çoğu zaman mümkün değildir. Hele var olmanın sadece bir yerlere, topluluklara ait olmakla özdeşleştiği ve mümkün olabildiği taşrada ise hiç mümkün değildir. Huzuruna çıktığı şeyh ve cemaati karşısındaki tedirginliği bu duygunun ürünüdür:

“Huzuruna çıkmam için ayakkabılarımı çıkarmam, birilerinin elini öpüp dizlerimin üzerine çökmem gerekmeyen bir Allah istiyorum ben. Benim yalnızlığımı anlayacak bir Allah.’ Allah tektir,’ dedi Şeyh. ‘Her şeyi görüyor, herkesi anlıyor. Senin yalnızlığını da. Ona inansaydın ve yalnızlığını gördüğünü bilseydin, yalnız hissetmezdin kendini.’ ‘Çok doğru Şeyh Efendi Hazretleri,’ dedi Ka, bütün odadakilere konuştuğunu da hissederek. ‘Yalnız olduğum için Allah’a inanmıyorum, Allah’a inanmadığım için de yalnızlıktan kurtulamıyorum. Ne yapayım?’ Sarhoş olmasına ve içinden geçenleri gerçek bir şeyhe cesaretle söylemekten hiç beklemediği kadar derin bir haz almasına rağmen aklının bir başka yanıyla tehlikeli bölgelerde dolaştığını çok iyi hissettiği için Şeyh’in sessizliğinden korktu. ‘Benden gerçekten akıl istiyor musun?’ dedi Şeyh. ‘Bizler sizin sakallı, irticai, taşralı dediğiniz kişileriz. Sakalımızı kessek bile taşralılığımızın çaresi yok.’ ‘Ben de taşralıyım, daha da çok taşralı olmak, dünyanın en bilinmeyen köşesinde üzerine kar yağarken unutulmak istiyorum,’ dedi Ka. Şeyh’in elini öptü yeniden. Bunu yaparken kendini hiç zorlamadığını fark etmek hoşuna gitti. Ama aklının bir yanının hâlâ Batılı, bambaşka biri olarak işlediğini, durumundan dolayı kendisini küçümsediğini hissetti.”⁴⁸⁷

Taşra dünyasında kişi kendisinden ziyade ait olduğu kimlikle değerlendirilir öncelikle. Birey olmanın yerine geleneksel yaşamın ve kültürün etkili olduğu yerlerde alçakgönüllülük ve topluluk içinde eriyerek kaybolma toplumsal uyumun anahtarıdır. Ka ise hem bir kar tanesi gibi kendine has özelliğini kaybetmemek hem de içinde yaşadığı toplumla bütünleşmeyi arzu etmektedir. Bu paradoksun çözülmeyeceğinin farkındadır: “İnançsızlığımın mağrur bir yanı vardı. Ama şimdi dışarıdaki şu güzel karı yağdıran Allah’a inanmak istiyorum. Dünyanın gizli simetrisine dikkat kesilmiş, insanı daha uygar, daha ince kılacak bir Allah var.”⁴⁸⁸ Geleneksel değerler ve modern değerler arasında sıkışmış her aydın gibi Ka da

⁴⁸⁶ age, 64.

⁴⁸⁷ age, 100.

⁴⁸⁸ age, 101.

yaşadığı ikilemin verdiği sıkıntıdan ve mutsuzluktan kurtulmak istiyor elbette. Bunun yolunun ise gelenekle uyumlu ve bütünleşmiş bir yaşamdan geçtiğinin farkındadır; ama artık sahip olduğu ve silip atamayacağı modern bilinci bunu imkânsız kılmaktadır: “Sizlerin inandığı Allah’a inanıp sizler gibi basit bir vatandaş olmak istiyorum, ama içimdeki Batılı yüzünden kafam karışıyor.”⁴⁸⁹ Bu açıdan bakıldığında Ka’nın kararsızlıkları ve bocalamaları, bireyselliğinden vazgeçmeden içinde yaşadığı toplumsal gelenek ile bütünleşmenin mümkün olup olmadığı sorunu, taşranın her iki açıdan sıkıştırılmış (hem modernlik hem de gelenek) aydınlarının da trajedisini yansıtmaktadır.

Taşrada kar tanesi olmak zordur. Her kar tanesinin bir başkasında olmayan şekli biraz da kendi olmak isteyen, bireysel özelemlerin peşinde koşan roman kahramanımız Ka’yı ikili bir açmazla karşı karşıya bırakır. Birincisi kendi sesini bastıran korodur. Taşranın bir cemaate bağlanmadan kimseye yaşam hakkı vermeyen, baskıcı, otoriter ve sert siyasal dünyası içinde bireyi silikleştiren tarafıyla uyuşamaz Ka. Ancak öbür taraftan kendisini daha çok ait hissettiği Batı’nın, merkezin de Kars’ı, taşrayı uzaktan anlayamayacağını, bunun hiç de kolay olmadığını pekâlâ farkındadır. Bir anlamda uzaktan kolaycı ve genellemeci, yüzeysel yargılamalara şüpheyle yaklaşan bir tutumdur bu: “‘Kars’ı yeni tanıyorum,’ dedi Ka. ‘Tanidikça da burada olup bitenleri dışarıda kimseye anlatamayacağımı hissediyorum.’”⁴⁹⁰

Bu yönüyle “*Kar*” romanı ötekini anlama ve kendisini anlatabilme çabasını sürdürdüğü için de iyimser bir romandır. “*Kar*” romanında Orhan Pamuk’un ısrarla tek bir Batı’nın değil; birçok Batı’nın olduğunun altını çizmesi önemlidir. Bu açıdan Ka’nın Lacivert ile yaşadığı tartışma aslında özcü monolitik görüşle girişilmiş polemik gibidir bir bakıma:

“‘Yoksa önemli olan demokrasi, özgürlük ve insan hakları değil, dünyanın geri kalanının Batı’yı maymun gibi taklit etmesi midir? Kendisine hiç benzemeyen düşmanlarının kazandığı bir demokrasiye Batı’nın tahammülü var mıdır? Bir de Batı dışında, dünyanın geri kalanına seslenmek istiyorum: Kardeşler, yalnız değilsiniz...’(...) ‘Batı Batı diye, sanki bir tek kişi, tek bir görüş varmış gibi konuşmak sevimsiz oluyor,’ dedi Ka dikkatle. ‘Buna inanıyorum ama,’ dedi Lacivert en sonunda. ‘Bir tek Batı ve bir tek görüşleri vardır. Öteki görüşü biz temsil ediyoruz.’ ‘Gene de Batı’da öyle yaşamıyorlar,’ dedi Ka. ‘Buradakilerin aksine, insanlar herkes gibi düşünmekle övünmüyorlar orada. Herkes, en sıradan bir küçük bakkal bile kişisel görüşleri var diye böbürleniyor.’”⁴⁹¹

⁴⁸⁹ age, 101.

⁴⁹⁰ age, 114.

⁴⁹¹ age, 227.

Tüm bu oksidentalist yaklaşımlar kadar Batı'nın da taşraya bakışı aynı şekilde sorunlu ve eksiktir. Önyargılı, çoğu zaman gücün verdiği kibirle derine inip anlamak yerine birtakım şablonlarla düşünüp kolaycı yargılarla taşrayı anlamaya çalışan tutuma da bir uyarı vardır romanın sonunda:

“Fazıl'a dönüp bir gün Kars'ta geçen bir roman yazarsam okura ne demek isteyeceğini sordum. (...) 'Beni Kars'ta geçen bir romana koyarsanız, benim hakkımda, bizler hakkında söylediklerinize okuyucunun hiç inanmamasını söylemek isterdim onlara. Kimse uzaktan bizi anlayamaz.' 'Kimse de öyle bir romana inanmaz zaten.' 'Hayır, inanırlar,' dedi heyecanla. 'Kendilerini akıllı, üstün ve insancıl görmek için bizim gülünç ve sevimli olduğumuza, bu halimizle bizi anlayıp bize sevgi duyabildiklerine inanmak isteyeceklerdir. Ama benim bu sözümü koyarsanız akıllarında bir şüphe kalır.' Sözlerini romanıma koymaya söz verdim.”⁴⁹²

Ka-Kar-Kars arasındaki simetri birbirini tamamlayan ve aynı zamanda iç içe giren üç şeyin iç içeliği ve zıtlığı çözümü kolay olmayan bir paradoks doğurmuştur. Peki Ka'nın durumu nedir? Onun durumu tıpkı bir kar tanesi gibi kendi olmak istemesinden kaynaklanır. Ka, Kar ve Kars sözcükleri arasındaki çağrışım basit bir sözcük oyununun ötesinde bir anlama da sahip: Ka, bir kar tanesidir. Kars ise bir kar yığını. Kar yığınının içinde kaybolup gitmek istemeyen, kendi farklılığını kabul ettirmek isteyen kar tanesinin kendisidir Ka. Huzursuzluğunun ve mutsuzluğunun kaynağı bu paradoksun ve simetrisinin içinde gizlidir aslında. Yağmakta olan kar ona yaşadığı âlemin ötesinde bambaşka ufuklar açar:

“Kar onda hayatın güzelliği ve kısalığı duygusunu uyandırıyor, bütün düşmanlıklara rağmen aslında insanların birbirlerine benzediğini, âlemin ve zamanın geniş, insanın dünyasının dar olduğunu hissettiriyordu. Bu yüzden kar yağınca insanlar birbirlerine sokuluyorlardı. Kar sanki düşmanlıkların, hırsların, öfkelerin üstüne yağarak onları birbirlerine yaklaşıtıyordu.”⁴⁹³

Yalnızlıklarımız, arzularımız, acılarımız ve sevinçlerimiz zannettiğimizden daha evrensel, daha ortak duygulardır. İster New York'ta, ister Frankfurt'ta, ister İstanbul'da, isterse de Kars'ta olsun bütün insanları birleştiren ortak şeyler belki de ayıranlardan çok daha fazladır:

“World Sex Center'da başka Melinda kasetleri bulmak için hayaletler kadar yalnız erkekler arasında gezinirken dünyanın gariban erkeklerini birleştiren tek şeyin, bir köşeye çekilip suçluluk duygularıyla porno kaset seyretmek olduğunu düşündüm. New York'ta 42. Sokak sinemalarında, Frankfurt'ta Kaiserstrasse'de ya da Beyoğlu'nun arka sokaklarındaki sinemalarda gördüklerim, bu gariban erkeklerin utanç, sefalet ve bir kaybolmuşluk duygusuyla film seyrederken ve film aralarında sefil lobilerde birbirleriyle gözgöze gelmemeye çalışırken bütün milliyetçi önyargıları ve antropolojik kuramları şaşırtacak kadar birbirlerine benzediklerini kanıtlıyordu.”⁴⁹⁴

⁴⁹² age, 427-428.

⁴⁹³ age, 113.

⁴⁹⁴ age, 260-261.

Ka taşradaki kar tanesidir. Hepsi birbirinden farklı şekillere sahip olan kar taneleri yazarın hemen hemen bütün romanlarında varolan “kendi olma” sorununun ve çatışmasının merkezinde olan bir metefordur. Şair Ka'nın Kars'tayken yazdığı şiirleri bir kar tanesinin üzerine yerleştirmesi bu meteforla ilişkilidir:

“Kar altı kollu bir yıldız biçimindedir. Kars'ta yazdığı şiirlerini bir kar tanesi yıldızının üzerine yerleştirmişti:“Ka'ya göre herkesin hayatının arkasında böyle bir harita ve bir kar tanesi vardı ve uzaktan birbirlerine benzeyen insanların aslında ne kadar değişik, tuhaf ve anlaşılmaz olduğu herkesin kendi kar yıldızının çözümlemesi yapılarak kanıtlanabilirdi.”⁴⁹⁵

Kar metaforu romanın asıl çıkış noktasını gösterir gibidir. Yazar bir yandan bitmez tükenmez ilizyonlu kimlik çatışmalarıyla birbirini hırpalayan insanların içine düştükleri anlamsızlık çukurunu gösterir. Kars ya da dünyanın başka köşelerinde birbirinden çok farklıymış gibi görünen insanlarla ne çok ortak şeyi paylaştıklarını anlatmaya çalışır. Diğer taraftan yağın karın; hiç kimsenin uzaktan bakıldığında fark edilmeyen, yüzeysel görüntünün arkasında, derinliklerinde apayrı bir evren barındıran kişiliklerini ve bu kişiliklerin tıpkı bir kar tanesi gibi birbirine benzemeyen mucizevî farklılıklarını anlamaya çağırın sesini duyarız. Ama aynı zamanda bunun kadar baskın ve bu sese karşıt bir ses daha duyarız. Kar tanelerinin eşsiz ve hepsi birbirinden benzersiz kristalliğinin yanında karın her şeyi örten, aynılaştırın, renksizleştiren sesini de.

⁴⁹⁵ age, 377.

14. “SESSİZ EV” VE “KAR”DA POLİTİK TEMSİLİYET

“Etrafına topladığı on iki bin çocuğuna ve torununa bu masalı anlatan yaşlı balık, onlara yatmaları gerektiğini söylemiş. Ama çocuklar hep bir ağızdan, ‘Peki ama Küçük Kara Balığa ne oldu?’ diye sormuşlar. Yaşlı balık cevap vermiş: ‘Onu öğrenmek içim yarın akşamı bekleyeceksiniz. Hadi yatın bakalım şimdi.’ Bunun üzerine on bir bin dokuz yüz doksan dokuz yavru balık, ‘iyi geceler’ deyip uykuya dalmış. Yaşlı balık da uyumuş. Ama küçük bir kırmızı balık, bir türlü uyuyamamış. Bütün gece boyunca o da denizi düşünüp durmuş...”⁴⁹⁶ [Samed Behrengi]

Orhan Pamuk ilk romanı “*Cevdet Bey ve Oğulları*”nı bitirdikten kısa bir süre sonra politik bir roman yazmaya başlar. Hem Dostoyevski’den etkilenmeyle hem de Boğaziçi Üniversitesi’nde yaşanmış bir siyasal cinayetten esinlenmeyle kaleme aldığı roman, 1980 askeri darbesi nedeniyle kesintiye uğrar. Oluşan ortam içerisinde artık yayımlanamayacağını düşündüğü yarım kalmış 250 sayfalık roman müsveddesini çekmecelerinden birisine kaldırır.⁴⁹⁷ Orhan Pamuk ilk politik romanını yazma girişiminin öyküsünü şöyle anlatır:

“‘1970’lerin sonlarına doğru benim gibi insanların hakkında politik bir roman yazıyordum. Üst ya da yüksek sınıfa mensup öğrenciler ailelerine ait yazlıklara gidiyorlar; ama aynı zamanda silahlarla ve Maoist bildirilerle oyalanan grubun başbakana bir bombalı saldırıda bulunmak gibi hayali bir tasarısı vardır.’ Ancak 1980’de ordu, parlamentonun tıkanması, ekonominin gün geçtikçe kötüye gitmesi ve giderek politik şiddetin yayılmasına karşı ülkeyi yasalarla yöneten askeri bir darbeyi sahnelemekle cevap verdi. Böylesi bir kitabı yayınlamak imkânsızdı. Pamuk bu 18 yılda, Marksizmin modasının geçtiğini ‘ilgi çekici olanın siyasal İslam olduğunu’ söylüyor.”⁴⁹⁸

Eğer bu müsveddeler yayımlanmış olsaydı Orhan Pamuk’un politik romanı olarak kabul ettiği “*Kar*”a kadar neyin, nasıl değiştiğini, bu değişimde hem edebiyat algılayışındaki hem de ülke konjonktüründeki değişimin etkisini daha sarıh ve karşılaştırmalı bir şekilde anlama imkânına kavuşabilirdik.

Politik roman tanımı tartışmaya açıktır elbette. Eğer geniş anlamda ele alırsak, konu olarak politikadan en uzak görünen romanlar bile içkin bir şekilde politiktir. Ancak politik romandan konu itibariyle söz edecek olursak Orhan Pamuk’un “*Sessiz Ev*”ini

⁴⁹⁶ Samed Behrengi, **Küçük Kara Balık**, çev. Deniz Kara (İstanbul: Versus Çocuk, 2009), 32.

⁴⁹⁷ Pamuk, “Roman Sanatı Hakkında”, **Manzaradan Parçalar**, 526.

⁴⁹⁸ “Occidental Hero”, The Guardian, <http://www.guardian.co.uk/boks/2004/may/08/fiction.orhanpamuk> [15.02.2011].

de, “*Kar*”da olduğu kadar belirgin olmasa da, politik roman sınıfına dâhil edebiliriz. Orhan Pamuk da “*Kar*” romanının en çok “*Sessiz Ev*”e benzediğini düşünmektedir: “Çünkü *Sessiz Ev* gibi geçmişle modernlik, gelenekle modernlik tartışıyor. Siyaset tartışıyor ve siyasi düşüncelerle birlikte bir şiddet umutsuzluğu var.”⁴⁹⁹ Bu nedenle “*Kar*”dan önce “*Sessiz Ev*”e dönmek gerekiyor. Böylece “*Kar*” romanına kadar yazarın hem siyasete hem de siyasetin edebiyatla kesiştiği noktaya nasıl baktığını karşılaştırmalı bir perspektifle daha iyi anlayabilmek mümkün olacaktır.

14. 1. Politik Bir Roman Olarak “*Sessiz Ev*”

“*Sessiz Ev*” 1980 yılı Temmuz ayında, 12 Eylül askeri darbesine iki ay kala, bir haftalık zaman dilimini kapsar. Romanın zamanı Türkiye’nin büyük siyasi çalkantılar geçirdiği bir döneme denk gelmektedir. Ülkenin iç savaş yaşadığı bu süreçte her gün onlarca insan politik şiddet olaylarında hayatını kaybetmektedir. Yazlıkçıların güneşlenmek ve denize girmek için geldiği Cennethisar beldesi, Türkiye’nin politik kargaşası ve şiddet dolu döngüsünden uzak görünse de görünüş aldatıcıdır. Cennethisar yalancı bir cennettir. Sessiz sakin sokakları ve plajlarının gerisinde hiç kimsenin ülkenin kaderinden kaçamayacağını fısıldayan sesleri duyarız. Cumhuriyet gazetesi okuyan sol görüşlü Nilgün’ün aynı zamanda üvey amcasının oğlu olan ülkücü Hasan tarafından öldürülmesiyle bu sakinlik bozulacaktır. Nilgün gazetelerde her gün onlarca insanın siyasal şiddet olaylarının kurbanı olarak öldüklerini okur. Ama kendisinin ölümü de okuduğu gazete yüzünden olur. Bir ülke gerçekliği, ölüme ve şiddete bu kadar yakın olma durumu, gazetede okunanların, okuyanların başına gelmesiyle daha çarpıcı bir hale gelir. Bu izlek “*Kar*” romanında olacakları “önceden haber veren” ve bizzat siyasi kumpasların parçası olan Serhat Şehir gazetesi ile tekrar edilecektir. “*Sessiz Ev*”de olayların uzaktan tanıklığını yapan gazete imgesi “*Kar*”da politik iktidarın suç ortağına dönmüştür. Gazetenin çıkarıldığı sallama pedallı, elektrikli tipo makinesi yüz on yıl önce Leipzig’de yapılmıştır. Müzeye kaldırılması gereken bir matbaa ile baskısı yapılan gazetenin yayıncılık anlayışı tıpkı bu makine gibi köhnemiştir. Zaten gazetenin en büyük haber kaynağı Valilik ve Emniyet Müdürlüğü’dür. Dolayısıyla köhnemiş tiyatro (sanatçılar) kadar köhnemiş gazete de (basın dünyası) darbenin sivil suç ortaklarıdır.

⁴⁹⁹Pamuk, **Kırmızı ve Kar**, 57.

Burada artık parodik bir medya eleştirisi söz konusudur. Bir gün öncesinden tiyatrodaki “*Kar*” adlı yazılmamış bir şiiri okuyacağına dair çıkan habere Ka’nın şaşırması üzerine, gazete sahibi ona şöyle cevap verir:

*“Daha olaylar gerçekleşmeden haberini yazdığımız için bizi küçümseyen, yaptığımız gazetecilik değil, kehanet olduğunu düşünen pek çok kişi daha sonra olayların tamı tamına bizim yazdığımız gibi gelişmesi üzerine hayretlerini gizleyememiştir. Pek çok olay sırf biz önceden haberini yaptığımız için gerçekleşmiştir. Modern gazetecilik de budur. Siz de bizim Kars’ta modern olma hakkımızı elimizden almamak, kalbimizi kırmamak için eminim önce ‘Kar’ diye bir şiir yazacak, sonra gelip okuyacaksınız.”*⁵⁰⁰

“*Sessiz ‘Ev’*”in sessiz karakteri Nilgün, sosyoloji bölümünde okuyan bir üniversite öğrencisidir. İçine kapalı, duyarlı bir dünyası vardır. Kardeşi Metin ise farklı bir dünyanın insanıdır. Metin liseyi bitirdikten sonra yaşadığı ülkenin boğucu atmosferinden kurtulup, “zengin ve uyanık insanların” memleketi olarak gördüğü Amerika’ya gitmek istemektedir. Bu amacını gerçekleştirmek için özel İngilizce ve matematik dersleri vermekte, diğer yandan para bulabilmek için babaannesinin kalmakta olduğu evin yıkılıp yerine apartman yapılması için aile çevresine baskı yapmaktadır. Metin Cennethisar’da zamanının büyük bir kısmını zengin gençlerle geçirir; ancak onlar gibi şanslı olmadığı için öfkelidir. Onlardan (Fikret, Ceylan, Vedat, Turan...) daha yetenekli ve başarılı olduğunun farkındadır; sınıfında birincidir. Bir yandan bu grubun içindeki zengin çocukların yaşamlarına özenir; diğer yandan çok daha zeki olduğunu bildiği için onların yüzeysel yaşamlarını içten içe küçümseyen ikircikli bir tavır içerisinde. Metin açısından kardeşi Nilgün “paradan nefret edecek kadar ideolojik”, ağabeyi Faruk ise “o parayı kazanmak için elini uzatamayacak kadar uyuşuk” kişilerdir.⁵⁰¹ Takıldığı zengin arkadaş grubunun içinden Ceylan adlı bir kıza aşık olmuştur; ancak Ceylan zengin ve yakışıklı başka birinden hoşlanmaktadır. Bu gruba dışarıdan yamayan Metin sürekli olarak katı gerçeklerin duvarına çarpıp durur. Romanda tasvir edilen zengin çocuklarından oluşan gençlik grubu ise ülkedeki kaos ve çatışmaların dışında dış dünyadan yalıtılmış şekilde yaşamaktadırlar. Bu gençlerin en büyük zevki araba yarıştırmak ve yolda rastladıkları diğer arabaları sıkıştırarak, eğlenmektir. Yolda sıkıştırdıkları bir Anadolu arabası, gruba büyük eğlence kaynağı olmuştur. Büyük bir keyif içinde bağırlarlar: “Anadol zavallıların arabasıdır!”⁵⁰² Hâlbuki o grubun içindekilerden biri de Metin’dir ve arada abisinin Anadolu’nu kullanmak zorunda kaldığı için utanıyordu.

⁵⁰⁰ Pamuk, *Kar*, 34.

⁵⁰¹ Pamuk, *Sessiz Ev*, 48.

⁵⁰² *age*, 133.

Sonunda Ceylan, Anadolu kullanan Metin'i değil; Alfa-Romeo sahibi Fikret'i tercih edecektir.

Romandaki bir diğer grubu oluşturan ülkücü gençler Mustafa, Serdar ve Hasan arasındaki ilişkiler ise son derece etkili bir biçimde tasvir edilir. Grup lideri Mustafa'nın diğerlerine hükmetmesi ve onları ezmesi, daha zayıf kişilikli Serdar'ın buna çanak tutması, yoksul bir piyangocunun oğlu olarak kendisine biçilen hayata isyan eden Hasan'ın kimi zaman çocukça kimi zaman da saldırgan benliği bütün açıklığıyla romanda resmedilir. Yaşanmamış ve bastırılmış duygular, horlanmanın yarattığı kompleksler saldırgan bir tepkiselliğe dönüşür. Nilgün'e âşık olan; ama reddedilen Hasan hayattaki dışlanmışlıklarını ve tatmin edilmemiş ezik benliğini siyasi fantezi dünyası ile aşmaya çalışır:

“(...)arkadaşlar, derim, Ülkücü Yıldırım Harekâtı şu anda sonuçlanmış bulunuyor, Tunceli ve serhat şehrimiz Kars'taki en son kızıl direnme yuvalarını da ezdiğimizizi şu anda öğrenmiş bulunuyorum, Ülkü Cenneti artık bir düş değildir arkadaşlar, Türkiye'de yaşayan tek bir komünist kalmamıştır derken ben, yaverim kulağıma bir şeyler fısıldar ve ben, yaa, öyle mi, derim, peki, şimdi geliyorum ve bitip tükenmeyen mermer koridorlardan geçtikten sonra, silahlı nöbetçilerin beklediği, kapıları birbirine açılan kırk odanın sonuncusunun içinde, güçlü ışıklarla aydınlatılmış bir köşede, ben görüyorum seni, bir sandalyeye bağlanmışsın sen ve yaverim bana, yeni yakalandı liderim der, bütün komünistlerin şefi bu kızıl kadınmış, derken, ben, hemen çözün onu, derim, bize bir kadının ellerini bağlamak bile yakışmaz, seni çözerler ve ben, bizi yalnız bırakın lütfen, derim ve yaverim ve adamları çizmelerini birbirine vurup, selâm verip çıkıyorlar ve kapıları kapayınca ben sana bakıyorum, 40 yaşında daha güzel ve olgun kadın olmuşsun ve sana bir sigara ikram ederken, beni tanıdınız mı Yoldaş Nilgün Hanım, derim, evet dersin, sen de utanarak, tanıdım ve bir an sessizlik olur ve biz birbirimizi süzeriz ve sonra birden ben, biz kazandık derim, biz kazandık ve Türkiye'yi siz komünistlere bırakmadık, pişman mısın, evet dersin, pişmanım ve tuttuğum sigara paketine uzanan ellerinin titrediğini görünce, ben, sâkin olun, derim, ben ve arkadaşlarım kadınlara ve kızlara hiçbir zaman kötülük etmeyiz, sâkin olun lütfen, biz binlerce yıldır sürüp gelen bu Türk töresine sonuna kadar bağlıyız, onun için, hiç korkmayın, derim, sizin cezanızı ben değil, tarihin ve milletin mahkemesi verecek, derim ve sen, pişmanım, pişmanım ben Hasan, dersin ve ben de, son pişmanlık ne yazık ki fayda etmez, derim ve ne yazık ki hislerime kapılıp sizi affetmem mümkün değildir, çünkü ben; her şeyden önce milletime karşı sorumluyum, derken ben, birden bir bakarım, aa, sen soyunmaya başlıyorsun Nilgün, soyunup bana yaklaşıyorsun, tıpkı, Pendik'te kimseye görünmeden, gizlice gittiğim o seks filmindeki, arsız, edepsiz kadınlar gibi olmuşsun, aman Allahım, bir de beni sevdiğini söylüyor, beni kandırmaya çalışıyorsun sen, ama ben buz gibiyim, senden tiksindim, soğudum hemen ve sen yalvarırken, ben nöbetçileri çağırıp derim ki: Alın götürün bu Katerina'yı derim, benim Baltacı Mehmet Paşa'nın hatasını tekrarlamaya niyetim yok...”⁵⁰³

Bu uzun parodik alıntı cinsel tatminsizlik ile hayattan istediğini alamamış olmanın yarattığı hayal kırıklıklarının Hasan'ı sürüklediği durumu çarpıcı bir şekilde anlatır. Hasan “ben basit bir berber olacak biri değilim.” derken ailesinin kendisine biçtiği mütevazı yaşama razı olmayacağını yüksek sesle duyurmuş oluyordu.⁵⁰⁴ Toplum tarafından farkına varılmasını bu kadar arzulamasının en büyük sebebi yine kendi

⁵⁰³ age, 208-209.

⁵⁰⁴ age, 321.

dışındaki dünyanın onu önemsememesi ve bundan dolayı hissettiği hınç duygusudur: “O gün gelince, yalnız gazeteler değil televizyonlar da söz edecekler benden, anlayacaklar, anlayacaksınız hepiniz.”⁵⁰⁵ “Korkun benden, korkun artık!”⁵⁰⁶ Orhan Pamuk’un hem genç insanların içindeki otoriter eğilimlerinin dayandığı somut koşulları anlatmaktaki başarısı hem de siyasalmış gibi görünen bazı tavır ve davranışların aslında son derece kişisel arzu ve bastırılmışlıklarla olan ilişkisini göstermesi kayda değerdir.

Doğan Darvinoğlu’nun üç çocuğu içerisinde en vicdanlısı ve duyarlısı Nilgün’dür. Küçük yaşlarda iken Hasan, Nilgün ve Metin bir araya gelerek oyun oynar, balık tutmaya giderler: “Çocuklar, derdi Nilgün, o balıkları sonra gene denize atın, yazık derdi, olmaz mı?”⁵⁰⁷ Küçükken ideolojinin aralarına girmediği masum dünya büyüyünce kirlenir ve Nilgün yakalanan balık gibi eski oyun arkadaşı Hasan’ın kurbanı olur. Küçük çocukken bir arada oynayan Hasan’ın, Nilgün’ü öldürmesi masumiyetin ve eşitlik düşüncesinin yitirilişidir bir bakıma. Hepsinin dedesi olan Selâhattin Bey, Aydınlanma düşüncesinin eşitlik idealine inanmış bir aydındır. Selâhattin Bey “geleceğin güzel cenneti” adını verdiği bir ütopyayı gerçek kılmak için bir ömür harcar.⁵⁰⁸ Doğuştan herkesin eşit ve özgür olması fikrine dayanan evrensel cumhuriyet felsefesi oğlu Doğan Bey tarafından da savunulacaktır. Selâhattin Bey’in eşi Fatma Hanım ise muhafazakâr kutupta hiyerarşiyi ve düzeni talep eden bir kişiliktir. Eşitlik düşüncesinden nefret edişini saklamaz: “Selâhattin, diyordum, cennet dediğin cehennem işte indi yeryüzüne; dinle; herkes birbirine eşittir, şu kadar parayı veren herkes içeri girip soyunabilir, yan yana uzanabilir, dinle!”⁵⁰⁹ Ancak Doğan Darvinoğlu ile annesinin hayat görüşü birbirinden çok farklıdır. Fatma Hanım, Selâhattin Bey’in gayrimeşru torunu olan Hasan’ın Doğan’ın çocukları ile birlikte bahçede oynamasına karşı çıkarken; Doğan annesinden çok farklı düşünür:

“Aaa gene Hasan’la, Recep ben sana kaç kere söyledim sokma o çocuğu buraya diye, niye geliyor, gitsin babasının evinde otursun, derken Büyükhannım, öteki pancur da açılır ve Doğan Bey’in başı babasının oturup yıllarca çalıştığı odanın penceresinden uzanır ve ne var anne, derdi, birlikte oynamalarından ne çıkar ve sana ne oluyor, derdi Büyükhannım, sen baban gibi otur odanda, saçmalıklarını yaz, hiç farkında değilsin tabii, ama bu çocuklar hizmetçi uşak

⁵⁰⁵ age, 327.

⁵⁰⁶ age, 328.

⁵⁰⁷ age, 112.

⁵⁰⁸ age, 217.

⁵⁰⁹ age, 215.

*çocuklarıyla düşe kalka derken Büyükhanım, aman anne ne var yani, derdi Doğan Bey, kardeş kardeş oynuyorlar işte.*⁵¹⁰

Egoların, reddedilmişliğin, ideolojilerin ve ikinci sınıf insan olmanın öfkelerinden uzak bahçelerinde Nilgün ve Hasan'ın bir arada oynadığı zamanların hüznü seyrini kitabın satır aralarında takip ederiz. Yıllar sonra Hasan'ın uyguladığı şiddetle Nilgün'ü öldürmesi, annesine sitemle karşı çıkan Doğan Darvinoğlu'nun eşitlikçi idealizminin de çocukluğun masum bahçelerinde gömülü kalması anlamına gelmektedir.

Faruk, Nilgün ve Metin'in babaları olan Doğan Darvinoğlu, kaymakam iken hem mesleği ile olan uyumsuzluğu hem de görevi sırasında köylülere yapılan haksızlıklara karşı çıkması nedeniyle istifa etmiştir. Doğan da tıpkı "*Cevdet Bey ve Oğulları*" romanındaki Refik gibi kafasındaki projelerle ülkenin kalkınmasını amaçlayan bir idealisttir. Her ikisi de parlak geleceklerini ve konumlarını bir kenara bırakarak toplumsal meseleleri kendilerine dert edinen ve duyarlılıklarının uçuruma sürüklediği birer tutunamayan olacaktırlar. Doğan Darvinoğlu tıpkı Refik Işıkcı gibi tarımsal reformlar ve benzeri projeler ile köylülerin ve memleketin sorunlarını çözmek için didinir. Doğan Darvinoğlu Fransız mektebine gitmiş, mühendis ya da tüccar olmak yerine siyaset bilimleri okumayı tercih etmiştir. Memleketin siyasetle düzeleceğine inanır. Babası gibi düşünceli, hüznü melankolik birisidir. Soluk benizli, zayıf ve sağlıksız bir kadın olan Gül Darvinoğlu ile evlenir. Ancak çaresiz köylülere yapılanlardan dolayı öfkeli ve bu yüzden mesleğine katlanamaz, karısı öldükten sonra valilik sırası gelmesine rağmen istifa eder. Çocuklarını teyzelerine emanet edip baba ocağına, bu sessiz sakin yere, gelip yerleşmiştir. Kısa bir süre sonra da bir türlü alışamadığı bu dünyadan göçüp gidecektir. Doğan'ın duyarlı bir insan olarak içine düştüğü bu tutunamayan durumu bir yandan da Fatma Hanım'ın haklı bir şekilde eleştirdiği gibi hayata sıkı sıkı "sarılmayı" becerememelerinden kaynaklanır. Fatma Hanım'ın Doğan ve Gül Darvinoğlu'nun mezarlarını ziyaret ederken onlar için söyledikleri, tutunamayan insanların ortak özelliklerini özetler gibidir: "iyi yemeği bilmezler, hayata sarılmayı bilmezler, yalnızca başkalarının acılarına gözyaşı dökerek ölmeyi bilirler, zavallılıklar..."⁵¹¹

"*Cevdet Bey ve Oğulları*" ile "*Sessiz Ev*"in idealist karakterleri düşünsel miraslarını kendi çocuklarına intikal ettirememişlerdir. Doğan da tıpkı babası Selâhattin Bey ile

⁵¹⁰ age, 280.

⁵¹¹ age, 74.

“*Cevdet Bey ve Oğulları*”ndaki Nusret gibi kan kusarak, acı ve melankoli içinde ölmüştür. Doğan Darvinoğlu’nun çocukları içinde ona ve ideallerine en çok yaklaşan Nilgün’dür. Benmerkezci olmayan, idealist biridir Nilgün. Jön Türk ve materyalist baba Selâhattin Bey’den, Kemalist ve hümanist aydınlanmacı Doğan Darvinoğlu’na miras kalan bu silsile sosyalist Nilgün ile devam eder. Gerçekten de bu devamlılık Türkiye için siyasal bir soy kütüğü anlamına gelir. 1960’lı yıllardaki sol hareketin esasında aydınlar ve üniversite öğrencileri üzerinden yükselişe geçtiği düşünüldüğünde “kalkınmacılık”, “ilerleme” ve “ülkeyi kurtarma” misyonu açısından bu siyasal soy kütüğünün birbiriyle siyasal ve düşünsel akrabalıklarının olduğu aşikârdır. Bu geleneğin gösterdiği bir diğer şey de hepsinin karşılaştıkları sonuçlardır. Selâhattin Bey, ömrünü adadığı cumhuriyeti görse bile halkı aydınlatmak için yazdığı ansiklopedi, aydınlatmak istediği kesimden biri tarafından yakılacaktır. Bir nevi miras bıraktığı düşünce, inatçı bir kararlılıkla reddedilecektir. Üçüncü kuşak idealist Nilgün ise öldürülür. Bir bakıma o da siyasetin bir kurbanı olmuştur. Yolunu kesen Hasan’ı oyalayabilse, idare edebilse hayatta kalacaktır; ama kendisini korumayı bilemez. Hasan’dan yediği dayağın sonucunda yere yığılıp düştüğünde onu ilk görenlerden üvey amcası Recep, koşup Nilgün’e yardım eder. Recep’in onun kulağına fısıldadığı aslında bir bakıma Türkiye gibi ülkelerde siyasetin insan öğüten bir değirmene dönüşmesini anlatır gibidir: “‘Her yerde bu,’ dedi. ‘İnsan nereye gitse yakasını bırakmaz.’ ‘Ne?’ ‘Siyaset.’”⁵¹²

Materyalist Jön Türk, aydınlanmacı Kemalist ve sosyalist düşüncenin hepsinin ortak özelliği idealist olmaları, içinde yaşadıkları toplumla ya da toplumsal düzenle şu veya bu biçimde çatışmaları ve bu çatışmanın sonucunda genelde ağır bedeller ödemeleridir. Nilgün’ün felaketi, Faruk’un deyişiyle aralarında “en iyi olanın başına” gelmiştir.⁵¹³ Bu üç idealist karakterin bir diğer ortak özelliği de yeterince anlaşılammış olmalarıdır. Nilgün yaralandıktan sonra eve geldiğinde kuşaklar arası sevgisizliği ve kopukluğu anlatan Turgenyev’in “*Babalar ve Oğullar*” adlı romanını okuyordu.⁵¹⁴ Nilgün hastaneye gitmek istemez, Faruk ve Metin sarhoşturlar ve adeta basiretleri bağlanmıştı. Nilgün biraz da aile bireylerinin kendi yaşamlarına gömülmüşlüklerinin kurbanı olur. Romandaki “sessizlik” ölümü ve anlaşılammışlığı çağrıştıran ortak bir kader gibidir.

⁵¹² age, 277.

⁵¹³ age, 286.

⁵¹⁴ age, 288.

Öte taraftan “*Sessiz Ev*”in en büyük başarısı yazarın hiçbir karakterini iyi-kötü çemberine sıkıştırmadan anlamaya çalışan çabasıdır. Bu romanın biçimsel, kurgusal yönüyle de örtüşür. “*Sessiz Ev*” temsiliyet meselesini merkezine almış bir romandır. Tarih ve tarihçilik bağlamında yürütülen yöntem ve temsiliyet tartışması aynı zamanda karakterlerin temsiliyeti için de geçerli merkezi bir soruna dönüşür. Her karakterin iç dünyası sosyal, politik ve cinsiyete dayalı kimliklerinin şablonlarına sıkıştırılmadan, ucuz parodiye dönüşmeden anlaşılmaya çalışılır. Romandaki Selâhattin, Doğan ve Nilgün Darvinoğlu dışındaki karakterler bizzat kendi sesleri ile temsil edilirken, bu üç önemli kişi ise diğer karakterlerin ağzından geriye dönüş tekniğiyle (flashback) anlatılır. Yazar üçüncü tekil şahıs olarak romanın gerisine çekilmiştir. Olayların farklı özneler tarafından farklı şekilde dillendirildiği romanda en itici karakterler bile kendi görüş açısından anlatılarak ele alınır. Romandaki bu soğukkanlı anlama çabası hep devam eder. Bu yönüyle “*Sessiz Ev*” başarılı bir politik romandır.

Selâhattin Bey Jön Türklerden miras alınmış erken dönem jakoben cumhuriyet aydınının bir temsilcisidir. Kitlelerin gerekirse kafasına vura vura adam edileceğini düşünmektedir. Gerçeğin kavranmasını engelleyen perdeler indirilebilirse toplumun aydınlanabileceğini düşünen bir bakış açısıdır bu. Bu yüzden eğitimle toplumun düzelebileceğine dair iyimser bir tutuma sahiptir: “(...) ama kabahat bu zavallılarda değil Fatma, devlet onlara hiç elini uzatmadı ki iyi bir eğitim verilsin.”⁵¹⁵ Selâhattin Bey’in jakobenliği, erken cumhuriyet döneminin kasaba köy demeden dolaşan doktorları, idealist öğretmenleri, kendini devletin ve toplumun kurtarıcılığına adayan misyon sahibi aydınları çağrıştırır. Ancak burada belirtmek gerekir ki Orhan Pamuk, Selâhattin Darvinoğlu’nu anlatırken yer yer gülünç ayrıntılara yer verse de daha çok şefkatle yaklaşır ona. Bir toplumun geçmişiyle yaşadığı epistemolojik kopuşta Selâhattin Darvinoğlu bu kopuşun yarattığı sancının kristalleşmiş halinden başka bir şey değildir. “Toplumdan kopuk”, “yoz”, “gülünç” bir portre çizmez Pamuk, Dr. Selâhattin’i anlatırken. Selâhattin Darvinoğlu’nun jakoben tavırları, ütopyacılığa varan açmazları romanda sergilense de kolaycı bir şekilde değersizleştirilmez. Selâhattin Darvinoğlu karakteri, edebiyatımızda sıkça işlenen alafranga örneklerinden epeyce farklıdır. Türk edebiyatındaki Batılılaşma meselesini irdeleyen ve romanımızdaki alafranga tiplerini dönemlere göre tasnif eden Berna Moran şu

⁵¹⁵ age, 70-71.

tespitte bulunmaktadır: “*Araba Sevdası*” romanının Bihruz’u ya da Ahmet Mithat Efendi’nin “*Felâton Bey ile Rakım Efendi*” romanının Felâton Bey’i gülünç ve budala alafranga tipleridir. Ancak edebiyatımızın gülünç olan bu ilk alafranga tipleri daha sonraki dönemlerde kültürel uyumsuzluktan dolayı yoz ve topluma zararlı alafranga tiplere dönüşmüşlerdir. H. R. Gürpınar’ın “*Şıpsevdi*” romanındaki Meftun tiplmesi bu değişimin en bariz örneğidir. Moran bu dönüşümü şu şekilde ifade eder: “Tanzimat züppeleri zararları kendilerine olan birer budala sayılırlar. 1914’ten sonrakiler ise, göreceğimiz gibi çıkarıcı ve kurnazdırlar. Alafrangalık onlarda para yapma olanaklarını sağlayan birer zihniyete dönüşecektir...”⁵¹⁶ Bu anlamda Selâhattin Darvinoğlu, Berna Moran’ın yapmış olduğu tasnifle ne ilk dönem Tanzimat romanlarımızda olduğu gibi gülünç alafranga züppelere ne de daha sonraki dönemdeki hain zararlı alafranga tiplere benzer. Selâhattin Bey’in bir zararı varsa o da kendisinedir. Topluma zarar vermek bir yana düşünceleri toplum tarafından benimsenmeyen ve bu nedenle ağır ağır tükenen bir karakter vardır romanda. Selâhattin Bey, gülünç değildir. Toplumla çatışma yaşar; ama bu çatışmadan mizah değil, trajedi ortaya çıkar. Yazar bu açıdan bu çatışmanın kendisini karikatürleştirmek yerine soğukkanlı bir şekilde anlamaya çalışır.

Pamuk, romanlarında hayat verdiği jakoben karakterler hakkında ikircikli bir tutuma sahiptir. Hem onları eleştirir; çünkü sopa ile “adam etmeye” dayalı anlayışları otoriter ve iflas etmeye mahkûmdur. Hem de Osmanlı jakobenleri ile erken cumhuriyet dönemi jakobenlerinin toplumsal bayağılık karşısındaki yalnızlıklarına rağmen mücadele azimlerine duyduğu bir saygı söz konusudur. Kendisi de bir Batılılaşmacı olarak bireye dayalı akılcı değer yargılarını tıpkı bu karakterler gibi benimsemiştir.⁵¹⁷ Farklılık Pamuk’un liberal ve jakoben olmayan bir siyasal hattı benimsemiş olmasıyla ilgilidir. Toplumsal bayağılığın bir parçası olmayan, ona karşı mücadele eden ve bundan dolayı bedel ödeyen bu karakterlere karşı Pamuk anlayışlı bir tutuma sahiptir.

“*Cevdet Bey ve Oğulları*”ndaki Nusret, “*Sessiz Ev*” romanındaki Selâhattin Darvinoğlu, “*Yeni Hayat*”taki Rıfkı Hat hepsi idealist karakterlerdir. Bir davaya inanan, bu yüzden toplumun egemen değerleri ile çatışma içerisinde olan ve onu

⁵¹⁶ Berna Moran, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış (I. Cilt)** (İstanbul: İletişim Yayınları, 1983), 71.

⁵¹⁷ Pamuk jakobenlik ile olan ilişkisini şöyle ifade eder: “(...) en sonunda ben jakobenlerin arasından geliyorum. (...)Eski bir jakobendim belki... (...) Ben de gençliğimde onlara yakın bir dünyada büyüdüm.” Pamuk, **Kırmızı ve Kar**, 106.

dönüştürmeye çalışan aydınlardır. Nusret Bey Fransız İhtilali'ni savunan ve Osmanlı İmparatorluğu'nun ancak bu şekilde bir devrimle kurtulabileceğine inanan radikal bir aydındır. 19. yüzyılın pozitivist eğitim ocakları olan Tıbbiye mekteplerinden yetişen çoğu Jön Türk gibi Nusret Bey ve Selâhattin Darvinoğlu doktordurlar. Sahip oldukları eğitimle devlet katında ses çıkarmadan mevki sahibi olabilecekken; bunu reddederek zor olanı seçmişlerdir. Rıfki Hat ise ilk dönem cumhuriyet kuşağı aydınlarında olduğu gibi demiryoluna sadece teknik bir yenilik olmanın ötesinde bir medeniyet projesi olarak bakan idealist bir kişiliğe sahiptir. Hepsisi de inandıkları değerler için mücadele eden ve bunun sonucunda helak olan kişilerdir. Nusret genç yaşta ağzından kan kusarak ölmüş, Selâhattin Bey'in ömrünü adadığı proje katı ve duyarsız eşi tarafından sobada yakılarak imha edilmiş, Rıfki Hat ise öldürülmüştür. Daha da kötüsü sonraki nesiller tarafından yaptıkları işler "garip" ve anlaşılmasız olarak yargılanmış, alay edilmiş, unutulmuşlardır. Bu nedenle Pamuk, jakoben roman kahramanlarını mahkûm eden bir dili kullanmaktan ziyade anlayış ile yaklaşır onlara. Bunun tek istisnası "Kar" romanındaki Sunay Zaim'dir. Sunay Zaim hem köken hem de konum olarak bu üç karakterden farklıdır. Nusret Osmanlı döneminde yaşamış bir Jön Türk, Selâhattin Darvinoğlu son dönem Osmanlı ve ilk dönem cumhuriyeti bir arada yaşamış bir aydınlanmacı, Rıfki Hat ise bir cumhuriyet aydınıdır. Sunay Zaim bu üçünden farklı olarak, aydınlanma ve ilerleme idealini sadece söylemde savunan; gerçekte ise bu idealleri tüketmiş, militarist, darbeci, geç dönem cumhuriyet aydınlarından biridir. Sunay Zaim, Dostoyevski'nin "Ecinniler" romanına ilham veren bir çeşit Naçayef'dir. Sanatını politik entrikaların ve zorbalığın emrine vermiştir. Bu yüzden ne Rıfki Hat'ın ne Selâhattin Darvinoğlu'nun ne de Nusret Bey'in idealizmi ile arasında bir yakınlık bulunmaz. Nusret, Rıfki ve Selâhattin trajik karakterlerdir. Sunay Zaim ise hem gülünç hem de otoriter bir jakobendir. Orhan Pamuk idealist jakoben karakterleri hakkında şunları söyler:

"Rıfki Amca, benim için, Çehov'un dünyasından çıkmış bir taşra kahramanı. (...) Bu bağlamda da nesli tükenmiş, naiif bir Cumhuriyetçi denebilir. Bugün Cumhuriyetçi denilince sanki biraz daha saflığını kaybetmiş, biraz daha eli maşalı bir Cumhuriyetçi ile Cumhuriyetçiliği küçümseyen, gene başka bir bağlamda eli megafonlu bir Cumhuriyet eleştircisi var. Benim kahramanım ise, bunlardan daha saf, ama daha 'öz'e ilişkin, kalpten gelen duygularla hareket eden bir Cumhuriyetçi. Böyle bir Cumhuriyetçi bugün yok artık..."⁵¹⁸

Orhan Pamuk aynı hoşgörüyü "Kar" romanındaki jakobenler için göstermez. Çünkü burada artık özgürlüğü için toplumla çatışmayı, bedel ödemeyi göze alan karakterler

⁵¹⁸ Pamuk, "Yeni Hayat" **Öteki Renkler**, 151-152.

değil; otoriter kurumlara sığınan, buralardan medet uman “eli maşalı cumhuriyetçilere” duyduğu bir tepki söz konusudur.

Diğer taraftan “*Sessiz Ev*”de klişe ve kalıpların ötesinde çizilen Nilgün ya da Hasan’ın ideolojik aidiyetleri, Selâhattin Bey’in çevresiyle yaşadığı çatışma, apolitik zengin gençlerin dünyası çok başarılı bir şekilde irdelenir. Burada “*Sessiz Ev*”i, “*Kar*” romanından farklı kılan yazarın politik karakterleri ötekileştirmeden anlama çabası içerisinde olmasıdır. Yazarın açıktan olumsuz bir dille andığı ülkücü grubun içindeki Hasan bile öfkeleri arkasındaki insani dünya üzerinden anlaşılmaya çalışılır. Yazlıktaki zengin gençler ise kolayca “yoz gençlik” olarak damgalanmak yerine kendilerine has dünyalarının kodları içerisinde anlatılırlar. Daha da önemlisi yazar, karakterlerine olan şefkatini esirgemez. Bu şefkatli tutum “*Kar*” romanına geldiğinde acılaşılmaya başlayacaktır.

14.2 “*Kar*”da Değişen

“*Sessiz Ev*” romanından on dokuz yıl sonra 2002 yılında yayınlanan “*Kar*” romanı hem Türkiye’de hem de yurtdışında ilgiyle karşılandı. Yurtdışında, özellikle ABD ve Avrupa’da, gördüğü ilgide 11 Eylül terör saldırıları sonrasında oluşan tartışmaların da payını göz ardı etmemek gerekiyor. Bu saldırıların ardından siyasal İslam ile ilgili tartışmaların yoğunlaştığı ABD’de “*Kar*” romanının bir tür siyasal islamı anlama kılavuzu olarak algılandığını görüyoruz:

*“ABD’de radikal siyasal İslamcuların ticari uçaklar ile Dünya Ticaret Merkezi’ne saldırmasından önce yazmaya başlamasına rağmen, Kar romanının İngilizceye çevrilmesiyle birlikte Orhan Pamuk Amerikan kamuoyunda İslam’ın resmi olmayan yorumcusu konumuna geldi.”*⁵¹⁹

“*Kar*” diğer yandan yıllardır Türkiye’nin siyasi gündeminden düşmeyen laiklik-İslamcılık tartışmasını merkezine aldığı için yurtiçinde de olumlu/olumsuz birçok değerlendirmenin muhatabı olmakta gecikmeyecektir.

Genel olarak bakıldığında “*Kar*” romanında politikanın iki düzlemde karşımıza çıktığını görürüz. Birinci düzlem politikanın kendisini hiçleyen bunun yerine aşkı ve bireyi her koşulda savunabilmeyi salık veren bir duruştan beslenir. Bu düzlemin ne olduğunu en iyi İmam hatipli öğrenci Fazıl’ın söyledikleri özetler:

⁵¹⁹ Azade Seyhan, “Seeing Through The Snow”, Al Ahram Weekly, 19 - 25 October 2006 Issue No. 817 <http://weekly.ahram.org.eg/2006/817/cu5.htm> [03.01.2010].

“Bizim zavallı hayatlarımızın insanlık tarihinde hiçbir yeri yok. En sonunda şu zavallı Kars şehrinde yaşayan hepimiz bir gün geberip gideceğiz. Kimse hatırlamayacak bizi, kimse ilgilenmeyecek bizimle. Kadınlar başlarına ne örtün diye birbirini boğazlayan, kendi küçük ve saçma kavgaları içinde boğulan önemsiz kişiler olarak kalacağız. Herkes unutacak bizleri. Bu dünyadan böyle aptal hayatlar sürerek hiçbir iz bırakmadan geçip gittiğimizi görünce hayatta aşktan başka bir şey olmadığını da hırsıyla anlıyorum.”⁵²⁰

Bizzat Ka'nın kendisi bile bu açıdan apolitik değil; anti-politik bir kahramandır: “Yıllarca siyasal sürgün hayatı yaşamış biri olarak söylüyorum. Dinle beni: Hayat ilkeler için değil, mutlu olmak için yaşanır.”⁵²¹ Şair Ka siyasi cinayetlerde “kimvurduya” gitmektense; en iyisinin “...bir köşeye çekilip mutlu olmanın ne kadar akıllıca bir iş olduğunu...” düşünmektedir.⁵²² Romanda bu izleğe rağmen “Kar”ın politik bir söyleme sahip olmadığını söylemek de mümkün değildir. Bu düzlemi daha iyi anlayabilmek için yazarın politikaya ve politik romana bakışını anlamak gerekiyor.

Politik roman yazmak riskli iştir. Bu tür romanlarda değinilen politik tartışmaların romanın estetik değerini gölgeleme ihtimali her zaman mevcuttur. Politik olaylar ve olgular tek başına roman estetiğinin penceresinden iyi süzülmedikçe ya kötü bir propaganda metnine ya da yapay, zorlama bir roman hayaletine dönüşme riskine her zaman açıktır. Orhan Pamuk “Kar” romanı ile ilgili beyanlarında iyi bir politik romanın nasıl olması gerektiği üzerinde durarak şu tespitlerde bulunuyor:

“Sanıldığı gibi, romancının siyaseti, romancının kendini siyasi davalara adanmasıyla, cemaatlere, partilere, takımlara katılmasıyla ilgili bir şey değildir hiç. Romancının siyaseti, romancının hayal gücünden kaynaklanır, roman yazarının kendini bir başkasının yerine koyma gücüdür. Bu güç onu yalnızca hiç seslendirilmemiş insani gerçekleri keşfeden kişi değil, sesi çıkmayanların, öfkesi duyulmayanların, bastırılmış sözün, dile getirilmemiş olanın sözcüsü durumuna da getirir.”⁵²³

Katıldığımız bu yaklaşıma “Kar” romanında uyulup uyulmadığını tartışmak gerekiyor. Daha doğrusu ifade edilen bu iddialı edebi doğrultu ile romanın ve yazarın genel tutumu arasında bir tutarlılığın olup olmadığını sorgulamak gerekiyor. Ayrıca roman Türkiye'nin mikro kozmosu olduğu iddiasıyla ortaya çıkıyorsa, romandaki politik arka planını da analiz etmek zaruri hale geliyor.

Asya Oteli'ndeki tartışmalar sırasında kendisini “başkasının yerine koyma gücü” adına Doğu'nun Batı'ya yönelik önyargıları kadar tersinden Batı'nın Batı dışı toplumlara bakışındaki önyargılı hükümleri de değil. Toplantıya katılan gençlerden

⁵²⁰ Pamuk, **Kar**, 287.

⁵²¹ **age**, 312.

⁵²² **age**, 297.

⁵²³ Pamuk, “Kars'ta Ve Frankfurt'ta”, **Babamın Bavulu**, 66-67.

birisi şöyle der: “Biz aptal değiliz! Fakiriz biz yalnızca! (...) Fakir olmak ile aptal olmak hep birbirine karıştırılmıştır.”⁵²⁴ Ardından devam eder:

“Fazla konuşmayacağım. Tek tek yoksullara belki acınır ama bir millet fakir olunca bütün dünya hemen o milletin aptal, kafasız olduğunu, tembel, pis ve beceriksiz bir millet olduğunu düşünür ilk. Onlara acınacağına, gülünür. Kültürleri, töreleri, adetleri gülünç bulunur. (...) ‘Böylece,’ diye devam etti tutkulu Kürt genci, ‘bir Batılı, fakir bir millettten birine rastladı mı önce o kişiye karşı içgüdüsel olarak bir küçümseme duyar. Aptal bir milletin mensubu olduğu için bu adam bu kadar fakirdir, diye düşünür hemen. Büyük ihtimal bu adamın kafasının içi de bütün milletini fakir ve zavallı düşüren aynı saçmalıklar ve aptallıklarla doludur, diye düşünür Batılı’”⁵²⁵

Ancak romandaki bu düşünceler ile romanın yayımlanmasından kısa bir süre önce Orhan Pamuk’un 11 Eylül terör saldırılarına ilişkin olarak bir Alman gazetesine yazmış olduğu makaledeki tezler taban tabana çelişmektedir:

“Bugün demokrasisi olmayan, yoksul bir Müslüman ülkenin sıradan vatandaşı, herhangi bir Üçüncü Dünya ülkesinde ya da eski sosyalist cumhuriyetlerin kalıntılarında ay sonunu zor bela getirmeye çalışan bir devlet memuru, dünyadaki zenginlikten kendisine çok az düştüğünü, bir ‘Batılı’ya göre çok daha zor ve yıkıcı hayat koşullarında, çok daha kısa bir hayat yaşamaya mahkûm olduğunu bilmez yalnızca. Aklının bir köşesiyle de, sefaletin kendisinin ya da babasının ve dedesinin kabahati ve akılsızlığı olduğunu da sezer.”⁵²⁶

Küresel dünyadaki fakirliğin suçunu iktisadi ya da tarihsel bütün etmenlerden soyutlayarak “*Kar*” romanındaki gencin şikâyet ettiği gibi fakirlerin atalarının akılsızlığına, aptallığına bağlamak bir başka boyutuyla Avrupamerkezci bakış açısına tekabül eder. Avrupa dışındaki toplumların durumlarının birtakım kültürelci ve özcü sebeplerle açıklanması bu bakış açısının tipik bir özelliğidir. Dünyanın birçok yerinde kuşaklardır eğitim ve başka alanlarda fırsat eşitliği yakalayamamış insanların fakirliği, istisnalar olmakla birlikte, bu insanların aptallığı ile açıklanamayacağı gibi zenginlerin de zengin olmaları tersinden, yine istisnalar olmakla birlikte, genellenerek sadece akıllı olmalarına bağlanabilir mi? Üstelik Pamuk, yarı otobiyografik kitabı “*İstanbul*”da Türkiye’deki zenginleri değerlendirirken yaptığı yorumlar da yukarıdaki yürütülen mantıkla çelişir:

“İstanbullu zenginlerin benim çocukluğumda servetlerini duvarlar, kapılar arasına saklayıp hiç göstermemelerinin (...) bir başka nedeni de zenginliklerinin ‘saibeli’ bulunacağı haklı korkusuydu. Devlet ve bürokrasi üretim yapılan her yere iştahla burnunu soktuğu ve siyasetçilerle işbirliği yapmadan büyük zengin olmak imkânsız olduğu için, herkes en ‘iyi niyetli’ zengin bile, geçmişinde karanlık yerler, lekeler olduğunu tahmin edebilir. Dedemden kalan paralar bittikten sonra, babam yıllarca yanında çalışmak zorunda kaldığı Vehbi Koç’un yalnızca taşralı aksarıyla ya da babası kadar zeki bulmadığı oğlunun kavrama eksiklikleriyle neşeyle alay etmez, öfke anlarında servetinin arkasında İkinci Dünya Savaşı sırasındaki kuyruklar ve kutıklar olduğunu anlatırdı.”⁵²⁷

⁵²⁴ Pamuk, *Kar*, 275.

⁵²⁵ *age*, 276.

⁵²⁶ Pamuk, “Ezilenlerin Siyaseti”, *Manzaradan Parçalar*, 486.

⁵²⁷ Pamuk, *İstanbul*, 179.

Birbirine yakın zamanda yazılmış bu üç alıntıdaki tutarsızlıkları açıklamak kolay değil. Yoksulluk ile aptallık; zenginlik ile akıllılık arasında kurulacak bir doğru orantı sadece ve sadece bu meselelerin gerçek arka planını anlamamızı perdelemeye yarayacaktır. Üstelik böylesi bir yaklaşım yazarın siyasi romanın gücünün siyasi angajmanlarla değil yazarın kendisini başkalarının yerine koyabilme, anlayabilme kısacası empati kurabilme yeteneğiyle ilişkilendiren görüşleriyle de çelişir.

Bu romanın asıl olarak tartışılması gereken başka boyutları da var. “*Kar*” romanındaki siyasal saflaşmaların kurgulanışında Türkiye’nin geçirdiği siyasal evrimin ve güç ilişkilerindeki değişimin önemli bir payı söz konusudur. Romanda solcular “arada bir sağa sola bomba atıp bildiri bırakan (...) teröristler” olarak tanımlanır.⁵²⁸ Ka’nın “Uğruna bütün hayatını berbat ettiği bu solcu lafların” diyerek andığı geçmişi ise bir pişmanlık kaynağından başka bir şey değildir.⁵²⁹ Bu kadar kesin ve köşeli hükümler, yazarın çoklu söylem kullandığı iddiasıyla çatışmaktadır. Üstelik “*Kar*” ile ilgili bir röportajında söylediği ve sonuna kadar katıldığımız “...romanın işi gücü de çelişen fikirleri bütün gerçeklikleriyle çalıştırmaktır. Bunları bir sonuca ulaştırmak değil.” tanımlamayla da çelişmektedir.⁵³⁰

Aslına bakılırsa Pamuk’un ilk romanlarında bu kadar keskin ifadelere rastlayamayız. İlk romanı “*Cevdet Bey ve Oğulları*”ndaki solcu karakterlerden saygıyla bahsedilir: “‘Namuslu çocuktur!’ diye düşündü Ahmet, ‘Ne de olsa devrimci.’”⁵³¹ Aynı şekilde 1983’te yayımlanan ve darbenin fiili etkisine rağmen solun prestijini en azından basın-sanat dünyası ve entelektüeller arasında, itibarını koruduğu bir dönemde yazılan “*Sessiz Ev*” romanındaki en olumlu karakter sol görüşlü Nilgün’dür. “*Kar*” romanına gelindiğinde ise bu tutum epeyce değişecektir. Orhan Pamuk’un yaklaşık kırk yıla uzanan yazarlık kariyeri boyunca Türkiye sosyal ve politik açıdan radikal bir dönüşüm geçirdi. Elbette bunun dolaylı ve karmaşık yansımalarını yazarın kitaplarından gözlemleyebilmek mümkün.

Öbür taraftan “*Kar*”ın içerisinde rövanşist bir tutumun izlerini de gözlemleyebilmek mümkün. Yazar, Ka ile olan ilişkisini: “ben kendimi Ka’ya daha yakın hissediyorum.” diyerek ifade etmektedir zaten.⁵³² Romandaki yazarın alter egosu

⁵²⁸ Pamuk, *Kar*, 184.

⁵²⁹ *age*, 244.

⁵³⁰ Pamuk, *Kırmızı ve Kar*, 16.

⁵³¹ Pamuk, *Cevdet Bey ve Oğulları*, 560.

⁵³² Pamuk, *Kırmızı ve Kar*, 67.

(diğer ben) sayılabilecek Ka aracılığıyla bu rövanşist tavır açıkça sergilenir: “*Bir zamanlar kendisini Nişantaşlı bir burjuva gibi gören siyaset meraklılarına duyduğu cinsten bir öfke geçti Ka'nın içinden.*”⁵³³ Bu öfkenin romanın her köşesine sindiğini görüyoruz. Her roman nihayetinde öznel duyguların bir ürünüdür. Burada asıl sorun romandaki bu rövanşist tutumun yazarın empati kurmasını ve diğerlerini anlamasını zorlaştıran katı bir tavra dönüşmesidir. Öyle ki romanda en acıklı trajik durumlar bile Ka aracılığıyla kalpsiz bir alaycılığın malzemesi haline gelir:

“(…)bir zamanlar ‘dergide üçüncü dünya üzerine yazılar yazan’ kıvrıkcık saçlı, Malatyalı Tufan’ın delirdiğini işittiğini gülümseyerek söyledi. Onu en son Stuttgart merkez istasyonunda elinde upuzun bir sopa, sopanın ucunda ıslak bir bez ıslık çalıp koşarak yerleri silerken gördüğümü anlattı.”⁵³⁴

Oğuz Atay’da hüznü bir ironinin pasajı olabilecek bu sahne Orhan Pamuk’un bu romanında sinik bir tutumun kendisine dönüşür. Siyasal özneler için kullanılan dil tek yönlü ve dengesizdir. Bunu siyasal taraflar anlatılırken kullanılan dilde görebiliriz. Sosyalistler için kullanılan imgeler daha çok mahvolmuşluk ve şiddet ile ilişkilidir. Ka’nın Almanya’da kendisi gibi sürgüne gitmiş olan eski solcu arkadaşlarının akıbetleri hem gülünç hem de saçmalık derecesinde trajiktir. Diğer yandan romanda İslamcılar için kullanılan dil ise çok farklıdır:

*“Yavaşça inen kar tanelerinin arasından yürürken fazla mı korkaklık ettiğini sordu kendine ve bir suçluluk duydu. Ama aklının bir köşesiyle de, göğsü ve beyni kurşunlarla doldurulan ya da postadan çıkan bombalı paketi hayran okurlardan gelen lokum kutusu sanıp hevesle açan pek çok bahtsız yazarın aynen böyle bir gurur ve cesaret açmazına girdikleri için dünyaya veda etmek zorunda kaldıklarını da biliyordu. Mesela bu gibi konularla fazla ilgisi olmayan Avrupa hayranı şair Nurettin, yıllar önce din ve sanat konusunda yazdığı yarı ‘bilimsel’, daha çok da saçma bir yazı siyasal İslamcı bir gazete tarafından tahrif edilip ‘dinimize küfür etti’ diye yayımlanınca, sırf korkak durumuna düşmemek için eski fikirlerini hararetle sahiplenmiş, bu ateşli Kemalistliği asker destekli laik basın tarafından onun da hoşuna giden abartmalarla bir kahramanlık kariyerine dönüştürülmüş, bir sabah da arabasının ön tekerleğine bağlanan bir naylon torbadaki bombanın patlamasıyla sayısız küçük parçaya ayrıldığı için kalabalık ve gösterişli cenaze alayı boş tabutunun arkasından yürümüşü. Ka küçük taşra kentlerinde bu tür cesaret kıskırtmalarına, ‘aman korkak demesinler’ telaşlarına, ‘belki Salman Rüşdü gibi dünyanın ilgisini çekerim’ hayallerine kapılan eski solcu yerel gazeteciler, materyalist doktorlar, iddialı din eleştirmenleri için, değil büyük şehirlerdeki gibi ince tasarlanmış bir bomba, sıradan bir tabanca bile kullanılmadığını, öfkeli ve genç dindarların kurbanlarını karanlık bir sokakta çıplak elleriyle boğduklarını ya da bıçaklayıp verdiklerini Frankfurt’ta kütüphanede karıştırdığı Türk gazetelerinin arka sayfalarındaki küçük ve heyecansız haberlerden biliyordu.”*⁵³⁵

Burada hem Türkiye’deki siyasal cinayetlerin kurbanları (Turan Dursun, Uğur Mumcu gibi) romanda, sık sık yapıldığı gibi, parodileştirilerek gülünç ve saçma bir oyunun zavallı kurbanları olarak gösterilirken; onları öldürenlerin ise sadece “öfkeli

⁵³³ Pamuk, **Kar**, 54

⁵³⁴ **age**, 61.

⁵³⁵ **age**, 298.

ve genç dindarlar” olarak tanımlanması dikkat çekicidir. Ancak siyasetin ezici ve acımasız yaşandığı bir ülkede en ihtiyatlı ve dikkatli davranan yazarlar ve aydınlar bile siyasal eziciliğin hedefi haline gelebilmektedirler.

“*Kar*” romanı bütün başarısına ve parlaklığına rağmen; Orhan Pamuk’un bizzat kendisinin yıllar önce Vargas-Llosa’nın “*And Dağları’da Terör*” adlı romanına getirdiği eleştirilere benzer bir duruma düşmesine neden olmaktadır. Üçüncü Dünya edebiyatına dair kısa; ama kapsayıcı yazısında Llosa’nın geçirdiği yazarlık kariyerindeki değişim üzerinden üçüncü dünya edebiyatını çok yönlü olarak irdeleyen Pamuk bu romana dair eleştirilerini şöyle sıralar: “Sanki modernist Vargas-Llosa iyimserliğini kaybetmiş de, diye düşünüyor insan, gerçek bir postmodern antropolog gibi ülkesini anlamak için onun akıldışılığına, şiddetine, aydınlanma öncesi değerlerine ve törenlerine dikkat kesilmeye karar vermiş.”⁵³⁶ Pamuk kitabın içeriğine ilişkin eleştirilerini yazarın siyasal tutumu ile birlikte irdelerken de şu eleştirilerde bulunur:

“Bu kitabın görece iyi kahramanları askerler. Öte yandan romanda Aydınlık Yol gerillalarını anlamak için fazla bir gayret sarfedilmiyor. Onlar daha çok katıksız mantıksızlığın ve saçmalığa varan bir kötülüğün temsilcisi görünümündeler. Tabii bu anlayışsızlık yıllar boyunca gelişimini makalelerden de izleyebileceğimiz Vargas-Llosa’daki siyasi değişimlerle de çok yakından ilgili. Gençliğinde Küba Devrimi’nden büyülenen modernist Marksist Vargas-Llosa, olgunluk yıllarında bilinçli bir liberal oldu ve 1980’lerde ‘bütün Latin Amerika Küba örneğini rehber edinmelidir’ diyen Günter Grass gibilerini azarlayıp yarı şaka yarı ciddi kendini ‘Dünyada Margaret Thatcher’e hayran olup Fidel Castro’dan nefret eden iki yazardan biriyim,’ diye tanımlamaya başladı. – Öteki yazar, daha doğrusu şair Philip Larkin’di. And Dağları’nda Terör’de Aydınlık Yol gerillalarının anlatılışını okuduktan sonra Vargas-Llosa’nın gençlik dönemi makalelerinin birinde, 1965’de ‘Peru ordusuyla bir çatışmada’ öldürülen bir arkadaşı, bir Marksist gerilla için yazdığı şefkatli, dokunaklı bir saygı ve anı yazısını okumak sarsıcı. Bizim gibilerin gençliği sona erdikten sonra gerillaların da insan olduğu fark ediliyor mu hiç diye düşünüyor insan, ya da belirli bir yaşı geçtikten sonra insanın gerillalar arasında savaştan hiçbir arkadaşı kalmıyor mu?”⁵³⁷

Yazarın bir başka yazarı eleştirirken ortaya koyduğu eleştirel doğrultu, kendisini değerlendirmek için neden ölçüt olmasın? “*Kar*” romanında ele alınan esas siyasal güç siyasal İslam’dır. Yazarın romandaki siyasal İslam imgesi ile bu konudaki düşüncelerinin birbirini tamamlar nitelikte olduğunu söyleyebiliriz. Orhan Pamuk’un edebi yapıtının içine sinen bu havayı anlayabilmek için “*Kar*” romanı yazılmadan önce bir yazısında “Sivas Olayları”na ilişkin tespitine kulak verelim: “(...) küçük kentlerin, kenar mahallerin, dışarıda kalmışların, imtiyazsız olanların, merkezde temsil edilmeyenlerin, aşağılanmışların, işsizlerin, hor görülenlerin, kısaca umutsuz taşranın isyanının da bu boyutlarda ve bu dramatik yöntemlerle gerçekleşebileceği

⁵³⁶Pamuk, “Mario Vargas-Llosa ve Üçüncü Dünya Edebiyatı”, *Öteki Renkler*, 240.

⁵³⁷ *age*, 241-242.

aklıma gelmezdi hiç.”⁵³⁸ Sivas Olayları’ndaki failler taşrayı temsil ediyorsa, otelin içinde bulunan aydınlar ise merkezi temsil ediyor olmalı bu mantığa göre. Ancak bu mantık yürütmesinin bazı çelişkileri de bulunuyor: Otelde bulunan ve bir kısmı öldürülen bir kısmı ise ölümden kıl payı kurtulanların çoğunun sürekli olarak devlet baskısıyla yüz yüze gelmiş aydınlar olduklarını görüyoruz. Laik dünya görüşüne mensup olan bu aydınlar, nasıl oluyor da merkezin içinde yer alabiliyorlar? Ya da çevre tarafından 8 saat boyunca muhasara altına alınarak ölümü bekleyenler neden o otelden kurtarılmıyorlar? Bu sorular elbette uzatılabilir. Sivas Olayları’nın dehşetini anlatmaya çalışan Pamuk’un bu trajik olayı “taşranın isyanı” olarak değerlendirmesi aslında tesadüfi değildir. Yazarın bu bakış açısının Şerif Mardin’in çok tartışılan “Merkez-Çevre İlişkileri: Türk Siyasetini Açıklayabilecek Bir Anahtar” adlı makalesinde dile getirilen paradigmayla paralel doğrultuda olduğunu görürüz. Yine bu yaklaşımın, 1960’larda çok popüler olan Marksist teorisyen İdris Küçükömer’in “*Düzenin Yabancılaşması*” adlı eserlerinde dile gelen bakış açısıyla fikri bir akrabalığının bulunduğunu söylemek de yanlış olmaz. Merkez çevre teorisi özellikle “zinde güçler” teorileriyle orduya siyasal misyon yükleyen kesimlere ve CHP’nin bürokratik temelli politikalarına tepki duyan ve Sol Kemalizm olarak adlandırılan siyasal ekole mesafeli duran Aybar-Sencer ve Küçükömer gibi aydınlarda yankı bulan bir düşünce olmuştur. Solun içerisindeki bu yaklaşımla liberal kökenli Şerif Mardin’in teorisinin, aradaki birçok farklılığa karşın, ortak bir noktası vardı: Bu da devlet karşısında halka/sivil topluma öncelik veren kuramsal bir çerçeveye ve siyasal bir yaklaşıma kaynaklık ediyor olmasıdır. Bu düşüncenin asıl etkisini göstereceği tarihsel eşik 1980’ler sonrası dönemde olacaktır.

Şerif Mardin’in merkez çevre teorisinin Osmanlı-Türkiye modernleşmesini çözümlmek için entelektüel sahada popülerleşmesi ile tarihsel olarak sivil toplumcu eğilimlerin güçlenmesi birbirine eşlik eder. 12 Eylül askeri darbesi ve 1980’lerde Kürt sorununun derinleşmesi solun içerisinde çok güçlü bir eğilim olan sol Kemalist yaklaşımın sorgulanmasına yol açtı. Öbür taraftan 1970’lerde Marksist sol aydınların yaşanan yenilginin de etkisiyle liberal eğilimlerle kaynaşmaya başladığı noktada çok ilginç bir durum gerçekleşti. Bu da Küçükömer’in tezlerinin bu sefer 1980 ve 1990’ların entelektüel ortamında yükselen sol liberalizme kaynaklık etmeye başlamasıdır. Yazarlık kariyerine 1980’lerde başlayan Orhan Pamuk açısından bu

⁵³⁸ Pamuk, “Sivas’tan Diyarbakır’a Taşranın İsyanı”, **Öteki Renkler**, 403-404.

siyasal dönüşümleri bilmenin en önemli tarafı entelektüeller arasında giderek etki gücünü genişleten yeni sol ya da sol liberalizmdir. Zaten Pamuk bu etkiyi reddetmez: “(...)sol liberal diyeceğimiz bir görüşte olduğum söylenebilir.”⁵³⁹

Şerif Mardin’in merkez-çevre yaklaşımı, devlet-toplum bölünmesinden hareket ederek; Türkiye siyasal tarihini ağırlıklı olarak bürokratik laik siyasal elitler ile dini değerlere dayalı halk kitleleri arasındaki bir çatışma ve yabancılaşmanın ürünü olarak görmektedir.⁵⁴⁰ Askeri darbelere ve vesayetçi siyasal yapıya tepki duyan sol liberalizmin teorik dayanak noktalarını oluşturan bu görüşler, özellikle sivil toplum düşüncesinin popülerleşmeye başladığı 1980 sonrası konjonktürde daha fazla yankı bulmaya başladı. Orhan Pamuk’un da içinde yer aldığı entelektüel dünyanın önemlice bir kesimi tarafından benimsenen bu görüşler ideolojik alanda anti milliyetçi, politik alanda ise sivil siyasetin genişlemesine dair taleplerden hareket eden sivil toplumcu muhalefetin düşünsel manivelasını oluşturdu. Kuşkusuz otoriter devletçi, baskıcı milliyetçi bir siyasal kültürel iklimde, sivil toplumcu muhalefetin demokrasi alanının genişlemesi ve insan hakları konusunda duyarlılıkların artması açısından önemli katkıları oldu. İslami ve muhafazakâr kesimin politik nedenlerle zaman zaman muhalif söylemleri dile getirmesi ve önemli bir siyasi güç olması nedeniyle sivil toplumcu aydın hareketi ile bu kesim arasındaki kaynaşma zamanla hegemonik bir ittifaka dönüştü.

Doğan Avcıoğlu’nun “zinde güçler” teorisi aydınlar arasında 1960’larda ne kadar hegemonik ve sürükleyici bir paradigma oluşturduysa; 1990’ların ve 2000’lerin Türkiyesinde de sivil toplumcu hegemonya benzer bir güce kavuştu. Aralarındaki siyasi ve ideolojik farka rağmen zinde güçler teorisinin orduya “ilerici” misyon yüklerkenki tutumuyla sivil toplumcu hegemonyanın muhafazakar-İslamcı kesime demokratlık payesi atfetmesi benzeşen tutumlardır. Türkiye’de hem demokratik güçlerin zayıflığı hem de kendi güçlerine duydukları güvensizlik nedeniyle aydınların aslında ne ilerici ne de demokrat olabilen kışla ile cami siyaseti arasına sıkışmaları ve bağımsız bir duruşu güçlü bir şekilde sergileyememeleri bu benzerliğin en önemli noktasıdır. Orhan Pamuk’un “*Kar*” romanı merkez çevre paradigması ve sivil toplumcu düşüncenin bu bakış açısına paralel bir politik söyleme sahiptir. “Yazarın “Sivas Olayları”nı “taşranın isyanı” olarak

⁵³⁹ Pamuk, *Kırmızı ve Kar*, 99.

⁵⁴⁰ Şerif Mardin, *Türk Siyasasını Açıklayabilecek Bir Anahtar: Merkez-Çevre İlişkileri*, **Türkiye’de Toplum ve Siyaset: Makaleler 1**, 13 bs. (İstanbul: İletişim Yayınları, 2006), 56.

değerlendirmesi ile “*Kar*” romanında bir sosyalistin ağzından İslamcılardan “devletle ölümüne çatışan” bir güç olarak söz edilmesi arasındaki bağ kuşkusuz biraz da bu bakış açısının ürünüdür.⁵⁴¹ Darbeye maruz kalan İslamcıların “mazlum” olarak tanımlanması da yine bu yaklaşımın bir sonucudur.⁵⁴²

Merkez-çevre paradigması İslamcıları çevreden merkeze muhalefet eden bir güç olarak tanımlarken aynı zamanda siyasal İslam’ın politik konumlanışını merkez içi bir iktidar çatışması olarak değerlendirmez. “*Kar*” romanındaki yaklaşım esas olarak bu görüş üzerine inşa edilmiştir. Radikal ve şiddet eğilimli siyasal İslam parodize edilirken, şiddete bulaşmayan İslamcılara empati kurmaya çalışan bir yaklaşım söz konusudur.⁵⁴³ Laikler ve İslamcılar arasında kutuplaşmaya dayalı romanın politik omurgası bu bakımdan sorgulanmaya değerdir. Ömer Laçiner, Kemalizm ile dini hareketin yükselişi arasındaki çatışmanın üzerine oturtulan politik kurgunun Allah’a inanıp, inanmama sorununa düğümlendiğini belirtip romanı şu şekilde eleştirmektedir:

“Bu süreçte Türkiye’ye özgü olan, üzerinde kurulduğu toplumun dindar olmasından değil, Müslüman olmasından, özet ifadeyle, ‘utanan’ bir devlet, ‘seçkinler ve burjuvazi ile, onların bu utangaç gerekçelerine yeterli cevabı veremeyen ama oluşturdukları ulus-devletin çoğunluğa yaslanma ihtiyacı nedeniyle ‘mecbur’ olduğunu bilen ‘İslamcılar’ arasındaki sinsî gerilim’dir. Aşağılandığını, aşağı bir toplumsal statüde tutulduğunu bile bile, bu devletin ve egemen modernlerin işaret ettiği başka ‘tehlike’lere- örneğin Kürt hareketi ve ‘komünizm’e karşı aferin bekleyerek koşturmuş sicili ile ‘İslami hareket’ ile Sünni İslam’a tahsisli diyanet işlerini bünyesinde katarak onu füilen ‘resmi din’ addeden laik devlet ve savunucuları, bu ikiyüzlü ve içten pazarlıklı ilişkiyle yüklü tarihin varlığında aralarında sahici bir gerilim, kutuplaşma olduğunu iddia edebilir mi? Belli tarihsel kesitlerde karşı karşıya geldiklerinde tam bir hesaplaşmaya girmeyip birtakım simge ve jestlerin ardına sığınıp sıkışarak didişmeleri, sonuçta yine aynı noktaya dönmeleri, Türkiye tarihinin yüz yılı aşkındır içinde dönüp durduğu kısır döngünün bir bakıma ana yatağı değil mi? ‘Kar’, bu problematiğin ‘Türk insanı’nın çeşitli tiplerindeki ruhsal, fikri, davranışsal tezahürlerini, Orhan Pamuk çap ve kapasitesindeki bir yazarın ‘ustalığı’ ile verebilirdi. Bizi bu gerçekliğimizle cepheden hesaplaşmaya mecbur eden bir atmosfere sokabilirdi. Oysa karın yeknesaklığını ve tek rengini sürekli hatırlatan ‘Kar’, Türkiye’ye özgü olan bu dramı da örttüğü gibi, onu başka iklim ve coğrafyalardaki dini renkli dramlarla aynı kalıba yerleştirerek üzerine Türkiye motifleri işlemekle yetinebilmiş ancak.”⁵⁴⁴

Ayrıca romanda din ve devlet iç içe olan iki iktidar alanı olarak değil daha çok iki ayrı çatışma alanı olarak kurgulanır. Bu bakış açısı roman içerisinde bir paradoksu

⁵⁴¹ Pamuk, *Kar*, 424.

⁵⁴² *age*, 241.

⁵⁴³ Yeni Hayat pastanesindeki şiddet eğilimli İslamcı tiplemesi bu parodileştirmenin doruk noktasını oluşturur. “Hiçbir örgüte mensup değilim. İnsan haklarına saygılıyım ve şiddetten hiç hoşlanmam.” diyen militan az sonra şunları söylemektedir: “Tepem bir attı mı artık film kopar. Hapiste eserken ağzını kapamıyor diye adam dövdüm ben; bütün koğuşu adam ettim, hepsi kötü alışkanlıklarından kurtuldular, namaza başladılar.” *age*, 47.

⁵⁴⁴ Ömer Laçiner, “‘Kar’ın Perdelediği”, *Milliyet Sanat*, s.516 (Mart 2002): 85.

doğurur: “Devletin emri Allah’ın emrinden büyük müdür?”⁵⁴⁵ Cevabı kolay olmayan bu soru romandaki siyasi kavgaların temel nedenidir. Ka ile Lacivert’in konuşmaları bu doğrultudadır:

“Yalnızca sana burada, bu eli kanlı, gözü dönmüş faşistlerce öldürülmenin çok akılsızca olduğunu söylemek istiyorum. Ayrıca adın kimse için bayrak filan da olmaz. Bu kuzu millet dinine bağlıdır ama en sonunda dinin değil devletin buyurduğunu yapar. Bütün o isyancı şeyhlerin, din elden gidiyor diye ayağa kalkanların, İran’da yetişmiş militanların, eğer Saidi Nursi gibi biraz namları yürümüşse geriye mezarları bile kalmaz. Bu ülkede adı bir gün bayrak olabilecek dini önderlerin cesetleri bir uçağa konur ve belirsiz bir yerden denize atılır. Bilirsin bütün bunları Batman’da Hizbullahçıların ziyaretgâha dönüşen mezarları bir gecede kayboldu. Nerede şimdi o mezarlar?’ ‘Milletin kalbinde’ ‘Boş laf, bu milletin yalnızca yüzde yirmisi İslamcılara oy veriyor. O da ılımlı bir partiye.’”⁵⁴⁶

Merkez-çevre paradigmasının cazibesine rağmen neredeyse iki asra yaklaşan Osmanlı-Türkiye modernleşmesini tarihselci bir konumdan kopararak 1930’ların Türkiyesini 1990’ların 2000’lerin Türkiyesi ile bir tutmak sorunlu bir değerlendirmeye yol açmaktadır: “1990’lardan itibaren Türkiye’de siyaset, kültür ve toplum alanlarında ortaya çıkan gelişmeler merkez-çevre analizinin düalist kategorilerini zorlamaya başlamıştır. Burada, klasik kültürel çatışma eksenleri daha çoklu/çoğulcu yönlere doğru evrilirken, bazı yerlerde de merkez çevre eksenleri ters-yüz olma sürecine girmiştir.”⁵⁴⁷ Bu da Açikel’in de belirttiği gibi bu teorinin muhafazakâr-dindar çevrelerin elinde bir tür rövanşist bir araca dönüştürülmesinden kaynaklanmaktadır.⁵⁴⁸ Türkiye’yi bu paradigmadan okumak son derece caziptir ki otoriter bir cumhuriyet eleştirisini temel alan “Kar”ın politik arka planıyla uyuşur. Ancak sorun aslında otoriter bir merkezi eleştiren bu politik eksenin çevrede olduğu varsayılan güçlerin de aslında merkez ile aynı otoriter dili konuştuğunu görememesidir. Daha da önemlisi merkez ve çevre olarak görülen bu güçlerin ya da anlayışların bir muarızlıktan çok aynı otorite ve güce talip olmalarından kaynaklanan bir çatışmanın kendisini görememektir:

“Merkez-çevre analizi açısından en az bunun kadar önemli bir başka nokta da, toplumun kurucu değerlerine yabancılaşmış ütopyik seçkinlerin önderliğinde girilen modernleşmenin anomalilerinin, ancak toplumun merkezi değerlerine bir tür geri dönüşle aşılabileceği; yani tepeden modernleşmenin semptomlarının ancak merkezi değerlerle örtüşen bir aşağıdan modernleşme ile aşılabileceği örtük varsayımdır. Bu varsayım, yukarıda da belirttiğimiz gibi Osmanlı-Türk modernleşmesini karakterize eden bir atipikliğe, yani bürokratik-muhafazakâr merkeze karşı demokratik-reformcu çevre ideal tipleştirmesine dayanır. Her ne kadar Cumhuriyet dönemi bürokratik muhafazakârlığın eleştirisi demokratik bir konumlanıştan beslense de, çevrenin merkeze doğru kayışının demokrasinin önünü açacağı yani tepeden

⁵⁴⁵ Pamuk, **Kar**, 45.

⁵⁴⁶ **age**, 323.

⁵⁴⁷ Fethi Açikel, “Entegratif Toplum ve Muarızları: ‘Merkez-Çevre’ Paradigması Üzerine Eleştirel Notlar”, **Toplum ve Bilim**, s. 105 (2006): 49.

⁵⁴⁸ **age**, 34.

*modernleşmenin otoriter görünümünü ortadan kaldıracığı, zorunlu olarak doğrulanan bir varsayım değildir. Zira tepeden modernleşme deneyiminin otoriter elitist bir deneyim yarattığı tezi ne kadar ikna edici ise, aşağıdan modernleşmenin popülist otoriter bir deneyim yarattığı argümanı da o denli güçlü bir argümandır.*⁵⁴⁹

Zaten Orhan Pamuk'un "*Kar*" romanında siyasal İslam'a yönelik kullandığı son derece sakınımlı, dikkatli dil bile bu cenahın taşrada değil; merkezin içinde veya yakınlarında bir yerlerde olduğunu, önemli bir güç odağı olduğunu yeterince göstermektedir. "*Kar*" romanın politikaya inanmayan başkarakterlerine rağmen, romanın örtük bir politik doğrultuya sahip olduğu görülür: Bu doğrultu militer ve otoriter bir cumhuriyet anlayışına karşı İslamcılar ve liberaller arasında kurulacak bir demokratik ittifak anlayışından hareket edecektir.

Orhan Pamuk'un "*Kar*" romanı daha çok Kars'ın gerçekliğinin romandaki kurgusal Kars'la ne kadar örtüşüp örtüşmediği üzerinden tartışıldı. Romana yönelik getirilen "Kars anlatıldığı gibi türbanlı kadınların olmadığı" ya da "Karsta böyle şeyler olmaz" türünden eleştiriler roman biçiminin ihtiyaç ve yapısını anlayamayan, romandan belgeselci bir tutumla "hakikati" anlatmasını bekleyen naif bir tutumdan kaynaklanmaktadır.⁵⁵⁰ Bu nedenle bu tartışmada dile getirilen, "*Kar*"da anlatılan Kars ile gerçekteki Kars'ın uyuşmaması romanı değerlendirmede bir ölçü olamaz. Üstelik bu tür eleştiriler karşısında Orhan Pamuk verdiği yanıtta "gerçek" ile kurgu arasındaki bazı uyumsuzlukların bilinçli olduğu ve bunu yapmaya, hakkı olduğunun altını çizer:

*"Kars siyasal İslamcılarının güçlü olduğu bir şehir değil. Erzurum öyle. Hatta Erzurum'la Kars arasında şöyle bir ayrım bile var; Kars sol, Erzurum İslâm açısından daha muhafazakâr bir şehir, iki komşu şehir. Ben ama bütün Türkiye'ye anlatmak istediğim bu siyasal İslâm dediğim konuya kendimce girmek istediğim için gerçekte olmadıkları halde güçlü bir İslamcı akım koydum Kars'a. O bir şehre yapılmış haksızlık olabilir. Onlar belki bizim şehrimiz böyle değil diyebilirler. Başka değiştirmeler de yaptım. Ama bir romancının, hele bunu böyle diyebilirler açıklıyorsa bu kadar özgürlüğü olmalıdır, diye düşünüyorum."*⁵⁵¹

Bir belgeselden beklenebilecek taleplere dayanarak eleştiride bulunanların edebiyatın estetik taleplerini göz ardı ettiklerini sık sık görüyoruz. Yazarın kurguda "gerçeği" eğip bükme, stilize etme, oynama, yer değiştirme ve kurgunun gerektirdiği çeşitli

⁵⁴⁹ age, 59.

⁵⁵⁰ Bu konuda Oktay Ekinci'nin "Pamuk'un Kars'ın tarihini yok sayarak türbanlıların, siyasal İslamcılarının yaşadığı bir kent olarak göstermesi"ni eleştirmesiyle Kars Kalkınma Vakfı Başkanı Zeki Nacitarhan gösterdiği tepki benzerdir: "Karlılar, Cumhuriyet kurulmadan, 1919'da Kars'ta Cumhuriyeti kurmuşlardır. Hatta bugünkü anayasamıza benzer bir anayasa oluşturmuş demokratik bir kenttir. Karlı biri olarak Kars'ın aydınlık yüzünün gösterilmesi gerekirdi. Elbette bu bir roman ama, okuyanlar ilk etapta Kars'ı romandaki gibi düşüneceklerdir. Romanı henüz okumadım, ancak Pamuk'un söyleşilerinden gördüğüm kadarıyla Kars, siyasal İslam'ın gericiliğin etkin olduğu bir yer gibi gösterilmiştir." "*Kar*'da 'Kars' Tartışması", <http://www.milliyet.com.tr/2002/01/25/guncel/gun06.html> [10-02-2009].

⁵⁵¹ Pamuk, *Kırmızı ve Kar*, 62-63

değişiklikleri yapma hakkı hep vardır. Yazar da bu yüzden romanın gerektirdiği kurgusal taleplerle, gerçeğin açık sertliği arasında kalmanın telaşını ve tedirginliğini hep duyacaktır. Bu nedenle romanın yazılma sürecinde yazarın gelgitleri ve tedirginliği anlaşılır bir kaygıdan kaynaklanmaktadır.⁵⁵²

Elbette yazarın kurgusal özgürlükleri ile kurguda oluşturulan politik yapının ve kullanılan imgelerin niteliğini ayırıştırmak gerekiyor. Burada tartışılması gereken asıl şey yazarın romanında yarattığı imgelerin ve kurgunun içindeki temsileyetlerin yapısına ilişkin olmalıdır. Hele de politik bir romanda bu ölçü değerlendirmede çok önemli hale gelir. Kitabın İslamcı karakterleri anlattığı bölümlerde oldukça özenli bir dil kullanılarak klişe İslamcı protipleri yıkılmaya çalışılır: “Olağanüstü yakışıklı gözüküyordu. Kendine duyduğu güvenden kaynaklanan bir çekimi vardı. Halinde, tavrında, görünüşünde laik basının çizdiği bir eli tespihli, bir eli silahlı, sakallı, taşralı, saldırgan şeriatçıya benzeyen hiçbir şey yoktu.”⁵⁵³ Orhan Pamuk bu tutumunu şu şekilde gerekçelendirmektedir: “Belki de dünyadaki siyasi İslamcı bir militanın anlaşılabilir makul bir adam, deli, bir fanatik değil anlaşılabilir tutkuları makul öfkeleri olan bir adam olarak gösteren dünyada ilk kitaplardan biri olacak.”⁵⁵⁴ Orhan Pamuk bu tutumunu roman içerisinde sık sık sergiler. Romanda cinayet işlediği dolaylı şekilde belirtilen Lacivert, İpek’in ağzından şöyle anlatılır: “Çok şefkatlidir Lacivert, çok düşünceli ve cömerttir (...) Bir keresinde annesi ölen iki köpek yavrusu için bütün gece gözyaşı dökmüştü.”⁵⁵⁵ Kitabın yazarı kitabındaki İslamcılara yönelik hayırhah tutumunu eleştirenlere bunun böyle olmadığını, ülkesinin gerek siyasal İslam gerekse jakoben, militarist Kemalist anlayış tarafından çok fazla sıkıştırıldığını kendisinin de bu iki görüşe mesafeli durduğunu söylemektedir:

“Kitabınızda bazı İslamcılar oldukça sevimli olarak yer almış.’

*‘Ben, Batı’da sık sık yapıldığı gibi bütün İslamcıları şeytan olarak gösteren genel suçlamalarla ilgilenmiyorum. Aynı zamanda İslamcıların saygı duymadıkları laikleri nefret ettikleri Batı’nın taklitçileri olarak algılayan bakış açısına karşı da eleştirelim. Ben iki tarafta da ortaya çıkan klişeleri yıkmak istiyorum.’*⁵⁵⁶

Orhan Pamuk kitaptaki bu tutumun düşünsel arka planını şöyle açıklar:

⁵⁵²Yazar, romanın yazılma sürecinde bu konudaki endişelerini şöyle dile getirir: “Belki de bütün sorun onunla ilgili: Hayatın ve insanların çok daha alçakgönüllü olması...Sokaklarda yürürken, kaldırımlarda gördüğüm, kahvelerde konuştuğum insanların romanlarda anlattıklarından çok daha basit ve yalın olduklarını görüyorum.” Pamuk, “Kars’ta Kar Defterinden” **Manzaradan Parçalar**, 390.

⁵⁵³ Pamuk, **Kar**, 76.

⁵⁵⁴Pamuk, **Kırmızı ve Kar**, 96.

⁵⁵⁵ Pamuk, **Kar**, 364.

⁵⁵⁶“The Turkish Trauma”, <http://www.signandsight.com/features/115.html> [03.01.2010].

“Popüler basın ise ne yazık ki Türkiye’de diyelim ki Kürt milliyetçilerine ya da yine siyasal İslam’a toplumun ana kısmının gösterdiği anlayışsızlığı Batı da bütün İslam’a karşı gösteriyor bugün. Yani bunlar kimdir, nasıl bir zamanlar yine Türkiye kendi içindeki solcusunu dışlayan, bu insanların neden bu fikirlere sahip olduğunu anlama çabası göstermiyorsa, bugün Batı da İslam dünyasındaki öfkeyi anlamıyor. Anlamadığı için de –böyle bir yazı da yazdım ben- bence İslam dünyasındaki öfkeyi de eli silahlı, kanlı teröristlere teslim ediyor. Çünkü anlasaydı, diyalogu deneseydi, daha güçlenirdi.”⁵⁵⁷

Yazarın “kendi içindeki solcusunu dışlayan, bu insanların neden bu fikirlere sahip olduğunu anlama çabası”, göstermediğini söyleyerek aynısını kendi romanında yaparak (bu örneklerle yeterince gösterildi) bir çelişkiye düşmesini bir kenara bırakalım. Bu anlama çabasının sınırları ve çerçevesi nedir? Ya da bu anlama çabası romanda temsil edilen bütün politik özneler için de geçerli midir? Hem Türkiye’deki hem de dünyadaki politik kamplaşmaları ve medeniyet savaşlarını sadece bir anlama/anlamama ikilemine indirgemek naif bir talep midir? Anlama çabasının bu kadar merkezi bir yer oynadığı romandaki bariz ötekileştirmeleri nereye koyacağız peki? Soruları elbette uzatmak mümkün. Ancak açık olan bir şey varsa o da “*Kar*” romanındaki politik temsiliyetlerin ister özdeşleşme (İslamcılar) isterse yabancılaşma (laikler ve solcular) yoluyla olsun ciddi bir denge problemine sahip olmasıdır. Bu açıdan romanın Dostoyevski romanlarında olduğu gibi çok sesli bir roman olduğu iddiası yeterince altı doldurulamayan bir temenni olarak kalıyor.

Orhan Pamuk’un sık sık kendisine örnek aldığı söylediği Dostoyevski romanlarındaki diyolojik söylem biçimi, yani bütün taraflara ve söylemlere yazarın tavrının eşit mesafede olma iddiasını bu açıdan sorgulamak gerekiyor.⁵⁵⁸ Gerçekten de romanının yüzeysel bir okunuşu Bakhtin’in formüle ettiği bu tür çoklu söylem stratejisine uygun gibi görünüyor. Darbeyi yapanlardan birinin belki de yazarın da içinde bulunduğu aydınlara yönelik dile getirdiği eleştiriyi böyle okuyabiliriz. Ka’yı gözaltına alan ve Meksika yapımı Marianna adlı diziyi seyreden özel timin başındaki Zeki Demirkol şöyle der:

“Mariaanna’yı niye seviyorum biliyor musun?” diye sordu dizi yeniden başlayınca. ‘Çünkü ne istediğini biliyor. Senin gibi aydınlar ise ne istediklerini hiç bilmedikleri için beni hasta ediyorlar. Demokrasi diyorsunuz, sonra şeriatçılarla işbirliği yapıyorsunuz. İnsan hakları diyorsunuz, terörist katillerin pazarlıklarını yürütüyorsunuz... Avrupa diyorsunuz, Batı düşmanı İslamcılara yağ çekiyorsunuz... Feminizm dersiniz, kadınların başlarını örten erkekleri desteklersiniz. Kendi fikrinle vicdanınla davranmıyorsun da, burada bir Avrupalı

⁵⁵⁷ Pamuk, **Kırmızı ve Kar**, 97.

⁵⁵⁸ Pamuk bunu çoğu yerde vurgulamaktadır: “Benim kitabım birçok farklı sese sahip ve ben kişisel olarak bu seslere yorumumu katmıyorum. Dostoyevski bu yazısal biçiminin ustasıydı. Karakterlerin birçoğu benim sahip olduğum fikirlere taban tabana zıt fikirlere sahipler.” “The Turkish Trauma”, <http://www.signandsight.com/features/115.html> [03.01.2010].

nasıl davranırdı onun gibi yapayım diyorsun! Ama Avrupalı bile olamıyorsun! Avrupalı ne yapar biliyor musun? Sizin o aptal bildirinizi Hans Hansen yayımlasa, Avrupalılar da ciddiye alıp Kars'a bir heyet yollasalar, ülkeyi siyasal İslamcıların eline teslim etmediler diye o heyet önce askere teşekkür eder. Ama tabii Avrupa'ya dönünce de Kars'ta demokrasi yok diye şikâyet eder ibneler. Sizler de hem ordudan şikâyet edersiniz, hem de İslamcılar sizi kıtır kıtır kesmesin diye askere güvenirsiniz.”⁵⁵⁹

Bu diyaloga bakarak yazarın kendi düşüncesini bile tiye aldığı, yazarın bu çatışan söylemler üzerinde otorite kurmak istemediğine hükmedilebilir. Ancak burada unutulmaması gereken tartışılmaya açık olsa da bu eleştirilerin romanın içindeki en itici karakterden gelmesidir. Hiçbir derinliği olmayan, insani vasfı tartışmalı, devletin paramiliter örgütüne mensup bir işkenceci katilin getirdiği çarpıcı eleştirinin ne kadar hükmü olabilir?

Yazarın örnek aldığı söylediği Dostoyevski, nihilistleri öfkeyle mahkûm etmek için yazdığı “*Cinler*” romanında karşı olduğu bu kesimin kendisini savunabilmesi için de söz hakkı vermiş, bu kesimleri kolaycı bir şekilde mahkûm etmemiştir.⁵⁶⁰ “*Cinler*” romanındaki bu spontane durum belki yazarının da arzu ettiği bir sonuç değildir. Ancak “*Kar*”da yazarın belli siyasal öznelerle karşı anlama çabası sadece biçimsel düzeyde kalır. Roman “demokrasi yanlısı Batıcı laiklerin” karşısındaki demokrasi ve Batı düşmanı İslamcı” şablonunu sorgulamayı amaçlıyor. Ama bu sorgulama iki tarafa da eleştirel bir mesafede yaklaşmak yerine şablonu sadece tersine çeviriyor.

Elbette romanda tartışılması gereken başka boyutlar da var. Türkiye’de 1980’ler sonrasında uygulanan Yeşil Kuşak projesi çerçevesinde siyasal İslam’ın önünün açıldığı bilinen bir gerçek. Üstelik bu politikalar sadece Türkiye’de değil içinde yaşadığımız Ortadoğu coğrafyasında da Soğuk Savaş süresince uygulandı. Sol, reformcu liberalizm ve laik milliyetçi akımlara karşı siyasal İslam ile ittifak anlayışı çerçevesinde Batı dünyasının siyasal karar mekanizmaları belki de bu uygarlığın temelini oluşturan modernlik paradigmasına en yakın olan kesimleri zayıflattı. Bunu acıyla en iyi fark edecek olanlar bu coğrafyanın seküler entelektüelleridir:

(...)Avrupa güçleri, hüküm sürdükleri ülkelerdeki yandaşlarını tanımayı bilmezler. Kendileriyle aynı dili- demokratik ilkeler, halkların kendi kaderlerini tayin etme, birlik ve bağımsızlıklarını gerçekleştirme hakları- konuşan modernleşme yanlısı reformist ve liberalleri pek sevmezler. Sömürgeci general, fatih, yöneticiler, geleneksel kavim veya din liderleriyle görüşmeyi, kısacası arkaik yapıları modern tarzda kurumsallaştırarak güçlendirmeyi tercih ederler. Böylelikle, etnizm, kabilecilik, cemaatçilikler gelişecek, ilerleyecek ve politik olarak

⁵⁵⁹Pamuk, *Kar*, 355-356.

⁵⁶⁰“*Cinler*” romanına önsöz yazmış olan Orhan Pamuk’da bu durumu ifade eder: “(...)solcu liberallere, Batılılaşmacılara o kadar öfkelenmesine rağmen Dostoyevski, onları içeriden tanıdığı için onlar hakkında zaman zaman içten bir sevgiyle konuşmaktan da kendini alamaz.” Fyodor Mihailovich Dostoyevski, *Cinler*, 14. bs. çev. Ergin Altay (İstanbul: İletişim Yayınları, 2009), 12.

kurumsallaşacaktır. Bu toplumların, sanayileşmenin homojenleştirmedeği doğal çoğulculuğu böylece tehlikeli bir yobazlık halini alacaktır.”⁵⁶¹

Bu da Orhan Pamuk’un röportajlarında ifade ettiğinin tersine Batı’da (en azından siyasal karar alıcılarının nezdinde) Ortadoğu ülkelerindeki laik, seküler güçler hiç de makbul bir konumda değildir. SSCB’nin yıkılışının ardından Batı’da siyasal İslam’a yönelik tavır değişikliği elbette olmuştur; ancak bunun öncesi değerlendirilmeden yapılacak yorumların da eksik kalacağı ortadadır. Siyasal İslam’ın merkezi bir yer tuttuğu romanda bu durumun izdüşümlerini göremeyiz. Üstelik romandaki politik kurgu, önceden bahsettiğimiz gibi merkez çevre analizlerindeki yaklaşımla örtüşür. Toplumdaki politik yabancılaşmayı gidermek bir bakıma devletin klasik Kemalizm döneminden farklı olarak din ve devlet ilişkilerinin yeniden düzenlenmesi, bu iki gücün kaynaşması ile mümkün olabilecektir. Otoriter cumhuriyetin demokratikleşmesinin elbette bir maliyeti de vardır: O da laikliğin (Ki bu ilkenin ne kadar tutarlı bir şekilde uygulanabildiği de tartışmalıdır.) yumuşatılması veya zayıflatılması. Burada iki soru akla geliyor: Birincisi Avrupa ile kıyaslandığında Türkiye gibi tarihsel olarak güçlü bir seküler geleneği bulunmayan bir ülkede laiklikten vazgeçmek demokrasiye geçişi kolaylaştırır mı? İkincisi demokrasi ile laikliği uzlaştırmanın (birbirine feda etmeden) bir başka yolu olamaz mı? Romanın merkez çevre paradigmasına dayanan politik omurgasıyla (yazarın kahramanı Ka’nın politikayı hiçleyen tutumu da bu omurganın olduğu gerçeğini değiştirmez.) ılımlı İslam yaklaşımının bu sorulara verdiği yanıtlar şaşkıncı derecede benzemektedir. Bu bakımdan yazarın röportajlarındaki iddiasının aksine romanda İslamcılık, devlet ve demokrasinin okunuşu Batı’daki egemen algıyla çatışan değil, örtüşen bir haldedir. Romandaki somut olgusal ve imgesel düzlem bu algılayışı perçinleyecek durumdadır. “*Kar*” romanında bu sorun retorik bir soruyla Turgut Bey tarafından dile getirilir:

“Ben şimdi bir komünist, bir modernleşmeci, laik, demokrat, yurtsever olarak önce aydınlanmaya mı inanmalıyım, halkın iradesine mi? Aydınlanmaya ve Batılılaşmaya sonuna kadar inanıyorsam dincilere karşı yapılan bu askerî darbeyi desteklemem gerekir. Yok halkın iradesi her şeyden öndeysen ve ben artık katıksız bir demokrat olmuşsam o zaman gidip bu bildiriye imzalamam gerekir.”⁵⁶²

Son soru ara seçeneklerin olduğunu dışlayan bir yaklaşıma tekabül eder.

“*Kar*” romanında sosyalist guruplara yönelik ötekileştirici dili ise anlayabilmek, bunu çoğulcu bir söylem ile bağdaştırabilmek imkânsızdır. Üstelik askeri

⁵⁶¹ Corm, **Doğu-Batı Hayali Kırılma**, 59- 60.

⁵⁶² Pamuk, **Kar**, 241.

darbelerden fiili anlamda en çok mağdur olan, öldürülen, işkence gören, işten atılan, sürgüne gönderilen kesim olmalarına rağmen onların başına gelenler imgesel düzeyde tersyüz edilerek İslamcılara mal edilmektedir romanda:

“Siyasal İslamcı öğrencilerin en militanları Millet Tiyatrosu’ndaki geceye katıldığı ve orada gözaltına alındığı için yatakhane kalanlar ya acemiler, ya da ilgisizlerdi, ama televizyonda gördükleri sahnelerden coşup kapı arkasına masalardan, sıralardan bir barikat yapmış, sloganlar atıp ‘Allahü Ekber!’ diye bağırarak beklemeye başlamışlardı. Bir-iki deli öğrenci yemekhaneden çaldıkları çatal ve bıçakları hela penceresinden erlerin üzerine atmaya, ellerindeki tek tabancayla oyun oynamaya kalkıştıkları için buradaki çatışmanın sonunda yeniden silahlar atıldı ve alınma kurşun yiyen güzel vücutlu, güzel yüzlü incecik bir öğrenci düşüp öldü. Çoğu ağlayan, pijamalı ortaokul öğrencileri, sırf bir şey yapmış olmak için bu direnişe katılıp pişman olmuş kararsızlar ve yüzü gözü şimdiden kan içinde kalmış mücadeleçiler, hep birlikte otobüslere bindirilip dövüle dövüle emniyet müdürlüğüne götürülürken yoğun kar yüzünden şehirde pek az kişi olup biteni fark etmişti.”⁵⁶³

Yazarın kurgulamadaki özerkliği ve özgürlüğü bu tür imgeleri baş aşağıya çevirmeye imkân verebilmeli mi elbette tartışılır. Çünkü ne bu darbenin faillerinin böylesi amaçları ne de muhataplarının böylesi bir direniş geleneği bulunmaktadır. Burada romandaki anlatımın gerçekçi olup olmamasından daha önemli olan böylesi bir geleneği olmayan politik bir harekete bir başka politik hareketin imgesinin yapıştırılmasıdır.⁵⁶⁴

Orhan Pamuk temelde Batı dünyasında çokça geçerli olan “Batılılaşmış laikler iyi, İslamcılar ise öcü” klişesini romanında yıkmak istemektedir. La Repubblica’da yayımlanan özel söyleşide şunları söylüyordu Orhan Pamuk:

“Medya, genel olarak, gerçeğin ayrıntılarına girmekle ilgilenmiyor. Türkiye konusunda bunu görüyorum. Gazeteciler, İslam konusundaki klişelere takılmış durumdadır. Mesela İslamcılar kötü, laikleri iyi gibi gösteriyorlar. Ama durum böyle değil! Türkiye’de sağcı faşist denilebilecek laikler, Avrupa’daki demokratlar gibi liberal eğilimli İslamcılar var. Ama klişeler rağbet görüyor, manşet olabiliyor.”⁵⁶⁵

Bunun da son derece anlaşılır tarafları var. Özellikle ulusalcı-laik hareketin önemlice bir kısmının Kürt sorunu, askeri darbeler karşısında otoriter, milliyetçi tutumu nedeniyle, tablonun Batı’da görüldüğü gibi olmadığı konusunda Orhan Pamuk haklıdır. Senelerdir devletin resmi ideolojisini temsil etmiş, orduyla, darbelerle, yasaklarla malul olmuş eli maşalı Kemalizmden ve onun destekçilerinden çokça çekmiş aydınlar belki de anlaşılır nedenlerle onunla bir iktidar ve otorite paylaşımı

⁵⁶³ age, 169-170.

⁵⁶⁴ “Kar” romanını Bakhtin’in yaklaşımı eşliğinde irdeleyen A. Didem Uslu bu darbe sahnesinin “tarihsel gerçekliğin şemasına” uygun olmadığını, böyle bir sahnenin gerçekleşmesinin mümkün olamayacağını çünkü Türkiye’de dinin bıçak sırtında olan hassas bir konu olduğunu belirtiyor. A. Didem Uslu, “A Melancholic Postmodern Mock-Hero In The Middle Of Political Carnivalesque Madness: The Journalist-Poet Ka In Snow”, **Essays Interpreting The Writings of Novelist Orhan Pamuk**, 123.

⁵⁶⁵ “Orhan Pamuk: Türkiye'nin İslamla özdeşleştirilmesine çok sinir oluyorum”, <http://www.milliyet.com.tr/2007/10/24/son/sondun44.asp> [15.06.2011].

kapsamında da olsa karşı karşıya gelmiş siyasal İslama karşı daha hayırhah bir bakış kazandılar. Ne de olsa ortada artık Orhan Pamuk'un dediği gibi empati kurulabilecek ve şefkatle bakılabilecek eli maşalı olmayan Selâhattin Darvinoğlu ve Rıfki Hat gibi Kemalistler de kalmamıştır. “*Kar*” romanında çizilen siyasal karakterlerin ve onların doldurduğu siyasal dünyanın kodlarını belki biraz bu potadan da okuyabiliriz. Ancak öte taraftan yazar bu klişeyi sorgularken muhafazakâr-İslamcı dünya görüşünde gördüğü çeşitliliği ve farklılığı karşıtlarından esirgemektedir. Merkezden dışlanmış bir çevre ile mi yoksa merkezin kendi içindeki bir iktidar savaşı ile mi karşı karşıyayız? 1950’lerden itibaren merkez olarak tanımlanan siyasal geleneğin Türkiye’de ne kadar egemen olduğu ise 2000’li yıllarda iyice tartışmalıdır. Bütün bu çerçeveden bakıldığında Sivas Olayları gibi kırılmaların imge düzeyinde yer almadığı bir kitabın Türkiye’nin mikro kozmosu olduğu iddiası tartışmaya açıktır.

“*Kar*”a politik roman olarak ithaf edilen olumlu ya da olumsuz değerlendirmelerin aşırı öne çıkarılması, romanı anlamayı güçleştiren faktörlerin başında geliyor. Burada politik nedenlerle romanı beğenen ya da eleştiren yerli okurlar kadar; Türkiye’nin karmaşık tarihinin ürettiği politik katmanları bir kitapla anlayabileceğini zanneden yabancı okurların tutumu da sorunludur. “*Kar*” bir ulusal alegori olarak Türkiye ve onun güncel politik dertlerine dair bir fikir verebilir; ancak Türkiye’yi ne derecede temsil etme/edebilme yetkisine sahiptir elbette, bu tartışmaya açıktır. Öbür taraftan bu temsiliyet sorunları bu kitabı hakkaniyetle değerlendirmemize engel olmamalıdır. Bu açıdan Orhan Pamuk’un işaret ettiği nokta önemlidir:

“Kitaplar aslında, politik kitaplar bile, görüşlerin, siyasal görüşlerin, insanların, hayat hakkındaki öfkelerimizin, adaletle değerlendirildiği yerler değildir. Kitaplar bize önce hayat hakkında bir bilgi veren, insan tutkularını anlatan, bize hayatı yapan unsurların biraz oyuncak gibi parçalara ayrıldığı, sonra tekrar birleştirildiği ama bir bütünü görüp kendi kendimizin nasıl onun yapıldığını anlamamıza ve düşünmemize yarayan şeylerdir. Parçaların biri hakkında yanlış bir şey söylemek belki de anlatabilmek için parçaları değiştirebiliriz, kırabiliriz, birisine ya da bir görüşe haksızlık edebiliriz. Önemli olan kitabın bütünü, anlatmak istediği şey, bize gösterdiği şeydir.”⁵⁶⁶

“*Kar*”da eleştirilmeyi hak eden temsiliyet problemine rağmen taşra, aşk, yalnızlık, her yerde yabancı olmak duygularını anlatmaktaki etkileyici başarısı; üzerinde durduğumuz kusurlarını örtüp geride bırakıyor. Romanın sağlam olay örgüsü ve hiç aksamayan gerilim unsurları dikkat çekicidir. Tıpkı Henric İbsen’in (“*Bir Halk Düşmanı*”nda olduğu gibi) oyunlarındaki gibi dramatik yapının içinde küçük detaylar ve imalarla oluşturulmuş kara mizah unsurları sürükleyici bir atmosfer

⁵⁶⁶ Pamuk, **Kırmızı ve Kar**, 111.

yaratıyor. Bu romanın asıl gücü, taşrayı, taşranın aşağılanmasıyla yarattığı hayal kırıklıklarını ve aşağılanmanın getirdiği öfkeyi, yalnızlık, aşk gibi temel insani dertleri anlatabilmesinden gelir. Bu açıdan Orhan Pamuk'un "*Kar*" romanı oldukça başarılıdır. Yazarları ve kitapları bizler için önemli kılan politik fikirleri ve iletilerinden ziyade estetik bir düzlemde bizde uyandırdıklarıdır. Eğer edebiyatın her şeyin üstünde bir anayasası varsa ve bu anayasa edebi, estetik çıtalar üzerinde inşa edilmişse "*Kar*" romanı bu çıtanın üstünde dört başı mamur durmaktadır. Ama politika denen şeyin de çok özel bir kimyası vardır. El attığı ve girdiği her şeyi karikatürleştirme, empatiden uzak soğuklaştırma, şablonlardan kaçarken şablonlara tutulma, haksızca masumlaştırma, beceriksizce aynılaştırma gibi tuzakları kendi içinde ihtiva eder. Bir romanla yan yana geldiğinde ve edebiyatın iklimine girdiğinde de bu kimya değişmez. Bunun için "*Kar*" edebi anayasanın estetik hükümleri gereği başarılı bir romandır; ama aynı parlaklığa haiz başarılı bir politik roman değildir. Estetik potadan başarıyla geçen kar tanelerinin güzelliği politikanın tuzaklı, zor yollarında erimiş ve "Türkiye'nin mikrokozmoz"u karlar altında neyi taklit ettiğini unutan bir kardan adama dönmüştür.

15. BİR KİMLİK ÖZNESİ OLARAK İSTANBUL

“Ben oturmuş ihtiyarla bastonunu seyrederken, her uzun duraklamada olduğu gibi meraklı kalabalığı toplandı etrafımıza. Önce bir kişi duraklamış, onun yanına biri daha durup seyretmeye başlamış, sonra biri daha, bir başkası daha, bir başkası daha derken dükkânın önünde hatırı sayılır bir kalabalık birikmişti. İhtiyar aldirmeden işine devam ediyordu. Ben ihtiyarı ve yaptığı işi nasıl bir ilgiyle seyrediyorsam, çevredekiler de hem ihtiyarı, hem işini hem de beni aynı ilgiyle seyrediyorlardı. Muhtemelen her allahın günü aynı köşeye oturarak baston işleyen adam, sanki ilk kez görüyorlarmış gibi en az benim kadar ilgilerini çekmişti. Belki de ihtiyarı kendi gözleriyle değil, benim gözlerimle seyrediyorlardı. Yabancı gözlerle.”⁵⁶⁷
[Özcan Yurdalan]

Kenar semtlerin bir manzara olarak keşfi, Türkiye'nin ve İstanbul'un da kenar mahalle olmasıyla ilgilidir.”⁵⁶⁸ [Orhan Pamuk]

Orhan Pamuk, “*İstanbul*” kitabında hem yaşamında hem de romanlarında kurgusal düzeyde önemli bir yer tutan İstanbul’u ele alarak yazarlık ve kimlik ekseninde bir tür hesaplaşmaya girişiyor. Kitap hem şehrin, yazarda bıraktığı izlerin anlatıldığı otobiyografik düzlemde; hem de İstanbul imgesinin kolektif düzeyde oluşturulması yani kimlik ekseninde ilerlemektedir. 19. yüzyılda daha kozmopolit bir kültürel yapıya sahip olan İstanbul, bir asır içerisinde daha homojen ve taşralı bir kimliğe büründükçe bu geçiş hem yazarın kendisi hem de şehir sakinleri üzerinde hüzünlü ve melankolik bir şehir imgesini oluşturacaktır. Orhan Pamuk bu güçlü duygunun nasıl oluştuğunu anlatmak için çocukluğundan yazar olmaya karar verdiği 1952 ve 1972 yılları arasındaki İstanbul’a kendi kişisel deneyimleri ışığında bir yolculuk yapıyor. Diğer yandan kartpostallar, gravürler, resimler, hatıralar, gezi kitapları ve gazetelerde İstanbul üzerine yazılmış, çizilmiş büyük bir yazılı ve görsel külliyata referansta bulunarak İstanbul ile melankoli arasındaki ilişkiyi irdelemektedir. “*İstanbul*” kitabında hem Batılı gezgin yazarların ve ressamın deneyimlerini hem de onlardan çok şey öğrenen yerli yazarların yaratmış olduğu İstanbul imgesini anlamaya çalışır. Elbette Orhan Pamuk’un İstanbul düşüncesi, kendinden önce oluşturulmuş İstanbul imgesinden çok da bağımsız düşünülemez. Üretilen bu İstanbul imgesinin ne

⁵⁶⁷ Özcan Yurdalan, **Mavi Çöl: Pakistan Yolculuğu** (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2005), 147.

⁵⁶⁸ Pamuk, **İstanbul**, 229.

olduğunu anlayabilmek için bunun tarihsel süreçte nasıl değişikliklere uğradığını da görmek gerekiyor.

İmparatorluk başkenti olarak İstanbul'un her zaman ayrıcalıklı bir yeri olagelmıştır. Şehir 19 yüzyıldaki Batılılaşma çabalarıyla birlikte imparatorluğun çeşitli bölgelerindeki ileri gelen ailelerin çocuklarını gönderdikleri, zengin tüccar ve paşaların servetleriyle köşk ve yalılar yaptırdığı, dünyanın dört bir yanından gelen gezginler, tüccarlar, maceracılar, siyasi mülteciler ve denizcilerin uğrak yeri olan kaotik ve kozmopolit yapısıyla bu ayrıcalığını uzun süre sürdürmüştür. Bu şaşaalı döneminin ardından Ankara'nın başkent olmasıyla birlikte İstanbul'un siyasi ve kültürel konumu ciddi bir sarsıntı geçirmeye başlar. Stratejik ve jeopolitik nedenleri bir kenara koyacak olursak, bu durum yeni kurulan ulus devletin İstanbul'un siyasi ve kültürel alanda temsil ettiklerine duyduğu derin bir güvensizlikten kaynaklanmaktadır. Artık çok uluslu imparatorluk yerine ulusal bir kimlik yaratılmak isteniyor ve bu kimliği temsil edecek şehir olarak ise Ankara tayin ediliyordu.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında İstanbul'un kan kaybedişi sadece İstanbul'un siyasi başkent sıfatını kaybetmesinden kaynaklanmıyordu. Birinci Dünya Savaşı'nın sonunda Ortadoğu'daki toprakların büyük kısmının yitirilmesi ve meydana gelen ciddi demografik değişimle birlikte yeni kurulan ülke büyük ölçüde dinsel ve etnik açıdan daha türdeş bir topluma ev sahipliği yapmaya başlamıştı. Elbette bu durum kozmopolit yapısıyla en çok İstanbul'u etkiledi. Pamuk, İstanbul'un birçok farklı dilin konuşulduğu, değişik kültürlerin bir arada yaşadığı bir dünya şehri olmaktan uzaklaştıkça nasıl silikleşip, taşralılaştığını uzun uzadıya anlatır kitabında:

“Osmanlı İmparatorluğu yıkılıp gidince ve Türkiye Cumhuriyeti ne olduğuna da karar veremediği kendi Türklüğünden başka bir şey göremeyip dünyadan kopunca İstanbul eski çok dilli, muzaffer ve tantanalı günlerini kaybedip her şeyin kendi yerinde ağır ağır yullandığı, tenhalaştığı, boş, siyah-beyaz ve tek sesli, tek dilli bir yere dönüştü. Benim çocukluğum ve gençliğimin İstanbul'u şehrin kozmopolit yapısının hızla kaybolduğu bir yerdi.”⁵⁶⁹

Yeni kurulan devletin eskiyi daha doğrusu Osmanlı İmparatorluğu'nun tarihsel mirasını reddetmesinin yarattığı ciddi bir paradoksu vardı. Paradoksun nedeni yeni devleti kuran bürokrasi sınıfının siyasi planda eskiyi reddetmesine rağmen yetişme tarzlarından düşünme biçimine kadar söylemleri ne olursa olsun kültürel planda zannedildiği kadar imparatorluk geçmişiyle büyük bir kopukluğu yaşamıyor oluşlarıydı. Bu durum Osmanlı devleti yıkılmadan önce doğmuş, siyasi ya da edebi yaşama atılmış aydınlar için de geçerlidir. Reddedilen mirasın yerine kurulmak

⁵⁶⁹Age, 223-224.

istenen model henüz kimseyi yeterince tatmin edebilmiş değildi. Bu açıdan İstanbul hakkında yazan yazarların tutumu gelgitler içindedir. Bu gelgitli durumun en kuvvetli olarak hissedildiği yazarlardan birisi Ahmet Hamdi Tanpınar'dır. “Beş Şehir” adlı kitabında Tanpınar, İstanbul'un kuşaktan kuşağa değiştiğini; ama bu değişimin bir Paris ya da Londra'daki değişimden epey farklı olduğunu, özellikle 1908-1923 yılları arasındaki İstanbul'un eskisinden tamamen farklılaştığını belirtir. Tanpınar bu durumu büyük ölçüde siyasi ve ekonomik nedenlere bağlıyor. Doğu Akdeniz'in serveti ve zenginliği imparatorluk başkenti olduğu için İstanbul'a akmıştır. Şehirdeki yalı ve köşkların zenginliğini besleyen, şehrin belkemiği olan çarşıların canlılığını sağlayan, şehre özgü zevki temin eden, İstanbul'a çeşitlilik ve zenginlik sağlayan bizzat bu refahın ve imkânların kendisidir:

“(...)bir yığın kıyafet ve her dilde şakıyan bütün bir Şark Babil'i burada, birbirine karışan bin türlü bahar kokusunun kurduğu adeta metafizik bir Şark ve Asya havası içinde birbirine kenetlenmiş çalkalanırdı. Bu alaca kalabalığı sadece 'pittoresque' bir unsur diye kabul etmemelidir. O şehrin iktisadi imkânlarına dayanıyordu. Arkasında dünya ticaretinin büyük bir parçası vardı. Bütün Akdeniz, Karadeniz kabara kabara İstanbul'a geliyordu. Hatta 1900 yılına doğru bile İstanbul dünyanın birinci sınıf limanlarından biri olarak tanınırdı. Bütün Boğaz, Marmara açıklarına kadar her cinsten ve her bayraktan gemi ile dolu idi. Devrin bütün seyyahları İstanbul limanından bahsederken Londra'yı hatırlarlar, onunla ölçerlerdi.”⁵⁷⁰

Tanpınar'ın bahsettiği İstanbul 20. yüzyılın ortalarında köklü bir şekilde değişmeye başlamıştır. Varolan çok uluslu, çok dinli sosyal yapının çözülmesi sonucunda oluşan İstanbul'un yeni silueti Orhan Pamuk tarafından farklı bir açıyla ele alınır. Bu yüzden “İstanbul” kitabının en önemli öğelerden birisi kent dolayımında yaşanan kozmopolitizm ve taşralılık çatışmasıdır. Daha önce gösterdiğimiz gibi Orhan Pamuk edebiyatındaki önemli izleklerden birisidir bu çatışma. Bu taşralılık endişesi sadece kolektif düzeyde şehrin insanlarını kuşatan hüznü duygusuyla değil kişisel bağlamda melankoli olarak da yaşanır. “İstanbul” kitabı yazarın yaşadığı şehirle kişisel hikâyesinin kesiştiği noktada yazılmıştır. Bu yüzden ülkenin ve şehrin kaderiyle yazarın kişisel tarihi arasında kurulan simetri yazar tarafından sık sık vurgulanır. İçinde yaşadığı büyük ailenin giderek iflaslar, mal mülk paylaşımları ile fakirleşmesi ve dağılmasıyla Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkımının doğurduğu ezikliğin İstanbul'a vermiş olduğu hüznü kayıp duygusu arasında bağ kurulur:

“Az önce seyrettiğim Hollywood filmindeki gibi güzel ve anlamlı asıl hayatları, Amerika'nın ya da Avrupa'nın mutlu insanları yaşayabilirdi; dünyanın büyük çoğunluğunu oluşturan ve benim de dahil olduğum geri kalan kalabalığı ise kırık dökük, özelliksiz, iyi boyanmamış, eskimiş, yıpranmış ve ucuz yerlerde, kimsenin öyle fazla dikkat etmeyeceği ikincil, önemsiz ve özensiz hayatlar bekliyordu ve ben böyle bir hayata hazırlandığım fikrine yavaş yavaş alışıyordum.”

⁵⁷⁰ Tanpınar, **Beş Şehir**,124-125.

*Batı tarzı bir hayat İstanbul'da ancak zenginler çevresinde yaşanabileceği ve bu çevreler de bana dayanılmayacak kadar yapmacıklı ve ruhsuz geldiği için yavaş yavaş şehrin arka sokaklarını ve hüznü görüntülerini daha çok seviyor, tek başıma geçirdiğim cuma ve cumartesi akşamları buralarda ve sinemalarda kendi kendime oyalanıyordum.*⁵⁷¹

Şehrin yaşadığı hızlı dönüşüm, gelenek ve modernlik arasında bir kırılmaya dönüşmektedir. Batılılaşma da gelenek de bu yüzden İstanbul'da “tam” değildir.

Pamuk ve onun takipçisi olduğu melankolik Türk yazarları bu hissiyattan beslenir:

*“Duvarlardaki ilanların, pek çoğu İngilizce ve Fransızca'dan alınmış dükkân, dergi, şirket adlarının ima ettiği Batılılaşmayı, şehir, konuştuğu kadar yaşamaz hiç. Camilerin, minare kalabalığının, ezanların ve tarihin ima ettiği geleneği de yaşamaz şehir. Her şey yarım, yetersiz ve kusurludur.”*⁵⁷²

Taşralılık meselesi kitabın tam da merkezinde durur. İmparatorluktan ulus devlete geçişle birlikte giderek içine kapanan bir şehir olan İstanbul'un kaderi bir bakıma onun içinde yaşayanların ruh halleri ile örtüşür. Kimi zaman öfkeyle kimi zamanda hüznü söylenen “Burada insan hiçbir şey olamaz” düşüncesi aslında bir bakıma bu ruh halinin tezahüründen başka bir şey değildir.⁵⁷³ Pamuk bu taşralılığa endişesini kitabın birçok yerinde dile getirir:

*“Ben doğduğumda İstanbul, dünyadaki görece yeri bakımından iki bin yıllık tarihinin en zayıf, en yoksul, en ücra ve en yalıtılmış günlerini yaşıyordu. Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkım duygusu, yoksulluk ve şehri kaplayan yıkıntıların verdiği hüznü, bütün hayatım boyunca, İstanbul'u belirleyen şeyler oldu. Hayatım bu hüznü savaşıyor ya da onu, bütün İstanbullular gibi en sonunda benimseyerek geçti. Hayata bir anlam verme merakı olan herkes ömründe en azından bir kere doğduğu konum ve zamanın anlamını da sorgular. Dünyanın bu köşesinde, bu tarihte doğmamızın anlamı nedir? Bize, piyangodan çıkmış gibi verilen, sevmemiz beklenen ve en sonunda içtenlikle sevmeyi başardığımız bu aile, bu ülke, bu şehir adil bir seçim midir? Yıkılan bir imparatorluğun çöktükçe çöken kalıntıları, külleri altında, eziklik, fakirlik ve hüznü solarak eskiyen İstanbul'da doğduğum için bazan kendimi talihsiz bulurum. (Ama içimden bir ses asıl bunun bir talih olduğunu söyler bana)”*⁵⁷⁴

Giderek yoksullaşan, içine kapanan şehir yoksul düşmüş bir soyluya benzemektedir. Bu nedenle artık Batılı gözlerden uzak olan, kendi yoksulluğundan ve parlak geçmişinden dolayı utanan hüznü bir ruh hali vardır İstanbul'da. Dış dünyadan soyutlandıkça içe kapanan şehre hâkim olan bu yalıtılmışlık ve yalnızlık duygusu, aynı zamanda hem yazarın iç dünyasındaki kıyıda kalmışlık duygusuyla birleşir hem de içe dönük şehir kalabalığından farklı bir biçimde şehre bakabilmesinin gerekli olduğunu hissettirir.

⁵⁷¹ Pamuk, *İstanbul*, 87.

⁵⁷² *age*, 296.

⁵⁷³ “Yirminci yüzyılın ikinci yarısında İstanbul'da yaşayan bizler, eski zenginliğini kaybetmiş, yoksul düşmüş, gücünü yitirmiş, iradesi ve isteği zayıflamış bir kültürün insanlarıydık. “Burada zaten hiçbir şey olmayacağını” baştan aklımdan hiç çıkarmamalıydım.” *age*, 333.

⁵⁷⁴ *age*, 12-13.

15.1. Dışarıdan Bakış

Modern edebiyatın en önemli özelliği yazarın yazdığı metin ile kendisi arasında mesafe koyması, bu mesafenin farkında olarak yazması ve bu durumun okuyucu tarafından da fark edilmesini istemesidir. Şehirde yaşayan sıradan insanlar her gün içinde yaşadıkları sokaklara, anıtlara estetik ve tarihsel bir gözle bakmazlar. Şehir daha çok gündelik koşturmaların sıradan mekanlarıdır. Şehrin sakinleri yaşadıkları mahallerinde, her gün gidip geldikleri sokakları pek de merak etmeden yürüyüp geçerler. Hiçbir şey onlara yabancı değildir; her şey tanıdaktır. İşte bu aşinalık bir süre yaşadığımız mekânların başka boyutlarını görmemizi de engellemeye başlar. Bu nedenle Walter Benjamin'in belirttiği gibi şehirlerin tasvirleri, içinde yaşayan yerlilerden çok dışarıdan gelen yabancı yazarlar tarafından yazılmıştır. Şehre dışarıdan gelenleri etkileyen ve heyecanlandıran şey ise şehrin onlara sunmuş olduğu egzotik ve pitoresk görüntüleridir.⁵⁷⁵ Uzak ve yabancı ülkelere ait olan her türlü şeyi tanımlamak için kullanılan egzotik sıfatı ve egzotizm kavramı, özellikle coğrafi keşiflerin ardından Avrupalıların karşılaştıkları ve yabancı oldukları topluluklar ile özdeşleşen her türlü şeyi kapsar. Dini, ticari ya da farklı başka amaçlarla yapılan seyahatlerde karşılaşılan bu farklı uygarlıklar edebiyat dünyasının da ilgisini hep çekmiştir. 19. yüzyıldan itibaren ise haremler, çarşılar, develer ve minarelerle özdeşleşmiş egzotizmin çağrışımları, Ortadoğu ile eşanlımlı sayılır hale gelir.⁵⁷⁶ Orhan Pamuk, Flaubert'in İstanbul maceralarını anlatırken; Alain De Botton Flaubert'in ilk durağı olan Mısır üzerinde durmakta ve egzotizmin aslında “yeninin ve farklı olanın büyü” olduğunu söylemektedir.⁵⁷⁷ Alain De Botton egzotizmi şöyle tanımlar:

“Yabancı ülkelerdeki birtakım öğelere değer veriyor olmamız yalnızca onların yeni olmalarından değil, aynı zamanda bizim benliğimize uygun ve ülkemizin bize sunamadığı bazı özellikler taşımalarından kaynaklanır(...) Memleketimizde neyin açlığını çekiyorsak yurt dışında ona egzotik diyorduk.”⁵⁷⁸

Flaubert ve benzeri birçok farklı yazarın yaşadıkları deneyim ve arayışlarının gerekçeleri farklı olsa da onları temelde birleştiren bilinmeyen veya az bilinen ve kendilerine benzemeyenlere duydukları ilgidir. Bu ilgi ne kadar bazı basmakalıp yargıların yerleşmesinde etkili olmuşsa da yaşadıkları deneyimler hem kendilerini

⁵⁷⁵ age, 224-225.

⁵⁷⁶ Alain De Botton, *Seyahat Sanatı*, 4. bs. çev. Ahu Sıla Bayer (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2009), 74.

⁵⁷⁷ age, 82.

⁵⁷⁸ age, 82, 83.

tanımlamada hem de gezdikleri yerlerin imgesinin oluşumunda büyük katkılar sağlamıştır. İşte Orhan Pamuk ne kadar sorunlu olursa olsun bu imgenin kendisini önemsiyor ve peşine düşüyor. Yüzyıllardır ilgi odağı olan İstanbul'a gelip gitmiş gezginlerin yazıp çizdikleri üzerinden kendi İstanbul imgesinin nasıl şekillendirdiğini anlatmaya çalışmaktadır. Yabancı bir göz ve yabancı bir bakış açısı şehirlerin de toplumların da kimliğinin tanımlanmasında hayati bir yere sahiptir. Ancak böylesi, dışarıdan bir bakışla içinde yaşanılan mekânın farkına varılabilir.⁵⁷⁹ Orhan Pamuk buradan yola çıkarak İstanbul'a gelen yabancı gezginlerin yazdıklarının neden kendisi için o kadar önemli olduğunu şöyle açıklar:

“Batılı gezginlerin İstanbul hakkında ne dedikleri, şehirde neler yapıp neler düşledikleri, annelerine neler yazdıkları beni niye bu kadar ilgilendiriyor?(...) İstanbul'un geçmiş manzaraları ve günlük hayatı hakkında Batılı gezginler şehirlere hiç dikkat etmeyen İstanbullu yazarlardan bana daha çok şey gösterdikleri için de. İster yanlış bilinç, ister fantezi, hatta ister eski usülle ideoloji diyelim, hepimizin kafasında hayatta yapıp ettiğimiz şeyleri anlamlandıran kısmen gizli, kısmen okunabilir bir metin vardır. Hayatımızın anlamını veren bu metnin örgüsü içinde Batılı gözlemcinin dedikleri geniş bir yer kaplar. Benim gibi, İstanbul'da, bir ayağı başka bir âlemde oturanlar için bu 'Batılı gözlemci' gerçek biri değil, bazan benim kurgum, hayalim, hatta yanılısam da olabilir. Ama aklım geleneksel hayatın eski metinlerini tek metin olarak kabul edemediği için, yaşadığım hayatı yeni bir metinle, yazıyla, resimle, filmle anlamlandıracak bu yabancıya ihtiyaç duyarım. Üzerimde Batılı bakışların eksikliğini hissettiğim zaman, ben kendi kendimin Batılısı olurum. İstanbul hiçbir zaman onun hakkında yazan, çizen, onu resmeden, filme çeken Batılıların sömürgesi olmadığı için geçmişimin ve tarihimin Batılı gezginler için 'egzotik' malzeme olması beni huzursuz etmez ve üzmez. Aynı heyecanla ben de bu gezginleri, benim hakkımdaki korkularını ve düşlerini egzotik bulurum ve çoğu zaman eğlenmek ya da bilgilenmek için değil, onların âlemiyle haşır neşir olmak için de okurum onları. Üstelik düşleri, takıntıları, devletlerinin genişleme azmi ya da kendi sınırlarını merak etmeleri yüzünden kalkıp benim evim dediğim yere gelmişler, gördüklerini yazmışlar ve benim âlemim, onların yazılarının ve resimlerinin içerisine sızmıştır. Öncelikle on dokuzuncu yüzyılda gelen Batılı gezginleri okudukça, sırf onlar daha çok ve daha anlaşılır bir dille yazdığı, kaydettiği, benzettiği ve düşlediği için 'benim' dediğim şehrin de, tam benim olmadığını anlarım. Kendim ve ait olduğum yer hakkındaki bu kırılma duygumu ve kararsızlığımı kabul etmeyi severim. (...) Beni Batılı bakışların hem öznesi, hem de nesnesi yapan ve şehre içeriden bakmakla dışarıdan bakmak arasında gidip gelen bütün bu kararsızlıklarım da, tıpkı sokaklarda dalgın dalgın yürürken bazen hissettiğim gibi, şehir hakkında her zaman kaygan, değişik ve birbirleriyle çelişen düşünceler üretmeme yol açar: Ne bütünüyle buralı hissedirim kendimi, ne de bütünüyle yabancı. Bu, son yüz elli yılda İstanbul halkının da şehir hakkındaki düşüncesidir.”⁵⁸⁰

Bu uzun alıntı yazarın çıkış noktasını gösterir. “Kendisini ne bütünüyle buralı ne de bütünüyle yabancı” hissedebilen yazar, bir bakıma içinde bulunduğu eşik durumunu anlatmaktadır. Bir yerle, bir mekânla, bir kimlikle, bir cemaatle fazlasıyla özdeşleşmek yazarın özdeşleştiği şeyi anlamasını engeller mi? Bu soru haklı bir sorudur. Çünkü bu tür özdeşlik durumu yazarın özdeşleştiği herhangi bir şeyi

⁵⁷⁹ “Hayatta yaşadığımız şeylerin-hatta en derin zevklerin bile- anlamını başkalarından öğrenmeyi alışkanlık ediniriz... hayatta yaptığımız çeşit çeşit şey hakkında başkalarının ne dediği bir süre sonra yalnız bizim kendi fikrimiz olmaz, yaşadığımız şeyin kendisinden de önemli bir hatraya dönüşür. Yaşadığımız hayat gibi, yaşadığımız şehrin anlamını da çoğu zaman başkalarından öğreniriz.”

Pamuk, **İstanbul**, 14.

⁵⁸⁰ **age**, 268-269-270.

anlamasından çok, onun içinde kaybolmasına neden olur. Batılı gezginlerin yazıp çizdiklerinin o şehirde doğup büyümüş yazar ve ressamlarından bize daha fazla şey söylemesi, öğretmesi dışarıdan bakmalarıyla ilgilidir. Orhan Pamuk içinden çıktığı bir şehre tıpkı bir yabancı gibi bakabilmeyi onlardan öğrenmiştir:

“İstanbul hayatının günlüğünü ve hatıra defterini yabancılar tutmuştur. Belki de bu yüzden Batılı gezginlerin şehir hakkında yazdıklarını, bazan bunlar bir başkasının egzotik düşü değil de kendi hatıralarım gibi okurum. Ayrıca, benim farketmediğim, ama başka kimse sözünü etmediği için farketmediğimi farketmediğim bir şeyi, Batılı gözlemcinin hissedip yazması hoşuma gider hep (...) İstanbul'a bir yabancı gibi bakmak benim için her zaman zevkli ve cemaat duygusu ve milliyetçiliğe karşı da özellikle gerekli bir alışkanlıktır(...) Batılaşma bana ve milyonlarca İstanbulluya kendi geçmişlerini 'egzotik' bulma zevki vermiştir.”⁵⁸¹

Bunu yaparken şehirde doğup büyümüş biri olarak, dışarıdan gelen gezgin yazarların kimi zaman düştükleri önyargıların tuzağına da düşmez. Bu “yabancılık” onu özgürleştirir. Üstelik yabancı yazarlar İstanbul imgesinin oluşturulmasında önemli bir paya sahiptir. Orhan Pamuk melankolik İstanbul imgesinin oluşumunda Nerval, Flaubert, Melling, Gide, Gautier gibi yabancı yazar ve gezginlerin yazı ve çizgilerinde oluşturulan, kimi zaman egzotikleştirilen Batılı gözlerin etkisini kabul etmekte tereddüt etmez. Pamuk bu katkıyı yüzeysel bir oryantalizm eleştirisine heba etmektense bunlardan farklı bir şeyler öğrenmeyi tercih etmektedir. Hilmi Yavuz ise Orhan Pamuk'un bu düşüncelerini yazarın “oryantalistliğini” itiraf etmesi olarak okumaktadır:

“Evet, ibretle okuyunuz: Orhan Pamuk, fark ettiği bir şeyi, Batılı gözlemci de fark ederse hoşnut olduğunu söylüyor açık açık. Gizleme gereği de duymuyor. Pamuk için önemli olan, Batılı gözlemci tarafından fark edilmektir; -kendi insanı tarafından fark edilmek değil! Dahası, bu sözün içermeleri sadece bundan ibaret de sayılmaz. Orhan Pamuk, kendi fark ettiği şeylerin, ancak Batılı gözlemciler tarafından fark edilebileceğini ima eder gibi görünüyor. Eğer yanılmıyorsam, örtük bir biçimde, sanki, 'benim fark ettiklerimi, siz fark edemezsiniz. Onları fark etmek için Batılı olmak gerekir,' demeye getiriyor Orhan Pamuk... Ne hazin! Söylemesi bile fazla: Kendi insanına ve toplumuna, 'bir yabancı gibi bakma[nın]' zevkinden söz etmek, onun tastamam bir Bihruz bey'e dönüştüğünün kanıtıdır.”⁵⁸²

Bu eleştirileri getiren bilinç de epistemolojik açıdan Batılıdır aslında. İstanbul'a Batılı (modern) olmayan, alternatif epistemolojik bir bakış söz konusu mudur? Varsa böylesi bir bakış açısı nasıl olabilir? Örneğin modernleşmenin getirdiği epistemolojik kopuşun ardından yaşadığımız şehre ve ülkeye Evliya Çelebi gibi bakabilir miyiz artık? Üstelik ülke, vatan gibi kavramlar ne ifade ederdi Evliya Çelebi'nin çağında?

⁵⁸¹ age, 225.

⁵⁸²Hilmi Yavuz, “Orhan Pamuk veya 'Kendimize Yabancı gibi Bakma'nın Faziletleri Hakkında” <http://www.zaman.com.tr/yazar.do?yazino=3575> [18-05-2010].

Eğer bu eleştiriler gelenek adına yapılıyorsa, gelenek denen şey de modern bir kurgudur. Geleneğin gerçek anlamda yaşandığı çağlarda insanların böyle dertleri yoktur zaten. Batılılaşma, modernleşme sorunları ise büyük kalabalık halk kitlelerinin değil bizzat bir avuç aydının sorunudur aslında. Gelenek ya da gelenekçilik dediğimiz şey modernliğe karşı çıksa da bir kaybın sonucunda ortaya çıkmış ve ancak karşı olduğu şeyle kendini tanımlayan bir düşünce biçimidir. Kendi toplumuna yabancı olmak olumsuz bir anlama sahip olmak zorunda değildir. Bu tür bir yabancılık içinde yaşanan topluma dışarıdan bakabilme, böylece karşılaştırma yapılabilmek, önyargılardan arınarak anlayabilmek demektir ki entelektüel ya da aydın olabilmenin yolu biraz da buradan geçer. Benjamin’i bu kadar büyük bir entelektüel yapan şey tam da Yavuz’un şikâyet ettiği özelliğidir. İçeriden bakmanın, dışarıdan bakmaktan kategorik olarak üstün olduğunu savunmak ancak bir aydını katıksız özcülüğe sürükler.

Orhan Pamuk yazar olabilmenin yolunun kişinin kendisine içine girebileceği ikinci bir dünya yaratmasıyla mümkün olabileceğini düşünmektedir. Pamuk çocukluğundan itibaren bu ikinci dünyanın nasıl var olduğunu anlatır. Önce resim, sonra roman bu ikinci dünyaya açılan birer kapı olduğu kadar, bu ikinci dünyanın da sonucudur bir bakıma. Orhan Pamuk’taki melankolinin birinci kaynağı taşralaşmanın getirdiği endişe, ikincisi ise bu ikili varoluş biçimidir. Bu ikili dünya tıpkı Benjamin’de olduğu gibi şehrin dokusuyla örtüşen bir melankoliye dönüşmüştür. Melankoli öğrenilmiş bir duygu olarak şehirle kurulan ilişkiyi anlamakta anahtar bir öneme sahiptir. Susan Sontag, Walter Benjamin üzerine yazdığı yazısında melankoli, mekân ve entelektüel arasındaki ilişkiyi bu açıdan ele alır:

“Doğuştan melankolik olan Benjamin’e göre, devam ettiği okulda ve annesiyle çıktığı yürüyüşlerde, ‘yalnızlık insana uygun tek durum’ gibi görünür. Benjamin, odada tek başına otururken çekilen yalnızlıktan söz etmiyordu burada –çocukken sık sık hastalanırdı-; onun sözünü ettiği yalnızlık, büyük kentlerdeki yalnızlık, aylak aylak dolaşan, hayal kurmakta, gözlemekte, düşünmekte ve zevk peşinde koşmakta hür bir adamın yaptıklarındaki yalnızlıktır. On dokuzuncu yüzyıl duyarlılığını, olağanüstü biçimde kendinin farkında bir melankolik olarak Baudelaire’de kişileşen flâneur tipine bağlayan bu kafa, kendi duyarlılığını büyük ölçüde, kentlerle olan düşlemsel, ince, zekice bağlantısından inşa etmiştir. Sokaklar, pasajlar, arkadlar, labirentler, edebi yazılarında, en çok da on dokuzuncu yüzyıl Parisi üzerine yazmayı tasarladığı kitapta, ayrıca gezi notları ve anılarında yinelenip duran temalardır.”⁵⁸³

Yazar kendisini ve hayatı anlayabilmesi için ne kadar ikinci bir dünyaya ihtiyaç duyuyorsa aynı şekilde yaşadığı şehri anlayabilmesi için de yabancı gözlerin

⁵⁸³ Susan Sontag, “Satürn Yıldızı Altında”, **Sanatçı Örnek Bir Çilekeş**, 2. bs. çev. Yurdanur Salman-Müge Gürsoy Sökmen (İstanbul: Metis Yayınları, 1998), 102.

dışarıdan bakışına ihtiyaç duyar. Kendi hakkımızdaki düşüncemiz, imgemiz sadece kendi hakkımızdaki kanaatlerimizden değil aynı zamanda yabancıların söylediklerinden de kuvvetle etkilenecek oluşur. Orhan Pamuk'un Batılı yazar ve gezginlerin İstanbul üzerine dile getirdiklerini bu kadar önemsemesinin esas nedeni budur. Melling, Nerval, Gide ve diğerleri bir İstanbul fikri ve bir İstanbul imgesi oluşturmuşlardır. Onları İstanbul'a getiren egzotizm arayışı olsa da Orhan Pamuk bu egzotizm arayışına anlayışla yaklaşır ve hatta bundan bir şeyler öğrenmeye çalışır. Hiçbir zaman sömürgeleştirilmemiş bir ülkenin yazarı olarak bu egzotikleştirmeden dolayı yabancı gezginlere öfke duymaz. Sadece egzotikleştirmenin naif, yüzeysel taraflarını ince bir mizah duygusuyla ironize eder; ama bu dışarıdan bakışı önemsediğini de gizlemez. Hem içeriden hem de dışarıdan bakabilmenin yarattığı gerilim ve tezatlar bir edebiyatçı için çok daha zengin bir dünya yaratır. İstanbul'un yerlisi çoğu yazar ise bu avantaja sahip değildir: "Şehrin şair-ressamları ise şehri göremeyecek kadar gözlerini Batı'ya dikmişlerdi."⁵⁸⁴ Ya da yaşadıkları şehri o kadar içeriden bir bakışla anlatırlar ki, yazdıkları metinlerin içinde İstanbul pek dikkat edilmeden kaybolup gider. Tıpkı balıkların içinde yaşadıkları denizin farkında olmaması gibi, İstanbul'un bu yerli yazarları da yaşadıkları şehrin farkında değillerdi. Nasıl ki pastoral romantizm köylülerin değil, şehirlilerin düşüyse; bir şehrin imgesi ise onun içinde yaşayanlardan çok onu bir yabancı gibi görmeyi öğrenenler tarafından oluşturulur. Yazar bir sokakta yaşayan değil; camdan sokağa bakarak yazan kişidir. Pamuk'un yazarlık anlayışı bu yabancı olma durumundan dertlenme üzerine değil; tam tersine bunun farkında olma ve bu farkındalığı anlatabilme çabası üzerine kuruludur.

İşte modernist edebiyatçılar böylesi bir farkındalığın üzerinden mekân ile ilişki kurarlar. Zamanla modernist edebiyatçılar bu farkındalığı estetik bir oyuna dönüştürmüşlerdir. Bu açıdan bakıldığında Orhan Pamuk'un İstanbul ile kurduğu ilişki hem modernist hem de postmodernist bir bakış açısı ile örtüşür. Bu anlamda çoğu zaman çok klişe bir biçimde tanımlandığı şekliyle yazarın "İstanbul'a olan bir aşkı" söz konusu değildir. Daha ziyade içinde doğup büyüdüğü şehir, kendini tanıma ve tanımlama noktasında bir kimlik öznesi sunar. Bu açıdan bakıldığında somut yaşamın içinde öğrenilmiş, kenar mahalleden ziyade kısmen kendinden önceki yerli ve yabancı yazarlar tarafından ortaya konulan, kısmen de kendi yaşamında bir flanör

⁵⁸⁴Orhan Pamuk, *İstanbul*, 325.

olarak dahil olduğu bir kenar mahalle imgesinden bahsetmek daha doğru olacaktır. Türk edebiyatının ilk büyük romancısı Halid Ziya Uşaklıgil'den Tanpınar'a uzanan silsile içerisinde Türk yazarları İstanbul merkezli yazdılar. Romanlarındaki mekân büyük ölçüde İstanbul'du. Örneğin Hüseyin Rahmi Gürpınar gibi İstanbul'un sokakları ve insanları ile dokusunu bu kadar canlı, renkli dile getiren yazarlarımız az değildir. Ancak bu yazarların hiçbirisi modernist yazarların şehirle kurdukları ilişkiye benzer bir tutum içinde değillerdi. Orhan Pamuk'un şehirle kurduğu ilişki bir Orhan Kemal ya da Hüseyin Rahmi Gürpınar'dan oldukça farklıdır. Bu iki yazarda İstanbul, roman ve hikâyelerin geçtiği mekânlar olarak vardır. İstanbul ve sokakları geçim kavgalarının, mahalle aşkları ve dedikodularının yaşandığı kanlı canlı somut mekânlardır. Bunun ötesinde karakterler ve olaylardan bağımsız bir mekân olarak İstanbul üzerinde pek düşünülmez. Orhan Pamuk ise İstanbul'u romanlarında bir mekân olmasının ötesinde bir imge ve söylem olarak kurgular. Ona bu yolu açan yazar Tanpınar'dır. Pamuk, tıpkı Tanpınar'da olduğu gibi İstanbul'un imgesel düzeyde ifade ettikleri ile de ilgilenir. Bu da kişisel geçmişi ile şehrin tarihi arasında bir bağın kurulması ve şehre yukarıdaki yazarlardan farklı olarak dışarıdan bakması ile mümkün olacaktır ancak. Diğer taraftan Orhan Pamuk'un anlattığı İstanbul, Latife Tekin'in "*Berci Kristin Çöp Masalları*" kitabındaki gibi şehrin varoşları ve gecekondularından yola çıkılarak yazılmamıştır. Orhan Pamuk gecekonduyan ziyade tarihi bir geçmişi olan; ama zamanla yoksul düşmüş kenar mahalleleri yazmayı tercih etmiştir. Bunun tek istisnası "*Kara Kitap*"tır. Kıyamet sahnelerinin bir fonu olarak geçen bu mekanlar hem olumsuz bir imgeyle ele alınır; hem de romanın asıl merkezi olan Nişantaşı'nın gölgesinde kalır. Galip eşini bulmak için çıktığı yolculukta Rüya'nın eski kocasının yaşadığı hayali Güntepe (sanki bir gecekondu mahallesi olarak kurulan Gültepe'yi çağrıştırmaktadır) mahallesine gider. Rüya'nın eski kocasının (aynı zamanda bu mahallenin kurucularından) sözleriyle "Yeni bir diriliş bir gün gerçekleşecekse (...) bunun buralarda, kendi öz cevherimizi hâlâ koruduğu için 'beton gecekondu' diye küçümşenen bu mahallerde başlayacağından emindi."⁵⁸⁵ Ancak bu gecekondu mahallesi Galip'te sadece zevksizlik, küçümşeme ve acıma duygusu uyandırır. Burası onun "hayalini en son kuracağı" yerdir.⁵⁸⁶ Öbür taraftan Nişantaşı'nı da idealize etmez Orhan Pamuk aynı romanda. Galip Nişantaşı'ndan bahsederken "bir zamanlar zenginlerin niye bu kadar sefil yerlerde oturduğunu ya da

⁵⁸⁵ Pamuk, *Kara Kitap*, 131.

⁵⁸⁶ *age*, 110.

bu kadar sefil yerlerde oturan kişilere o zamanlar neden zengin dendiğini” anlamakta güçlük çeker.⁵⁸⁷ Bu açıdan bakıldığında Orhan Pamuk, Peyami Safa gibi yazarlardan farklı olarak mekânların kendisine karşıtlıklar temelinde bir anlam yüklemekten kaçınır. Peyami Safa’nın “*Fatih-Harbiye*” romanı geleneksel ile Batılılaşmış iki semtin çatışması üzerine kuruludur. Üstelik bu iki semt birer yer olmanın ötesinde birer yaşam biçiminin de temsilcileridir adeta. Bu bakımdan “*Fatih-Harbiye*” romanı bir çeşit şehrin içinde yaşanan medeniyetler çatışması mantığı üzerinden ilerler. Romandaki çatışmanın merkezinde bulunan iki semt birbirine adeta apayrı yaşamların yaşandığı iki farklı ülke kadar uzaktır:

*“Galatasaray’dan Tünel’e doğru yürüdüler. Neriman Beyoğlu’na çıktığı vakit, halis Türk mahallerinde oturanların çoğu gibi, kendini büyük bir seyahat yapmış sanırdı. Gene Fatih uzakta, çok uzakta kaldı. Tramvayla bir saat bile sürmeyen bu mesafe, Neriman’a Efgan [Afganistan] yolu kadar uzun görünürdü ve Kabil’le New York arasındaki farkların çoğuna İstanbul’un iki semti arasında kolayca tesadüf edilir.”*⁵⁸⁸

Fatih’te yaşayan ama Beyoğlu’nun cazibesine kapılan Neriman, geleneksel yaşamın sürdüğü Fatih semti ile özdeşleşen Şinasi ile Batılı yaşam biçiminin hüküm sürdüğü Beyoğlu ile özdeşleşen züppe Macit arasında zor bir seçim yapmak zorundadır. Bu seçim baloya gidip gitmeme geriliminin üzerinden romanı sürükleyecektir. İki semti bağlayan tramvay ise bu gerilimin gidip gelen vagonları gibidir romanda. Romanın sonunda nereye gittiğini soran biletçiye Fatih cevabını vererek; camekânlarıyla kendisini baştan çıkararak ve “sahteliği” simgeleyen Beyoğlu yerine “halis” ve “samimi” olan Fatih’i tercih etmiştir:

*“Tramvay Beyazıt’tan geçiyor ve Fatih’e doğru ilerliyordu. Fatih! Fatih! Beyoğlu arkada kalıyordu. Aylardan beridir, ilk defa bugün, Neriman Fatih’e bu kadar istekle gidiyordu ve Beyoğlu’nun cazibesinden kendisini kurtarıyordu. Çünkü ne olursa olsun, kalbiyle yaşayan bir kızdı ve (...) samimiyeti halis bir şey gibi seviyordu.”*⁵⁸⁹

Orhan Pamuk ise içinden çıktığı ve en iyi bildiği yerleri yazmıştır. Nişantaşı, tarihi yarımada ve Boğaziçi’ne odaklanmış bir mekânsal söylem yer yer onun İstanbul’un kenar mahalleleri ve semtlerine yaptığı yolculuklar ile kesişir. Bu kesişme şehrin merkezi ile çevresi arasındaki bir kesişmedir. İstanbul’a güzelliğini veren merkez ile ruhunu veren kenar mahalleleri yazarda bütünlüklü bir İstanbul fikrini güçlendirir. Tıpkı bir yabancı seyyahın İstanbul’a gelmesi gibi o da şehrin merkezinden yola çıkarak kenar mahallelerde “melankoli”yi keşfetmeye çıkar. Bu çifte yabancılığı

⁵⁸⁷ age, 429.

⁵⁸⁸ Peyami Safa, **Fatih-Harbiye** (İstanbul: Ötüken Neşriyat, ?), 32.

⁵⁸⁹ age, 113-114

(Şehrin merkezinden gelmesi ve Batılı bir yerli olması) onun hem kendine hem de yaşadığı mekâna dışarıdan bakabilmesini mümkün kılar.

Yaşadığı şehri egzotikleştirebilmek, onun sokakları ve meydanlarından bir şehir imgesi yaratabilmek için modern bir bilince sahip olmak gerekiyor. Ancak ortada ilginç bir paradoks var. Batılılaşmaya çalışan bir toplum ya da şehir Batılılaştıkça Doğulu geçmişi giderek silinmekte ve ondan uzaklaşmaktadır. Bir anlamda Batılı gözlerin onda aradığı, değerli bulduğu farklılıklar ve egzotizm de kaybolmaktadır:

“Batılı gezginlerin İstanbul hakkında yazdıklarının asıl acı verici yanı, bazıları çok parlak yazarlar olan bu gözlemcilerin şehrin ve İstanbulluların özelliği diye abartarak sözünü ettikleri şeylerin, kısa bir süre sonra İstanbul’dan yok olduğunu fark etmektir. Çünkü Batılı gözlemciler, İstanbul’da Batılı olmayan ‘egzotik’ şeyleri görüp yazmayı seviyor, şehre hakim olmaya çalışan Batılılaşmacı hareket de bu özellikleri, kurumları, gelenekleri Batılı olmaya engel oluyor diye kısa sürede dağıtıp yok ediyor.”⁵⁹⁰

Batılı gezginlerin İstanbul’u ziyaret etmelerindeki en büyük sebeplerden olan bu tür farklılıklardan Yeniçeriler, esir pazarı, Rufai ve Mevlevi derviş tekkeleri, kıyafetler, Harem, Arap alfabesi, sırt hamalları, günlük hayatın içine sokulmuş mezarlıklar birer birer kayboldukça, İstanbul da giderek egzotik cazibesini kaybediyordu.

Batı’nın kendi dışındaki toplumları algılaması ve bu toplumların içindeki Batılılaşmış kesimlerin kendi kimlikleriyle yaşadıkları mütereddit konumun anlaşılması açısından bu paradoksun iyi tahlil edilmesi gerekir. Bir yönüyle Batı’nın iktisadi ve siyasi üstünlüğünü kabul ettirdiği ölçüde yaşanan bir kültürel tek tipleşme farklılıkları azaltırken; diğer yandan böylesi bir değişim Batılı gezginlerin aradıkları egzotizmi de yok etmektedir. Öbür taraftan Batı dışındaki Batılılaşmış aydınlar çifte bir krizi yaşamaktadırlar. Bir taraftan Batılılaşmak istiyorlar; ama Batılılaştıkça kaybedilen ve yitirilen geçmişin yarattığı melankoli ile yüzleşmek zorunda kalıyorlar. Kimileri için çözüm geçmişi tamamen unutmak, ondan kalan izleri silmektir. Ama bu geçmişin zengin kültürünü, kimliğinin bir parçası olarak görenler için kabul edilebilir bir “çözüm” değildir:

“Öte yandan bu ölen kültürün, batan imparatorluğun hüznü her yerdeydi. Batılılaşma çabası, modernleşme isteğinden çok, yıkılan imparatorluktan kalan keder verici, acıklı hatıralarla yüklü eşyalardan kurtulma telaşı gibi gelmiştir bana: Tıpkı birden ölüveren güzel bir sevgilinin yıkıcı anısından kurtulmak için elbiselerinin, takılarının, eşya ve fotoğraflarının telaşla atılması gibi. Yerine güçlü, kuvvetli, yeni bir şey, Batılı ya da yerli, modern bir dünya kurulamadığı için bütün bu çaba daha çok geçmişi unutmaya yaradı; konakların yakılıp yıkılmasına, kültürün basitleştirilip güdükleştirilmesine, ev içlerinin yaşanmamış bir kültürün

⁵⁹⁰ Pamuk, **İstanbul**, 226.

*müzeleri gibi düzenlenmesine yol açtı. Yıllar sonra ağır ağır benim içime işleyecek bütün bu tuhaflığı ve hüznü, çocukluğumda bir sıkıntı ve kasvet olarak yaşadım.”*⁵⁹¹

Parlak ve ışıltılı bir kayıp geçmiş ile onunla sağlıklı bir irtibat kuramamış düzlemeci, yıkıcı bir modernleşmenin yarattığı melankoli; İstanbul’u anlamak için yazar tarafından seçilen anahtar bir kavram olarak sık sık karşımıza çıkar. İşte tüm bu paradoksun içinden doğan melankoli, aslında İstanbul’un geçmişi ile bugünü arasında bir ilişki kurmak isteyen aydınlar için büyük bir estetik olanağa dönüşür. Bu durum bazı yerli yazarlara estetik olarak yaşadıkları dönemin hakim edebiyat anlayışından uzak durmaları gerektiğini içgüdüsel olarak hissettirmiştir. A. H. Tanpınar ve Yahya Kemal Beyatlı Avrupa’nın bayağı bir taklidi olmamak için bu olanağı sonuna kadar kullandılar:

*“Eğitici ve siyasi olmaktan estetik bir içgüdüyle uzak durmak isteğiyle milliyetçiliğin talepleri arasında sıkışmışlardı. Fransa’da edindikleri estetik görüş, yalnızca modern olarak Türkiye’de asla Mallarmé veya Proust gibi güçlü ve hakiki bir ses çıkaramayacaklarını da onlara hissettirmişti. Aradıklarını çok hakiki ve şiirsel olan bir şeyde, bir büyük medeniyetin parçası olarak doğup büyüdüğü Osmanlı’nın yıkımında buldular. Osmanlı medeniyetinin, hiç geri gelmemecesine çöktüğünü, yıkıldığını derin bir şekilde kavramaları bu yazarlara yalınkat bir nostaljinin, tarihle övünmenin ya da pek çok çağdaşlarının kurbanı olduğu saldırgan bir milliyetçilik ve cemaatçiliğin tehlikelerine düşmeden geçmişten söz edebilecekleri şiirsel bir bakış açısı veriyordu. Büyük kaybın izlerinin yıkıntı halinde yaşadığı İstanbul, onların şehriydi. Kendilerini yıkım ve yıkıntının hüznü şiirine verirlerse ancak kendilerine özgü bir ses bulacaklarını anladılar.”*⁵⁹²

Orhan Pamuk; “benim dört hüznü yazarım” dediği Yahya Kemal Beyatlı, Abdülhak Şinasi Hisar, Reşat Ekrem Koçu ve Ahmet Hamdi Tanpınar arasındaki bir ortaklığa daha dikkat çekmektedir. Hem sanat, hem kişilik açısından farklı olan bu yazarların, bir anlamda Orhan Pamuk’un kendisi de dahil edilmelidir bu yazarlar grubuna, ortak noktası bu paradoksu bir imkana çevirerek edebi yaratıcılıklarının merkezine yerleştirmeleridir. Yitip giden geçmişi ve onun bıraktığı hüznü mirası dert edinerek kendilerine yeni bir ufuk açmışlardır. Bu yönüyle Orhan Pamuk’un şehirle ve geçmişle kurduğu ilişkide bu yazarlardan öğrendiği çok şey olmuştur:

*“Geçmişle günümüz ya da Batılıların sevdiği deyişle Doğu ile Batı arasındaki karmaşık ve yaratıcı tutumlarıyla bu dört hüznü yazar, bana sevdiğim kitaplar ve modern sanat zevki ile yaşadığım şehrin hayatı ve kültürü arasında nasıl bir ilişki kurabileceğimi de sezdirdiler.”*⁵⁹³

Pamuk bu dört İstanbullu yazardaki bir başka özelliğe daha dikkati çeker. Özgün olmalarını yeterince Batılı olamamalarına borçlu olduğunu, tam da bu konudaki “başarısızlıklarının” onlara eşsiz bir konum kazandırdığını düşünür. Hem İstanbul’a dışarıdan bakabilecek kadar geleneksel bilinçten sıyrılmış olmaları hem de sonuna

⁵⁹¹ age, 34.

⁵⁹² age, 110.

⁵⁹³ age, 108.

kadar Batılı olamamalarının doğurduğu iki dünya arasında kalmışlık durumları onları Pamuk için önemli kılar:

“İstanbul’un tuhaflığıyla övünmenin tuhaflığına düşmemek için Koçu’nun ansiklopedisinin yarıda kalmasının ve ‘başarısızlığının’ nedeninin, hüznü yazarımızın Batılı anlama ve sınıflama usûllerine yeterince hâkim olamaması, yeterince Batılı olamaması olduğunu düşündüğümüzde de, aslında onu tam da bu nedenlerden, ‘başarısızlığı’ sayesinde sevdiğimizi hatırlarız. İstanbul Ansiklopedisi’ni –ya da dört hüznü yazarın eserlerini- yarım bıraktıran, başarısızlığa uğratan şey, bu yazarların sonuna kadar Batılı olamamalarıdır. Ama şehrin kendisini ve manzaralarını başka bir gözle farkedebilecek kadar da geleneksel kimlikten sıyrılmışlar, Batılı olmak için en sonunda kendilerini Batı ile Doğu arasında bırakan geri dönüşsüz bir yolculuğa da cesaretle çıkmışlardır. Koçu’nun ve diğer üç hüznü yazarın eserlerinin en ‘güzel’ ve derin sayfaları, bedeli yalnızlık, ödülü özgünlük olan bu iki dünya arasında kalmış sayfalarıdır.”⁵⁹⁴

Orhan Pamuk’un bu dört hüznü yazardan aldığı bir başka şey ise kendi döneminin heveskâr ve heyecanlı Batılılaşmacılarından farklı olarak her şeyi bir kasırğa gibi yıkıp götüren Batılılaşma karşısında daha sorgulayıcı olmasıdır. Daha doğrusu Batıcı olmaktan çok Batılı olmakta ısrar eden bir tutumu söz konusudur. Orhan Pamuk, “Batılılaşmaya çalışırken, Batıcı eleştirel düşüncenin yasaklanması, ya da bir yandan Türk kimliği vurgulanmaya çalışılırken, geleneksel kültürün yer altına itilip hor görülüşü”ne karşı çıkmaktadır⁵⁹⁵ Diğer bir deyişle “Batı kültürünün kendisinden çok simgelerinin ve törenlerinin taklit edildiği ve geleneksel kültürün aşağı kültür diye hor” görülmesine karşı çıkan Batılı bir tavır söz konusudur.⁵⁹⁶ Orhan Pamuk tıpkı bu dört yazar gibi Batılılaşmayı bir ülkü olarak benimsemekle birlikte Batı’nın bayağı bir taklidi olmamalarının yolunun yitip gitmiş geçmişle kurulacak bir bağdan geçtiğinin farkındadır:

“...dört hüznü yazar da Cumhuriyet’in ilk kırk yılında eserlerini verirken, gözlerini Batılılaşma hayal ve ütopyalarına değil de geçmişin yıkıntılara ya da Osmanlı hayat tarzına fazla diktikleri için zaman zaman ‘gerici’ olmakla eleştirildiler. Oysa onlar şehirde yaşarken iki büyük kültürden, gazetecilerin kabaca ‘Doğu’ ve ‘Batı’ diyecekleri iki temel kaynaktan etkilenmeye devam edebilmek istiyorlardı yalnızca. Şehre hakim cemaat duygusunu, içtenlikle hissettikleri hüznü yüzünden paylaşıyorlar, ama duygunun, manzaraya ve yazıya vereceği güzelliği, şehre yabancı bir Batılı gibi bakarak araştırıyorlardı. Devletin, toplumsal kurumların, çeşit çeşit cemaatin dayatmalarının tersine hareket etmek, ‘Doğulu’ olmak istenildiğinde ‘Batılı’, ‘Batılı’ olmak dayatıldığında ‘Doğulu’ gibi davranmak bu İstanbullu yazarların gerekli yalnızlık için başvurdukları içgüdüsel bir korunma yoludur.”⁵⁹⁷

Bu konuları onları Doğulu ya da Batı karşıtı yapmaz. Bu tür bakış açısının kendisi bile Batılı bir bilincin ürünüdür. Ancak modernleşme sonucunda yitirilmiş kayıp geçmişi siyasal ve güncel planda diriltmekten ziyade estetik planda var etme arayışının olduğunu gösterir sadece. Orhan Pamuk bu durumun farkındadır. Kendisi

⁵⁹⁴ age, 160-161.

⁵⁹⁵ Pamuk, “Türkiye’nin Taşralaşması”, *Öteki Renkler*, 258.

⁵⁹⁶ age, 259.

⁵⁹⁷ Pamuk, *İstanbul*, 112.

de tıpkı bu yazarlar gibi iki uygarlığın kesiştiği yerden İstanbul'a bakmayı öğrenmiştir. Onun için İstanbul'u cazip kılan kenar mahallerindeki yıkıntılar halinde bulunan; ama asıl estetik gücünü rastlantısallığa ve kendiliğindenliğe borçlu olan pitoresk güzelliğidir. Kimileri için utanılacak, halı arkasına süpürülecek manzaralar ve şehir silueti ona göre İstanbul'a ruhunu vermektedir. İstanbul'u kendisi için farklı kılan tam da dört hüzünlü yazarın kitaplarının yarım kalması gibi İstanbul'un bu tamamlanmamışlığıdır:

“Melling'in resimlediği, Nerval ile Gautier ya da Amicis gibi Batılı gezginlerin anlattığı on sekizinci yüzyıl başı İstanbul'una, artık ruhumun ve kafamın iyice yabancı olduğunu acıyla bilirim. Üstelik, evin içinde harekete geçen mantığım, şehri saf olduğu için değil, karmakarışık bir yer, yarım kalmış ve yıkıntılaştırmış bir yapılar yığını olduğu için sevdiğimi bana söyler. Ama kesik ve kusurlarımdan kurtulmaya niyetli yanım şehrin dayattığı hüzünden kurtulmam gerektiğini de söyler bana. Sokakların gürültüsü hala aklımın içindedir.”⁵⁹⁸

Modernist ve postmodern yazarlar için şehir inşa edilecek bir tasarıdır, varlıktır. Şehir ile kimlik arasındaki ilişki tam bu noktada ortaya çıkar. Kimlik de şehirle birlikte inşa edilen, tasarlanan bir şeydir aslında. Modernist romancılarla birlikte şehir, hem iticiliği hem de cazibesıyla romanın bir fonu olmaktan çıkmış; başlı başına bir mekân olmanın ötesinde anlam kazanarak bir metafora dönüşmüştür.⁵⁹⁹ Böylece 19. yüzyılın yazarlarından farklı olarak artık şehirler başlı başına romanın başkışisi haline geldiler. “Ulysses” ile bunun en güçlü örneklerinden birisini veren James Joyce, kent ve yazarlık kimliği arasında kurulan ilişkinin en somut örneğidir. Artık nasıl Dublin deyince “Ulysses” ya da Viyana deyince “Niteliksiz Adam” adlı romanıyla Robert Musil geliyorsa Türk edebiyatında da bu özdeşliği kuran yazar Tanpınar'dır. Romanlarında İstanbul imgesini bir metafor olarak ilk defa modern bir tavırla kullanan yazar Tanpınar olmuştur. Onun “Huzur” romanı bu açıdan bir dönüm noktasını oluşturur. Mümtaz, Nuran, İhsan ve Suat romanın başkarakterleri olsalar da romanın asıl öznesi ve metaforu İstanbul'dur. Yıllar sonra Tanpınar'ın açmış olduğu edebi yoldan giden Orhan Pamuk “Kara Kitap”la İstanbul'u metafor olarak romana dahil ederek bu çizginin sürdürücüsü olmuştur. Pamuk'un Rüya, Celâl ve Galip arasındaki üçgende anlattıkları romanın olay örgüsünü oluştursa da romanın asıl kahramanı İstanbul'dur. Şehir meteforunu yazarlığının bir parçası haline getiren Orhan Pamuk'a Nobel ödülünün verilmesinin gerekçelerinden birisini de İstanbul'la özdeşleşen bu edebi kimliği oluşturur. Nobel Edebiyat Komitesi ve İsveç Akademisi

⁵⁹⁸ age, 296-297.

⁵⁹⁹ Malcolm Bradbury, “The Cities of Modernism”, **Modernism 1890-1930**, ed. Malcolm Bradbury and James MacFarlane, (London; New York: Penguin Boks, 1991), 97.

Başkanı Horace Engdahl yaptığı konuşmada Nobel edebiyat ödülünün verilış gerekçesini şöyle açıklar:

“Orhan Pamuk’a bu ödülün verilmesinde Akademi olarak biz, yazarın doğduğu İstanbul şehri ile ilişkisini, eserlerinde Doğu-Batı arasında bir köprü kurması ve kitaplarının iki kültürün etkileşimi ve birbirine bağımlılığı konusunda yeni fikirler vermesini göz önünde bulundurduk. Romanlarında tarihi ve görüntüsüyle dokuyarak anlattığı ve dünyanın dört bir yanında okuyucularının hayallerinde canlandırdığı bir mekan olan Pamuk’un İstanbul’u, Dickens’in Londra’sı, Balzac’ın Paris’i ve Dostoyevski’nin Petersburg’u ile karşılaştırılabilir.”⁶⁰⁰

Bu yüzden Orhan Pamuk’un yazarlığını besleyen İstanbul ile kurduğu bu ilişki anlaşılmadan onun kimlikler üzerine olan düşüncelerini de anlamak mümkün olmayacaktır. İki büyük imparatorluğa başkentlik etmiş İstanbul tıpkı yazarın iç dünyası gibi medeniyetlerin kesiştiği ara noktada olmasıyla da önemli bir kimlik krizinin ve çatışmasının düğümlendiği bir metafor olmuştur. Orhan Pamuk’un İstanbul’u anlama çabası bir bakıma bu çatışma ve kimlik krizini anlama çabasından bağımsız düşünülemez.

⁶⁰⁰Akt. Barış Engin Aksoy, “Kültür-Siyaset İlişkisi: Türk Basınında Orhan Pamuk’un Nobel Ödülü’nü Kazanmasının Sunumu” (Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı, 2007), 63.

16. “MASUMİYET MÜZESİ”NDE YEŞİLÇAM VE TÜRKİYE ALEGORİSİ

“*Masumiyet Müzesi*”nin merkezindeki kırık aşk hikâyesi, ulusal alegorik biçime uygun olarak 1960’lı ve 1970’li yıllarda altın çağını yaşayan Yeşilçam sineması üzerinden anlatılıyor. Kitap cinsellik, aşk ve sinema temalarının kesişmesi üzerinden Türkiye’yi ve onun nostaljik bir dönemini nostaljiye kaçmadan ele almaktadır. Zengin Kemal Basmacı ile uzaktan fakir akrabası Füsun Keskin arasında yaşanan aşk, melodramatik Yeşilçam filmlerinin dokusuna paralel bir seyir izliyor. Bu tür filmlerin kalıplarını kullanan roman, hem melodramatik toplumsal dokuyu parodize ediyor hem de Türkiye’nin bir dönemini melodram ruhu üzerinden anlamaya çalışıyor. Bu dönemi en iyi ifade edebilecek şey ise toplumsal belleğin ve bilincin oluşturulmasında önemli bir yeri olan sinemadır. “*Masumiyet Müzesi*” ulusal alegori bölümünde yapılan tartışmaya uygun bir şekilde iki şeyi birden gösterir: Birincisi en kişisel, mahrem olduğu kabul edilen aşk bile toplumsal olanının gölgesinden kaçamaz. Bu açıdan cinsellik, ahlak kavramları ve bu kavramlara yüklenen toplumsal anlamı yok sayarak aşkı anlatabilmek imkânsızdır. İkincisi ise merkez dünyanın dışından gelen yazarların evrensel değer ve duyguların değil ulusal/yerel alanı temsil edebileceğine dair olan önyargı da kırılmaktadır romanda. Birinci boyutuyla ülkeye özgü olan gerçeklik ne kadar geçerliyse ikinci boyutuyla da aşk sadece aşktır. Aşk ulussuz ve cemaatsiz bir evrenselliğe sahiptir.

“*Masumiyet Müzesi*”nde Orhan Pamuk romanlarının vazgeçilmezi olan rol ile gerçek, asıl ile taklit, esas adamlar ile figüranlar gibi bazı temalar sinemanın mı hayatı, hayatın mı sinemayı taklit ettiği sorusunu yanıtızsız bırakacak belirsiz bir atmosferde işlenir. Asıl ve taklit meselesinin bu kadar üzerinde durulması sebepsiz değildir. Kimlikle ilgili her sorun, bu sorunların sahibi toplumla ilgili ipuçları verir. Türkiye gibi son derece dinamik bir toplumun en önemli özelliklerinden birisi de sosyal-kültürel alanda taşların yerine tam olarak oturmamış olmasıdır. Hakikilik konusundaki takıntılar hızlı toplumsal devinimle ilişkilidir.⁶⁰¹ Aslı aramayı

⁶⁰¹Ticaret hayatı içinde en çok kullanılan marka isimlerinin ön sıfatlarının “öz” ve “hakiki” olması şaşırtıcı değildir.

çağrıştıran hakikilik ve saflık arayışının romanda bu kadar sorgulanmasının nedeni biraz da budur. Yeşilçam'ın melodram filmlerinin esas özelliği fazlasıyla taklit ve fazlasıyla inandırıcılıktan yoksun olmalarıdır. Orhan Pamuk işte tam da bu özelliklerinden dolayı bu filmleri romanının merkezine yerleştirir. O kadar taklittirler ki, hakikilik dertleri olmasa da, hakikilik ve sahicilik peşinde koşanlardan daha sahici olabilirler. Onlara asıl ruhunu veren bu taklidin de taklidi olma özellikleridir. Taklit meselesi sadece sinemada değil ülkenin her alanına sirayet etmiş büyük bir meseledir. Tüketilen nesnelere, insan davranışlarına kadar birçok şey gelip bu asıl-taklit meselesinde düğümlenir. Kemal'in Füsün ile tanışmasına vesile olan da taklit bir ürün olan 1975 yapımı Jenny Colon marka çantadır. Coca Cola'ya alternatif olarak üretilen Türkiye'nin ilk yerli gazoz markası Meltem, Coca Cola'nın yanında sönük kalır. Ancak Meltem gazozunun da Aygaz tüplerinin de taklitleri (taklidin de taklitleri) "hakikisinden daha iyi"dir.⁶⁰²

Taklit olanın olumsuzlanmamasının nedeni Türkiye'deki kültürel yapının oluşumuyla açıklanabilir ancak. Antropolojik olarak göçebe topluluklarının zihniyetinde önemli yer etmiş olan yağmacılık, olumsuz bir eylem olmaktan ziyade mubah sayılan bir davranış biçimidir:

*"Bu davranış biçiminin (doğal olarak Türkiye'deki modernleşme etkilerinin yarı geçirgenliği ve yerel kapitalizm anlayışı ile birlikte) süreç içinde 'yaratıcılık' gerektiren bir alan olan sinemadaki tezahürü, bu kez; mal, para, yiyecek yağmalaması yerine, yerli ve yabancı olmak üzere film, roman, hikâye, çizgi romanların birbirinin benzeri bir şekilde uyarlanması yoluyla gerçekleştirilmesidir."*⁶⁰³

Bu açıdan yaklaşıldığında gündelik hayattaki taklit ile sinemadaki taklit yadırgatıcı bir durum olmaktan çıkar, dışarıdan aldığını uyarlayan, yerlileştiren bir tutuma tekabül eder. Burada taklitçiliğin modernleşme bağlamında bir tür kimlik yitimi olarak değil; taklit edilenin dönüştürülerek başka bir şey haline getirildiği bir süreç olarak anlaşılması daha doğru olacaktır. Bu rahatlık bir bakıma kendine has bir yaratıcılığı da ortaya çıkarmaktadır.

Yeşilçam melodramatik filmlerinin en önemli özelliği mantık üzerine değil duygular üzerine kurulmuş olangerçekçi olmayan senaryolarıdır ki bu kusur bu tür filmlerin gizli bir gücüne de dönüşür. Çünkü seyirci kendine benzeyen insanların oynadığı, aşına olduğu hayatları seyretmek için değil; kendine benzemeyen yakışıklı ve güzel

⁶⁰² Pamuk, **Masumiyet Müzesi**, 300-301.

⁶⁰³ Dilek Tunalı, **Batıdan Doğuya, Hollywood'dan Yeşilçam'a Melodram** (Ankara: Aşına Kitaplar, 2006), 182-183.

oyuncuların kendilerinden çok daha renkli ve farklı hayatlarını seyretmek için sinemaya gider. Bu nedenle sinemanın büyüğü gerçek hayat ve rol arasında kurulan ters orantıdan geçer:

“Son yıllarda şarkıcıların yerine müzikli filmlerde Papatya gibi adı az duyulmuş oyuncular oynatılıyordu. (Filmlerde kendi hayatlarındakinden çok daha ünlü olan şarkıcı rolünü oynayan bu yıldızcıklar, hayat ile film arasındaki ün farklarını bir-iki film sonra kapatırlar, bu sefer hayatta olduklarından daha az ünlü fakir şarkıcı filmlerinde oynamaya başlardı. Türk seyircisinin hem hayatta hem de filmde ünlü ve zengin olan birinden sıkılacağını söylemişti bana bir kere Muzaffer Bey. Bir filmin gizli gücü, yıldızının hayattaki konumu ile filmdeki konumu arasındaki farka dayanırmış. Zaten filmin hikayesi de bu farkın kapatılmasıymış.)”⁶⁰⁴

Taşra ülkelerinin sinemasının bir diğer özelliği de rol ile gerçek hayat arasındaki farkın silinmesidir. Seyirci filmlere mesafe koyarak seyretmek için değil özdeşleşebileceği karakterleri seyretmek için gider. Türkiye’de “Sinema, hele bizinkisi gibi mutsuzlar âleminde, gerçekliğin ve mutsuzluğumuzun doğru bir resmini vermek yerine, bizleri oyalayacak” bir oyun dünyasıdır bu yüzden.⁶⁰⁵ Bu noktadan itibaren rol anlamını yitirir.

“Taklit”, “yapmacıklık”, “ahlakçılık” ve “ticari popülizm”e dayalı Yeşilçam sineması aynı zamanda bir iktidar alanıdır.⁶⁰⁶ Seyircilerin beklentileri ile devletin beklentileri (sansür kurulları) arasında zor bir dengenin kurulması şarttır. Senaristler bu dengeyi kurdukları ölçüde sinema hem iktidarın hışmını çekmemiş hem de sert gerçekleri anlatırken seyircide uyandırdığı katharsisi büyüdü, masalsı ve çocuksu bir dille dengelemiş olurlar:

“Daktilo Demir takma adlı, çok sevilen, çalışkan bir Rum vardı. Onun sansürüne takılmayacak senaryo hazırlama yöntemi, yazılmış her senaryoyu kendi ünlü daktilosuyla ve kendi üslubuyla yeniden yazmaktı. Bu iri yarı, eski amatör boksör (Kurtuluş forması giymişti), zarif ruhlu ince bir adamdı. Kabul ettiği senaryonun sivri köşelerini yuvarlar, zengin ile fakir, işçi ile patron, urza geçen ile kurbanı, iyile kötü arasındaki sertlikleri masumiyetle yumuşatır, esas kahramanın filmin sonunda sansürcülerin takılacağı, ama seyircinin seveceği öfkeli, sert, eleştirel sözlerini dengeleyecek bayraklı, vatanlı, Atatürklü, Allahlı birkaç tatlı söz eklemeyi herkesten iyi becerirdi. Asıl hüneri, senaryodaki kaba ve aşırı her noktayı mizahla, hafiflikle ve tatlılıkla masalmsı bir hayat ayrıntısı haline getirmeseydi.”⁶⁰⁷

Bu sinema dili maniheist bir anlayış çerçevesinde çatışmayı mutlak iyiler ve mutlak kötüler arasındaki mücadeleye indirger. Ancak iyi ve kötü arasındaki ara noktalar, bir karakterin neden iyi ya da kötü olduğu sorgulanmaz. Bu tür yargılar verili bir durumu ifade eder. Melodramlar mantık üzerine değil duygular üzerine kurulu yapısıyla seyirciden filmi tartışmasını değil; filmin karakterleriyle özdeşleşmesini

⁶⁰⁴ Pamuk, **Masumiyet Müzesi**, 429-430.

⁶⁰⁵ **age**, 409.

⁶⁰⁶ **age**, 333.

⁶⁰⁷ **age**, 370.

bekler. Rastlantılar ve olağanüstü olaylarla gelişen bu film türü içerisinde ciddi anlam boşlukları ya da mantık hatalarının olması önemsenmez. Bu türde seyirciyi çeken şey Aristoteles'in Yunan tragedyelerinin katharsisci işlevine dair söyledikleri ile benzerdir. Felaket ve trajedileri sahnede seyrederek duygusal boşalım gerçekleştiren antik dönem seyircileri gibi melodramlar da seyircinin bastırılmış olduğu arzu ve korkuları ortaya çıkartarak seyirci ile filmdeki roller arasında bir özdeşleşme yaratır. Bu özdeşleşme hali çoğu zaman seyircinin kurgu ile gerçek arasındaki farkı yitirmesine yol açmaktadır. Melodram filmlerindeki rolleri canlandıran karakterlerin rolleri ile bütünleşmesi bundan kaynaklanır:

“Kırık Hayatlar, eleştirilenlerin alaycı, küçümseyici sözlerine rağmen, hem İstanbul'da hem de taşrada sinema seyircileri tarafından heyecanla karşılanarak gişe rekorları kırdı. Papatya'nın kara bahtından öfkeli ve kederli iki şarkıyla yakındığı son sahneler, özellikle taşrada kadınları ağlatıyor, genci yaşlısı pek çok insan nemli ve havasız sinemalardan ağlamaktan şişmiş gözlerle çıkıyordu. Son sahneden önce, Papatya'nın, neredeyse çocuk yaşta kendisini kandırarak namusunu lekeleyen kötü kalpli zengini yalvarta yalvarta öldürmesi de coşkuyla karşılanıyordu. Bu sahne o kadar etkileyiciydi ve kısa zamanda zengini oynayan –Bizanslı papazları ve Ermeni komitacıları da oynardı- Pelür'den dostumuz Ekrem Bey, sokaklarda yüzüne tükürmeye, tokat atmaya kalkışan vatandaşlardan bıktığı için bir süre evinden çıkmamıştı.”⁶⁰⁸

Öbür yandan bu durum modernlik durumu ile ilişkin bir ipucu da verir. Ancak çocukluk evresini yaşayan toplumlar rol ile gerçek arasında böylesine safiyane bir ilişki kurabilirler. Oğuz Adanır melodram dünyasını “olgun insanlardan çok, henüz gelişmesini tamamlamamış, çocukça denilebilecek duygulara sahip insanlar”ın dünyası olarak niteler.⁶⁰⁹ Burada melodram ile ilgili kritik bir sorun karşımıza çıkmakta. Melodram seyirciden seyrettiğini sorgulamasını değil kendisini filmin akışına kaptırmasını bekleyen bir tür. İyiler ve kötüler arasında gidip gelen yüzeysellik, tesadüfler, mucizeler içinde ilerleyen melodram filmlerindeki mantıksızlığı sorun eden bir seyirci de zaten bu filmlerden keyif alamayacaktır. Bu bakımdan melodramlar bir klişeler geçididir.⁶¹⁰ Diğer yandan göz ardı edilemeyen bir

⁶⁰⁸ age, 452-453.

⁶⁰⁹ Tunalı, **Batıdan Doğuya, Hollywood'dan Yeşilçam'a Melodram**, 228.

⁶¹⁰ “bütün o filmler ahlaksızca kötü, budalaca sığ ve gerçek dünyadan acınacak kadar da uzak gözükürdü bana. İki de bir şarkı söyleyen bütün o salak âşıklardan, hizmetçi kızken bir günde şarkıcı olabilen başörtülü ama dudakları boyalı köylü kızlarından bıkmıştım. Feridun'un gülümseyerek hepsinin Dumas'nın Üç Silahşörlü'nün 'bir Fransız uyarlamasından çalıntı' olduğunu söylediği ahpap çavuş filmlerinden ve sokakta kızlara arsızca laf atan çeşit çeşit kan kardeşlerden de hiç hoşlanmıyordum. (...) Bütün o fedekâr âşıkların ('Durun durun Tanju suçsuzdur, aradığımız suçlu benim!') demişti Hülya Koçyiğit yağmur altında yarıda kalan Akasyalar Altında filminde); her şeyi kör çocuğunun ameliyat parası için yapan annelerin (iki film arasında sahnede cambaz gösterisi yapılan Üsküdar Halk Bahçesi Sineması'nda seyrettiğimiz Kırık Kalp); 'Sen kaç yiğidim, ben onları oyalarım!' diyen arkadaşların (Feridun'un bizim filmimizde de oynamaya söz verdiğini iddia ettiği Erol Taş); 'Ama sen arkadaşımın aşkısın,' diyerek mutluluğa sırt çeviren mahalleli erkeklerin fedakârlığından da yorulmuştum.” Pamuk, **Masumiyet Müzesi**, 294-295.

cazibeye de sahiptirler. Halktan insanlar da entelektüeller de melodram sinemasının cazibesine kapılabilir. Aradaki fark birinci gruptakilerin o filmlere inanması ve kendilerini kaptırmalarıdır. İkinci gruptakiler ise o filmlere inanamayan, tam da inandırıcılıktan yoksun olmalarından dolayı alçakgönüllü bir kabulle sevebilmeyi öğrenenlerdir: “Avrupa görmüş zenginlerimiz Türk filmlerine alay etmek için giderler. Ben de yirmi yaşındayken öyle düşünürdüm. Ama artık Türk filmlerini eskisi gibi küçümsemiyorum.”⁶¹¹

Melodram türü tıpkı metinlerarası edebiyat gibi gerek Batılı gerekse Doğulu birçok anlatım ve söylemin karışımından oluşur. Mısır ve Hint sineması ile Hollywood sineması Yeşilçam melodramlarının başlıca esin kaynaklarıdır. 1936 yapımı Mısır filmi “*Aşkın Gözyaşları*” ve 1951 Hint yapımı “*Avare*” filmleri bizdeki melodram filmlerine ilham vermiştir. Hem bu filmlerin yerli uyarlamalarının yapılması hem de bu filmlerdeki bazı anlatım stratejilerinin ve kalıplarının benimsenmesi bu etkiyi fazlasıyla gösterir.⁶¹² Yeşilçam melodram sinemasının başka kaynakları da mevcuttur. Bu kaynaklardan özellikle edebi geleneği anmak gerekiyor. Yerli yazarlardan Kerime Nadir ve Muazzez Tahsin Berkant’ın romanlarının çoğu Yeşilçam sinemasına uyarlanmıştır. Diğer yandan Alexandre Dumas, Xavier de Montpein, (“*Ekmekçi Kadın*”) Dumas Fils gibi yazarların kimi eserleri ile Pygmalion ve Cinderella gibi anlatıları bu kaynaklar arasında saymak gerekiyor.⁶¹³ Öbür taraftan “*Leyla ile Mecnun*”, “*Tahir İle Zühre*”, “*Ferhat ile Şirin*” gibi platonik aşk hikâyelerinin de melodram türü ile kaynaştığını görürüz. Melodramlardaki birtakım yanlış anlamalar veya kötüler tarafından ayrılan âşıklar zorlu bir sınavdan geçerler. Acı çeken ve aşkın tensel boyutundan çok metafizik boyutunu yaşayan âşıklar ya kavuşurlar ya da kavuşamayarak trajik bir şekilde ölürler. Divan edebiyatından izler taşıyan bu kalıplar melodram sinemasında önemli bir yere sahiptir. “*Masumiyet Müzesi*” bu kalıpları biçimsel açıdan uyguluyor görünüyor. Kemal ile Füsün ayrıldıktan sonra Kemal yıllar boyunca sürececek çileci ve tutkulu bir aşk yaşar. Trajik bir finalle biten romanda melodram sinemasının bu izleğine sadık kalıyor gibi gözükse de, cinselliği merkezine almasıyla da ayrışır. Çünkü melodram sineması dünyevi cinsellikten arındırılmış bir tür kutsal, ideal aşk

⁶¹¹ age, 281-282.

⁶¹²Hasan Akbulut, *Kadına Melodram Yakışı: Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri* (İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2008), 96-97.

⁶¹³ age, 104-105.

kavramı üzerinden şekillenirken; “*Masumiyet Müzesi*” cinsellikten arındırılmış bu tür aşk anlayışını reddeder.

Orhan Pamuk’un gerek “*Yeni Hayat*”, gerekse “*Kara Kitap*” romanlarındaki aşkların, cinsellik boyutu çok belirgin değildir. Yazar bu tutumunu değiştirerek “*Benim Adım Kırmızı*”da cinselliğe dünyeviliğin bir parçası olarak önemli bir yer verir. Ancak gerek kişisel gerekse toplumsal bağlamda cinselliği romanın merkezine “*Masumiyet Müzesi*”nde yerleştirir. İki bağlamda da cinsellik bu romanda turnusol kağıdı gibidir. Birincisi insani kırılmanın en çok ortaya çıktığı alan olarak cinsellik bir göstergedir. İkincisi ise ahlaksal ikiyüzlülüğün Batılaşmış çevrelerde bile yoğun olarak yaşandığı cinsellik toplumun aynasıdır. Yazar bunu yer yer alaycı bir dille anlatır:

“İsa’dan 1975 güneş yılı sonra, İstanbul’un merkezi olduğu Balkanlar, Ortadoğu ve Güney ve Batı Akdeniz topraklarında, genç kızların ‘bekâreti’, evliliğe kadar korunması gereken kıymetli bir hazine olmaya devam ediyordu. Batılılaşma, modernleşme denen süreçler ve daha çok da şehirleşme sonucu genç kızların gittikçe daha ileri yaşta evleniyor olmaları, bu hazinenin pratik değerini İstanbul’un bazı semtlerinde hafifçe düşürmeye başlamıştı. Batılılaşma yanlıları, uygarlaşma ile eş tuttukları modernleşme sonucunda, bu ahlakın ve hatta konunun unutulacağına iyimserlikle inanıyorlardı.”⁶¹⁴

Bekâret konusu bu ikiyüzlülüğün en çok düğümlendiği alanların başında geliyor. Ahlakçı bir yapıda üretilen bu ikiyüzlülük kendini değişik biçimlerde gösterir. Hilton gibi lüks otellerde evlilik cüzdanı sorulmazken; küçük taşra otellerinde ise tam tersi bir durum söz konusudur.

Romanın melodram sinemasına paralel ilerleyen bir başka boyutu da melodram sinemasındaki sınıfsallık meselesine uygun düşen bir konuya sahip olmasıdır. Zengin adam ve fakir kızın aşkı bu türün en çok işlediği konuların başında geliyor:

“Şehzadebaşı’ndaki küçük Yıldız Bahçesi Sineması’nın üç yanını tıpkı La Scala’daki localar gibi çevreleyen ve tıklım tıklım olan balkonları biz seyircilere o kadar yakındı ki, Aşkım ve Gururum adlı aile filminde, zengin baba oğlunu azarladıktan (‘O tezgâhtar parçasıyla evlenirsen seni mirasından mahrum bırakır ve evlatlıktan reddederim!’) az sonra, balkonlardan birinde çıkan kavganın gürültüsünü bazılarımız filmdeki kavgayla karıştırmıştı.”⁶¹⁵

Bu tür konuları çok sık işlemiş olan melodram sineması sınıf farklılığını aynı zamanda bir tür Doğu-Batı ve kültürler çatışması eksenine oturtur. Bu filmlerdeki sınıfsal bir bakıştan ziyade sınıfsal çatışmayı gidermeyi amaçlayan bir yönelim söz konusudur: “Sosyo-kültürel ve sınıfsal farklılıkların evlilik aracılığıyla görünmez kılındığı bu filmler, bu yönüyle varıl ve yoksul arasındaki ayrımın ortadan

⁶¹⁴Orhan Pamuk, *Masumiyet Müzesi*, 73.

⁶¹⁵age, 292-293.

kaldırılması arzusunu yansıtırlar.”⁶¹⁶ Zenginlik, şımarıklık ve sahtelik silsilesi ile fakirlik ise mütevazılık ve samimilik silsilesi ile özdeşleşir bu filmlerde. Fakir olduğu için fark edilmeyen ve hor görülen kız, dönüşüm geçirerek (şarkıcı olarak ya da kısa ve yoğunlaştırılmış bir eğitiminin ardından bir hanımefendiye dönüşerek) birden zengin oğlanın arzu nesnesine dönüşür. Bir çeşit modern Sinderella masalına uygun olan bu kalıplar sık sık karşımıza çıkar. “*Masumiyet Müzesi*” tıpkı bir Sinderella masalı gibi başlar. Ancak olay örgüsü, melodramın klişelerini kırarak Sinderella’nın bir prensese dönüşmesinden çok prens olan Kemal’in bir çeşit meczup aşka ve tutunamayana dönüşmesinin hikâyesi olmaya başlar. “*Masumiyet Müzesi*” fakir ve zengin söylemi üzerinden üretilen klişeleri kırar. Bu romandaki fakirler ne filmlerdeki kadar onurlu ne de zenginler filmlerdeki kadar kötüdürler.

Romanda işlenen bir diğer tema da gurur üzerinedir. Gurur kırılması taşradaki kimlik dertlerinin tam da merkezinde durmaktadır. Bir zamanların zenginliği (İmparatorluk geçmişi) ile şimdinin kıyıya itilmişliği arasında yaşanan tezatlar ülkenin kolektif hafızasını bir gurur çatışmasının alanına dönüştürür. “Fakir ama gururlu” klişesinin Yeşilçam sinemasında bu kadar rağbet görmesi (buna her zaman eşlik eden intikam alma arzusuyla birlikte) tam da bu durumla ilişkilidir. Bu bağlamda Yeşilçam filmlerinin temaları romanda sık sık karşımıza çıkar. Zengin Kemal ile tezgâhtar fakir akraba Füsün arasındaki aşk, Yeşilçam filmlerine benzemeye başlar. Bir nokta gelir ki neyin Yeşilçam filmlerinin, neyin romanın kurgusu olduğu aynı şekilde neyin gerçek neyin kurgu olduğu anlamını kaybeder:

“İçimden gelmediği zamanlarda bile küskünlük taklidi yapmaya beni mecbur bıraktığı için Füsün’a kızar, bu sefer içten bir şekilde küskün dururdum. Bir süre sonra Füsün’un yanında kendiliğimden benimsediğim bu ikinci kişiliğim, giderek asıl kişiliğim halini alamaya başladı. Hayatın, insanlığın çoğunluğu için, içtenlikle yaşanması gereken bir mutluluk değil, baskılar ve cezalarla ve inanılması gereken yalanlarla yapılmış dar bir alanda, sürekli bir rol yapma hali olduğunu, ilk bu sıralarda sezmeye başlamış olmalıyım. Oysa gittiğimiz bütün Türk filmleri bu ‘yalan dünya’dan çıkışın ‘hakikilik’ ile mümkün olduğunu ima ediyordu. Ama tenhalaşan bahçelerde seyrettiğimiz filmlere artık inanamıyor, kendimi o duygusal âleme veremiyordum.”⁶¹⁷

Vintage atmosferine sahip romandaki Keskin ailesinin yaşadığı Çukurcuma İstanbul’un eskici ve antikacıları ile isim yapmış bir semtidir. Böylelikle romandaki vintage doku ile gerçek mekan birbiriyle örtüşerek iç içe geçer. Tıpkı romandaki müzenin kurgu olmaktan çıkıp gerçek bir müze projesine dönüşmesi gibi. Bu sınırların kaybolması üzerinden temelde anlatılan aşk ilişkisinin içinde de bir tür

⁶¹⁶ Akbulut, *Kadına Melodram Yakışıır*, 113.

⁶¹⁷ Pamuk, *Masumiyet Müzesi*, 304.

gurur ve aşağılanma duygusunun birbirine eşlik etmesi söz konusudur. Bir yandan taşralılık duygusunun çok daha yoğun yaşandığı 1960-1970'lerin İstanbul'unda gurur sorunu Batı ile girilen karşılıksız platonik aşkın bir parçasını oluşturur. Diğer yandan gurur meselesi romandaki aşk ilişkisinin merkezinde durur. Başta bir külkedisi hikâyesini andıran roman, Kemal'in Füsun'un gururunu kırmasıyla yön değiştirir. Yıllar boyunca Kemal'in Füsun'un kırılan gururunu tamir etmek için sabırla katlandığı melankoli giderek daha ağır basmaya başlar. Diğer yandan gurur meselesi sinemanın dışında müzeler bağlamında da farklı bir renk almaktadır. Tıpkı Tanpınar'da ya da Proust'ta olduğu gibi her eşya bir yaşanmışlığın izini taşır. Kemal'in Füsun'a olan aşkı, ona ait nesnelere biriktirmekle bir takıntıya dönüşür. Kemal Füsun'u kaybettikten sonra kişisel müzesini kurmaya girişir; bunun için Avrupa'daki müzeleri gezerken gördükleri bir kıyaslamaya yol açar:

“Hikâyemi burada kestiğimi görünce, Kemal Bey beni hemen tebrik etti. ‘Evet, aynen Füsun’un davranışları, onu çok iyi anlamışsınız!’ dedi. ‘Gurur kırıcı ayrıntıları da çekinmeden anlattığınız için çok teşekkür ederim. Evet, konu gururdur Orhan Bey. Müzemle yalnız Türk milletine değil, dünyanın bütün milletlerine yaşadığımız hayat ile gururlanmayı öğretmek istiyorum. Gezdim, gördüm: Batılılar gururlanırken, dünyanın büyük çoğunluğu utanç içerisinde yaşıyor. Oysa hayatımızdaki utanç verici şeyler bir müzede sergilenirse, hemen gururlanılacak şeylere dönüşürler.’”⁶¹⁸

Bu açıdan bakıldığında 1960'lı ve 1970'li yıllar Yeşilçam sinemasının ve Türkiye halkının masumiyet dönemidir. İyiler ve kötüler arasında cereyan eden kavgaya gözünü dikmiş, fakir ve zengin ayrımını aşk ile aşabileceğine inanmış, kırılan gururunu tamir edebileceğine güvenebilmiş, tüm hüznüne karşın iyimserliğini kaybetmemiş bir toplumun saf bir imgesidir karşımızda duran. Münir Özkul, Adile Naşit, Hulusi Kentmen gibi karakterlerin oynadığı bu filmleri ancak bir çocuğu inandırabilecek senaryolarıyla defalarca seyredebiliyorsak bu sadece İstanbul'un eski mekânları ve görüntüleri için değil belki de özlemini duyduğumuz bu çocukça masumiyet ruhu ile ilgilidir. Yazar bu nedenle bir toplumu tam da bu kaybolmakta olan masumiyet ruhuyla anlamaya ve anlatmaya çalışmaktadır.

⁶¹⁸age, 571-572.

17. SONUÇ

19. ve 20. yüzyılda Türkiye’de yazılan romanların büyük kısmı Batılılaşma ve buna bağlı olan kimlik meseleleri ekseninde yazıldı. İki asırlık Osmanlı Türkiye modernleşme tarihi, uygarlık değişiminin beraberinde getirdiği kimlik çatışmalarının ekseninde yaşanan gerilimlerin ve arayışların tarihi olarak da okunabilir. Çok uluslu bir imparatorluktan ulus devlete geçişin yarattığı sancılar düşünüldüğünde bu arayışın hiç de temelsiz olmadığı görülür. Türk romanı bu arayış ve gerilimlerden çokça beslenmiştir. Bu yüzden gelenek ve modernleşme çatışması teması romanlarımızın ana izleklerinden biri olagelmiştir. Öte yandan ülkemizde modernleşmenin kök salmasıyla birlikte, ahlakçılık ve siyasal kaygılar temelinde ortaya çıkan tezli roman geleneğimiz, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yavaş yavaş kabuk değiştirmeye başlanmıştır. Türk edebiyatı içerisinde Ahmet Hamdi Tanpınar, Oğuz Atay ve Orhan Pamuk’un başını çektiği edebi çizginin en önemli özelliklerinden birisi pedagojik anlayışı reddetmesi, kimlik ve tarih konusunda kolaycı, basitleştirici yaklaşımlardan uzak durması ve edebi özerkliği savunmalarıdır.

Bu çizginin uluslararası kabul gören son halkası olan Orhan Pamuk, Doğu-Batı meselesinin yarattığı kimlik sorunları doğrultusunda eserler vermesine rağmen; karşıtlıklar ekseninde ya da sentezci bir bakış açısıyla meseleye yaklaşmamıştır. Kimlik kendi başına değil öteki ile bağımlılık ilişkileri çerçevesinde ele alınır. Bu bakış açısı aynı zamanda “biz” ve “öteki” konumlarını sarsarak, geçersizleştirir. Kimliklerin saflığı değil melezliği anlayışı ön plandadır artık. Bu da özcü tutumun yadsınması üzerinden gerçekleşir. Saf olan bir kimlik yoktur; olduğu iddiası bir illüzyondur. Bu nedenle biz ve ötekiler ayrımına dayanan farklılıklar; ayırıştırıcı, mutlaklaştırılan ya da tahkim edilen farklılıklardan ziyade birbirine bağımlı olan konumları ifade etmektedir. Ayrıca kimlikler kesin çizgileri, sınırları olan konumlar olarak anlatılmaz; kimlikler arasındaki geçişlerin altı çizilir. Tıpkı tarihsel sorunlarda olduğu gibi kimlik tartışmalarını bir sonuca vardtırmak yerine ucu açık bırakılır.

Tarihe gelince: Geleneksel olarak edebiyat ve tarih arasında kurulan ilişki ve bu ilişkinin arasındaki ayrımlar, Orhan Pamuk'ta farklı ele alınmaktadır. Pozitivist epistemolojinin terk edilmesinin sonucunda tarih ve edebiyat arasında varsayılan ayırım giderek önemsizleştirmekte; tarih, edebiyatın bir kolu olarak görülmeye başlanmaktadır. Edebiyat ile tarih arasındaki ilişki bulanıklaşmış ve her ikisinin epistemolojik temelleri postmodern eğilimlerin de etkisiyle kökünden sarsılmıştır. Tarih artık hakikatin temsili değil ancak kurgusal bir oyun sahasıdır.

Orhan Pamuk romanlarında kimlik olgusu her zaman temsiliyet sorunuyla iç içedir ve bu iç içelik sadece tarihsel anlamda bir kimlik sorunu olmaktan çıkarak aynı zamandan sanatsal bir temsil sorununa dönüşür. Gerçek hayat ile kurmaca arasındaki çizgi belirsizleşir ve çoğu durumda her ikisinin temsilleri arasındaki fark giderek kaybolur. Hemen hemen bütün romanları bu estetik sorunun üzerinden şekillenir. Hayat ve kurmaca arasındaki farkı ya da kesişmeleri oyunlaştıran yazar, Türk edebiyatında hâkim olan mimesisci çizginin karşısında oluşmaya başlayan estetik anlayışın en yetkin örneklerini vermiştir. Onun edebiyatında gerçek dünya ile kurmaca dünya arasındaki fark giderek önemini yitirmekte ama bu farkın kendisi sorunlaştırılmaktadır. Romanların kurgusu çok katmanlı bir yapı içerisinde tek bir mefhumla sınırlanamayacak derecede genişlemiş; bu nedenle de açık yapıt özelliğinden dolayı çoğulcu bir yorumlama imkânı ortaya çıkmıştır.

Doğu'daki bir Batılının daha doğru bir ifadeyle Doğulu olmaktan çıkmış, gecikmiş bir Batılının, Batıyla olan gerilimli ilişkisi ve bu gerilimli ilişkinin yarattığı “kafa karışıklığı” ve “huzursuzluk” Orhan Pamuk'un romanlarının vazgeçilmez öğeleridir. Batılı olabildiği ölçüde Doğu'yu fark eden, farkında olmaya başladığı ölçüde de onu yitiren bir kimlik çatışmasını parodileştiren, karnavallaştıran bir romancıdır Orhan Pamuk. Ancak dışarıdan bir göz size kim olduğunuzu söyleyebilir. Bu nedenle onun metinleri çoğu defa ifade edildiği şekliyle oryantalist bakış açısına tekabül etmez. Çünkü her şeyden önce Doğu ya da Batı adına bir konumu tahkim etmeyi değil; bu konumların altını oymayı hedefleyen bir yazarlık tutumunu oryantalizmle ya da oksidentalizmle itham edemeyiz. Orhan Pamuk Batı'da karar kılmış; ancak yitip giden geçmişi de “kararsızlığı” olarak konumlandırarak bu kararı bir “taklit” olmaktan çıkarmak istemiştir. Bu açıdan taklit etme, etmeme çizgisini aşarak romana yeni bir çehre kazandırmıştır. Ulusal alegori yöntemi ile toplumsal belleğin konumu romanların en vazgeçilmez yönlerinden birisi haline gelmiştir. Bu yüzden Orhan

Pamuk'un romanları kültürel süreklilik ve kopmaların eşiğinde Osmanlı ve Türkiye'nin gerilimli mirasını yansıtan ve tartışan; ama bunu bir sonuca bağlamaktan kaçınan metinlerdir. Orhan Pamuk ulusal alegori biçimi içerisinde içinde bulunduğu toplumun taşralılığını sık sık parodileştirir. Onun bu tutumu aynı zamanda taşradan gelen bir yazarın merkezle baş edebilmesinin zorlu yolunun da ne olduğunu göstermesi bakımından önemli ipuçları sunar.

KAYNAKÇA

Açıkel, Fethi. “Entegratif Toplum ve Muarızları: ‘Merkez-Çevre’ Paradigması Üzerine Eleştirel Notlar”. **Toplum ve Bilim**. s. 105 (2006): 30-69.

“Ada’da ‘Yamyam’ İsyanı”. [http:// www.hurarsiv.hurriyet.com.tr/ goster/ Show New.aspx?id=-65335](http://www.hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/ShowNew.aspx?id=-65335) [12.03.2011].

Ahmad, Aijaz. **Teoride Sınıf, Ulus Edebiyat: Jameson, Salman Rüşdi Edward Said Eleştirisi**. çev. Ahmet Fethi. İstanbul: Alan Yayıncılık, 1995.

Ahmad, Feroz. **Modern Türkiye’nin Oluşumu**. 7. bs. İstanbul: Kaynak Yayınları, 2008.

Akbulut, Hasan. **Kadına Melodram Yakışır: Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri**. İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2008.

Akerson, Fatma Erkman. “‘Kara Kitap’ Üstüne Bir Yorum Denemesi”. **Kara Kitap Üzerine Yazılar**. ed. Nüket Esen. İstanbul: Can Yayınları, 1992: 79-86.

Aksoy, Barış Engin. “Kültür-Siyaset İlişkisi: Türk Basınında Orhan Pamuk’un Nobel Ödülü’nü Kazanmasının Sunumu”. Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı, 2007.

Amin, Samir. **Avrupamerkezcilik Bir İdeolojinin Eleştirisi**. çev. Mehmet Sert. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1993.

Argın, Şükrü. “Taşraya İçeriden Bakabilmek Mümkün müdür?”. **Taşraya Bakmak**. 2. bs. ed. Tanıl Bora. İstanbul: İletişim Yayınları, 2005: 271-296.

Arslanoğlu, Kaan. “Yüzdeki Tırnak İzleri Ve Pamuk Terörü”. **5. Sanattan 5. Kola: Orhan Pamuk**. İstanbul: İthaki Yayınları, 2007: 29-36.

Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, Helen Tiffin. **Post-Colonial Studies: The Key Concepts**. New York: Routledge, 2005.

Atay, Oğuz. **Tutunamayanlar**. 7. bs. İstanbul: İletişim Yayınları, 1991.

_____. **Tehlikeli Oyunlar**. 20. bs. İstanbul: İletişim Yayınları, 2008.

_____. **Günlük**. İstanbul: İletişim Yayınları, 1987.

- Atwood, Margaret. "Headscarves To Die For". The New York Times Book Review. <http://www.nytimes.com/2004/08/15/books/headscarves-to-die-for.html> [25.08.2009].
- Auster, Paul. **New York Üçlemesi: Cam Kent**. 4. bs. çev. Yusuf Eradam. İstanbul: Metis Yayınları, 2004.
- Aytaç, Gürsel. **Genel Edebiyat Bilimi**. İstanbul: Say Yayınları, 2003.
- Ayvaz, Emre. "Sonradan Gelenin Tanıklığı". **Toplumbilim Dergisi**. s.20 (Ağustos 2006): 153-163.
- Bailey, Paul. "A Cold Front In Anatolia". The Independent. <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/snow-by-orhan-pamuk-trans-maureen-freely-563244.html> Friday. [28.07.2009].
- Baker, Ulus. "Ulusal Edebiyat Nedir?". **Toplum ve Bilim**. s. 81 (Yaz 1999): 7-25.
- Bakhtin, Mikhail. **Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar**. ed. Sibel Irzık. çev. Cem Soydemir. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001.
- Başkut, Cevat Fehmi. **Buzlar Çözülmeden-Hacı Kaptan**. İstanbul: İnkılâp Yayınevi, 2006.
- Bayart, Jean-François. **Kimlik Yanılsaması**. çev. Mehmet Moralı. İstanbul: Metis Yayınları, 1999.
- Behar, Büşra Ersanlı. **İktidar ve Tarih, Türkiye’de “Resmi Tarih” Tezinin Oluşumu (1929-1937)**. 2. bs. İstanbul: Afa Yayınları, 1995.
- Behrengi, Samed. **Küçük Kara Balık**. çev. Deniz Kara. İstanbul: Versus Çocuk, 2009.
- Belge, Murat. "Üçüncü Dünya Ülkeleri Edebiyatı Açısından Türk Romanına Bir Bakış". **Berna Moran’a Armağan: Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış**. ed. Nazan Aksoy-Bülent Aksoy. İstanbul: İletişim Yayınları, (1997): 51-63.
- Belge, Murat. "Sanat ve Filistinizm". **Radikal Gazetesi**. 14 Eylül 2007.
- Berkes, Niyazi. **Türk Düşününde Batı Sorunu**. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1975.
- Beşir Fuad. **İlk Türk Materyalisti Beşir Faud’ın Mektupları**. ed. C. Parkan Özturan. İstanbul: Arba Yayıncılık, 1305.
- Biçer, Boray. "Orhan Pamuk’un Romancılığı ve Romanları Üzerine Bir İnceleme". Yüksek Lisans Tezi. Süleyman Demirel Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, 1998.
- Borges, Jorge Luis. "Labirentinde Ölen Kral İbni Hakan El-Buhâri". **Alef**. 7. bs. çev. Fatih Özgüven. İstanbul: İletişim Yayınları, 2007: 108-118.

- Bozdemir, Orhan. “Orhan Pamuk’un ‘Yeni Hayat’ ve Herman Hesse’nin ‘Bozkır Kurdu’ (Der Steppenwolf) Adlı Romanlarından ‘Kimlik Arayışı’”. Doktora Tezi. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1998.
- Bradbury, Malcolm. “The Cities of Modernism”. **Modernism 1890-1930**. ed. Malcolm Bradbury, James MacFarlane. London: New York: Penguin Boks, 1991: 96-104.
- Buchan, James. “Frozen Assets” The Guardian. [http:// www. guardian. co.uk/books/2004/may/29/ shopping. fiction](http://www.guardian.co.uk/books/2004/may/29/shopping.fiction). [25.07.2009].
- Bumin, Tülin. “Hegel’de Köle-Efendi Diyalektiği Üzerine Notlar”. **Hegel’i Okumak**. ed., çev. Tülin Bumin. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1993: 173-183.
- Burgin, Richard. **Borges İle Söyleşiler**. çev. Alber Sabanoğlu. İstanbul: Mitos Yayınları, 1994.
- Buruma, Ian, Avishai Margalit. **Garbiyatçılık: Düşmanlarının Gözünde Batı**. çev. Güven Turan. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009.
- Casanova, Pascale. **Dünya Edebiyat Cumhuriyeti**. çev. Saadet Özen-Filiz Deniztekin. İstanbul: Varlık Yayınları, 2010.
- Conti, Flavio. **Rönesans**. çev. Solmaz Turunç. İstanbul: İnkılâp ve Aka Yayınları, 1982.
- Corm, Georges. **Doğu-Batı Hayali Kırılma**. çev. A. Nüvit Bingöl. İstanbul: İthaki Yayınları, 2003.
- Çiğdem, Ahmet. “Taşra Karalaması: Küçük Bir Sosyolojik Deneme”. **Taşraya Bakmak**. der. Tanıl Bora. 2. bs. İstanbul: İletişim Yayınları, 2005: 101-114
- Çıkar, Mustafa. **Hasan Âli Yücel Ve Türk Kültür Reformu**. 2. bs. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1998.
- Çığıraçan, Tüccarzâde İbrahim Hilmi. **Osmanlı Devleti’nin Çöküş Nedenleri: Zavallı Millet, Millet Hataları, Millet Kusurları**. haz. Başak Ocak. İstanbul: Libra Kitapçılık, 2010.
- Damrosch, David. **Dünya Edebiyatı Nasıl Okunmalı?** çev. Devrim Çetinkasap. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2010.
- Danacıoğlu, Esra. **Geçmişin İzleri**. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2001.
- _____. “Orhan Pamuk İle Söyleşi”. **Dünya Edebiyatı Deyince: “Aralıkta Edebiyat” Sempozyumu Bildirileri**. ed. E. Efe Çakmak. çev. Filiz Deniztekin, Osman Deniztekin. İstanbul: Varlık Yayınları, 2009: 19-34.
- De Botton, Alain. **Seyahat Sanatı**. 4. bs. çev. Ahu Sıla Bayer. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2009.

Demiralp, Oğuz. “A. Hamdi Tanpınar”. **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık**. 4. bs. ed. Tanıl Bora- Murat Gültekingil. İstanbul: İletişim Yayınları, 2007: 24-35.

Dirlik, Arif. **Postkolonyal Aura: Küresel Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Eleştirisi**. çev. Galip Doğduaslan. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2005.

Dostoyevski, Fyodor M. **Yeraltından Notlar**. 16. bs. çev. Mehmet Özgül. İstanbul: İletişim Yayınları, 2008.

_____. **Cinler**, 14. bs. çev. Ergin Altay. İstanbul: İletişim Yayınları, 2009.

Ecevit, Yıldız. **Orhan Pamuk’u Okumak: Kafası Karışmış Okur ve Modern Roman**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2004.

_____. **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**. 6. bs. İstanbul: İletişim Yayınları, 2009.

_____. **“Ben Buradayım...”: Oğuz Atay’ın Biyografik Ve Kurmaca Dünyası**. 3. bs. İstanbul: İletişim Yayınları, 2007.

Eco, Umberto. **Yorum Ve Aşırı Yorum**. 4. bs. çev. Kemal Atakay. İstanbul: Can Yayınları, 2008.

Esen, Nüket. **Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2006.

Evans, Julian. “Fiction - Veiled Hatred”. <http://www.newstatesman.com/20040510005010> [25.07.2009].

Falbe, John De. “Rather cold Turkey”. http://www.spectator.co.uk/books/20897/part_2/rather-cold-turkey.shtml [25.07.2009].

Farnsworth, Elizabeth. “Bridging Two Worlds”. http://www.pbs.org/newshour/conversation/july-dec02/pamuk_11-20.html [01.07.2010].

Faure, Paul. **Rönesans**. 2. bs. çev. Hüseyin Boysan. İstanbul: İletişim Yayınları, 1995.

Fischer, Tibor. “Inspired and informed by Orhan Pamuk”. http://www.telegraph.co.uk/culture/books/non_fictionreviews/3667878/Inspired-and-informed-by-Orhan-Pamuk.html [16.02.2009].

Foucault, Michel. **Kelimeler ve Şeyler: İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi**. 3. bs. çev. Mehmet Ali Kılıçbay. Ankara: İmge Kitabevi, 2006.

Franklin, Ruth. “Winter's Tale”. The Washington Post. <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/articles/A37135-2004-Aug26.html> [28.07.2009].

Geertz, Clifford. **Kültürlerin Yorumlanması**. çev. Hakan Gür. Ankara: Dost Kitabevi, 2010.

- Gerçek, Şenel. “Türk Romanında Tarihin Yeniden Kurgulanışı”. Yüksek Lisans Tezi. Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, 1998.
- Gölpınarlı, Abdülbâki. **100 Soruda Tasavvuf**. İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1969.
- Guha, Ranajit. **Dünya Tarihinin Sınırlarında Tarih**. çev. Erkal Ünal. İstanbul: Metis Yayınları, 2006.
- Gün, Güneli “Türkler Geliyor: Orhan Pamuk’un Kara Kitap’ını Çözmek”. **Orhan Pamuk’u Anlamak**. 3. bs. der. Engin Kılıç. İstanbul: İletişim Yayınları, 2006: 191-201.
- Güntekin, Reşat Nuri. **Anadolu Notları**. 25. bs. İstanbul: İnkılap Kitapevi, yıl?
- Gürbilek, Nurdan. **Kör Ayna, Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe**. İstanbul: Metis Yayınları, 2004.
- _____. **Kötü Çocuk Türk**. 2. bs. İstanbul: Metis Yayınları, 2004.
- _____. **Yer Değiştiren Gölge**. 2. bs. İstanbul: Metis Yayınları, 2005.
- Gürle, Fahrünnisa Meltem. “Oğuz Atay’s Dialogue With The Western Canon In The Disconnected”. Doktora Tezi. Boğaziçi Üniversitesi Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, 2008.
- Hanioğlu, M. Şükrü. **Bir Siyasal Düşünür Olarak Doktor Abdullah Cevdet**. İstanbul: Üçdal Neşriyat, 1981.
- Hesse, Herman. **Bozkırkurdu**. 5. bs. çev. Kâmuran Şipal. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005.
- Hilav, Selahattin. “Düşünce Tarihi (1908-1980)”. **Türkiye Tarihi 4 Çağdaş Türkiye 1908-1980**. 9. bs. ed. Sina Akşin. İstanbul: Cem Yayınları, 2007: 383-414.
- İpşiroğlu, M. Ş. **İslâm’da Resim Yasağı Ve Sonuçları**. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1973.
- Innes, Charlotte. “İstanbul’un Dile Gelişi”. **Orhan Pamuk’u Anlamak**. 3. bs. der. Engin Kılıç. İstanbul: İletişim Yayınları, 2006: 179-186.
- “Interview with Nobel Literature Prize Winner Orhan Pamuk ‘An Honor for Turkish Literature’”. Spiegel. <http://www.spiegel.de/international /0,15 18, 442928,00.html> [05.10.2009].
- Işıksalan, Nilay. “Postmodern Öğreti ve Bir Postmodern Roman Çözümlemesi: Kara Kitap/ Orhan Pamuk”. **Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**. c. 7. s. 2 (2007): 419-466.
- Jameson, Fredric. **Modernizm İdeolojisi: Edebiyat Yazıları**. çev. Kemal Atakay, Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları, 2008.

- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. **Ankara**. 7. bs. İstanbul: İletişim Yayınları, 1998.
- Karay, Refik Halid. **Bir Ömür Boyunca**. 2. bs. İstanbul: İletişim Yayınları, 1996.
- _____. **Gurbet Hikâyeleri**. İstanbul: Semih Lûtfi Kitabevi, 1940.
- _____. **Memleket Hikâyeleri**. 16.bs. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, ?.
- “‘Kar’da ‘Kars’ Tartışması”. <http://www.milliyet.com.tr/2002/01/25/guncel/gun06.html> [10-02-2011].
- _____. “Sessiz Ev’in Sesleri”. **Orhan Pamuk’un Edebi Dünyası**. ed. Nüket Esen-Engin Kılıç, İstanbul: İletişim Yayınları, 2008: 139-150.
- Kılıçbay, Mehmet Ali. “Kimlikler Okyanusu”. **Doğu Batı**. s. 23 (Mayıs, Haziran, Temmuz 2003): 155-159.
- Koçak, Orhan. “Aynadaki Kitap / Kitaptaki Ayna”. **Defter**. s. 17 (Ağustos-Aralık 1991): 65-144.
- Koçal, Ece. “Avrupa Birliği Sürecinde Basında Milliyetçilik: Orhan Pamuk Davası Örneği”. Yüksek Lisans Tezi. Mimar Sinan Üniversitesi Sosyoloji Anabilim Dalı, 2006.
- Kundera, Milan. **Saptırılmış Vasiyetler**. 2. bs. çev. Özdemir İnce. İstanbul: Can Yayınları, 1995.
- Kur’an. çev. Suat Yıldırım. İstanbul: 1998.
- Laçiner, Ömer. “‘Kar’ın Perdelediği”. **Milliyet Sanat**. s. 516 (Mart 2002): 84-85.
- Loomba, Ania. **Kolonyalizm Postkolonyalizm**. çev. Mehmet Küçük. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2000.
- Maalouf, Amin. **Çivisi Çıkmış Dünya: Uygarlıklarımız Tükendiğinde**. 9. bs. çev. Orçun Türkay. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010.
- _____. **Ölümcül Kimlikler**. 30. bs. çev. Aysel Bora. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010.
- Mahir, Banu. **Osmanlı Minyatür Sanatı**. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2005.
- Makdisi, Usama. “Ottoman Orientalism”. **The American Historical Review**. c. 107. s. 3 (June 2002): 768-796.
- Manent, Pierre. “Machiavelli”. **Siyaset Felsefesi Sözlüğü**. ed. Philippe Raynaud-Stéphane Rials. İstanbul: İletişim Yayınları, 2003: 553-560.
- Mani, B. Venkat. “Turkish-German Reattachments: Orhan Pamuk’s The New Life”, **Cosmopolitical Claims: Turkish-German Literatures From Nadolny to Pamuk**. Iowa City: University of Iowa Press, 2007: 146-182.

Mardin, Şerif. "Türk Siyasetini Açıklayabilecek Bir Anahtar: Merkez-Çevre İlişkileri". **Türkiye'de Toplum ve Siyaset: Makaleler 1**. 13 bs. İstanbul: İletişim Yayınları, 2006:

Maszák-Szegedy, Mihály. **Literary Canons: National And International**. Budapest: Akadémiai Kiado, 2001.

Maury, Laurel. "Exposing Their Faces, Paradoxes Are Revealed". <http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?f=/c/a/2004/08/22/RVGKO87D891.DTL> [25.07.2009].

McGaha, Michael. **Autobiographies of Orhan Pamuk: The Writer in His Novels**. The Salt Lake City: University of Utah Press, 2008.

_____. "Images of Isolation in The Silent House". **Essays Interpreting The Writings Of Novelist Orhan Pamuk**. ed. Nilgün Anadolu Okur. New York: Edwin Mellen Press, 2009: 67-77.

_____. "The Poetry Of Defiance". August 15, 2004. The Los Angeles Times. <http://articles.latimes.com/2004/aug/15/books/bk-mcgaha15> [26.07.2009].

Miano, Sarah Emily. "More Than A Winter's Tale". The Observer. <http://www.guardian.co.uk/books/2004/may/30/fiction.orhanpamuk> [29.07.2009].

Moran, Berna. **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış (I. Cilt)**. İstanbul: İletişim Yayınları, 1983.

_____. **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış (II. Cilt)**. 2. bs. İstanbul: İletişim Yayınları, 1991.

Mustafa Sâmî Efendi. **Avrupa Risâlesi**. haz. Remzi Demir. Gündoğan Yayınları: Ankara, 1996.

Nasır-ı Husrev. **Saadet-Name**. çev. Meliha Ülker Tarıkâhya. İstanbul: Maarif Basımevi, 1958.

"Occidental Hero". The Guardian, 8 May 2004. <http://www.guardian.co.uk/boks/2004/may/08/fiction.orhanpamuk> [15.02.2011].

Oppermann, Serpil. **Postmodern Tarih Kuramı: Tarihyazımı, Yeni Tarihselcilik ve Roman**. Ankara: Phoenix Yayınevi, 2006.

"Orhan Pamuk and the Turkish Paradox". Spiegel. <http://www.spiegel.de/international/spiegel/0,1518,380858-2,00.html> [03.01.2010].

"Orhan Pamuk: Türkiye'nin İslamla özdeşleştirilmesine çok sinir oluyorum". <http://www.milliyet.com.tr/2007/10/24/son/sondun44.asp> [15.06.2011].

"Orhan Pamuk with Carol Becker". The Brooklyn Rail. <http://www.brooklynrail.org/2008/02/express/orhan-pamuk-wih-carol-becker> [03.01.2010].

O'Shea, Stephen. "Snow By Orhan Pamuk". <http://www.orhanpamuk.net/popuppage.aspx?id=93&Ing=eng> [22.02.2010].

Öcel, Aylin. "Orhan Pamuk'un Beyaz Kale ve Louis Gardel'in Sevenlerin Şafağı Başlıklı Romanlarında Öteki İmgesi". Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi, Fransız Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, 2006.

Özekin, Tülay. "Tarihsel Romana Karşılaştırmalı Bir Bakış: Amin Maalouf, Orhan Pamuk, Nedim Gürsel". Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Batı Dilleri ve Edebiyatı Anabilim Dalı, 2007.

Özkırımlı, Umut. **Milliyetçilik Kuramları Eleştirel Bir Bakış**. İstanbul: Sarmal Yayınevi, 1999.

Pamuk, Orhan. **Cevdet Bey Ve Oğulları**. İstanbul: Can Yayınları, 1983.

_____. **Sessiz Ev**. 25. bs. İstanbul: İletişim Yayınları, 2004.

_____. **Beyaz Kale**. 32. bs. İstanbul: İletişim Yayınları, 2006.

_____. **Kara Kitap**. 36. bs. İstanbul: İletişim Yayınları, 2009.

_____. **Yeni Hayat**. 72. bs. İstanbul: İletişim Yayınları, 2008.

_____. **Benim Adım Kırmızı**. 26. bs. İstanbul: İletişim Yayınları, 2006.

_____. **Kar**. 15. bs. İstanbul: İletişim Yayınları, 2006.

_____. **İstanbul: Hatıralar ve Şehir**. 15. bs. İstanbul: İletişim Yayınları, 2007.

_____. **Masumiyet Müzesi**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2008.

_____. **Babamın Bavulu**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2007.

_____. **Öteki Renkler**. İstanbul: İletişim Yayınları, 1999.

_____. **Gizli Yüz**, 10. bs. İstanbul: İletişim Yayınları, 2009.

_____. **Kırmızı ve Kar**. Röportaj: Ahmet Hakan Coşkun. İstanbul: Birey Yayınları, 2002.

_____. **Saf ve Düşünceli Romancı**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2011.

Parla, Jale. **Don Kişot'tan Bugüne Roman**. 4. bs. İstanbul: İletişim Yayınları, 2002.

_____. **Babalar ve Oğullar**. İstanbul: İletişim Yayınları, 1990.

_____. "Orhan Pamuk'un Romanlarında Renklerin Dili". **Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası**. ed. Nüket Esen-Engin Kılıç. İstanbul: İletişim Yayınları, 2008: 55-77.

Payne, Tom. "Alone in Turkey". Telegraph. <http://www.telegraph.co.uk/culture/books/3617511/Alone-in-Turkey.html>[03.01.2010].

Pedro'nun Zorunlu İstanbul Seyahati: 16. Yüzyılda Türklere Esir DüŖen Bir İspanyol'un Anıları. 3. bs. çev. Fuad Carım. İstanbul: Güncel Yayınları, 2002.

Pekdemir, Melih. "Taşranın 'Taşı Toprağı Altın'da Ne Vardır? ". **Taşraya Bakmak.** 2. bs. der. Tanıl Bora. İstanbul: İletişim Yayınları, 2005: 76-99.

Pınar, Nedret. "Bir Anket Beş Servet-i Fünûn Yazarının Bilinmeyen Yönleri". **Tarih ve Toplum.** c. 12. s.70 (Ekim 1989): 15-16.

"Problems of identity". The Economist. <http://www.orhanpamuk.net/popuppage.aspx?id=104&lng=eng> [25.07.2009].

Quintana, Ángel Gurria. "Cold Realities Like 'a pistol-shot in the middle of a concert', politics are tackled head-on in this devastating parable". <http://www.orhanpamuk.net/popup.aspx?id=27&lng=eng> [16.05.2009].

Riley, Nathaniel Brann. "Orhan Pamuk'un Kar'da Epigrafik İlişkiler". Yüksek Lisans Tezi. Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü, 2007.

Robson, David. "A Taste Of Turkish Despair". Daily Telegraph. <http://www.telegraph.co.uk/culture/books/3617996/A-taste-of-Turkish-despair.html> [25.07.2008].

Roselli, Bede Greig. "Youth, Masculinity And The Shattering Of Sight In Snow". **Essays Interpreting The Writings Of Novelist Orhan Pamuk, The Turkish Winner Of The Nobel Prize In Literature.** ed. Nilgun Anadolu-Okur-Talat S. Hamlan- Jale Parla. New York: The Edwin Mellen Press, 2009: 79-95.

Rushdie, Salman. **Utancı.** çev. Aslı Biçen. İstanbul: Metis, 2005.

Safa, Peyami. **Fatih-Harbiye.** İstanbul: Ötüken Neşriyat, ?

Said, Edward W. **Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları.** 2. bs. çev. Berna Ünler. İstanbul: Metis Yayınları, 2001.

_____. **Yersiz Yurtsuz.** 2. bs. çev. Aylin Ülçer. İstanbul: İletişim Yayınları, 2004.

_____. **Kış Ruhu.** 2. bs. çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları, 2006.

Sandık Cinayeti Ve Sabotajlar Dosyası. Ankara: Töre-Devlet Yayınları, 1973.

Saroyan, William. **Best Stories of William Saroyan.** London: Faber and Faber, 1942.

Sarup, Madan. **Post-Yapısalcılık Ve Postmodernizm.** çev. A. Bâki Güçlü. Ankara: Ark Yayınevi, 1995.

Şemseddin Sâmî. **Medeniyet-i İslâmiyye.** ed. Remzi Demir. Ankara: Gündoğan Yayınları, 1996.

Seyhan, Azade. "Seeing Through The Snow", Al Ahram Weekly. 19 - 25 October 2006IssueNo.817<http://weekly.ahram.org.eg/2006/817/cu5.htm> [03.01.2010].

- Seyppel, Tatjana. **Oğuz Atay'ın Dünyası**. çev. Tanıl Bora. İstanbul: İletişim Yayınları, 1989.
- Sezer, Feride Evren. "National Allegories In Third World Novels". Yüksek Lisans Tezi. Boğaziçi Üniversitesi Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, 2005.
- Shayegan, Daryush. **Yaralı Bilinç: Geleneksel Toplumlarda Kültürel Şizofreni**. çev. Haldun Bayrı. İstanbul: Metis Yayınları, 1991.
- Sıra dışı Bir Jön Türk Ubeydullah Efendi'nin Amerika Hâtıraları**. 2. bs. ed. Ahmet Turan Alkan. İstanbul: İletişim Yayınları, 1997.
- Simon, Fritz B. **Psikozum, Bisikletim Ve Ben: Deliliğin Benlik Organizasyonu**. çev. Gülden Güvenç. Ankara: HYB Yayıncılık, 1997.
- Singer, Peter. **Hegel**. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- "Snow Business". <http://www.cornucopia.net/aboutsnow.html> [28.07.2009]
- Sontag, Susan. "Satürn Yıldızı Altında". **Sanatçı Örnek Bir Çilekeş**. 2. bs. çev. Yurdanur Salman- Müge Gürsoy Sökmen. İstanbul: Metis Yayınları, 1998: 100-120.
- Sönmez, Yeşim. "The Translation Of Cultural Features In Orhan Pamuk's Beyaz Kale And Yeni Hayat". Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi Mütercim Tercümanlık Bölümü, 1999.
- "Struggling with the Elements of a Complicated History". http://www.qantara.de/webcom/show_article.php/_c-310/_nr-181/i.html [03.01.2010]
- Szegedy-Maszák, Mihály. **Literary Canons: National And International**. Budapest: Akadémiai Kiado, 2001.
- Şehbenderzade Filibeli Ahmet Hilmi. **Taklitle Medeniyet Olmaz!** İstanbul: Bedir Yayınevi, 1962.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. **Beş Şehir**. 24. bs. İstanbul: Dergah Yayınları, 2008.
- _____. **Mahur Beste**. 7. bs. İstanbul: Dergah Yayınları, 2005.
- _____. **Yaşadığım Gibi**. 4. bs. İstanbul: Dergah Yayınları, 2005.
- _____. **Günlüklerinin Işığında Tanpınar'la Baş Başa**. 3. bs. ed. İnci Enginün-Zeynep Kerman. İstanbul: Dergah Yayınları, 2008.
- _____. **19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**. İstanbul: Çağlayan Kitabevi, 1997.
- _____. **Huzur**. 18. bs. İstanbul: Dergah Yayınları, 2010.
- _____. **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**. 10 bs. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2005.
- "Tarihi Roman Tartışması". Zaman. 14 Ekim 2001. <http://arsiv.zaman.com.tr/2001/10/14/kultursanat/kultursanatdevam.htm> [25.08.2008].

- Teber, Serol. **Aşyan'daki Kahin: Tevfik Fikret'in Melankolik Dünyası**. İstanbul: Okuyan Us Yayın, 2002.
- Tekelioğlu, Orhan. "Edebiyatta Tekil Bir Kanonun Oluşmasının İmkânsızlığı Üzerine Notlar". **Doğu Batı**. c. 6. s. 22 (Şubat-Mart-Nisan 2003): 65-77.
- Temeşvarlı Osman Ağa. **Gâvurların Esiri**. İstanbul: Milliyet Yayınları, 1971.
- Tezcan, Asuman. "1980 Sonrası Toplumsal Değişimin Orhan Pamuk Romanlarına Yansıması". Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi Gazetecilik Anabilim Dalı, 2000.
- Toprak, Zafer. **Türkiye'de Ekonomi ve Toplum (1908-1950): Milli İktisat-Milli Burjuvazi**. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1995.
- Trimberger, Ellen Kay. **Tepeden İnmece Devrimler**. çev. Fatih Uslu. İstanbul: Gelenek Yayıncılık, 2003.
- "The Turkish Trauma". <http://www.signandsight.com/features/115.html> [03.01.2010].
- Tunalı, Dilek. **Batıdan Doğuya, Hollywood'dan Yeşilçam'a Melodram**. Ankara: Aşına Kitaplar, 2006.
- Türk Aydını Ve Kimlik Sorunu**. ed. Sabahattin Şen. İstanbul: Bağlam Yayınları, 1995: 219-226.
- Türkeş, Ömer. "Güdük Bir Edebiyat Kanonu". **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Kemalizm**. ed. Tanıl Bora- Murat Gültekingil. İstanbul: İletişim Yayınları, 2001: 425-448.
- Uslu, A. Didem. "A Melancholic Postmodern Mock-Hero In The Middle Of Political Carnavalesque Madness: The Journalist-Poet Ka In Snow". **Essays Interpreting The Writings Of Novelist Orhan Pamuk, The Turkish Winner Of The Nobel Prize In Literature**. ed. Nilgun Anadolu-Okur-Talat S. Hamlan- Jale Parla New York: The Edwin Mellen Press, 2009: 111-134.
- Yavuz, Hilmi. "Orhan Pamuk veya 'Kendimize Yabancı gibi Bakma'nın Faziletleri Hakkında". <http://www.zaman.com.tr/yazar.do? yazino =3575>, [18-05-2010].
- Yılmaz, Melike. "A Translational Journey Orhan Pamuk In English". Yüksek Lisans Tezi. Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2004.
- Yurdalan, Özcan. **Mavi Çöl: Pakistan Yolculuğu**. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2005.
- Whipple, Mary. "Snow". <http://www.mostlyfiction.com/world/pamuk.htm>, 16.9.2004 [03.01.2010].
- Zarka, Yves Charles. "Devlet Çıkarı". **Siyaset Felsefesi Sözlüğü**. ed. Philippe Raynaud, Stéphane Rials. İstanbul: İletişim Yayınları, 2003: 201-205.

ÖZGEÇMİŞ

1976 yılında Kocaeli-Gebze’de dünyaya gelen Zafer Doğan, ilköğrenimini ve liseyi İstanbul’da tamamladı. 2001 yılında Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü’nden mezun oldu. Aynı yıl MEB’de kadrolu edebiyat öğretmeni olarak işe başladı. Öğretmenliğe devam ederken, 2002-2004 yılları arasında Yıldız Teknik Üniversitesi Uluslararası İlişkiler ve Siyaset Bilimi Bölümü’nde yüksek lisans yaptı. 2005 yılında öğretmenlikten ayrılarak aynı üniversitenin Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Bölümü’nde okutman olarak göreve başladı. Bir süre aynı üniversitenin İnsan ve Toplum Bilimleri Bölümü’nde Toplumsal Yapılar ve Tarihsel Dönüşümler derslerini verdi. “Türkiyeli Bir Sosyalist Mehmet Ali Aybar” (Belge Yayınları) adlı kitabının yanı sıra gerek edebiyat gerekse çeşitli sosyal bilim alanlarında yazmış olduğu makale ve yazılar çeşitli dergilerde yayımlandı.