

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

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**YENİ HAYAT ROMANINDA TARİHSEL VE
KÜLTÜREL ALEGORİLER**

**AHMET SAİT AKÇAY
07701101**

**TEZ DANIŞMANI
Yrd. Doç. Dr. FAHRİYE DİNÇER KOÇAK**

**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

YÜKSEK LİSANS TEZİ

YENİ HAYAT ROMANINDA TARİHSEL VE
KÜLTÜREL ALEGORİLER

AHMET SAİT AKÇAY
07701101

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih: 07.01.2011
Tezin Savunulduğu Tarih: 11.01.2011

Tez Oy birliği ile başarılı bulunmuştur.

Tez Danışmanı : Yrd. Doç. Dr. Fahriye DİNÇER KOÇAK



Jüri Üyeleri : Doç. Dr. Cengiz ÇAĞLA

Doç. Dr. Mehmet HACISALİHOĞLU



İSTANBUL
Ocak, 2011

ÖZ

YENİ HAYAT ROMANINDA TARİHSEL VE KÜLTÜREL ALEGORİLER

Ahmet Sait AKÇAY

Ocak, 2011

Yeni Hayat, Orhan Pamuk'un romanları içerisinde, hakkında ne kadar çok yazılsa da bir o kadar yazma gereksinimi duyulan ender romanlardan. Orhan Pamuk'un *Yeni Hayat* romanı farklı okumalara açık, kendini sürekli yenileyen bir özelliğe sahip. Gündelik hayattan tarihe kadar pek çok konunun aynı ekseninde, paralel anlatıldığı ender romanlardan biridir *Yeni Hayat*. Pamuk'un bilinçli olarak serpiştirdiği anekdotların her biri bize farklı bir tabloyu göstermektedir. Pamuk, hikâye kurmuyor, hikâyelerle bize parça parça perspektifler sunuyor. Dolayısıyla romanda ana bir tema belirlemek, bir yanıyla yazarın hazırlamış olduğu tuzağa düşmektir. Yan tema gibi görülen konuların çoğu ana tema, ana tema gibi görülen konunun da pek doğal bir şekilde çok kenar bir anlatı olarak görülebileceğini söylemek lâzım. Bundan dolayı *Yeni Hayat*, kendisini hiçbir zaman statik bir yapıya hapsetmez, her okumada kendini geliştiren ve de başka anlatıları da kendine katan bir çerçeveye sahip. Her edebiyat metni kendi tarihselliğini, kültürelliğini farklı biçimlerde üretir. Bu bağlamda metnin taşıdığı sembolik hatta semiyotik değerden de bahsedebiliriz. Metnin ürettiği kültürel kodları, göndermeleri yine metnin içinde üretilen anlam katmanlarından, alegorilerden ortaya çıkarmak tezin ana amacıdır. *Yeni Hayat*, en temelde okuma pratikleriyle beraber tarihsel ve kültürel inşaları da sorgulayan bir roman. Bütün bunları ortaya koyarken şüphesiz Jacques Derrida, Roland Barthes, Paul de Man ve Barbara Johnson ve Linda Hutcheon'ın ortaya koymuş olduğu teorik çerçeve farklı bir ifadeyle yapıbozumcu eleştiri ışığında argümanlarımı geliştireceğim. Tezde tarihselcilik, eleştirel fark, alegori, yapıbozumculuk, sembol, hakikat, özcülük, inşa, tarihyazımı, mecaz, kimlik, okunur ve yazılır metin gibi kavramlarla metnin yapısını ilişkilendirilir.

Anahtar kavramlar: tarihselcilik, tarihyazımı, eleştirel fark, alegori, sembol, inşa, mecaz, özcülük, postmodernizm, yapıbozumculuk, hakikat, okunur metin ve yazılır metin.

İstanbul, Ocak, 2011

Ahmet Sait AKÇAY

ABSTRACT

CULTURAL AND HISTORICAL ALLEGORIES IN THE NEW LIFE

Ahmet Sait AKÇAY

January, 2011

Among the novels of Orhan Pamuk, *The New Life* is unique one which covers multidimensional story that lies at the plot widely addressing from daily life to history. The fragments inhabited in the plot allude to different reality disseminating the unification of the entity. Seeking one solely theme characterizing the novel is entrapped by the Pamuk as well. It should be acknowledged that the theme seems to be the main naturally can be switched to the subtheme and vice verse. So *The New Life* itself cannot be addressed to one referent, rather it gets improved by each reading and also accommodates the reading facilities in. It is very known since cultural studies pose to prominent in academics, every text produces its historical and cultural meaning. In this context the text may convey symbolic and even semiotics value. *The New Life* mainly problematizes the act of reading as well as historical and cultural constructions. This thesis proceeds to examine the cultural codes and references throughout the allegories and meaning folds in the entire novel. I will elaborate my arguments in the light of the prominent texts of those who are well known as deconstructive critics such as Jacques Derrida, Barbara Johnson, Roland Barthes, Paul de Man and Linda Hutcheon with reputation on postmodern theory. This thesis is dealt with the terms, such as critical difference, writerly and readerly text, historicism, allegory, historiography, truth, invention, identity, essentialism, figure, deconstruction and symbol.

Keywords: historicism, historiography, critical difference, writerly text, readerly text, allegory, truth, invention, postmodernism, essentialism, figure, deconstruction and symbol.

İstanbul, January, 2011

Ahmet Sait AKÇAY

ÖNSÖZ

Tezi en başından itibaren okuyup yerinde uyarıyla yönlendiren Ayşegül Baykan'a, önerileri ve katkıları için danışmanım Fahriye Dinçer'e ve değerli katkıları için jüri üyeleri Cengiz Çağla ve Mehmet Hacısalihoğlu'na teşekkür ederim. Bu tezin büyük kısmını Cape Town'da yazdım; Cape Town Üniversitesi Afrika Çalışmaları Bölümünde misafir öğrenci olarak kaldığım süre içinde kütüphane imkanlarını kullanmama fırsat veren Bölüm Başkanı Harry Garuba'ya da teşekkürü borç bilirim. Ayrıca İstanbul'da da kütüphaneyi cömertçe kullanmamı sağlayan İstanbul Bilgi Üniversitesi Kütüphanesi'nin değerli yöneticilerinden Abdullah Turan'a, yine teknik konularda özellikle de tez teslim sürecinde azımsanmayacak yardımlarından ötürü Gülbin Fırat'a ve teşvikleriyle Berat Fındıklı ve Mehmet Fatih Uslu'ya müteşekkirim.

İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

ÖZ	iii
ABSTRACT	ix
ÖNSÖZ	x
1. GİRİŞ	1
2. YAPIBOZUMCU VE POSTMODERN BİR ROMAN OLARAK YENİ HAYAT	4
2.1. <i>Yeni Hayat</i> Neyi Anlatır?	4
2.2. Teorik Çerçeve.....	6
3. YENİ HAYAT'TA KÜLTÜREL ALEGORİLER	16
3.1. Okumanın Yaratdığı Gerilim: Sanat/Hayat Karşıtlığı.....	17
3.2. Okumanın Artı Değeri Körlük	22
3.3. Kitabı ve Aşkı Romantize Etmek.....	24
3.4. Yazma ve Kopyalama	27
3.5. Kitabın Hakikatinden Hayatın Hakikatine	30
4. YENİ HAYAT'TA TARİHSEL ALEGORİLER	31
4.1. Gündelik Hayatta Hakikat Sembolizmi.....	34
4.1.1. İnşacı Fragmanların Sembolizmleri.....	35
4.1.2. Büyük Kumpas/Kırık Kalpli Bayiler.....	35
4.1.3. Çizgi Romanlar ve Hakikat.....	43
4.1.4. Atatürk Sembolizmi.....	45
4.1.5. Dr. Narin ve Tarihseleilik.....	46
4.2. Tekrarın Retoriği	48
4.2.1. Bir Gösterge Olarak Kitap.....	49
4.2.2. Kazalar.....	50
4.2.3. Yolculuk.....	51
4.2.4. Melek Figürü.....	53
5. SONUÇ	56
KAYNAKÇA	58
ÖZGEÇMİŞ	61

1.GİRİŞ

Yeni Hayat, Orhan Pamuk'un romanları içerisinde, hakkında ne kadar çok yazılsa da bir o kadar yazma gereksinimi duyulan ender romanlardan. Yayımlandığı günden bu yana hakkında iki kitap çalışması ve onlarca makale çıkmıştır. Roman, Pamuk'un *Cevdet Bey ve Oğulları*'ndan bu yana denediği edebi tekniklere bir yenisini katarak odağa bu defa okumanın kendisini alıyordu.

Yazılan yazılara, değerlendirmelere baktığımızda pek çoğunun aynı sorunsal etrafında yazdığını görürüz. Bunda Pamuk'un söyleşilerinin etkili olduğunu saptayabiliriz. *Yeni Hayat* okumalarında en çok etkili olan pasaj, şüphesiz modernleşme anlatısının belirleyiciliği üzerinedir. Pamuk bir söyleşisinde şunları söyler:

"Kendi tek boyutlu, zorlamacı "Batılılaşma" anlayışında ısrar eden Cumhuriyet için bu yıllarda (1920'li yıllar) eleştirel düşünce kendi modernleşme çabasına karşı bir tehdit olarak gözüktü. Farklılaşma, çok sesli bir toplum anlayışı, bu isteklerin yazıyla ifade edilişi de modernlik karşıtı bir başıbozukluk, disiplinsizlik olarak algılanıp yasaklandı ve yeraltına itildi... Bir yandan Batılılaşmaya çalışırken, Batıcı eleştirel düşüncenin yasaklanması, ya da bir yandan Türk kimliği vurgulanmaya çalışılırken, geleneksel kültürün yeraltına itilip hor görülüşü, bütün bu çelişkili ve muğlak siyasal ve kültürel tutumlar Türkiye'nin modernleşme çabasını derinden sakatladı." (Pamuk, 1999, 257-258).

Bu cümleler şüphesiz az ya da çok yazılan yorumlarda teğet geçilen ya da ana temalar olarak karşımıza çıkmaktadır. Doğu-Batı sorunu, batıcılık ve modernleşme temaları Orhan Pamuk söz konusu olunca ilk akla gelenler. Sadece *Yeni Hayat* üzerine yazılanlara baktığımızda bile, bu savın ne kadar doğru olduğunu görürüz.

Roman yayımlandıktan bir iki yıl sonra ardı ardına iki akademik çalışma yayımlandı. Biri Yıldız Ecevit'in *Orhan Pamuk'u Okumak* adlı yapıtı, ötekisi ise Mehmet Tekin'in *Romancı Yönüyle Orhan Pamuk ve Yeni Hayat* adlı çalışması. Bir ders kitabı formatında hazırlanan Ecevit'in kitabı, *Yeni Hayat*'ın yapısalcı, toplumcu, izlenimci, biçimci ve okur-merkezli okuma yöntemlerini örnekler.

Yeni Hayat'ın tematik ve biçimsel zenginliği çok farklı yazılara kapı aralasa da dönemsel okumaların önüne geçemedi. Engin Kılıç, Orhan Pamuk üzerine yazıları derlediği *Orhan Pamuk'u Anlamak* adlı kitapta *Yeni Hayat*'ın yazıldığı dönemin kültürel yapısını barındırdığını, Refah Partisinin yükselişiyle Batıcıların paranoid bir telaşa girdiklerini ve

bunun doğal olarak romana yansıdığını düşünür (Kılıç, 2006, 225-228).

Ahmet Oktay, “*Yeni Hayat Üzerine*” adlı yazısında Pamuk'un sorunsallarını genişlettiğinden dem vurarak, modernleşmenin başarısızlığının romanda yansıtıldığını vurgular (2006, 229-47). Oktay, Türkiye toplumunun değişimlerini, taşranın modernleşmesini, ekonominin hayata etkisini roman üzerinden okur. *Yeni Hayat*'ın “kültürel alanda yıllardır çözümlememiş can alıcı sorunlara değindiğini” söyleyen Oktay, “Doğu/Batı sorunsalı, çevrenin ve doğanın tahribi, yaşamın *fastfoodlaşması*” (236) temaların yanı sıra Pamuk'un yerli/yabancı ekonomi ve sermaye meselesinin sosyolojik olduğunun da altını çizer.

Yine *Franfurter Allgemeine Zeitung*'da yazdığı “Biri Beni Tutsa Ağrı Dağı'na Götürse” adlı yazısında Thomas Steinfeld, romanı Türkiye'nin rehber kitabı olarak değerlendirir (2006, 338-45). *Yeni Hayat*'ı “Türkiye'nin bir rehber kitabı olarak” niteleyen yazar Türkiye'yi “terene benzeyen, kurnazca düşünülmüş ulusal bir proje”ye benzetir (341). Kemalistlerin devletçi politikalarının tıkandığının portresi olarak romanı okuyan Steinfeld de Oktay gibi modernleşmenin başarısızlığını okur romanda.

Erdağ Gökna, “*Yeni Hayat* ve Türk Milliyetçiliğinin Eleştirisi” adlı yazısında bir Cumhuriyet dönemi anlatısı bağlamında modernleşme, Atatürkçülük ve batıcılık gibi temalarda okur romanı (2006, 325-38). Gökna'nın şu cümleleri romanın tam anlamıyla nasıl bir tarihselleştirme ve dönem okumasına tabi tutulduğunu örnekler:

“Özetle Pamuk'un *Yeni Hayat*'ı hızlı ve ani değişim üzerinedir. Bu hayat parçalardan, yani Tanzimat döneminde Batılılaşmaya başlayan ve Genç Osmanlıların, Jöntürklerin, Atatürkçülerin ve üç askeri darbenin etkisiyle Batılılaşmaya devam eden, hızla değişen Osmanlı-Türk kültürünün haberleri ve kalıntılarından oluşur. Pamuk'un *Yeni Hayat* eleştirisi Atatürk mirasının sosyo-politik açıdan sürekli yüceltilmesi yerine bir kültürel hesaplaşmanın savunusunu içerir. Romanında bize bu tür bir hesaplaşmanın küçük bir modelini sunar” (334).

Gökna daha da ileri giderek *Yeni Hayat*'ı Türk Milli Kurtuluş Mücadelesinin parodisi olarak görür (335).

Sibel Irzık da *Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası* adlı kitaptaki *Yeni Hayat*'ta siyaset ve temsil ilişkisini sorguladığı “Orhan Pamuk'ta Temsil ve Siyaset” adlı yazısında Cumhuriyet anlatısının sorunsallarına göndermede bulunarak romandaki demiryolları projesini, tıpkı Erdağ gibi Cumhuriyetçi Laik bir proje olarak okur (Kılıç, Esen, 2008, 31-55). Yıldız Ecevit ise *Orhan Pamuk'u Okumak* adlı eserinde romanı, kültürel bir çözülme ve içi boşaltılmış Atatürkçülükle ilişkilendirir (Ecevit, 1996, 243).

Yeni Hayat üzerine yazılmış yazıların çoğunda romanın tarihselleştirilmesi söz konusudur. Romanın bu tip okumalara açıklığı tartışılır. Ancak bütün tarihsel ve dönemsel okumaların

dışında *Yeni Hayat* nasıl okunabilir acaba?

Her edebiyat metni her ne kadar kurgu olarak tasarlansa da toplumun, bireyin ya da yazıldığı dönemin değerlerini, inançlarını örtük ya da açık biçimlerde ortaya koyar. Bu aynı zamanda metnin aurasını da bize gösterir. Dolayısıyla her metin aslında olmuş, bitmiş ya da olması muhtemel bir varsayım üzerine kurulduğu için hiçbir zaman somut bir gerçekliği sunmaz. Ancak içinde taşıdığı referanslar metnin bağlamını bize çizer. Ve aslında tarihin belli bir döneminde yazıldığını da unutmamalıyız. Tam da bu noktada edebiyat ve tarih ilişkisine girmekte fayda vardır. Zaten bilindiği gibi tarihsel roman bir alt tür olarak edebiyatın tarihle temasını yeterince açıklar. Ancak tarihi konu edinmeyen romanlarda tarihten romanı anlatırken tarihten söz etmemek de olası değildir. Edebiyat metninin tarihle kurduğu temas biçimini anlamlandırmak önemlidir. Edebiyatın değerler ve inançlar aracılığıyla bir biçimde tarihe hizmet ettiğini düşünmek de olasıdır. Edebiyatın kurmaca, tarihin ise kurmaca dışı olarak tanımlanması bu iki türün kesişmesini engellemez. Doğrudan tarihi konu edinen romanlarda bile aslında tarihin kurmaca mı gerçek mi ayrımı, yine eleştirmenin bakışı açısına bağlıdır. Çünkü edebiyat metinleri, özellikle modernist sonrası dönemde dış dünyayla ilişkisini koparmıştır. Dolayısıyla tarihi bir değer ya da kanıt olarak sunmaktan uzaktır bu tarz metinler. Yani üretilen tarihsellik de bir yönüyle edebiyatın aracı olmuştur.

Tarihsellik ve edebilik ölçütü o metne yaklaşım biçimiyle alakalıdır. Metni okurken metnin referans dünyasını dönemin gerçekleriyle örtüştürdüğünüzde, metne tarihsel bir bağlam çizersiniz. Ancak çizdiğiniz bu tarihsel bağlamın gerçekliği yine o dönemin anlamlandırılmasıyla ilişkilidir.

Tarihi bir metni edebiyat olarak okuyabileceğimiz gibi, edebi metinleri de tarihin bir parçasına dönüştürmek, bir tarih yorumu olarak okumak pekâlâ mümkündür. Edebiyat ve tarih ilişkisi aslında bir yorum üzerine kurulur. Bu yorum ne kadar tarihi verilere dayansa da nihayetinde bir kurmacaya dönüşür. Edebiyat metinleri doğrudan tarihle ilişkilendirilemez. Dolaylı bir tarih yorumu olarak kimi romanları okumak mümkün. Burada her roman tarihi bilgiler içerir denilemez elbette, ancak her roman dönemselleştirilebilir ve araçsallaştırılabilir.

Orhan Pamuk'un *Yeni Hayat* romanı, tarihle dolaylı olarak temas eden bir metin. Pamuk tarihe teğet geçerek, çoğu zaman bize tarihin başka bir yorumunu sunmaya çalışır. Bu yorumu da anlamlandırmaya çalışırken kurmacanın kendi sınırlarında kalmayı tercih ettim. Bu tercih beni metnin dışsal gibi görünen referansların karşılıklarını metnin içinde aramaya götürdü. Bu da ortaya tarihselliğin alegorik okuması diyebileceğim bir tür mecazlar yoluyla anlamı aramamı sağladı. *Yeni Hayat* metni kendi içine kapanan özelliğiyle tarihselliği de metinselliğe

dönüştürmüştür. Çünkü metin her kurduğu yapıyı, tezde göstereceğim gibi, bozar, buna tarihselcilik de dahil. Aslında bu tez bir yönüyle tarihselliğin kurmaca içinde kalarak nasıl yorumlanabileceğini de gösterir.

İşte benim tezde yapmaya gayret ettiğim romanı olabildiğince dönemselleştirmeden, tarihsel ve kültürel yapısını alegoriler yoluyla açıklamaya çalışmak. Romanın retorik yapısını çözümlerken, yapının içindeki gerilimleri, çatışmaları yine metnin birer sorunsalı olarak göstermektir temel amacım. Bu tezin Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Bölümüne nasıl bir katkıda bulunduğuna biraz değinmek istiyorum.

Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Bölümü, adından anlaşılacağı üzere Cumhuriyet dönemi, yani yakın tarihi çalışmaları vurgulayarak dönemsel ya da tematik tarihsel incelemelere ağırlık vermektedir, bu tez belki doğrudan bir tarihi dönemi ele almasa da edebiyat metni üzerinden, yakın dönemin sorunsallarını bir metinsel birim olarak tartışmaya açıyor ve tarihselliğin okunmazlığını tersten bir tarihsel okuma olarak gösteriyor. Bu bugüne kadar alışkın olmadığımız bir yöntem olsa da, bu tezle aslında yapmak istediğim tarihin metinselliğini de öne çıkararak bu tarz tartışmaların alegoriler düzeyinde yapabilirliğini ortaya koymak.

Birinci bölümünde tezin teorik çerçevesini ve romanın içeriğini özetledim. Yapıbozumculuk ve postmodernizmin eleştirel imkânlarını bu bölümde tartışıyorum. "*Yeni Hayat*'ta Kültürel Alegoriler" başlıklı ikinci bölümde, *Yeni Hayat*'ın okuma sorunsalı etrafında yazma, yeniden üretme, taklit, kopya ve orijinalite kavramlarını okuyorum. "*Yeni Hayat*'ta Tarihsel Alegoriler" başlıklı üçüncü bölümde ise romanın teğet geçtiği tarihsel kurgularının yanı sıra çizgi romanlardan kimliğe inşa biçimlerinin alegorilerini tartışıyorum.

2. YAPIBOZUMCU VE POSTMODERN BİR ROMAN OLARAK *YENİ HAYAT*

Orhan Pamuk'un *Yeni Hayat* romanı, farklı okumalara açık, kendini sürekli yenileyen bir özelliğe sahip. Her edebiyat metni kendi tarihselliğini, kültürelliğini farklı biçimlerde üretir. Bu bağlamda metnin taşıdığı sembolik hatta semiyotik değerden de bahsedebiliriz. Metnin ürettiği kültürel kodları, göndermeleri yine metnin içinde üretilen anlam katmanlarından, alegorilerden ortaya çıkarmak tezin ana amacıdır. Bütün bunları ortaya koyarken şüphesiz Jacques Derrida, Roland Barthes, Paul de Man ve Barbara Johnson'un ortaya koymuş olduğu teorik çerçeve farklı bir ifadeyle yapıbozumcu eleştiri ışığında argümanlarımı geliştireceğim.

2.1. *Yeni Hayat* Neyi Anlatır?

Yeni Hayat, okuduğu kitabın etkisiyle sarsılan ve kitaptaki dünyayı aramaya koyulan bir üniversite öğrencisi Osman'ın, okuma ve hayat arasındaki macerasını konu alıyor. Kitabı ilk defa üniversitede tanıştığı ve aşık olduğu Canan'ın elinde gören Osman, okuduğu kitabın etkisinden hiç kurtulmaz. Kitap romanla aynı adı taşıyan “yeni hayat”tır ve okurlarına da yeni bir hayat vaad eder. İnşaat fakültesinde öğrenci olan Osman, roman boyunca kendisini ne kitaptan ne de Canan'dan ayrı düşünebilir. Romanın da anlatıcısı olan Osman, kitabı okuyan birilerini arar; Canan, onu, Tıp Fakültesi'nde arkadaşı Mehmet'le tanıştır, Mehmet ona kitaptaki dünyanın tehlikelerinden söz etse de kitabın peşini bırakmaz. Kitaptaki dünyaya ulaşmanın tek yolu ise kazalardır. Tıpkı çocukluğunda okuduğu hem komşusu hem de babasının iş arkadaşı Demiryolcu Rıfkı Amca'nın çizgi romanlar gibi sevmiştir kitabı. Mehmet'in bir gün vurulmasının ardından Canan da kaybolur, Osman ise Canan'ı aramak için yolculuğa başlar, zira kitaptaki dünyayı bulma umudu yine kazalardadır. Kaza anlarında ortaya çıkan melek, gündelik hayatta sıkça kendisine görünür, bitmek tükenmek bilmeyen seksen dokuz gece boyunca yolculuğuna devam eder. Ancak bir türlü kazaya rastlayamamıştır, en dolambaçlı yolları, en süratli şoförleri seçse de. Canan'ın da Mehmet'in de yollarda olduğunu ve okuduğu kitaptaki “yeni hayat”ın peşinde olduğunu anlar. Canan'la Konya'nın Güdül kasabasında karşılaşır, bir kaza sonucunda ölen kişilerin kimliklerini alırlar ve Ali ve Efsun Kara olarak yollarına devam ederler, Kırık Kalpli Bayiler Toplantısına

gidecek çiftin yerine toplantıya onlar adına katılırlar. Kırık Kalpli Bayiler Toplantısını örgütleyen ve Mehmet'in babası olan Dr. Narin'le tanışır. Oğlunun öldüğünü sanan Dr. Narin, anlatıcı Osman'a oğlunun mirasçısı olmasını, yani oğlu yerine geçmesini ister ve oğlu için yaptığı müzeyi Osman'a açar. Burada Osman kendi çocukluğunda okuduğu çizgi romanları görür. Bu arada okuduğu ve romanla aynı adı taşıyan “Yeni Hayat”ın Rıfki Amca tarafından yazıldığını öğrenir, Dr. Narin'in örgütçülüğünü ve kitap düşmanlığını, kitabı okuyan herkesi izletmesini, hatta kurduğu Kırık Kalpli Bayilerin bazı ihbarlar yaptığını raporlardan öğrenir. Dr. Narin bayi örgütlenmesini Büyük Kumpas dediği küresel bir komplo hareketine karşı kurar. Kültür yayımcılığını görev edinmiş olan bu harekete karşı Dr. Narin ise yerel bir örgütlenmeyle muhafazakâr yerli bir oluşum kurmak ister. Osman bu raporları okurken, Dr. Narin'in saat isimleriyle çağırdığı kişilerden oluşan illegal örgütteki Serkisof, Omega, Zenith, Movado ve Hamilton tarafından kendisinin oğlu Mehmet'le birlikte nasıl izlendiğinin farkına varır. Rıfki Amca'nın öldürülmesinin bu saatlerle ilişkisini de okuduğu raporlar arasındaki gazete kesiginden öğrenir. Bu arada kitabı okuyan pek çok Mehmet'in olduğunu okur ve asıl Mehmet'in önceki isminin Nahit olduğunu öğrenir, bir kazadan sonra başkasının kimliğiyle dolaşan Mehmet'in yeniden isim değiştirdiğini ve Osman ismiyle dolaştığını fark eder. Kendi ikizi olduğunu anladığı Nahit Mehmet Osman'ı bulması gerektiğini düşünür ve onu aramaya koyulur elindeki bir silahla. Çünkü Rıfki Amca'nın romanı kendisi için yazdığını ve kahramanına da kendi adını verdiğini düşünür. Osman sahte Osman dediği ikizini öldürerek kendi varlığını garantiye alır. Romanın sonlarına doğru kurgu hızlanır, pek çok şey değişmiştir artık. Canan evlenmiş ve Almanya'ya yerleşmiştir. Kendisi de evlidir ve bir çocuğu vardır; yıllar sonra yeniden kitabı okumaya koyulduğunda eski etkiyi hissetmez ancak yine de yeni hayat umuduyla son yolculuğuna çıkar.

Romanın ana hikâyesi böyle özetlense de romanın yan hikâyelerine de kısaca değinmek gerekir. Anlatıcı ölüm arzusuyla, arzu meleğini göreyim diye koyulduğu yolculuklarda taşranın yollarını, otobüslerin eskiliğini, siyah beyaz filmleri, videoları, sabahçı kahvelerini ve taşrada karşılaştığı melek resimli Yeni Hayat Karamelalarını deneyimler. Kırık Kalpli Bayiler Toplantısı bir taşra örgütlenmesi olarak okunabilir. Bu yerel örgütlenme Büyük Kumpas denilen evrensel tek tipçi küresel kültüre karşı mücadele etmeyi amaçlar. Dr. Narin aynı zamanda bir antikacıdır, eski objeleri toplar, tarihin eşyada saklı olduğuna inanır. Bunun karşısında konumlandırabileceğimiz Rıfki Amca, “Yeni Hayat” kitabının dışında yazdığı çizgi romanlarla da bir millî bir kimlik yaratmak ister. Belki tam Rıfki Amca gibi olmasa da aynı çizgide okunabilecek Yeni Hayat Karamelalarının yaratıcısı Süreyya Bey de şekerlemelerin

üzerine melek figürüyle birlikte yazdığı binlerce maniyle bir geçmiş özlemi ortaya koyar. Romanın ana teması okumayla hayatın bağdaşlığının yarattığı sorunsallar etrafında gelişir.

2.2. Teorik Çerçeve

Susan Wells, *The Dialectics Of Representation* adlı eserinde çağdaş edebiyat kuramının iki soruna odaklandığını belirtir: Okuma ve referans. Paul de Man ve Fredric Jameson'ın karşıt teorik duruşlarını, yarattığı temsillerle aktaran Wells, aynı zamanda çağdaş eleştirinin iki uç yaklaşımını da gösterir. Bir yandan tarihi mecazlar sistemi olarak ele alan Jameson, öte yanda okuma eylemini merkeze alan Paul de Man. Bu iki yaklaşım metinsellik ve tarihsellik diye de adlandırılabilir. Rus Biçimciliği, Yeni Eleştiri ve Yapısalcılık kuramlarıyla ilişkilendireceğimiz metinsellik, metni okumanın merkezine alan yaklaşımları kapsar. Özellikle yapıbozumculukla en fazla akrabalık kurulan Yeni Eleştiri ekolü, metnin anlamını metnin içinde arayan ve metnin bütünlüğünü, hakikatini salık veren bir okumaydı. Metin okumasının tutarlılığı, organik bütünlüğü esastı bu yaklaşımda. Yeni Eleştiride “bir edebiyat eseri, yazarından, okurundan ve yazıldığı tarihin toplumsal ve tarihsel koşullarından bağımsız, kendi başına yeterli olan, kapalı, dilsel bir düzendir (Moran, 2000, 160). Yapıbozumculuk, Yeni Eleştiriye yakın bulunsa da aslında taban tabana zıt bir yöntemi önerir. Metnin kendisini problematize eden, yapıbozumcular metnin tutarsızlığını, metaforlar ve mecazların yarattığı çelişkilerden yola çıkarak kanıtlamaya çalışırlar, metni tamamıyla bir retorik yapı olarak kabul ederler. Okumanın kendisi de bu mecazları yorumlamaktır.¹ Suzanne Gearhart, “de Man’ın Okuma Alegorileri’nde edebiyatın tarihsellik karşısındaki imtiyazını savunduğunu söyler” (De Man, 2008, xxı). İki yaklaşım arasındaki esas mesele referans biçiminde saklıdır. Craig Owens (1980, 67-86) postmodern sanatla yapıbozumculuğun ilişkisini formüle ettiği meşhur makalesinde postmodernizmin esas meselesinin referansı sorunsallaştırmak olduğunu söyler. De Man, Yeni Eleştirinin metnin organik bütünlüğünü hata olarak görür ve bunu yorumbilimin metni birleştirme yatkınlığının etkisine bağlar. Çünkü de Man’a göre okuma, ontolojik ve hermenutikten çok linguistiktir (Wells, 1985, 8). Şüphesiz yapıbozumcu metinselliğin en önemli vurgusu Jacques Derrida’nın meşhur sözü “metin dışında hiçbir şey yoktur”da biçimlenir.

¹ Yine William Ray, “de Man’ın epistemolojik kaygıları olduğunu belirterek, insanın sahip olduğu bilgiyi kullanarak ve bunu ifadeye dönüştürerek, tarihi nasıl kontrol ettiği üzerinde durduğunu söyler. Buna göre, duyguların ve tarihin kontrolünde retorik başrol oynamıştır” (*Okuma Alegorileri*, Türkçe çeviriye önsöz, xxı). Tezde aksi belirtilmedikçe çeviriler bana aittir.

Tarihselci okuma, özellikle Fredric Jameson, Edward Said ve Terry Eagleton gibi kuramcılarının eserlerinde gördüğümüz, metnin tarihsel art alanından bağımsız okunmamasıdır. Anlamanın tarihi fark etmek olduğunu söyleyen Jameson, tarihi ontolojik ve epistemolojik bir bütünleştirici unsur olarak görür (Wells, 1985, 10-11). Yine aynı şekilde Edward Said de, yapıbozumcu okumanın yetersizliğine vurgu yapan “metnin dünyeviliği” (*text worldliness*) kavramını ortaya atar. Bu kavramla Said, metindeki temsillerin gerçekten daha gerçek olduğunu öne sürer.²

Metni tarihselleştirmek, metnin bağlamını dışarıda anlamlandırmaktır ki, bu tezde uyguladığım yapıbozumcu eleştiri bundan oldukça sakınır. Çünkü her metin dışı gönderme metni dönemselleştirir ve kendisinden koparır.

Çıkış noktam Barbara Johnson'un Derrida'nın “fark” (*difference*) kavramından yola çıkarak geliştirdiği 'Eleştirel Fark' (*Critical Difference*) kavramı olacak. "La difference" adlı makalesinde Derrida "fark" kavramının zamansal ve mekânsal unsurlarının ayrılmaz bütünlüğünden bahseder. Difference (a ile) kavramını kullanarak Fransızcada "erteleme" ve "fark" anlamlarını bir araya getirerek her iki kavramın bilinç, kimlik ve varlık kavramlarının, yanılsamalarının ürettiği gibi aynı zamanda bu yanılsamayı yıkıcı özelliğe sahip olduğunu vurgular (Johnson, 1985, xi). Johnson'un "eleştirel fark" kavramı etrafında geliştirdiği okuma yöntemi işte bu fark'ın ya da fark'ların mevcut yapısını sorunsallaştırıyor. Mevcut ayrımlar, tanımlar ya da konumlar arasında bastırılan farkların açığa çıkarılmasını hedefleyen bu okuma yöntemi en temelde ikili farkların yarattığı yanılsamalar üzerine kurulur. Şüphesiz yapıbozumcu (*deconstructive*) okuma biçimi olarak da adlandırılan bu yöntem, ikili karşıtlıkların (*binary opposition*) yıkımı olarak adlandırılmaz; bilakis karşıtlıkların yarattığı yanılsamalar içinde gelişen farkların izini sürer. Bu bağlamda Roland Barthes'ın "metnin farkı" kavramına da değinmem gerekir. Barthes'e göre bu fark metinlerin, dillerin ve sistemlerin üzerinden sürekli üretilen yeniden okuma eylemidir (Barthes, 1974, 3). Johnson bu okuma eylemini, metnin kendisinden farklılaşması olarak okur. Her yeni okumada gelişen fark, her defasında tekrarlanan bir yöntem olarak benzerliklerden çok farklılıkları vurgular. Başka bir ifadeyle bu fark, birinin ötekinden ayrımı biçiminde gelişmez; yani en azından iki bağımsız birim arasında değil “kendi içinde fark”tır (*difference within itself*). Johnson,

² Said, yapıbozumcuların, gösteren ile gösterilen arasındaki yapısal boşluğa binaen öne sürdükleri sonsuz yorum, okuma biçimlerine itiraz eder. Metinlerin konumlanılış biçimlerine göre maddiliği ve dünyeviliği barındığını iddia eder. Ve bu metinlerin dünyada oluş biçimlerinin sonucu olduğunu söyler. Bkz. Ashcroft, Bill and Pal Ahluwalia, *Edward Said*, (London, Routledge, 2001)

yapıbozumcu okuma yöntemini, metnin kendisinden doğan eleştirel fark'ın belirleyiciliğinin analizi olarak tanımlar (Johnson, 1985, 5).

Yeni Hayat'ta da, roman boyunca karşımıza çıkacak olan okuma farkının hikâyesi, anlatıcının kendi dünya algısıyla ötekiler arasındaki fark, kaçınılmaz olarak kendisinin ayrılmaz bir farkına dönüşür. Barthes'ın deyiimiyle söylersek "her metnin farkı, kendisine dönüştür" (Barthes, 1974, 3). Şurası da açıktır ki, iki farklı bütünlük (*entity*) arasında gelişmez bu fark; tek formun, metnin ürettiği bir fark söz konusudur.

Romanda daha ilk cümleden belirtilen bu farkı (Bir kitap okudum ve bütün hayatım değişti) şöyle konumlandırabiliriz: Anlatıcının iki gerçekliği, yaşam deneyimi vardır. Birincisi okuduğu kitabın ürettiği hayat ki bu hayatı edilgen olarak niteleyebiliriz. Öteki ise, yaşanan gerçeklik; anlatıcının roman boyunca deneyimlediği hayatın kendisi. Bu iki düzlem arasında ortaya çıkan "fark"ın metinde nasıl açığa çıktığını Barthes'ın "readerly/okunur" ve "writerly/yazılır" kavramlarıyla açıklamaya çalışacağım. Metindeki bu fark'ın da "okunur" ve "yazılır" düzlemleri arasında belirlendiğini göstereceğim. Okunur metin, okur tarafından tüketilen bir ürün olarak tanımlanabilir, buna karşılık "yazılır metin" ise okurun bir üretici olarak metne katkıda bulunduğu bir üretim işlemi olarak açıklanabilir (Barthes, 1974, 4). *Yeni Hayat* romanı bu bölünmüşlüğü "kendi içinde bir fark" (*a difference within*) olarak çok iyi gösterir. Johnson bu iki kavramı, okunur ve yazılır, semiyotik düzlemde "gösterilen ve gösteren" (*signified and signifier*) olarak tanımlar. Yazılır metin ucu açık, parçalı, farkların ve gösterenlerin özgür bir oyunu olup bütüncül ve genelleştirici herşeye karşıyken okunur metin, sürekliliği ve bütünlüğü vurgulayan bir düzlem. *Yeni Hayat*'ta anlatıcının okuduğu ve büyülediği hikâye, roman boyunca sürekli okunan, bir yanıla tüketilen ama her okumada anlatıcının benliğiyle yaşamı arasındaki gerginliği şiddetlendiren bir "okunur metin"dir. Romanın yapısı ise parçalı, sürekli dönüşen gösteren ve farklarıyla bir "yazılır metin" olarak görülür. Dolayısıyla kurmaca ve hayat fark'ı romanın ana temasını oluşturur. Modernistlerin zihnini çelen hayat-sanat gerginliği, soyutlanma duygusu postmodern bağlamda yeniden dönüşü, tekrarı çağırıştırır. Bu tekrar retoriği Barthes'ın vurguladığı gibi "metne dönüşün, metnin farkı"nın bir göstergesi olarak karşımıza çıkar.

Bu okuma eylemi her tekrarda körlüğü de (*blindness*) beraberinde getirecektir. Çünkü de Man'a göre alegori körlük ve basiretin sonsuz ilişkisini barındıran bir mecazdır (Wells, 1985, 3).

Yeni Hayat, her yönüyle yapıbozumcu okumaya çok yatkın bir metindir, hatta metnin kendisi de yapıbozumcudur. Kaldı ki yapıbozumcu okuma yöntemi her metne uygulanabilir. Brock

Üniversitesi İngiliz edebiyatı profesörlerinden John Lye'in dediği gibi "Bir metin kendi yapısını ne kadar az bozuyorsa, o kadar çok yapısı bozulabilir ve bozmalıyız" (Brocku, 17.11.2010).

Yine Paul de Man, "her anlatı, kendi okumasının alegorisidir" der (De Man, 1979,76). Ona göre mecazlar da kendi retorik işlevselliğinde birer metindir ve eleştirmenin görevi ise mantığın mecazbilimsel yerdeğiştirmesini (*tropological displacement of logic*) metin boyunca izlemektir (Wells, 1985, 3). De Man'ın okuma yönteminin temelinde belirsizlik (*indeterminacy*) kavramı yatar. Bu belirsizlik durumunu, metnin kendi içinde kendinden farklılaşması biçiminde okuyabiliriz. Roman kişilerini göz önüne getirdiğimizde Mehmet'in kimlik değişimleri böylesi bir kararsızlığın sonucudur. Aynı şekilde roman boyunca karşımıza çıkan ışık metaforu, taklit ve kopyalama işlemi de çok anlamlı yönleriyle dikkat çeker.

Yapıbozumcu eleştiri, yapısalcılığın ve Yeni Eleştirinin tersine, bir anlam üretmeye kalkışmaz, de Man'ın vurguladığı gibi bilakis "metnin okunamamazlığını öne sürer" (De Man, 1979, 235).

Jacques Derrida'nın "Metnin dışında bir şey yoktur" ifadesiyle de Man'ın "sözsüz gönderme" (*nonverbal outside*) ifadesi, yapıbozumcu eleştirinin metnin kendisiyle kuşatıldığını bize hatırlatır. De Man'a göre bütün metinler kendi okunamamazlığının alegorisidir ve bütün bu alegoriler de metaforlar üzerine kurulur (De Man, 1979, 205). Bu gözle romanı değerlendirdiğimizde; *Yeni Hayat* bir okuma etkinliğinin/alegorisinin romanı olarak karşımıza çıkar ve bu okuma etkinliğinin deneyimlenme sürecinde hayatla kesiştiği/çakıştığı düzlemin kendisi de problematik bir alan olarak belirir. Romanı okuma sürecinde metnin kendi içinde ürettiği anlam dünyasını, çağrışımları ve alegorileri, ayrıca postmodern okumanın ışığında okuyacağım.

Yeni Hayat'ı yapıbozumcu bir eleştiriye tabi tutarken, romanın kendisinin de biçimsel olarak ürettiği farklı metinlerin, yani "yazılır metin" ve "okunur metin"lerin çakıştığı noktada karşımıza çıkan deneyim süreçleri, tekrarlar postmodern temsillerin, parodilerin gündeme getirilmesini kaçınılmaz kılar. Yine yapıbozumcu eleştirinin de bu kuramsal olguya yakınlığını hesaba katarak, postmodern teorinin bu hikayeyi nasıl kuşattığına da bakmak gerekir diye düşünüyorum. Zira Gayatri Chakravorty Spivak'ın (1993, 11) belirttiği gibi Yapıbozumculuk bir düşünce ekolünden ziyade okuma yöntemidir ve bu okuma yönteminin kendisinin de postmodern teoriyle okunabileceği de apaçıktır. Çünkü *Yeni Hayat* bir yanıyla bir göstergeler oyunudur ama aynı zamanda romanda parodinin, alegorinin de kaçınılmaz işlevselliğine de değinmek gerekir.

Geçmiş, Pamuk'un *Yeni Hayat*'ta en çok kurcaladığı bir sorundur. Geçmiş alegorisi, romanın postmodern karakterini ortaya çıkarmasının yanında zaman zaman metanomik ya da metaforik bir modda karşımıza çıkar. Geçmiş kurgusunun hangi temsiller üzerinden yaratıldığını ve nasıl bir işlevselliğe büründüğünü üçüncü bölümde tartışacağım. Geçmiş aramak, hakikati, orijini, öz olanı aramakla eşdeğerdir. *Yeni Hayat*'ta karşımıza çıkan yapılarda gördüğümüz geçmiş hakikatin, aşkın olanın bir metaforudur çoğu zaman. Hutcheon'ın modernist sanatı anlatırken, epistemolojik yapısına dikkat çekmesi, postmodernist teorisyenlerden Brian McHale'in (1987, xii,) *Postmodern Fiction* adlı eserinde belirttiği postmodernizm ve modernizm ayrımını epistemolojik ve ontolojik temeller üzerinden değerlendirmesine denk düşer. Bu çerçeve içerisinde *Yeni Hayat*'ın çabasını, epistemolojiden ontolojik meselelere doğru anlamlandırabiliriz. Bunu da şöyle formüle edebiliriz: Romanın başından itibaren epistemik bir çabayı temsil eden okuma alegorisi ontolojik bir kaygının metaforuna dönüşür. Hakikat ve ideal (öz) sembolizminin alegoriye dönüşmesi de romanın en temel problematiği olarak göze çarpar. Pamuk'un romanı, epistemolojik bir etkinliği, yani okumayı, romanın sonunda ontolojik bir duruma dönüştürür. Esas odak kayması da burada başlıyor; epistemolojik bir gerçekliği ontolojik gerçekliğe dönüştürmesiyle Pamuk; yapının konumlandırma biçimini de romanın da zeminini kaydırır.

Şüphesiz *Yeni Hayat*, sıklıkla kendisine referans veren, döngüsel bir özelliğe sahip. Hikâyeler ve motifler, simgeler tekrarlar biçiminde hep karşımıza çıkar roman boyunca. Bütün bu tekrarların parodik olduğunu ve postmodern temsillerle eleştirel bir özelliğe sahip olduğunu belirtmeliyim. Hutcheon'a (1989, 93) göre parodi, sanatta biricikliği ve orijinaliteyi tartışmaya açar, ironik ve eleştireldir. Postmodern parodi, yapıbozumcu olarak eleştirel, yapısal olarak yaratıcı, paradoksal olarak temsilin gücünün ve sınırının farkında olmamızı sağlar (Hutcheon, 1989, 98) .

Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism* adlı eserinde postmodern anlatının kendisiyle çatışan, içe kapanan ve kendi yapısını sorunlaştıran yönünü vurgular (1989, 1) Postmodern eserler toplumda varolan genel kanıları "doxa", yani kültürel ve politik temsilleri çözümlemeyi "de-doxify" amaçlar (1989, 3). Hutcheon, bu postmodern çözümlemeyi, yapıbozumcu eleştiriden ayırmanın güçlüğüne de işaret eder ayrıca (1989,4). Postmodern temsilin yansıtmacı ya da nesnel olmadığını, benlik, geçmiş ve gelecek duygusunu ve kendimizi nasıl göreceğimize dair anlatıları ve imge yapılarını barındıran bir inceleme olduğunu söyler (1989,7). Parodinin postmodernizmin paradoksal yapısının vazgeçilmez bir formu olduğunu vurgulayan yazar, var olan, kabul görmüş yerleşik anlayışların bu yolla

garipsendiğini (*de-naturalize*) hatırlatır (1989,8). Hutcheon, postmodernizmin en başında yirminci yüzyılın kültürel ve toplumsal ideolojilerini alt üst ettiğini iddia eder (1989, 11).

Postmodernizmin gerek estetik gerekse içerik düzlemde ortaya koyduğu bu meydan okuma, *Yeni Hayat*'ta sıkça karşımıza çıkacaktır. Romanda karşımıza çıkacak kültürel ve tarihsel yapıların sorunlaştırıldığını ancak belli bir teleolojik amaç güdülmediğini söylemek gerekir. Bu noktayı açıklamak için yine Hutcheon'un postmodern mimari için söylediği şu sözlerin kılavuz olduğunu düşünüyorum: "Postmodern mimari çoğul ve tarihseldir, çoğulcu ve tarihselci değildir; modern olanı da içeren kendi kültürel mirasını ne kınar ne yok sayar (1989, 12). Bu ifadenin kendisi yapıbozumdur, dolayısıyla burada her iki okuma biçiminin teğet geçtiğini, birbirlerini desteklediğini görmek mümkün. Çünkü tarihsellikle tarihselcilik çok farklı içeriklere sahiptir. *Yeni Hayat* metninin tarihsel olmasıyla, kendisini tarihselleştirmek farklı amaçlara bizi götürür ki, yapıbozumcu eleştiri metnin tarihselleştirilmesine izin vermez. Ancak metnin tarihle kurduğu ilişki biçimini daha iyi anlamak için, postmodernistlerin tarihyazımına, geçmiş kurgusuna, tarihsel temsillerine bakmakta fayda vardır.

F. R. Ankersmit, "Historiography and Postmodernism" adlı yazısında (1989, 137-153) tarihin bilimsellik iddiasına karşı çıkarak, postmodernistin amacının, bilim ve modernizmin ayakları altındaki halıyı çekmek olduğunu söyler. Modernist için kanıt geçmişteki bir özdür ancak postmodernist kanıt için geçmişe bakmaz, geçmişin öteki yorumlarına bakar. Ankersmit, modernist ve postmodernist yaklaşımlarını sırasıyla dikey ve yatay tarih okumaları olarak görür. Geçmişin özünün geçmişin özünde olmadığını söyler. "Tarihyazımı, ister ontolojik, ister epistemolojik ya da metodolojik terminolojide formüle edilsin, tarihselcilikten (*historicism*) bu yana geçmişin içinden gelen özcülüğün yeniden inşasını amaçlamıştır" (Ankersmit, 1989, 149). Ankersmit, yapıbozumcular gibi dil ile gerçekliğin nedensel ilişkisini reddeder.³ Postmodern tarihsel yaklaşım Hyden White'ın 1972 yılında yayımladığı *Metahistory* kitabıyla esas biçimini aldı. Tarihi mecazlar yoluyla anlamlandıran White, tarihin anlatisallığına da vurgu yapmış oluyordu.⁴ Postmodernizmin anti özcü yapısını vurgulayan

³ Richard Harvey Brown, postmodernist temsili irdeliği *Postmodern Representations* adlı kitabında, "Postmodern yazarlar için, temsilin felsefi ve politik içerikleri birbiriyle yakından ilintilidir. Klasik ve modernist temsil kuramlarında, anlam ve hakikat temsilden önce gelir ve temsili belirler, oysa postmodernizmde temsil hem nedendir hem de sonuçtur" der (Brown, 1995, 4).

⁴ Bu ekolün diğer iki önemli ismi *History and Criticism* (Ithaca, 1985) kitabıyla Dominick LaCapra ve *Language and Historical Representation* (Madison, 1989) kitabıyla Hans Kellner'dir. Yine Linda Hutcheon, postmodernist romanın anlatisallık ve tarihsellik paradoksunu şöyle açıklar: "Leonardo Davis'in iddia ettiği gibi roman başlangıcından bu yana ikirciklidir: Her zaman hem dünyevi hem de kurgusal olmuştur. Bu durumda, postmodern tarihyazımcı üstkurmaca kendi öz dönüşümselliğinin yanına tarihselliği ve toplumsal politik temelini tereddütlü bir şekilde yerleştirerek bu doğuştan gelen paradoksu ön planda tutar. Son zamanlarda pek çok eleştirmen politikayla üstkurmaca ve tarihle parodinin bu tereddütlü karışımının farkına vardılar. Bu özel

Ankersmit, postmodernizmin özünün geçmişteki özcü yapıları göstermekten kaçınmak olduğunu altını çizerek (Ankersmit, 1989, 151).

Yeni Hayat, pek çok yönüyle Hutcheon'ın formüle ettiği "postmodernist tarihyazımcı kurmaca"ya uysa da en temelde ayrı bir yerde durur ve bu türün içinde adlandırılmaz. Pamuk'un romanları arasında *Benim Adım Kırmızı* ve *Kara Kitap* bu tarza en uygun eserler olarak okunabilir. *Yeni Hayat*'ta tarih hiçbir zaman ana bir çizgi olarak tematikleştirilemez, bununla birlikte postmodernitenin tarihsellik algısının izleri görülebilir. Çünkü postmodernizm en başında "gerçekçi referansı ve modernist otonomluğu sorunsallaştırarak sanat ve hayat arasındaki diğer muhtemel ilişkilerin önünü açar". Yine " postmodern teori ve uygulama içinde yüksek sanatla kitle ya da popüler kültür ve bunlar arasında sanatın söylemleriyle dünyanın (özellikle tarih) söylemleri sürekli çakışır" (Hutcheon, 1989, 35). Hutcheon'ın vurguladığı başka bir kavram da şüphesiz metnin özdönüşümselliğidir (*self reflexive text*), ki bu kavramı Hutcheon, Robert Siegle'in *The Politics of Reflexivity* kitabından şöyle aktarır:

"Öz dönüşümsel anlatı, otoritesini temsil ettiği herhangi bir gerçeklikten almaz, ancak hem anlatıyı hem de gerçeklik dediğimiz yapıyı tanımlayan kültürel geleneklerden alır. Bu durumda dönüşümlü olarak kurgusal olanla doğrulanabilir olarak tarihselin karışımı bazı eleştirmenleri iki kat üzebilir. Tarihyazımcı üstkurmaca sadece bir kurgu alemini yansıtmaz, öz bilinçsel bir biçimde sunulan bir yapı olmakla birlikte bir kamu deneyiminin dünyasını da yansıtır aynı zamanda" (1989, 36).

Hutcheon olgularla olayları birbirinden ayırarak, olguların "fact" bizim anlam verdiğimiz olaylar "event" olduğunu belirtir ve farklı tarihsel bakışların bu yüzden aynı olaylardan beslenen farklı olgulardan ortaya çıktığını söyler (Hutcheon, 1989, 57).

"Geçmiş tanımak bağlamında, kurgu ve tarihteki temsil sorunu sürekli olarak epistemolojik terimlerle anlaşıldı. Geçmiş, modernist sanatın çeşitli formlarında örtülü olarak yer alan 'tarih'in bir kâbusu gibi kaçılacak, sakınılacak ve kontrol edilecek bir şey değil. Geçmiş, anlamaya çalıştığımız ve gücünün yanı sıra sınırlarını da kabul ettiğimiz bir yüzleşmedir... Postmodernizm, mevcut kültürü bir öncekinin ürünü olarak anlama arzusudur. Tarihin temsili, temsilin tarihine dönüşür" (Hutcheon, 1989, 58).

Sonuç olarak *Yeni Hayat* alegorik ve parodik yönleriyle, geçmişle birlikte mevcut özcü okumaları, sorunları, stratejileri sorunlaştıran bir metin olarak hem postmodern ve yapıbozumcu bir okumaya teşnedir.

3. YENİ HAYAT'TA KÜLTÜREL ALEGORİLER

Gündelik hayattan tarihe kadar pek çok konunun aynı ekseninde, paralel anlatıldığı ender romanlardan biridir *Yeni Hayat*. Pamuk'un pek bilinçli olarak serpiştirdiği anekdotların her biri bize farklı bir tabloyu ya göstermektedir. *Yeni Hayat* aslında bir kimlik romanıdır, her düzlemde kimliklerin geçişenliklerini, yapısal sorunlarını ortaya koyması açısından çok hassas bir denge kuruyor bileşenler arasında. Pamuk, hikâye kurmuyor, hikâyelerle bize parça parça perspektifler sunuyor. Dolayısıyla romanda ana bir tema belirlemek, bir yanıyla yazarın hazırlamış olduğu tuzağa düşmektir. Yan tema gibi görülen konuların çoğu ana tema, ana tema gibi görülen konunun da pek doğal bir şekilde çok kenar bir anlatı olarak görülebileceğini söylemek lâzım. Bundan dolayı *Yeni Hayat*, kendisini hiçbir zaman statik bir yapıya hapsetmez, her okumada kendini geliştiren ve de başka anlatıları da kendine katan bir çerçeveye sahip. *Yeni Hayat*'ta kültür meselesi çok geniş bir ekseninde okunabilir, anlatının kendisinden anlatıcıya, karakterlerden meleğe, gündelik hayattan tarihe, şehirden taşraya, milliyetçilikten batıcılığa, çizgi romanlara kadar uzanan metinler romanda birer problematik olarak karşımıza çıkar.

Ancak *Yeni Hayat*, en temelde okuma pratiklerini sorgulayan bir roman. Pamuk belirgin bir biçimde okuma eylemini problematize eder. Okumanın hayatı değiştiren bir söylem (*discourse*) ürettiği romanda çok açıktır ve bu söylem beraberinde farklı biçimsel yapıları da gündeme getirir. Okumanın biçimlerinin/alegorilerinin ürettiği terbiye biçimleri de denebilir buna. *Yeni Hayat*, başından sonuna kadar okuma alışkanlığının hayatla çakıştığı düzlemi gözler önüne serer.

"Bir gün bir kitap okudum ve bütün hayatım değişti" diye başlar *Yeni Hayat*. Daha ilk cümleden itibaren okuma eyleminin fark'ı belirtilir. Roman boyunca hep karşımıza çıkacak olan bu *fark* aynı zamanda yaşamsal alanla entelektüel alanın da uzaklığını ve yakınlığını gösterir. Bu fark'ı sanat/hayat, okuma/anlama, yazma/kopyalama ve okuma/deneyim bağlamında rahatlıkla okuyabiliriz. Daha doğrusu bu fark'ın yapısı bize epistemolojik alanla ontolojik alanın ayrımını gösterir. Romanın başkışisi, anlatıcısı, Osman her iki alanın yarattığı

gerilimi deneyimler her otobüs durağında, her kaza esnasında.

3.1.Okumanın Yarattığı Gerilim: Sanat/Hayat Karşıtlığı

Yeni Hayat'ın, daha başlığından itibaren çizdiği ikili karşıtlık, anlatıcının okuma pratiğiyle birlikte okuru sürekli tahrik eden bir kuşkuya iter. *Yeni Hayat* aynı zamanda anlatıcının okuduğu kitapla keşfettiği dünyanın (ve de kitabın) da adıdır. Dolayısıyla "yeni hayat"ın ne olduğu sorusu okuru romanın sonuna kadar meşgul etmeye devam eder. Bu "yeni hayat", yaşanan gerçekliğin karşıtı olarak anlatılır. İşte bu karşıtlıkta okumanın yarattığı farkın nasıl belirdiğine bakacağım daha çok. Bu fark en temelde kurmaca ve gerçeklik karşıtlığının yanı sıra dilin yapısındaki değişim olarak belirir.⁵ "Yazılır metin" ve "okunur metin" arasındaki fark da zaten dilsel bir karşıtlık değil de nedir? Buna "romantizm" ve "modernizm" uyumsuzluğu da diyebiliriz. "Okunur metin" gibi romantik metinler de kararlı, bütüncül ve kapalı bir yapıya sahiptirler. Ancak modernist metinler fragmentel, (bu kavramla aslında Walter Benjamin, modernitenin fragmanlar⁶ halinde bir deneyimleme süreci olduğuna işaret eder. Hiç şüphesiz *Yeni Hayat*'ın kendisi hayatı hiçbir zaman bütünsellik içinde kavranmayacak kadar karmaşık ve an'lık olduğunu göstermesi bakımından *Pasajlar*'ın yapısına da denk düşer bir yapıyla) yani parçalı yapılarıyla "yazılır metin" olarak algılanabilir, zaten Barthes'ın da meramı, ucu açık metinlerin bir gösterenler oyunu gibi yeniden üretildiğidir. Hiç şüphesiz romanda altını çizmek istediğim, bu yapısal fark'ın, bütünlük ve parçalılık, idealize edilen *gösterilen* ve ucu açık *gösterenlerin* oyununu başarıyla sergilediğidir.

Romantizmin yücelten dili, "okunur metin" olarak algıladığım kitapla romanın ana karakterinin kurduğu ilişkide çok net olarak fark edilir:

"Bir gün bir kitap okudum ve bütün hayatım değişti. Daha ilk sayfalarındayken bile, kitabın gücünü öyle hissettim ki içimde, oturduğum masadan ve sandalyeden gövdemin kopup uzaklaştığını sandım. Ama gövdemin benden kopup uzaklaştığını sanmama rağmen, sanki bütün varlığım ve her şeyimle her zamankinden daha çok sandalyede ve masanın başındaydım ve bütün etkisini yalnız ruhumda değil beni ben yapan her şeyde gösteriyordu. Öyle güçlü bir etkiydi ki bu, okuduğum kitabın sayfalarından yüzüme ışık fışkırıyor sandım " (Pamuk, 1994, 7).

⁵ Kurmaca-gerçeklik ilişkisi, modernist edebiyatın ana temalarından biridir. Mimetik yansıtma biçimine karşı çıkan modernistler, dış dünyayı yani realist gerçekçiliği sorunsallaştırarak, sanatın özerkliğini savundular. Oscar Wilde'ın modernist sanat için söylediği, "sanat hayatı değil, hayat sanatı taklit eder" sözü bu karşıtlığı vermesi açısından önemlidir.

⁶ Fragman kavramı idea kavramıyla da karşılaşır felsefi bağlamda. Romanın fragmental yapısından kasıt, anlatıcı öznenin birbirinden kopuk deneyimleridir. Üçüncü bölümde bu fragmanların alegorik yapısını ortaya çıkarıyorum.

Anlatıcının kitapla kurduğu anormal ilişki daha ilk satırlardan itibaren abartılı ifadelerle sunulur. Kitabın gücünün etkisi okuru esir almış durumda; okumanın bu edilgenleştirici yapısı bu ilişkiyi daha çok tek yönlü bir etkiye dönüştürür. Anlatıcı bu okuma edimini romantize ederek okurun da merakını zorlar. Kitabın büyümlü atmosferiyle yalnızlık duygusuna kapılan anlatıcı, bu boşluk hissini yine kitaba sığınmakla doldurur. Tıpkı "okunur metin" gibi anlatıcı da hikâyeyi hep kapatmaya çalışır. Kitap anlatıcı için bir hayat "rehberidir, yol göstericidir" (Pamuk, 1994, 8) ve kitabın işaretleri ise kelimelerdir ve anlatıcının arzuladığı "yeni hayat" da bu kelimelerin dünyasıdır şüphesiz. "Kelimeleri tek tek okurken, bir yandan yolumu bulmaya çalışıyor, bir yandan da yolumu büsbütün kaybettirecek hayal harikalarını hayretle tek tek ben kuruyordum" (Pamuk, 1994, 8). Kelimelere yüklenen kutsallık, yücelik atıfları bize bu gücün niteliği hakkında yeterince ipucu verir. Buradaki ilişki tam anlamıyla metafizik bir bağlanmadır. Kelimenin ağırlığı da taşıdığı bu metafizik değerden gelmektedir. Kelimelerin rehberliği bize kutsallıkla yaşam pratikleri arasındaki ilişkiyi hatırlatır. İsa'nın Tanrının bir kelimesi olmasıyla metnin kelimelerinin tartışılmazlığı ardı sıra okunabilir. Bu yönüyle "okunur metin", Derrida'nın önemli kavramlarından biri olan ve Platon'dan bu yana Batı felsefesinin mutlak hakikate ulaşma arzusunu söz üzerinden tanımlayan (*logocentric*) bir dünyanın metaforu olarak sunulur. Anlatıcı kitabın niceliğinin yanı sıra niteliğinin etkisindedir, "hayatını böylesine değiştirecek olan kitabın aslında sıradan bir eşya" olduğunun farkındadır ancak kelimeler ona başka bir dünya vaat ediyor. Bu "yenidünya o kadar tuhaf ve şaşırtıcı" ki bir yandan bu âlemi arzuluyor öte yandan yaklaşımdan korkuyor. Kitaba bağlanma beraberinde korku ve arzu ikiliğini üretmektedir. Burada arzu kavramını psikanalitik bağlamda kullanıyorum. Jacques Lacan tarafından geliştirilen arzu kavramı, daha çok libidinal bir içeriğe sahiptir. Ve ulaşılmayana yine Lacan'ın tabiriyle söylersek, gerçek'liğe (*the real*), (romanda bu arzunun nesnesi kazalardır, ölüme en yakın noktadır) olana duyulan arzu biçiminde etkinleşir.

Dünyayı kaybetme korkusuyla yeni hayata ulaşma arzusu, anlatıcının okuma yolculuğunda ona rehberlik edecektir. Ancak bu okuma yolculuğunda daha çok arzunun başat rolünden dem vurabiliriz. Bu arzuyla birlikte oluşan *katarsis*⁷ eylemini kıran gündelik hayat pratikleri ise fragmanlar halinde karşımıza çıkacaktır. İşte bu gündelik deneyimler (fragmanlar) anlatıcının özneliliği hakkında bize bilgi verecektir. "Yazılır metin" gibi bu fragmanlar okurun romanla metanomik ilişkisini sağlayan, katarsis duygusunu bozan, bütünlüğü yıkan ve sürekli

⁷ Katarsis, Aristoteles'in ilk olarak *Poetics* adlı yapıtında kullandığı bir terimdir, "arınma, temizlenme" anlamına gelir, izleyicinin, ya da okurun muhatap olduğu yapıtla bütünlüşmesi, ondan etkilenmesini vurgular.

gösterenlerin değiştiği bir oyun sahasına dönüşmektedir:

"Dakikalar ve sayfalar birbirini izledi, uzaktan trenler geçti, annemin evden çıkışını, çok sonra da eve dönüşünü duydum; şehrin her zamanki uğultusunu, kapının önünden geçen yoğutçunun çingırağını ve arabaların motorunu duydum ve tanıdığım bütün sesleri yabancı sesler gibi işittim. Dışarda bir ara yağmur bastırdı sandım, ama pencerenin camında yağmur damlacıkları tııırdadı. Ondan sonraki sayfaları okudum; öteki hayatın eşiğinden sızan ışığı gördüm" (Pamuk, 1994, 9).

Anlatıcının içine düştüğu yalnızlık duygusu/korkusu onu varoluşsal bir acıya *agony* sürükler. Ve sancıyı tıpkı varoluşsal bir arzu gibi deneyimler, kitabın büyüsunü her defasında kıran gerçeklik kimi zaman anlatıcının öznelliğini kimi zaman şehri deneyimlemesini aktarır. Aşağıda alıntıladığım metin, anlatıcının kitapla kurduğu ilişkiyi daha iyi anlamımıza yardım edecektir:

"Babamın, kendi yaşlarında kendi gibi Devlet Demiryolları'nda yıllarca çalışıp da müfettişliğe kadar yükselen iyi bir arkadaşı vardı. Demiryolu dergisine demiryolculuk ateşi üzerine yazılar yazardı. Ayrıca, kendi yazıp resimlediği çocuk romanları Yenigün Çocuk Maceraları dizisinde yayımlanırdı. Demiryolcu Rıfkı Amca'nın bana hediye ettiği Pertev ile Perter ya da Kamer Amerika'da adlı kitapları okuduğım günlerde de koşa koşa eve dönüp bir kitaba gömülmek istediğim çok olmuştu, ama o çocuk kitaplarında hep bir son olurdu. Orada, üç harfle, tıpkı filmlerdeki gibi "son" yazardı ve üç harfi okuduğım zaman içinde olmak istediğim ülkenin sınırlarını görmekle kalmaz, ayrıca o sihirli dünyanın Demiryolcu Rıfkı Amca'nın uydurduğu bir yer olduğunu acıyla anlardım. Yeniden okumak için eve koşturduğım kitapta ise, her şeyin gerçek olduğunu biliyordum" (Pamuk, 1994, 16).

Anlatıcının kitapla kurduğu monolojik ilişki, tıpkı çocukluğuunda kurduğu ama hep gerçeklikle bozulan düşleri anımsatır. Bir yanıyla "yeni hayat" roman kişisinin çocukluğuunda doyumsuz bıraktığı arzusunu tatmin etme güdüsüdür. Okuma etkinliğiyle çocukluğuun saflığını yan yana getiren Pamuk, okumanın da ilkin böylesi bir saflıkla okurun dünyasına girdiğini de ima etmektedir. Çocuklukla okuduğu kitabın ilişkisi bize, "yeni hayat"ın aslında bir dönüş olduğunu da hatırlatır. Bu da Barthes'ın (1974, 4) "yeniden okuma metnin kendisine dönüştür" önermesini doğrular. Kitabın etkisi anlatıcıyı geçmişine, geçmişin el dokunulmamış dünyasına götürür. "Kitabı iki elimin arasında tuttum ve çocukluğuumda resimli romanları okuyup bitirdiğim zamanlar yaptığım gibi sayfaları arasından çıkan kâğıt ve mürekkep kokusunu kokladım" (Pamuk, 1994, 11). Çizgi romanların anlatıcının hayatında oynadığı yapıcı rolü bu satırlardan okuyabiliriz. Anlatıcının bir özne olarak ortaya çıkmasını sağlayan bu sözler, kitapla kurulan ilişkinin metanomik yapısını da daha iyi anlamamızı sağlar. Kitabı okurken, yenedünyayla oluşturulan bütünlük ve kararlılık duygusu, tıpkı "okunur metin" gibi ideal bir dünya sunar. Burada resimli çizgi romanların kurgusunu düşündüğümüzde "okunur metin" gibi tüketilir olduğu söylenebilir. Çünkü çizgi romanlarda dil, resimlerle romantize edilir, çocuğuun kapılacağı cazibe imgelerle pekiştirilir. Bu imgeler çocukta ilk bakışta *atopos*, yani yersizlik ve boşluk hissi ve arzusu uyandırır. Bu romantizmin etkisi anlatıcının kitapla geliştirdiği monologda da karşımıza çıkar. Bu romantik imaj, anlatıcıda daha kitabın kapağını

görür görmez yeniden gün yüzüne çıkar.

Kitabı yani "Yeni Hayat"ı, ilkin Mimarlıkta okuyan Canan'ın elinde gören anlatıcı, kitabı bitirir bitirmez içine düştüğü yabancılık duygusundan kurtulmak için kendisine benzeyen başka birilerini (daha sonra buna ruh ikizi diyecektir) aramaya koyulur. Aslında anlatıcının Canan'ı ilk görüşü, aşkla tanıştığı andır. Bu aşk kitaptan Canan'a da sıçrar. Burada aşk anlatıcının kendini bir başkası olarak fark ediş ânı (*epiphany*) olarak okunabilir. Bu da kitapla olan ilişkisini daha da derinleştirir. Daha sonra kitabı deneyimleyen Mehmet'le tanışmasıyla anlatıcının "yeni hayat" arayışı iyice pekişir. *Yeni Hayat*, başından sonuna bir arayış (*quest*) öyküsüdür, bunu daha ilk bölümden imâ eder anlatıcı:

"... kitaptan yüzüme fışkıran ışıktaki köhnemiş odalar gördüm, çılgın otobüsler, yorgun insanlar, soluk harfler, kayıp kasabalar ve hayatlar, hayaletler gördüm. Bir yolculuk vardı, hep vardı, her şey bir yolculuktu. Bu yolculukta beni izleyen, en olmadık yerde karşıma çıkıverecekmiş gibi yapan, sonra kaybolan, kaybolduğu için kendini aratan bir bakış gördüm; suçtan günahattan çoktan arınmış yumuşak bir bakış... Ben o bakış olmak isterdim" (Pamuk, 1994, 9-10).

Yeni Hayat'ın bir minyatürü olarak okunabilecek bu satırlar, aynı zamanda romanın da alegorisidir. Kitabın etkisinden okuma alışkanlıklarına uzanan Pamuk, okuma ediminin dönüştürücü rolüne vurgu yapar. Okuma ediminin sıradan bir eylemin ötesinde okurların hayatlarını değiştiren, biçimlendiren bir inanç mekanizmasına dönüşmesini ironik bir biçimde dile getirir. İdeolojik okuma biçimlerinden rehberliğe her okumanın okurda bıraktığı etkiyi tartışan anlatıcı, metnin dünyasının okurun dünyasına nasıl eklemlendiğini gösterir:

"*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 hikâyelerini duymuştum. Ya da *İslam* ve *Yeni Ahlak* ya da *Batılılaşmanın İhaneti* gibi kitaplardan birini okuyup, bir gecede meyhaneden camiye geçip, buz gibi soğuk halıların 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 tanımıştım" (Pamuk, 1994, 17).

Okuma edimiyle yaşam arasındaki çizgiyi gösteren bu metin, şüphesiz ideolojinin hayatla kurduğu ilişki biçimlerinin farklı uygulamalarını bize gösterir. Sol, İslam ve Kişisel Gelişim kitaplarının farklı okurlarda aynı etkiyi/gücü gösterdiğini anlatan bu alıntı, sıklıkla görülen ideolojik okuma alışkanlıklarının pastışı olarak okunabilir. Bu pastiş aynı zamanda okuma ediminin etkin rolüne vurgu yaparken, okurun da edilgen ve pasif rolüne işaret eder. Anlatıcının bu genel gözlemi, kendi okuma edimini de doğrular ve hatta bu metinde de o amaçlanır. Kitabın kendisi için yazıldığını düşünen anlatıcının kitapla kurduğu abartılı ilişki zaman zaman mitik bir söylence diline dönüşür. "Kelimelerle onların anlattıkları şeylerin birbirinden apayrı olması gerektiğini" (Pamuk, 1994, 10) düşünen anlatıcı kitabın yalnızca

kendisi için bir mesajının olduğunu düşünür. Bu okuma yöntemi şüphesiz körlüğü (*blindness*) de beraberinde getirecektir.

3.2. Okumanın Artı Değeri Körlük

Daha önce değindiğim gibi her yeni okuma metnin ‘farkı’nı ortaya çıkarır. Roman boyunca kitabı defalarca okuyup yazan anlatıcının şahsında bu fark nasıl ortaya çıkar. Bu fark biraz da Derrida’nın kullandığı “öteleme” (*differance*) kavramı olarak ortaya çıkar. Bağlanma aynı oranda olmasa da uzaklaşmayı da beraberinde getiren korku ve arzu arasında bir gerilime neden olur. Kitabın büyüleyici atmosferini, anlatıcının kullandığı abartılı kelimelerden çıkarırız. Burada kitaba duyulan arzunun sonunda ölümün olması kitaba dönüş olarak okunabileceği gibi, Lacan’ın tabiriyle söylersek anne arzusu olarak gerçekleşecektir. Yani kitapla bütünleşen özne’nin kopması, kendi imgesini ilk defa bir kızda görmesi, ona aşık olması ve bu aşkla birlikte kendi geçmişine, çocukluğuna ya da imgesel evreye yeniden dönmenin sancısı da olarak okunabilir. Daha metaforik düzlemde okursak "bilme arzusu" imkânsız bir arzuya dönüşecektir zamanla:

""Her şeyin aslına, İlk Neden'ine, kökenine varmak istiyorsun değil mi?" dedi öte hayatın nice manzaralarını seyredebilmiş hasmım. "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" (Pamuk, 1994, 223).

Sahih olan, yani hakikat, okuma yolculuğunun arzu nesnesi olarak karşımıza çıkacaktır. Gerek anlatıcının gerekse Mehmet’in kitaptaki hakikate ulaşmak için kitabı defalarca okumaları, her defasında oluşan fark’ı, kitabın aydınlatıcılığının yanında bir yanılsama ya da körlük olarak ortaya çıkarır. Çünkü okuma etkinliği her tekrarda bir "artı değer"⁸ de ortaya koyar, bu "artı değer" anlamanın zıddı körlük olarak belirir kitapta. Anlatıcının kendisi bu iki anlatı arasındaki fark’ı aslında bilir, bunu satır aralarından çıkarırız ki anlatıcının hayatla kitap arasında yaşadığı gerilim bunun bir göstergesidir, ancak anlatıcının göremediği, kör olduğu "fark" bizzat "kendisinin içinde"dir (*a difference within*). Yani özne olarak anlatıcı-okurun okuduğu, mükemmel bir "okunur" metindir. Anlatıcının kitabı okuma biçimi, Barthes'a göre, klasik metinlere benzer bir bütünsellik imajı taşıdığı için "okunur metin"le özdeşleşir. Zaten bu okunabilirliğin yapıbozumu da yine "yazılır metnin" yani romanın kendisidir. (Romanın sonlarında bu okumayı ve bu okumadaki körlüğü hem Mehmet hem de anlatıcı Osman deşifre

⁸ Artı değer, Marksist ekonomik bir kavram olmasına rağmen, Derrida, bunu metnin yarattığı etki, bir biçimde buna okuma etkisi de denebilir, biçiminde kullanır. Artı değer *surplus value* burada Derrida’nın ek *supplement* kavramına da hizmet eder (*Writing and Difference*, 365, Routledge, 2001).

ediyor, bu da elbette ki metnin uzantısıdır.)

Yeni Hayat, belirsizlikler ve geçişkenliklerle dolu bir roman. Aynı şekilde kitabın niteliğini anlamaya çalıştığımızda da yine belirsiz ve sürekli değişebilen *gösterilenlerle* karşı karşıya kalırız. Ancak ben kitabın içeriğinden daha çok okumanın kendisiyle ilgileniyorum. Aşağıda alıntıladığım metin bize bu konuda ipucu verecektir:

"Demiryolu dergisinde yazan, otobüslerden ve otobüs kazalarından nefret eden ve bağınaz bir demiryolcu ihtiyarın teki, kendi yazdığı çocuk kitaplarından ilhamla öylesine bir kitap yazıyordu. Sonra, yani yıllar sonra, çocukluklarında bu resimli romanları okumuş biz iyi niyetli gençler o kitabı okuyor ve hayatımızın tepeden tırnağa değiştiğine inanıyor ve hayatlarımızı kaydırıyorduk" (1994, 212).

"Hayatlarımızı kaydırıyorduk" ifadesi bahsettiğim körlükten sonraki safhayı oluşturuyor. Burada bir fark edilişten söz edilebilir daha çok. Buradaki olumsuzluk atfı, yukarıda alıntıladığım ideolojik okuma biçimlerine bir gönderme olarak okunabilir. İdeolojik okuma biçimlerinde sorgulamadan ziyade doğrudan alımlama söz konusudur. Zihin bir *tabula rasa*⁹ işlevini görür bu tür okuma edimlerinde. Okumak, üretmeye dönük değil de "okunur metin" gibi tüketmeye dönüktür. Bu tüketim işlemi zaman içinde kendi "artı değeri"ni de katlar, bu kitapta bunu çok görürüz. Bu "artı değer" sözcüklerde belirir, abartılı ifadeler her defasında okurun merakını tetikleyerek onu körlüğe doğru sürükler. Romanın daha ilk sayfasından bunu çıkarabiliriz:

"...kitabın bütün etkisini yalnız ruhumda değil beni ben yapan her şeyde gösteriyordu. Öyle güçlü bir etkiydi ki bu, okuduğum kitabın sayfalarından yüzüme *ışık* fışkırıyor sandım: Aynı anda hem bütün aklımı körleştiren, hem de onu pırıl pırıl parlatan bir ışık. Bu ışıkla kendimi yeniden yapacağımı düşündüm, bu ışıkla yoldan çıkacağımı sezdim, bu ışıkta daha sonra tanıyacağım, yakınlaşacağım bir hayatın gölgelerini hissettim" (Pamuk, 1994, 7).

Şüphesiz daha başında yaptığım ayrım "okunur metin" yani okuma deneyimi ile "yazılır metin" yani romanın kendisinin nasıl bir fark yarattığı da yine bu okumada saklıdır. "Okunur metin" romanın kendi fark'ı olarak ortaya çıkar. Bu fark, Johnson'ın işaret ettiği "eleştirel fark"ın kendisidir. Işık metaforunu göz önüne aldığımızda, güçlendikçe körleştiren bir işleve sahip olması bir *fark* olarak okunabilir. Yol göstericilik anlamında kitabın ışık saçması, anlatıcının zihninin aydınlatılması olarak algılanabileceği gibi körleştirici bir işleve de sahip. Burada aslında kitap kendi okumasının körlüğüne vurgu yapar.

3.3. Kitabı ve Aşkı Romantize Etmek

⁹ Tabula Rasa, John Lock'un amprik bilginin işlevselliği için ortaya attığı bir kavram, "boş levha" anlamına gelen tabula rasa insan zihni için kullanılır.

Kitabın etkisini abartmak, ulaşma arzusunu nihai bir hedef haline getirir. "Kitaptaki dünyayı bulabilmek için her şeyi yapardım" diyen anlatıcı kitabı "hiç bitmeyecek kadar uzun yolculuklar" olarak betimler (Pamuk, 1994,24-25). Anlatıcının, Canan'ın arkadaşı ve kitabı deneyimleyen Mehmet'le daha ilk karşılaşmasında Mehmet ona,"yeni hayat"ın tekinsizliğini anlatır:

""Bak, beni dinle, ... Ben de inanmışım. O dünyayı bulurum sanmışım. Otobüslere bindim, otobüslerden indim, şehir şehir dolaşım, o ülkeyi, o insanları, o sokakları bulurum sandım. İnan bana, sonunda ölümden başka bir şey yok. İnsanları acımasızca öldürüyorlar. Şu an bile bizi izliyor olabilirler." (Pamuk, 1994,28).

Mehmet, roman boyunca kitabın olumsuzluğundan dem vurur, bu karakter romanın anlatıcısı Osman'ın öbür yüzü olarak okunabilir. Ancak Osman kitabı hep bir sığınak olarak görür. Bu kutsal bağlanmayı da hep ışık metaforuyla kurar, sarsıcılığıyla abartıllığı hep koşturuk olarak anlatır:

"Eve döner dönmez bu güçle masaya oturdum ve kutsal bir şeye gövdeyi teslim eder gibi, kitaptan fışkıran ışığı yüzüme cesaretle tuttum. Işık önce kuvvetli değildi, ama kelimeleri okudukça, sayfaları çevirdikçe beni öylesine derinden sardı ki, bütün varlığımın eriyip gittiğini hissettim" (1994, 35).

Benzer abartılı ifadeler gibi, romantize eden, yücelten dil, anlatıcının Canan'la kurduğu ilişkide de görülür. Çünkü Canan'la ve kitapla özleşmiştir artık, "fışkıran ışık" tabiri, ana kaynağa bir göndermedir. Ona bu kaynağı tanıştıran Canan'a da bu yüzden âşık olur zaten, bu aşk daha çok kitabın bir yansıması gibidir, çünkü Canan sayesinde kitabın dünyasıyla tanışır, onu kaybetme korkusu bu aşkı daha da pekiştirir. Dolayısıyla anlatıcının ideal dünyasını bu aşk daha da besler ancak Mehmet bu ideal dünyanın realist düzleminde duruyor. Bunu deneyim ve hayal diye de okuyabiliriz. Anlatıcının kurduğu "yeni hayat" imgesel bir bağlamda/evrede tanımlanabilir. Deneyim evresine geçince ancak bu dil realist bir yapıya dönüşür. Canan'la kurulan aşk ilişkisinde de şairane ifadeler dikkat çeker:

"Canan'ın inanılmaz gövdesi iki adım ötemdeydi" (Pamuk, 1994, 28).

"Canan yumuşak bir el hareketiyle saçlarını kulaklarının arkasında topladı ve kalbimin bir parçası da eriyip gitti" (Pamuk, 1994, 29).

"... Kalbim ölçüsünü şaşırdı" (Pamuk, 1994, 31).

"... Merdivenlere varmadan ona yetiştim ve yüzüne bir an yakından bakınca kitaptan fışkıran

ışık gibi güçlü, ama yumuşacık bir ışık vurdu yüzüme" (Pamuk, 1994, 23).

Dikkat edilirse Canan için kullanılan abartılı dilin aynısı anlatıcının okuduğu "Yeni

Hayat" için de karşımıza çıkar. Kitabın Canan'la özdeşleşmesi, feminenleşmesi dilin yapısını ister istemez etkiler. Aşkın bir nesnesi olarak Canan, kitabın bir nesnesi haline gelir. Aslında anlatıcının âşık olduğu kitabın kendisinden başka bir şey değildir. Canan'ın kaybolmasının ardından evlerine giden anlatıcı, Canan'ın odasında piyanonun üzerinde gördüğü resimdeki küçük kızı "bir ilkokul piyesi için büründüğü, Batı'dan arak, küçük kanatlı sevimli melek kıyafeti ve hüznü çocuk bakışıyla" (Pamuk, 1994, 39) tanımlar. Canan'ı meleklerle özdeşleştirilmesi tesadüfî değildir çünkü melek figürü roman boyunca bir görünüp bir kaybolan bir imgedir. Bu resim, kitaptaki resmin aynısıdır:

"Kitabı okudum. Ona boyun eğerek, beni bu diyardan alıp götürmesini dileyerek kitabı saygıyla okudum. Önümde yeni ülkeler, yeni insanlar, yeni görüntüler belirdi. Alev renginde bulutlar gördüm, karanlık denizler, mor ağaçlar, kırmızı dalgalar. Sonra, bazı bahar sabahları, yağmurun hemen arkasında güneş çıkınca kirliliğin apartmanların, lanetli sokakların, ölü pencerelerin benim iyimser ve inançlı adımlarla yürüyüşüm üzerine, birden geriye geriye çekilip açılıvermesi gibi, aklımın gözündeki karışık hayaller ağır ağır açıldılar ve bembeyaz bir ışık içinde karşıma çıktı. Kucağımda, küçük bir çocuk vardı, piyanonun üzerinde çerçevede resmini gördüğüm kızdı bu" (Pamuk, 1994, 40) .

Anlatıcının kitabı arayışıyla Canan'ı aramaya koyulması da aynı zamandadır. Yirmi iki yaşındadır ve bütün geçmişinden kopmak için okuduğu kitabı yeniden yeniden yazmaya başlar. Kitabın anlattıklarını yazarken gideceği yerlerin bilinci ağır ağır içine işler ve yeni bir insana dönüştüğünü hissetmeye başlar (Pamuk, 1994, 45). Yeniden yazma ya da kopyalama edimi, anlatıcı için okuma pratiğine dönüşür. Her yeniden yazma eyleminde kitapla daha çok yüzleşeceğini düşünür anlatıcı. Okuma eylemi burada bir tekrardır ve bu tekrar aslında anlama bilincini geliştirdiği gibi (basiret demek lâzım) zayıflatıcı (körleştirici) yönüyle de dikkat çeker. Çünkü her yeni tekrarlama metnin farkını genişletir ve zaman içinde katmanlaşan bu "artı değer farkı" okurda bir doyum ya da körlük noktası geliştirir. Burada şuna da dikkat çekmekte yarar vardır; kitabın deneyimlenme süreci üç aşamada gerçekleşir: Birinci aşama, yeniden okuma olarak nitelenebilir, bunu tüketme olarak algılayabiliriz: "Geceleri kitabı okuyordum, sabaha kadar, gözlerimdeki ağrıdan, uykusuzluktan takatım kesilinceye kadar" (Pamuk, 1994, 37).

3.4. Yazma ve Kopyalama

İkinci aşama ise yeniden yazma ya da kopyalama işlemidir. Burada orijinalite yerini tekrara bırakır. Postmodern yazarlar gibi Pamuk da, metnin yeniden yaratıldığı fikrine karşı olduğunu diğer romanlarında olduğu gibi *Yeni Hayat*'ta da açıkça gösterir.

Bir yanıyla bu yeniden yazma, orijinalliği koruma arzusu olarak da okunabilir. Kitabın yazıyla deneyimlenmesi, (kitabı ilk keşfeden Mehmet ve sonra anlatıcı tarafından), bir yönüyle "Yeni Hayat"ın metinleşmesi anlamına gelir. Hayatı birer metin/resim olarak algılamak yine postmodern bir düşüncedir:

"Oturduğum yerden uzanıp çekmecedan bir defter çıkardım. Kareli bir Harita ve Metod defteriydi bu, kitapla karşılaşmamdan birkaç hafta önce statik dersi için satın almış, ama kullanmamıştım. İlk sayfasını açtım, ... tükenmez kalemimi alıp kitabın bana söylediklerini cümle cümle deftere yazmaya başladım. Kitapta yazılı bir cümleyi deftere yazdıktan sonra öteki cümleye geçiyor, o cümleyi de bir öncekinden sonra yazıyordum. Kitap paragraf başı yaptığında, ben de yeni bir paragrafa başladım ve bir süre sonra paragrafın sözlerini olduğu gibi deftere yazmış olduğumu gördüm. Böylece, bir paragrafı, ardından diğerini yazarak kitabın bana söylediği şeyleri yeniden yeniden canlandırdım. Bir süre sonra, başımı yazdığım sayfalardan kaldırdım ve bir kitaba, bir de deftere baktım. Deftere ben yazmıştım, ama yazdıklarım kitapta yazılanların aynısıydı. Öyle bir hoşuma gitti ki bu, her akşam sabaha kadar aynı işi yapmaya başladım" (Pamuk, 1994, 41).

Burada sözün yazıyla yeniden canlanması, imgeselleşmesi vurgulanır. Yazı deneyiminin kendisi simgeseldir ancak buradaki yeniden yazma pratiği hep imgeye dönük olarak gerçekleşir. Romanda her zaman karşımıza çıkıveren "melek" figürü de böylesi bir reproduksiyonun ürünüdür. Burada orijinal/kopya arasındaki fark'ın belirginleştiğini söyleyebiliriz. Bu kopya zaman zaman farklı pastişler olarak belirir. Anlatıcı kopyayı aslından daha çok sevdiğini söyler (1994, 245). Bu kopyacılığın izleri roman boyunca sıkça görülür. Asıl ile kopyası arasındaki fark yüzyıllardır süren sanat nedir tartışmasını yeniden gündeme getirir. Sanatı hayatın kopyası olarak ele alan romantiklerin aksine modernistler Oscar Wilde'ın tabiriyle söylersek "hayatı sanatın taklidi" olarak görürler. Okuduğu kitabı yaşayan anlatıcıyla *Yeni Hayat* tam da böylesi bir sanat algısına karşılık gelir. Romanda Rousseau'ya yapılan gönderme bunu doğrular: "Nota kopyacılığı yapan Rousseau da, başkalarının yarattıklarını yeniden yeniden, yeniden yazmanın ne demek olduğunu bilirdi" (1994, 213). Kopya, sözcük olarak tıpkısını üretmek anlamına gelir, aslının her kopyası aslı olmadığı gibi aynısı da değildir, her kopya biraz daha uzaktır aslına, en azından zamansal düzlemde bu böyledir. Ve bu algıda da aynıdır. Her okuma öncekine bir katkıdır, olumlu ya da olumsuz. Burada sanatın Aristotelyen bir biçimde mimetik olarak algılanması ve tüketilmesinden bahsedilebilir. Kopyalama, üretmekten çok tüketmekle eşdeğerdir. Bu tüketme yazının sıfır

derecesine kadar devam eder ve hiçbir zaman sonlanmaz. Plotinus'un sanatın taklit yoluyla yüceleştiği iddiası, burada doğrulanabilir (Tür, 2002, 125-129). Çünkü hakikat, ona göre taklit edildikçe ulaşılan bir mükemmelliktir. Taklit ve kopya kavramlarını bir arada kullanabiliriz bu bağlamda. Kitabı deneyimleyen Mehmet'in kitabı yeniden yazma işlemini bir çeşit kavrama olarak algılaması, Plotinus'un taklit ede ede hakikate ulaşma iddiasını pekiştirir.

"Yeni hayatım düzenli, disiplinli, dakiktir... Dokuza doğru her sabah kahveden kalkar eve, masama dönerim. Dokuz oldu mu, masama oturmuş, kahvemi hazırlamış, yazmaya başlamışumdur. Yaptığım iş basit gözüktür insana, ama dikkat ister: Tek virgül atlamadan, tek bir harfin, noktanın yerini şaşırmadan Kitap'ı yeniden yazarım. Her şey noktasına virgüline kadar aynı olsun isterim. Ve bu da aynı ilham ve istekle yapılabilir. Başkaları işime kitabı kopya etmek de diyebilir, ama basit bir kopya işinden ötedir benim işim. Hissederek, anlayarak ve her seferinde her cümle, her kelime, her harf benim buluşummuş gibi yazarım" (Pamuk, 1994,198).

Mehmet için her kopyalama bir çeşit yeniden keşif olarak gerçekleşir. Kitabın ilk etkisi kendisinin yeniden okunması ve yazılması olarak gerçekleşir. Kitap farklı okurlarda farklı etkiler bırakır, kimisi kitabı okumaya başladıktan sonra hiçbir şey yapamaz hale gelir, zamanının hepsini okumaya adar, kimisi odasının duvarlarını kitabın sayfalarıyla donatır, kimisi de kitabı okur okumaz bir öfkeye kapılıp kitaptaki dünyayı bilmeyenlere öfke kusmaya başlar (1994, 146-147). Kitap sansürlenmesine rağmen hem yazarı Rıfki Amca hem de okurlarından bazıları öldürülür. Kitabın kopyalanması otoritesinin yaygınlaşması olarak okunabilir. Ancak kitabın içeriği roman boyunca hep müphem kalacaktır, kitap hakkındaki varsayımlar da kitabın içeriğinin *belirsizliğini* artırıyor. Bu belirsizlik özne olarak kitap okurlarının kitapla kurduğu ilişki biçimlerinde de ortaya çıkar. Kitabın yaratıcı bir özne olarak kendisini okutmasıyla okurun bir alımlayıcı olarak kitabı algılaması farklı yorumları ve eylemleri de ortaya çıkarır. Aslında piyasada var olmayan kitap, bütün gücünü okurlarının kitabı kopyalayarak yaygınlaştırmasından alır. Dolayısıyla kopyacılık, aslı yerine otoritenin sağlayıcısı olur. Kopyalama işlemi romanda sadece kitapta karşımıza çıkmaz, Yeni Hayat Karamelalarında ve Fars minyatürlerinde melek figürünün kopyalanarak yaygınlaştırılmasını da bu bağlamda okumak mümkün.

Anlatıcının aradığı "yeni hayat"ın kendisi de bir kopyadır, roman boyunca anlatıcı bu kopyayla özdeşleşmeye çalışsa da her defasında oluşan "fark", anlatıcının benliğinin parçalı yapısını ortaya koyar. Anlatıcının bu uğraşısı yolculuklar olarak biçimlenecektir. Kitabın sürekli yaşanması, harfi harfiyen tecrübe edilmesi, bunu bir kader kitabı olarak algılamamızı salık verir. Romanın sonlarına doğru alıntılanan İbn Arabî'nin şu sözleri bu kanıyı doğrulayacak niteliktedir:

" ... Kendime geldiğimde ise okumakta olduğunuz fasıl yazarken buldum kendimi. Ve birden anladım ki şeyhin oğlunun yazdığı ve rüyamda okuduğum fasılla, şimdi benim yazmakta olduğum kitaptaki fasıl birbirinin aynıdır" (Pamuk, 1994, 241).

Daha önce belirttiğim gibi bu "tekrar" postmodern temsilin bir sonucu olarak gerçekçi yaratıcılığa karşı algılanacağı gibi romantik sanatın orijinaliteyi koruma arzusu olarak da nitelendirilebilir. Paul de Man "tekrar"ı (*repetition*) fark'ın yanı sıra benzerliği de varsayan zamansal bir süreç olarak görür (De Man, 1971, 108). Bu zamansal sürecin kendisi de bir *fark*tır aynı zamanda. Aslında daha romanın ilk başındaki cümlede bile (Bir gün bir kitap okudum ve hayatım değişti) eylemin kendisiyle etkisi arasında zamansal bir *fark*, öznenin etkilenmesini, okuma deneyiminin *fark*ını ortaya çıkarmıştır anlatıcı. Bu zamansal fark, kitabın alımlama sürecine tekabül eder, değişimin görüldüğü an, öznenin kitapla bütünleştiği an'dır. Deneyim sürecinin kendisi aslında bu fark'ın en temelde özne-nesne ikiliğinden çıktığını gösteriyor. Her okuma da benzerliği, bu farkın üzerine bina ederek kurar ve bir çeşit farkların deneyimine dönüşür.

Burada tekrarın taklitten farkını da göz önünde bulundurmamız lâzım. Taklit hiçbir zaman aslının aynısı değildir, her zaman aslından "eksik"tir, tersine bir fark durumundan, kayıptan bahsedebiliriz. Bu taklit daha sonra göreceğimiz gibi Rıfkı Amca'nın yazdığı çizgi romanlarda adaptasyon biçiminde karşımıza çıkar. Bu çizgi romanların yapısı bize taklitle kopyanın farkını gösterir.

3.5. Kitabın Hakikatinden Hayatın Hakikatine

Kitabı deneyimleme sürecinin *üçüncü aşaması* ise anlatıcının uzun yolculuklar sonunda eve döndükten sonra gerçekleşir, anlatıcı askerliğini yapmıştır, ancak bu defa anlatıcı kitabın etkisiyle sarsılmaz, yani "okunur metin" yerini tamamıyla "yazılır metne" bırakmış, anlatıcının kendisiyle kitabın etkisindeki yaşantısı arasındaki "fark" da ortadan kaybolmuştur. Buradaki "tekrar okuma" bir bilinçlenme sürecine tekabül eder. Artık anlatıcı Osman bütün hayalini kurduğu dünyanın çok gerisine düşmüştür ancak kitap hâlâ hayatının merkezindedir:

"Uyumadan önce kitabı sakladığım yerden çıkardım, masanın üzerine koydum ve ilk okuduğum günkü gibi etkilenmeyi umarak okumaya başladım. Gerçi yüzüme bir ışığın fişkırdığını ya da oturduğum masadan ve sandalyeden gövdemin kopup uzaklaştığını sanmadım, ama bir iç huzuru duydum. Kitabı yeniden, yeniden okumaya başladım. Ama her okuyuşta, nereden belli olmayan güçlü bir rüzgârla hayatımın bilinmeyen bir ülkeye doğru savrulup gittiğini düşünmüyordum artık" (Pamuk, 1994, 221).

Bu aşamada kitabın metafizik büyüyle hayatın hakiki yüzü örtüşmeye başlamıştır, romanın başından itibaren okuru sürekli aradaki farkları okumaya ve anlamlandırmaya çalışan metin

burada saf görüntüsüyle karşımıza çıkar. Bu da aslında okumanın, kendisini çevreleyen dünyadan bağımsızlaşması olarak okunabilir.

4.YENİ HAYAT'TA TARİHSEL ALEGORİLER

Paul de Man, her metin kendi okumasının alegorisidir, der (De Man, 1979, 4). *Yeni Hayat*'ın en önemli özelliği belki de alegorinin alegorisini yaratacak kadar kendisiyle içi içe oluşudur. *Yeni Hayat*'la anlatıcının okuduğu romanın adının aynı olması, karakterlerin kitabın birer nesnesi olması ve kitabı olduğu gibi yaşamaları --Mehmet ve anlatıcı örneği verilebilir--, referansların hep kendisine dönük (*self reflexive*) olması alegorik okumayı kaçınılmaz kılar. Romanın en temel alegorisi, kendisini (*Yeni Hayat*'ı) anlattığı kısımdır, romanın serüvenini bize aktaran, anlatıcının yaşayacaklarını önceden bildiren her cümle, her sözcük, her metin romanın kendisine bir göndermedir ve aynı zamanda alegoriktir. Bu alegori romanın kendisinden farkı'dır, yani “metnin farkı” olarak tanımlanabilir. "Yazılır Metin" de tam da bu alegoriye denk düşer. Romanda karşımıza çıkan en belirgin alegorik pasaj şüphesiz Rıfkı Amca'nın çizgi romanlarının anlatıldığı metindir. Bu metinle birlikte çizgi romanların dilini, atmosferini ve sorunsallarını da *Yeni Hayat*'a katmıştır Pamuk. Zaten *Yeni Hayat* da nihayetinde bir çizgi romandır (Pamuk, 1994, 176). Onun içindir ki Pamuk, pek çok sorunsalı fragmanlar biçimde kopuk kopuk, postmodern sanatın yapısına uygun bir şekilde resmetmiştir.

Önceki bölümde romanın ürettiği farkları daha çok “okunur metin” etrafında tartışmışım, bu bölümde ise “yazılır metnin” yani romanın, alegorik yapısını analiz edeceğim. De Man, alegorik okumanın iki biçiminden bahseder. Birincisi, “makul okuma” (*substantial reading*) dediği anlama dayanan bir tematikten yola çıkan anlam karşıtlıkları, dönüşümlerini ortaya çıkarmayı hedefleyen bir okuma. Birinci bölümde yapmaya çalıştığım, bu okumaya uygun, anlam düzleminde ortaya çıkmış çelişkileri, farkları göstermekti. İkincisi ise “retorik okuma” (*rhetorical reading*) olarak adlandırılan, yapıya (*structure*) dayalı bir tematik ifadelendirmedir ki bu okumada daha çok mecazların, metaforların dönüşümleri, zıtlıkları karşımıza çıkar. Bu bölümde yapacağım okuma da romanın figürel yapısına dönük olacaktır. “Eleştirel fark”ın belirgin olarak karşımıza çıkardığı alegorilerin figüratif yönlerine değinerek, ortaya çıkan farkların da retorik karşılıklarını da bulmaya çalışacağım. Tezin en başında belirttiğim Barbara Johnson'ın *metnin kendisinden farkı* olarak vurguladığı “eleştirel fark”ın tematik

alanla problematik alan arasındaki dönüşümlerine bakacağım. Tematik alan, okunan kitabın kendisi ve uzantıdır. Problematik alan ise alegorilerin çakıştığı romanın retorik yapısıdır. Metnin (romanın) en temel arayışı epistemolojik bağlamda söylersek hakikatin kendisidir. Bu hakikatin biçimlenmesini metnin ürettiği farklardan, alegorilerden yola çıkarak çözümleyeceğim. Ve metnin retorik bağlamda ürettiği en temel fark da sembol ve alegori karşıtlığıdır ve hatta çatışmasıdır. “Okunur metin” de, bize hep hakikati gösteren bir semboldür. Bu sembol aslında *logocentric* bir okumanın da metaforudur. Roman boyunca karşımıza çıkan sembol/alegori çekişmesini farklı tematik yapılarda tartışacağım.

Burada anahtar kavram şüphesiz alegoridir, alegoriyi hangi bağlamda kullandığımı formüle etmek istiyorum. Walter Benjamin, alegorinin ikili yapısını “diyalektik dinamikler” olarak tanımlarken, de Man ise alegoriyi yapıbozumcu bir okuma stratejisi olarak görür. Gerek Benjamin gerekse de Man, alegoriyle sembolü birbirinden ayırırlar. Sembol, aşkın (*transandental*) formların temsili gibi sunulurken, alegori daha kavramsal ve semiyotik bir karakter taşır (Macêdo-Lamb, 2003, 45). Benjamin ayrıca bir ön bağlam (*pretext*) (dini, siyasi, tarihi vs.) gerektiren Ortaçağ ve Rönesans alegorisiyle Barok ve modern dönemin alegorisini ayırır. Alegorik bir eserin dinamiklerini tecrübe (*convention*) ve ifadenin (*expression*) diyalektiği olarak tanımlayan Benjamin’in alegori tartışmasına en büyük katkısı Barok ve modern dönem alegorisinin tecrübeye değil, felsefeye dayandığını göstermesidir (Macêdo-Lamb, 2003, 47). Yine Benjamin alegori ve sembol kavramlarının zamansal kategoriler olarak tanımlar. Sembol anlık bir nitelik (*momentary quality*) taşırken alegori ise sembollerin aşırı yüklemesinden dolayı anlamı biçimden ayıran bir an’lar kümesindeki gelişim olarak tanımlanır (Macêdo-Lamb, 2003, 44). Alegorinin temel özelliğinin muğlaklık olduğunu söyleyen Hermann Cohen da alegorinin açıklığa ve anlam birliğine karşı olduğunu söyler (Macêdo-Lamb, 2003, 49).

Benjamin’in alegori teorisi fragman kavramıyla ilişkilidir. Fragman kavramı her şeyden önce felsefi bir kavramdır. Romantikler için felsefi bir soruna çözüm olarak sunulan fragman bir sanat eseridir, sonlu bir objedir, kolay kavranabilir ancak hakkında söylenebilene indirgenemez. Sınırlıdır ancak sınırsız yorumlara yol açar (Macêdo-Lamb, 2003, 40). “Fragman kavramı postmodern sanatın belirsizlik ve açıklık kavramıyla ilişkilendirilir ve fragmentasyon, biçimci modernizm ve geç romantizmin özcü organik sembol fikrinin karşısında olmuştur” (Macêdo-Lamb, 2003, 44). *Yeni Hayat*’ın yapısının da fragmental olması, sembol ve alegorik çatışmasını daha açık hale getirir.

Craig Owen (1980, 54), “The allegorical impulse: toward a theory of postmodernism” adlı makalesinde ise alegoriyi şöyle tanımlar:

“Alegorik betimleme kendine mal edilen betimlemedir, alegorist imgeleri icat etmez ancak onları yakalar. Onun elinde imge başka bir şeye dönüşür.(allos: öteki+agoreuei: konuşmak) Muğlak ya da kayıp olan orijinal anlamı onarmaz. Alegori hermenotik değildir. Dahası alegorist, imgeye başka bir anlam katar.”

Yine F. Orton’un söylediği gibi “alegori hakikati ya da anlamı ele geçirirken onunla yer değiştirmez; ona ek yapar” (Bateman, 2006, 24). Lois Oppenheim ise postyapısalcıların alegoriyi normalleştirerek metinselliğin bir durumu haline getirdiklerini söyler ve bunu da *gösteren* ve *gösterilen* ilişkisinin kesintiye uğramasına bağlar (Chiung Li, 2006, 124). Anlamın kaybolmasıyla birlikte orijinal olan da kaybolmuş olur. Metin alegoriler yoluyla bu orijinaliteyi yapıbozuma uğratar, çünkü de Man alegorideki gösteren ve gösterilen arasındaki bağlantısızlığı zamansal uzaklık olarak niteler ve bunu da bir fragman modeli olarak tanımlayarak, gösterenin başarısızlığı ve bitmemişlik üzerine kurulduğunu söyler (Macêdo-Lamb, 2003, 55). Yine de Man’a göre “bütünlük fikri düzenli ve tutarlı sistemler için çabalayan kapalı formları önerir ve bu formlar kendilerini nesnel yapılara dönüştürmek için neredeyse dayanılmaz bir eğilime sahipler. Ancak süreli olarak unutulmuş olan zamansal faktör bu formun sadece kendini tamamlayan bir süreç olduğunu hatırlatmalıdır. Anlamanın tamam olabilmesi için kendi zamansal durumunun farkında olması gerekir” (Macêdo-Lamb, 2003, 55). Bu aslında alegorinin okunamamazlığı anlamına geliyor.¹⁰

Romanda sürekli olarak karşımıza çıkan hakikat sembolizmi, metinsel olarak bir orijin, başlangıç sorununu, tarihsel olarak da bir öz sorununu ortaya çıkarır. Ve metinde farklı biçimlerde karşımıza çıkan özcülük, inşacı sembollerle görünür. Metnin hep sembolleştiren yönüne karşı direnen alegoriler, fragmanlar bu bütüncül yapıyı bozarlar. Bu bütünselleştiren semboller gündelik hayatın içinde kimi zaman geçmiş, kimi zaman kimlik ve kimi zaman da çizgi ya da fotoğraf metaforları biçiminde üretilir. Yine bu bölümde metinde anlatıcının deneyimlerinde sıkça karşılaştığımız mecazların sembol ve alegori arasındaki dönüşümlerini orijin/hakikat sembolizmi bağlamında ele alacağım. Son olarak da metnin figüral dilinin alegorik okumasını yapacağım. Hiçbir zaman bir gösterilene hapsedilemeyen göstergelerin retoriksel dönüşümlerine daha yakından bakacağım.

¹⁰ Postmodernizmin referans verme işlemini sorunsallaştırdığını söyleyen Craig Owen şöyle devam eder: “Postmodernist bir yapıt, kendisi hakkında konuşmaya başladığında, artık kendi otonomluğunu, kendi kendine yeterliliğini ve aşkınlığını ilan eder; daha doğrusu kendi olasılığını, yetersizliğini ve aşkınlıktan yoksunluğunu anlatır. Sürekli ket vurulan bir arzuyu, ertelenen bir tutkuyu anlatır; aslında yapıbozumcu ödevi, konuyu çevreleyen çağdaş mitlere karşı olmak değil yalnızca, modernist sanatı tanımlayan o bütüncül itki, sembole de karşıdır (akt. Macêdo-Lamb, 68).

4.1.Gündelik Hayatta Hakikat Sembolizmi

Pamuk, tarihi geçmişte yaşanmış, bitmiş bir olgu olarak değil de sürekli dönüşen ve dönüştüren bir işlevsellikle karşımıza çıkarır. Gündelik hayatın ürettiği tarih ya da geçmiş, inşa edilmiş bir metaforudur ve hakikat sembolizmine hizmet eder. Romanda sıklıkla karşımıza çıkan tarihselci bir özü, hakikati sunan bir ulus sembolizmidir.

Eric Hobsbawm, “Gelenekleri İcat Etmek” başlıklı makalesinde adından da anlaşılacağı üzere ulus devletlerde görülen geleneklerin “yeniden bir icat” olduğunu söyler (Hobsbawm, 2006, 1-18). Belli başlı özelliklerini sıralarken köken meselesine takılır, icat edilen geleneklerin yakın geçmişe dayandığını iddia eder. Geçmişin kurgulanırken bir süreklilik yaratıldığına dikkat çeker. Bir şekilde tarihsel bir mitin zamanla oluşturulduğunu vurgular. Özellikle devlet merasimlerinin dini bir ritüele dönüştüğü tespiti, bize modern ulus devletlerin ulus yaratma bilincini hatırlatır. Hobsbawm, *Milletler ve Milliyetçilik* adlı kitabında yer alan “Yenilik Olarak Ulus” makalesinde de ulus kavramının kökenlerine iner. 1900'lere kadar ulus teriminin *territorial* olarak algılanmadığını, ulus devletlerin coğrafyaya yükledikleri etnik anlamlarla yeni bir vatansever ulus bilincinin oluşumuna vurgu yapar (Hobsbawm, 2006). Metinde Atatürk heykelleri, çizgi romanlar, Yeni Hayat Karamelaları, Büyük Kumpas, Kırık Kalpli Bayiler, kaymakamın konuşması, okul sergisi, Dr. Narin ve afişler, ulus ve özcü sembolizmlerini örnekler.

4.1.1. İnşacı Fragmanların Sembolizmleri

Gündelik hayat, inşa süreçlerinin en kolay görüldüğü alandır, romanda anlatıcının kendi deneyimleri ve gözlemleri bu inşaları birer metafor olarak karşımıza çıkarır. Bu metaforlar süreklilikten ziyade süreksizliği temsil ederler. Ve aslında metnin yarattığı karşıt semboller, metaforlar kimi zaman okumayı olanaksız kılar. Sembollerin bir türlü inşa fragmanlarının dışına çıkamaması, okunmasını da güçleştirir.

4.1.2. Büyük Kumpas/Kırık Kalpli Bayiler

Büyük Kumpas ve Kırık Kalpli Bayiler ilişkisi, *Yeni Hayat*'ın karmaşık yapısına uygun olarak tasarlanan ve tarih, kimlik ve iktidar ilişkilerine parmak basan bir alegorik metin olarak okunmalıdır. Sıradan bir komplo teorisinden çok, stratejik bir karşılaşmayı, yüzleşmeyi gösterir. Global ve yerellik olarak simgeleştirebileceğimiz Büyük Kumpas ve Kırık Kalpli

Bayiler, bir etki-tepki hikâyesi olarak karşımıza çıkar. Ancak her iki olgunun dinamiklerine baktığımızda tamamıyla zıtlıklar üzerinden değil de benzerliklerden yola çıkılarak farklı söylemsel içeriklerin kitabı kuşattığını söyleyebiliriz. Büyük Kumpas'ın bir her şeyden önce global bir üretim biçimi olduğunu şu satırlar gösterir:

"Allah'ın üflemesiyle birlikte aleme ruhla birlikte Adem'in gözü de değdi. O zaman cilasız aynada olduğu gibi değil, alemde oldukları gibi, evet, tam da çocukların göreceği gibi gördüğü şeyleri. Gördüğünü adlandıran, adıyla da gördüğü şeyi bir tutan biz çocuklar o zaman ne şendik! O zamanlar zaman zamandı, kaza kaza, hayat da hayat. Bu mutluluktan ve şeytanı mutsuz etti ve o da şeytandır, Büyük Kumpas'ı başlattı. Bir adam Büyük Kumpas'ın piyonu, Gutenberg, -matbaacı dediler ona ve taklitçilerine-çalışkan elin, sabırlı parmağın ve titiz kalemin yetiştiremeyeceği kadar çoğalttı kelimeleri ve ipini koparan, kelimeler, kelimeler, kelimeler boncuklar gibi dört bir yana dağıldılar" (Pamuk, 1994, 104).

Burada farklı temsilleri vurgulayan anlatıcı, Büyük Kumpas'ı şeytanın bir tuzağı gibi göstererek dini bir terminolojiyle konuşur ve söz konusu temsiller arasındaki gerilime de işaret eder. Şüphesiz klasik sanatla modern sanatın temsillerini karşılaştırır anlatıcı. Aynalara karşı olan anlatıcı da tıpkı Dr. Narin gibi, özcü bir felsefeyle eşyanın tabiatına dönmeyi arzular. Bu temsili önce fark eden ve ona karşı bayiler örgütlenmesini kuran Dr. Narin, Büyük Kumpas örgütlenmesinin sadece kültürel değil ekonomik olduğunu altını çizer:

"Eşyalardan, basit bir kaşıktan ya da bir makastan, onları tutan, okşayan, kullanan bizlere geçen sihirli, gerekli ve şiirsel bir zamanın varlığını Büyük Kumpas'tan sonra farketmiş. Özellikle, kaldırımları hepsi bir örnek, hepsi aynı ruhsuz, ışıksız yeni nesneler ve onları vitrinlerinde sergileyip kokusuz dükkânlarında satan bayiler sardığı zaman. Önce gaz ocaklarını, yani düğmeli şeyleri alevlendiren gözükmez sıvı gazı satan AYGAZ bayiine, sentetik kar beyazı bozdolapları satan AEG bayiine önem vermemiş. Hatta bildiğimiz kaymaklı yoğurt yerine MİS yoğurt-pis gibi söylemişti bunu-ve vişne şurubu ya da ayran yerine düzgün, temiz kamyonlarla, önce kravatsız sürücülerin getirdiği taklit MR TÜRKCOLA ve sonra kravatlı ve hakiki bay COCA-COLA gelince bir ara kendisi de budalaca bir hevesle bir bayilik almayı ... düşünmüş" (Pamuk, 1994, 123).

Büyük Kumpas'ı Coca Cola'yla özdeşleştiren Dr. Narin, büyük kumpasın, "kendisine, düşüncesine, bütün hayatını verdiği eşyalarına, bu ülke için hayati olan her şeye karşı (1994,122) olduğunu düşünür. Çok ben merkezci ve hatta paranoyakça bir düşünceye varan algılayış ya da okuma biçimi Dr. Narin'i bir örgüt kurmaya kadar götürür. Zenith, Movado, Serkisof, Omega ve Hamilton Saat isimleriyle anılan kişilerden oluşan casus örgütü, yeni hayat kitabını okuyanları takip ederek raporlar hazırlar, tıpkı bir devlet mekanizması gibi (Pamuk, 1994,133). Bu saatlerin işlediği cinayetleri de raporlardan öğrenir anlatıcı. Çünkü Dr. Narin'e göre "Büyük Kumpas'ın bilinçli ya da bilinçsiz maşaları, piyonları yazıyla, kitapla saldırıyorlar" ve matbaadan çıkmış bütün kitaplar, zamanın ve hayatın düşmanıdır (Pamuk, 1994,126).

Kırık Kalpli Bayiiler toplantısı da yine bu gerekçelerle kurulmuş bir örgütlenme, globalleşme karşısında yerli üretimi merkeze alan bir faaliyet. Dr. Narin, bir yandan siyasetin, iktidarın öte

yandan kültürün korumacılığına kendisini adanmıştır. Büyük Kumpas denilen küresel örgütlenme karşısında "eşyanın sırrını bilen" Dr.Narin'in hem ekonomik hem de kültürel bir korumacılığa sığınması, alternatif modeller üretmesi, yerelin globalle etkileşiminden ziyade kendi öznelliğini ortaya çıkarma girişimi olarak algınabilir. Anadolu'nun dört bir yanından, hatta Balkanlar'dan, Şam'dan, Bağdat ve Tahran'dan bayi örgütlerinin katılacağı toplantı, aynı zamanda kapitalist ekonominin tüketim ve tek tipleştirme mantığına da karşıdır: "Özellikle, kaldırımları hepsi bir örnek, hepsi aynı ruhsuz, ışıksız yeni nesneler ve onları vitrinlerinde sergileyip kokusuz dükkanlarında satan bayiler sardığı zaman" (Pamuk, 1994, 122). Bayiler Kumpasına karşı yerel üretimi harekete geçiren Dr. Narin, kırık kalpli bayiler teşkilatı adı altında "yeni eşya düzenlerini" (Pamuk, 1994, 123) kurmayı amaçlarlar:

"Dr. Narin kitabın ve yazının bu saldırısı üzerine, Konyalı kravat adamıyla, Sivas'daki emekli paşasıyla, Trabzon'daki Halis beyiyle Şam'dan, Edirne'den, Balkanlar'dan ses veren öteki kırık kalpli kardeşlere açılmaya ve Büyük Kumpas'ın maşalarına karşı dikkatli, insanca ve alçakgönüllülükle örgütlenmeye başlamışlar" (Pamuk, 1994, 125).

Burada Büyük Kumpas'ın kitapla ve yazıyla ilişkilendirilmesinin yanı sıra ekonomik dönüşümü de göstermesini, global kültürün dayatması ve dönüştürmesi olarak okumak gerekir. Dr. Narin romanda bir çeşit globale karşı yerli kültürün sembolü olarak karşımıza çıkar. Hem kültürel hem de ekonomik olarak değişimi fark ettikten sonra, siyasal, kültürel ve ekonomik alanda alternatif bir devlet olarak kurduğu casus örgütlüye mücadele eder (Pamuk, 1994, 133).

Globalleşmenin karşısında yenik düşen Kırık Kalpli Bayiler, Dr. Narin'in Büyük Kumpas'a karşı yürüttüğü mücadeleye aktif olarak katılmaya başlarlar, sadece Rıfki Amca'nın kitabını değil, her kitap okuyanı mimleyerek parayonak raporlar yazarlar (Pamuk, 1994, 145). Sibel Irzık'ın saptadığı gibi "*Yeni Hayat*'taki birçok olay ve karakterde görüldüğü gibi, saflıkla, çocuksulukla, idealizmle bağnazlık, hatta şiddet arasında bir bağ" vardır (Esen, Kılıç, 2008, 36). Buradaki iktidar ve idealizm ilişkisini çözmek için Büyük Kumpas'ın bir parçası sayılan kitabın yaratıcısı Rıfki Amca'yla Dr. Narin'i karşılaştırmak gerekir. Kumpas anlatısını Türk Milli Kurtuluş Mücadelesinin parodisi olarak okuyan Erdağ Gökna' göre "amacı eski Osmanlı topraklarında kitabın etkisini yok etmek olan, eşyadan yazıya Batıdan gelen her şeye düşman olan Dr. Narin, modern tarihin Batı yönelimli gelişimini tersine çevirmeye çalışan bir tür karşı Atatürk'tür" (2006, 335).

Ancak Gökna'ın tarihselleştirici yaklaşımını, metnin doğrulamadığını görebiliriz. Pamuk bizzat metnin doğrusal okumasının karşına geçmek için, özcü tarihselci yaklaşıma karşı

evrensel bir kültürü dayatır. Metindeki sembolik karşıtlık da aslında özcülüğü sorunsallaştırır. Postmodernist metin, gerek Hutcheon gerek Ankersmit ve Owen'in belirttiği özcü yapıya/tarihselciliğe ve modernist sembolizme meydan okur. Kırık Kalpli Bayiler tam da özcü bir sembol olarak anti-özcü global merkezciğe karşı durmaktadır (Ankersmit, 1989, 137-153). Şu rahatlıkla söylenebilir, metin kurduğu özcü sembolü yapıbozuma uğratar, sembolün karşısında globalizm metaforu metnin iktidarını da güvenilirliğini yok eder. Yine Dr. Narin'in, kurduğu saat casus örgütünü bertaraf etmesi, saat metaforunun yapıbozumu olarak okunur. Ama en önemlisi Dr. Narin'in Bayiler Toplantısına katılmaması, metnin güvenilirliğinin yanı sıra yerelci özcü sembolizmi de yıkmış oluyordu.

Aslında Dr. Narin'in hedefi kitap değildir, kitabın çıkış noktasıdır, kitabın üretim biçimidir:

"Kalemle yazılan, kalemi tutan elin bir parçası olan, eli harekete geçiren kafayı mutlu eden ve kafayı ısıldatan ruhun kederini, merakını, şefkatini ifade eden yazı değilmiş onun karşı çıktığı. Fareleriyle başedemiyen cahil çiftçiye bilgilendiren, yolunu kaybetmiş dalgına tutacağı yolu, ruhunu kaybetmiş şaşkına atalarını, dünyayı hiç tanımayan çocuğa resimli hikâyelerle dünyayı ve sunduğu serüvenleri gösteren, eğiten kitaplara da karşı değilmiş, hatta o kitaplar, çok eskiden olduğu gibi şimdi de gerekliymiş, çok yazılsalar iyi de olurmuş. Dr. Narin'in karşı çıktığı, ısıltısını, sahilliğini, hakikatini kaybetmiş kitaplarmış ki onlar bir de ısıltı, sahil ve hakikiymiş gibi yapılmış" (Pamuk, 1994, 126).

Yukarıda görüldüğü gibi Dr. Narin'in kaygısı kitapla değil, yansıtma biçimiyledir: Öğretici ve özcü kitapların peşinde olan Dr. Narin, ifade ettiği hakikatin eksikliğini antikacı bir bakışla eşyalarda bulur.

Dr. Narin'in oğlu gibi pekçok kişinin hayatının kaydıran kitabın yazarı Rıfki Amca, "Demiryolu dergisine yazan, otobüslerden ve otobüs kazalarından nefret eden ve bağınaz bir demiryolcudur (Pamuk, 1994, 212). Yazdığı çizgi romanlarda Doğu-Batı sentezciliği peşinde koşan, muhafazakâr ve Atatürkçü bir Cumhuriyet aydınıdır.

Kumpas anlatısı, bir tarihselleştirme çabasına karşı üretilen bir alegoridir. Aynı şekilde Kırık Kalpli Bayiler karşıt bir sembol oluşturan epistemolojik girişim olarak algılanmalıdır. Gerek Rıfki Amca'nın gerekse Dr. Narin'in çabası stratejik inşa girişimleri de özcü bir hakikatin, bu milliyet ya da muhafazakârlık olabilir, sembolü olarak okunabilir. Her ikisi de, biri yazının, diğeri eşyanın dilini kullanarak muhafazakarlığı, milli bir özü savunmaktadırlar ancak Rıfki Amca Batıcılık yanlısıyken Dr. Narin, Batı'ya ve Amerikancı global yayılcılığa karşıdır.

"Ali Bey! Artık Batı ne yapsa bizi yolumuzdan döndüremez!" (Pamuk, 1994, 128)

"Her taşın altından onlar çıkıyor, Amerikalılar" (Pamuk, 1994, 93).

Bu anti Amerikancı söylemin gündelik yaşamda maneviyatçı ve Atatürkçü bir milli söylemle birleştiğini G d l kaymakamının nutkundan anlarız:

"...Hayır biz şarap içmeyeceğiz, hayır bize Coca Cola içiremezsiniz, puta, Amerika'ya, şeytan'a değil, Allah'a taparız! Aralarında Yahudi ajanı Maks Rulo, Mareşal Fevzi Çakmak'ı küçük düşürmeye çalışan Mari ile Ali taklitçileri ve tescilli müptezeler niye huzurlu şehrimizde toplanıyorlar? ... Yirmi yıldır bu şehri koruyan Hacı Leylek Dede'ye ve gayretkeş itfaiyenin neferlerine yapılan küstahlıklara seyirci mi kalınacak? Atatürk Yunan'ı bunun için mi kovdu?" (Pamuk, 1994, 100).

Milliyetçi muhafazakârlık sentezi yukarıdaki alıntılarda gördüğümüz gibi gündelik hayatın bir parçası gibi sürekli geçmişi/o mefkureci düşünceyi hatırlatan kimi zaman örten bir söylemsel bir işleve sahiptir. Burada dikkat çekmek istediğim nokta, tarih ve söylemin gündelik hayatın ağırlığını üretmesidir, yani burada tarihselcilik gündelik hayatın bir "artı değeri" gibi üretilir. Bu "artı değer" daha çok negatif etkiye sahiptir, kısıktıcı bir ödev gibi, bir anda hayatın akışını değiştirebilen sıradan bir klişe "Devlet millet için çalışıyoruz" (Pamuk, 1994, 101) olduğu kadar bir öfke potansiyelini de taşır: "Yalnız o kitap, oğlumu kandıran o kitap değil. Matbaadan çıkmış bütün kitaplar, zamanımızın, bizim hayatımızın düşmanıdır" (Pamuk, 1994, 126).

Homi Bhabha, ulusların kendini inşa etme sürecinde gösterdiği ikili yapıdan bahseder; bunun insanın hem pedagojik hem de gündelik hayat pratiklerinde ortaya çıktığını iddia eder (Giroux, 1999, 139-147). Milliyetçilik, romanda doğal olarak daha çok güncelin içinde tekrar edilen ritüeller, simgeler ve klişeler biçiminde karşımıza çıkar. Bu gelenekler kimi zamana batıcılık, kimi zaman muhafazakârlık kimi zaman da Türkçülük olarak görünür:

"Kenan Evren Lisesi'ndeki kalabalık içinde zamanı saklayan makineyi, siyah beyaz televizyonu renkliye çeviren sihirli camı, ilk Türk otomotik domuz eti dedektörünü, kokusuz traş losyonunu, gazeteden şipinişi kopun kesen makası, ev sahibi eve girer girmez kendi kendine yanan sobayı ve bir hamlede bütün bir minare, müezzin, hopperlör 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 bıyıklı bir minik oyuncak beyefendi" (Pamuk, 1994, 87).

G d l kasabasında toplanan Kırık Kalpli Bayilerin sergisi, toplumun dürtülerini, inançlarını ve hassasiyetlerini göstermesi açısından alegorik bir minyatür niteliğini taşır. Maketlerle toplumun kendini nasıl inşa ettiğini, neleri öncelediğini ve kendisini nasıl gördüğünü yukarıdaki metin açıkça ortaya koyar. Gündelik hayatın içine sıkışmış Türklük duygusunun dinle kurduğu ilişki biçimi, daha açık ifadeyle, öncelik sonralık ilişkisi görüldüğü gibi her saat başında kendi Türklüğü hatırlatan bir sembol, dinden daha kutsal olduğunu bize göstermesi açısından önemlidir. Yine romanda anlatıcının yolculuk esnasında dikkat çektiği imajlar

arasında NE MUTLU TÜRKÜM DİYENE (1994, 66) yazısı, bu özcü sembolün gündelik hayat pratiğindeki rolünü de hatırlatır. Türklük duygusunu yücelten ve eşzamanlı olarak da parodileştiren bu metin, bu inşanın mekanizmasını sergiler. Yine aşağıdaki pasaj, İslamcılığın nasıl yeniden üretildiğine örnektir:

"Saat tıkırtısı bizim için, tıpkı cami avlusundaki şadırvanın şıkırtısı gibi, dünyayı fark etmenin değil, iç aleme geçmenin sesidir," dedi Dr. Narin. "Günde beş vakit namaz, sahur vakti, iftar vakti... Muvakkithanelerimiz ve saatlerimiz Batı'da olduğu gibi dünyaya yetişmenin değil, Allah'a koşmanın araçlarıdır. Hiçbir millet bizler kadar saat düşkünü olmadı. Avrupa saatçiliğinin en büyük müşterisi hep bizdik. Onlardan alıp da ruhumuza kabul ettirdiğimiz tek şey saatlerdir. Bu yüzden tıpkı silah gibi saatin yerlisi yabancıysa olmaz. Bizler için Allah'a ulaşmanın iki yolu vardır. Cihadın aracı silahla ve namazın aracı saatle" (Pamuk, 1994, 151).

Oyun kâğıdında papaz yerine şeyh çizen çocuğun buluşu da sentezci, yerlileştiren kimlik inşasına güzel bir örnektir:

"Cebinden bir deste oyun kâğıdı çıkaran ve papaz yerine çizdiği "şeyh"i ve vale yerine çizdiği "kul"u gurula gösterip ülkemizdeki yüzyetmiş bin kahvehanenin ikibuçuk milyona yakın masasında artık bu kâğıtların dağıtılması gerektiğini uzun uzun anlatan dostu öyle bir hak verdim ki birlikte şaştık" (Pamuk, 1994, 90).

Pamuk, gündelik hayattaki kimlik inşalarının çeşitliliği gösterirken bir yandan da bu kimliklerin birbirine dönüşümelerini simgesellikten kurtararak gösterir. Bir yandan özcü inşalar varken yukarıda gördüğümüz gibi özcülüğün karşısında okunabilecek İslamcılık inşası, metnin anti inşacı perspektifine takılmakta. Romanda kazalarla ölen kişilerin kimliklerini alan anlatıcı Osman, ikizi Mehmet ve Canan metaforik düzlemde kimliklerin inşalarını imkansız kılarak, bir biçimde kimlik sembolizmini de yapıbozuma uğratar. Metnin kendini deşifre eden bu yapısı alegorinin direncine bağlanabilir. Zeynep Uysal *Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası* adlı kitaptaki "Parçalanmış Bedenler, Kayıp Şehirler; Esrar ve Kumpasın Kıyısında *Yeni Hayat*" adlı yazısında romanda birbirine eklemlenen kimlik dokusundan bahsederken özcülüğün imkânsızlığına vurgu yapar:

"Kimliklerin eklemlenmesi de bir bakıma bizi özsel arayışların imkânsızlığına, asıllık, tamlık, bütünlük gibi kavramların artık dünyayı anlamlandırmakta uygunsuz anahtarlar olduğu fikrine götürür ki, *Yeni Hayat* romanının en önemli meselesinin bu olduğunu düşünüyorum" (Kılıç, Esen, 2008, 208).

Aynı duyarlılığı *Yeni Hayat* Karamelalarının yaratıcısı Süreyya Bey, kara kelimesinin ne ithal ne de taklit olduğunu söyleyerek kelimenin bu topraklarda on binlerce yıldır yaşayan insanların sözlüklerindeki en temel kelime olduğunu hatırlatır. Ve kendisinin otuz iki yıllık üretim tarihinde karamelaların kâğıdına koyduğu on bin küsur maninin bine yakınında kara kelimesinin olduğunu söyler (Pamuk, 1994, 263).

Yine anlatıcının, romanın sonlarına doğru, yıllar sonra Yeni Hayat Karamelalarının yaratıcısı Süreyya Bey'le konuşmasında siyasetin ve tarihin güncel hayatla ne kadar iç içe sunulduğu görülür. Siyaset gündelik hayatın bir parçasıdır, en sıradan insanından bir müzenin kurucusu Dr. Narin'e herkesin hayatı bir şekilde politize edilmiştir ve bu politiklik daha çok refleks biçiminde ortaya çıkar. Aşağıdaki metin son derece karmaşık olan ilişki biçimlerinin nasıl da bir rakı sofrasında boca edildiğini açıkça gösterir:

"Atatürk'ün leblebi zevkinin ülkemiz için ne büyük bir felaket olduğunu o mu anlattı, ben mi hayalimde kuruyordum? Dr. Narin'e sözü o mu getirdi, yoksa bir çağrışımla ben mi ima ettim, çıkaramıyordum. Dr. Narin'in yanışı, tıpkı bir materyalist gibi, eşyalara inanarak, onları saklayarak kaybolan ruhu koruyacağını sanmasıydı. Bu doğru olsaydı, dedikleri gibi, bitpazarına nur yağardı. NUR. Bu kelimeyle başlayan pek çok marka vardı. Hepsi tabii taklitti. NUR lambaları, NUR mürekkepleri, vs. Dr. Narin eşyalarla kaybolan ruhu koruyamayacağını anlayınca işi teröre dökmüştü. Bu da Amerika'nın işine gelmişti tabii, kimse CIA'den daha iyi beceremezdi bu işleri: Bugün evinin, konağının yerinde yeller esiyordu. Gül kızları tek tek kaçıp kaybolmuşlardı, oğlu çoktan öldürülmüştü. Örgütü ise dağılmış, belki de her bir katil, büyük imparatorlukların yıkılma zamanlarında olduğu gibi, kendi özerk prensliğini ilan etmişti. Kolonyalist zekâların zekice bir taktikle bugün "Ortadoğu" dedikleri muhteşem topraklar, özerkliğini ilan etmiş ecemi prens katillerle bugün bu yüzden kaynaşıyordu" (Pamuk, 1994, 262).

Kolonyalizm, CIA, Amerikancılık, Ortadoğu meseleleri arasında birden Atatürk'ün leblebi zevkinin ülkemize getirdiği felaketten söz edilir. Kolonyalist vurgusu ikinci kez yapılır, Büyük Kumpas ya da markalaşma, global ekonominin tek tipleştirici mekanizması da kolonyalist mantıkla ilişkilendirilir. Romanda Coca Cola markasının da CIA ile ilişkilendirilmesi de bu saptamayı kuvvetlendiriyor: "... olayın CIA ve COCA COLA'nın maşalarınca işlendiğini bir basın toplantısıyla duyurmuşlardı" (Pamuk, 1994, 147). Yine NUR markasına yapılan vurgu da özcü sembol olarak okunabilir. Global metnin zaferiyle son bulan yerli özcülük ile küresel yayılmacılık, yani sembol ve metafor çatışması metnin alegorisine dönüşür. Ancak bu alıntı metnin, tarihselleştirilmesinin imkânsızlığının alegorisi olduğunu kanıtlar.

Gündelik hayatta ortaya çıkan özcü sembolleştirmeler, ya da sembolleşemeyen inşa biçimleri, "yazılır metin" gibi fragmental yapısıyla aslında bütünsel bir mecazi form olmaktan uzaklar. Zaten kazalar kopuş imgesiyle görünürler. Romandaki parçalılık bütünün bir ögesi olmaktan çok, kopuk deneyimler olarak anlatıcının zihninde yer alırlar. Pamuk'un metin içinde fragmandan fragmana, deneyimden deneyime atlaması, Benjamin'in ifade/tecrübe karşıtlığını kurarak sembolü alegorileştirir. Sembolün direncini kıran da fragmanlardır zaten. Kazalar ise transandantal bir özün, hakikatin kırıldığı anlardır, alegorilerdir.

4.1.3. Çizgi Romanlar ve Hakikat

Romanda çizgi romanların yazarı Rıfki Amca, bu maceraları yazma gerekçesini şöyle açıklar:

"Sevgili çocuklar, okul çıkışlarında, tren vagonlarında, mahallenin fakir sokaklarında sizleri ellerinizle hep o kovboy dergilerindeki Tom Miks'lerin, Bill Kid'lerin serüvenlerini okurken görüyorum. Ben de sizler gibi seviyorum o dürüst ve cesur kovboyların, rangerlerin maceralarını. Bu yüzden bir Türk çocuğunun Amerika'da kovboylar arasındaki serüvenlerini sizlere anlatırsam belki hoşlanırsınız diye düşündüm. Hem böylelikle yalnızca Hristiyan kahramanlarla karşılaşmaz, atalarımızın bize miras bıraktığı ahlaki ve milli değerlerimizi de cesur Türk kardeşlerinizin serüvenleri sayesinde daha çok seversiniz" (Pamuk, 1994, 114).

Çocukların yabancı çizgi romanlardan etkilendiği gören Rıfki Amca, alternatif yerli çizgi romanlar üretir, buradaki amacı ise tamamıyla ahlaki ve milli kaygılardır. Tarihi anlatmak, geçmişini aktarmak bir görevdir Rıfki Amca için. Ancak metin bir hakikat ve öz arayışında olduğu açıktır. Ve tarih de çizgi romanlarda bunun için araçsallaşmıştır. Anlatıcının çocukluğunda etkilendiği çizgi romanların yeni kimliğinde belirleyici rol oynadığını, aslında her okur gibi onun da geçmişinde okuduğu bu çizgi romanlar sayesinde yeni kimliğine büründüğü apaçıktır. Anlatıcının bir özne olarak ortaya çıkmasında daha önce belirttiğim gibi çizgi romanların payı büyüktür. Çizgi romanların yorumlandığı pasajı alegorik bir okuma olarak görmek hayli mümkün.

Çocuk çizgi romanlarının yapısı daha çok imajlarla kurulur. Anlatıcının çizgi romanları değerlendirdiği dille romanların içeriği arasındaki farkı belirtmek gerekir. Çizgi romanların anlatıldığı pasaj, Orhan Pamuk'un tarihle doğrudan bağ kurduğu bir metin olarak karşımıza çıkar.

Rıfki Amca'nın çizgi romanlarında kurtarıcı imaj farklı biçimlerde karşımıza çıkmaktadır. Türklüğün manevi kurtarıcılığı biçiminde karşımıza çıkan bu imaj, yine iyi-kötü, doğu- batı karşıtlıkları biçiminde gelişir. Amerika'daki Kızılderilileri kurtarmaya giden Türk kahramanlar, esas mutluluğu, erdemi, ahlakı ve yüceliği de aşırlarlar; anti-kolonyalist bir mücadelede beyazlara karşı Kızılderilileri destekler:

"Küçük Nebi, Chicago'da açılan Dünya Fuarı'nda Müslüman çocuklarını temsil etmek için padişahça görevlendirilir. Chicago'da tanıdığı kızılderili kökenli Tom adlı bir çocuk ona başının belada olduğunu anlatır, birlikte Nebreska'ya giderler. Dedelerinin yüzyıllardır bizon avladığı topraklara göz diken beyazlar Tom'un kızılderili kabilesini alkole alıstırmakta, kabilenin yoldan çıkmaya eğilimli gençlerinin eline konyak şişesiyle birlikte silah vermektedirler. Nebi ile Tom'un çözdükler kumpas acımasızdır: Barışçı kızılderilileri sarhoş edip isyan ettirmek, sonra isyancıları Federal Ordu'nun askerlerince ezdirip bu topraklardan kovmak. Tom'u uçuruma iterken kendi uçuruma düşen bar ve otel sahibi zengin ölümüyle çocuklar kabileyi bu tuzağa düşmekten kurtarırlar" (Pamuk, 1994, 113).

Yine *Mari ile Ali* adlı çizgi romanda, kurtarıcı Ali, Mari'nin elinden tutar ve ona geleneksel

"Doğu değerlerini, Huzur'u, Tevekkül'ü ve Sabır'ı" öğretir (Pamuk, 1994, 113). Bu çizgi romanlarda Doğu'nun ahlakı ile Batı'nın akılcılığından dem vurulduğunu da yine anlatıcının şu sözlerinden çıkarırız: "... Doğunun ahlakı ile Batı'nın akılcılığının karşılaştırıldığı bazı sayfalardan sonra..." (Pamuk, 1994, 115). Atatürkçülük ve maneviyatla eşdeğerdir bu çizgi romanlarda, "din sömürücülerinin ağına düşmek üzere olan halkı Peter, Pertev'den öğrendiği Batılılaşmacı, aydınlanmacı bir Atatürkçü laik nutukla yatıştırıyor" (Pamuk, 1994, 115).

Çizgi romanlardaki Atatürk imajı ve söylemiyle gündelik hayatın her tarafında görülen Atatürk imajının ve söyleminin eşdeğer olması *Yeni Hayat*'taki yaşamsal olanla kurmacanın ilişkisini alegorik bir düzlemde sunar.

Çizgi romanların karakteri özcü bir hakikat sembolizmi üretir, bu sembolizm ötekileştirmeye pekişir. Tarihin içinde bir hakikat inşa eden Rıfki Amca tarihselciliğin bir metaforu olarak okunabilir. Çizgi romanlarda yaratılan bu sembol, romanın bütününe yayılan hakikat sembolizmine bir *ek* olarak okunabilir. Burada özcü sembolün inandırıcılığı, tarihselciliğine bağlıdır. Bu özcü okuma anlatıcının deneyim sürecinde zayıflar, sembolün gücü de azalır doğal olarak. Metnin bu hakikat özü, çocuklukla birlikte yaşatması, anlatıcının "yeni hayat" kitabıyla karşılaşınca ortadan kaybolması, metnin sembolünün alegoriye dönüşmesi, inandırıcılık ve hakikati, idealizmi de aynı anda yapıbozuma uğratır.

4.1.4. Atatürk Sembolizmi

Roman boyunca karşımıza çıkan ve gündelik hayatın neredeyse her tarafında kendi varlığını hissettiren Atatürk imajı, resmi ya da büstü, sıradan bir hayatın içinde bile otoritenin varlığını/saygısını göstermesi açısından önemlidir..

Bir *leitmotif* olarak Atatürk imgesinin gündelik hayatın her yerinde; restoranlarda (Pamuk, 1994, 78), meydanlarda (Pamuk, 1994, 100), meyhanelerde (Pamuk, 1994, 211) üçüncü göz olarak ortaya çıkması, hiç şüphesiz bir otoritenin varlığı olarak algılanabilir. Bu durum imgeyi sembolleştirirken güçlendirir de. Neredeyse metindeki en güçlü bir sembol olarak dikkat çeker. Bu sembolizmle birlikte aşkın bir öz de yaratılır.

Bu özcü sembol kimi zaman söylevlerin, demeçlerin doğrulandığı, güç aldığı bir otoriter sese dönüşüvermektedir. Ve genelde kamusal alanda görünmesi de bir denetim mekanizmasının sürreal bir hatırlatıcı sembolüne dönüşür. Sözelimi Gündül kasabasının kaymakamının şu

sözleri gündelik hayatla Atatürk'ün ilişkisini göstermesi açısından önemli ipuçları verir:

"Değerli Gündül halkı, büyüklerimiz, kardeşlerimiz, bacılar, analar, babalar ve İmam Hatip Lisesi'nin imanlı gençleri! Öyle anlaşıyor ki dün kasabamıza misafir olarak gelen bazı kişiler bugün misafir olduklarını unuttular! Ne istiyorlar? Yüzlerce yıldır camileri, mescitleri, bayramlarıyla dinine, peygamberine, şeyhlerine ve Atatürk heykeline bağlı kasabamızın kutsal bildiği şeylere küfretmek mi?" (Pamuk, 1994, 100).

Atatürk heykeliyle "cami, mescit, din, peygamber, şeyh" gibi kutsal görülen kurumların birlikte anılması, bu algının taşıdığı kutsallığı ve dolayısıyla otoritenin ağırlığını bize gösterir. Dolayısıyla imgenin taşıdığı sembolik değer, sürekli hatırlatan, uyaran bir işlevselliğe de sahip, tıpkı dini semboller gibi. Yine Kaymakam Bey, konuşmasının devamında "Atatürk Yunan'ı bunun için mi kovdu?" ifadesini kullanır. Anlatıcının kendi izlenimi bu sözlerin gündelik hayatta bireyin üzerindeki etkisini de açıkça gösterir: "Sonra bir Cumhuriyet, Atatürk, damga pulu havasına giriverdiğimizi hatırlıyorum" (Pamuk, 1994, 100). Burada şu noktaya işaret etmekte yarar vardır, buradaki otoritenin devletten çok bireyler tarafından bizzat gündelik hayatın içinde politize edildiğini, sürekli üretildiğini rahatlıkla görürüz.

Dokunulmazlık zırhı içinde sunulan Atatürk sembolünü de metin, yapıbozuma uğratar; sembolün bütün kutsallığı, otoriterliği biçimsel bir deformasyonla yok edilir, bir güvercinin heykeli pislemesi (Pamuk, 1994, 181) metaforik olarak anlamın, hakikatin yapıbozumudur. Metindeki diğer semboller gibi Atatürk sembolizmi de alegorinin avına takılır.

4.1.5. Dr. Narin ve Tarihselcilik

Yeni Hayat'ta tarih kurgusu belleğin kurgusu biçiminde sunulur. Doğrudan bir tarihsel göndermeden ziyade bellekteki tarihselliğin kurgusunu, yapısını gösterir metin. Kaldı ki *Yeni Hayat*'ı tarihselleştirmek de imkânsızdır, tarihselleştirmek aynı zamanda romanı bir söyleme hapsetmektir ki, Pamuk'un başından sonuna kadar ürettiği parçalı yapı (*fragmental*) bundan kaçınmamızı salık verir. Dr. Narin, anlatıcıyla ilk karşılaşmasında, "Yeni Hayat"ın yazarını, "Batı'dan gelen rüzgârların, hafızalarımızı boşaltan unutma vebasını bize bulaştıranların bizden istediği zayıf bir kişilik..." (Pamuk, 1994, 127) olarak niteler. Yine başka bir yerde kitabın yan etkisinden bahsederken kitabın "hafızamızı silmek isteyenlerin" (Pamuk, 1994, 124) bir "saldırısı" (Pamuk, 1994, 126) olduğunu söyler. Bellek ve unutma kavramları bir çıkış noktası olabilir, asıl önemli olan bu belleğin inşa edilmesidir. Bellek objeler üzerine kurulur:

"Dr. Narin bütün dostlarından, eşyalarını, ellerinin, kollarının uzantıları olan ve ruhlarını şiir gibi tamamlayan o hakiki şeyleri, ince belli çay bardaklarını, yağdanlıkları, kalem kutularını, yorganlarını, "hangi eşya seni gerçek kılıyorsa işte onu" saklamalarını istemiş. Böylece dükkanlarda, -eğer belediye

mevzuatı denilen devlet terörüyle dükkanlarda saklamak yasaklanmışsa- evlerinde, yeraltında, herkes kendine göre, eski hesap makinelerini, sobalarını, boyasız sabunları, cibinlikleri, sarkaçlı saatleri saklamış" (Pamuk, 1994, 125).

Dikkat edilirse Dr. Narin, "Yeni Hayat" kitabını Batıcılığın bir propagandası gibi sunar, ve kitapla birlikte yazının kendisini de hedef alır. Yazının karşısında yaşanmış nesneyi koyan Dr. Narin, başka bir biçimde romanda hep üretilen farka işaret etmektedir. Okumak ve deneyimlemek. Dr. Narin bir alegorist olarak nesnelere özcü anlamlar yükleyerek onları tarihselciliğin birer sembolü kılar. Eşyaya aşkın bir anlam katar. Eşyalar gündelik hayat içinde tarihi simgeleyen yönleriyle geçmişin ve kimliğin yeniden bir inşasında önemli rol oynar. Batıcılığa karşı eşyaların belleğine sığınan Dr. Narin, eşyanın kendi zamanını koruduğunu da belirtir. Bir şekilde her obje, kendi zamansallığının yanı sıra yaşanan zamanın da tanıklığını, "hatıraları kaydeden, saklayan" (Pamuk, 1994, 119) yanını da gösterir. Dr. Narin'in oğlu için yaptırdığı müze, bu tarihsel kimliğin, insanın, korumacılığın bir parçasıdır. Müze burada donmuş bir tarihin göstergesi olarak okunabilir. Müzeyi ilk gören bir yabancı olarak anlatıcı da bu "tarihi irade"nin sürdürücüsü haline geliyor. "Şu bir günlük tanışıklığımız bana tarihin bir kişide yarım bıraktığı iradenin hareketini, başka bir kişide tekrar başlattığını öğretti" (Pamuk, 1994, 130) ve devamla anlatıcıya "kendinizi, kendi geçmişinizi ve geleceğinizi orada gördünüz" (Pamuk, 1994, 130) der Dr. Narin. Çok açık bir ifadeyle müzenin geçmişi ve geleceği kuran işlevinden, amacından söz edilebilir. Anlatıcının müzeden çıkışıyla birlikte bir *özneleşme* sürecinden bahsedebiliriz. Çünkü müze deneyimi anlatıcıya tarihsel bir misyon katmıştır: "O sabah vakti Mehmet'in Nahit olduğu yılların müzesinden çıkarken bir an iki içgüdüsel düşünce belirdi aklımda: Olay yerinden kaçmak istiyordum ya da Nahit olmak istiyordum" (Pamuk, 1994, 117). Dr. Narin'in, onu oğlu olarak kabul etmesinden sonra yeniden bir özneleşme ve belki de Mehmet'le özdeşleşme süreci demek daha doğru olur, başlar anlatıcı Osman, için. Çünkü anlatıcı artık kendisini "başka türlü görmeye başlamıştır" (Pamuk, 1994, 121). Anlatıcı için yeni süreç ikizi olan Mehmet'i bulmak ve onun kimliğini sahiplenmektir. Ancak anlatıcı da Dr. Narin de, tarihin bir *yapıntı* olduğunun çok iyi farkındadır.

"Zamanı gelince, fırsatlar çıkınca, yeni tarih yapılacağı zaman..." (Pamuk, 1994, 132). Hatta anlatıcı daha ileri giderek tarihi bir "dedikodu" (Pamuk, 1994, 98) olarak görür. Aşağıdaki satırlar tarihin nasıl araçsallaştırıldığını göstermesi açısından alıntılanmaya değer:

"Öyle anlaşılıyordu ki, tarih denen kumarı kaybetmiş bir sefil mağdurlar, en azından bir şey kazandığımıza kendimizi inandırabilmek, bir zafer duygusu tadabilmek için yüzyıllarca birbirimize bomba atacak, Allah, kitap, tarih ve dünya aşkından şeker paketleri, Kuran ciltleri ve vites kutularına yerleştirdiğimiz bombalarla ruhlarımızı ve gövdelerimizi bir iyice havalandıracaktık" (Pamuk, 1994, 105).

Tarihin kurgusal yönünden ziyade aldaticılığına vurgu yapan satırlar, aynı zamanda tarihin dokunulmazlığını, özerkliğini de sorunsallaştırır. Tarihselci sembolizmin, tarihte bir hakikat arayışının sonuçsuzluğunu gösteren metin, kendisini yapıbozuma uğratarak, özcülüğü de son noktayı koymuştur. Pamuk, tarihin korumacı güdüsü altında yatan ve gündelik hayatta provakatif biçimlerde karşımıza çıkan söylemin kendisiyle daha çok ilgilenir. Ve bu söylem içinde barındırdığı çelişkileriyle karşımıza çıkarken bir yanıyla; tehditkâr ve ölçüsüz bir araç halinde de karşımıza çıkar.

4.2. Tekrarın Retoriği

Yeni Hayat'ta tekrarlar sıkça karşılaştığımız bir dil retoriği olarak nitelendirilebilir. Roman kitabın yazım ve okuma ediminin yanı sıra olgulara sıkça döner. Linda Hutcheon'a (1989, 185) göre bu parodik yenilenme eleştirelilikle birlikte benzerliğin tam da merkezinde yer alan fark'ın ironisi de gündeme getirir. Romanda karşımıza çıkan ve birer mecaz olarak niteleyebileceğimiz kazalar, yolculuk, Yeni Hayat Karamelaları, melek figürü ve kitap gibi tekrarları daha iyi kavramak için durağan olmayan yapılarına bakmak gerekir. Ve bütün bu mecazların romandaki işlevselliğine baktığımızda "gösterenlerin oyunu" diye adlandıracağımız bir alegori örneğini görürüz.

4.2.1. Bir Gösterge Olarak Kitap

Anlatıcının kitapla kurduğu ilişki biçimi, ki buna "okunur metin" demiştim, kitabın ne olduğu sorusundan farklıdır. Kitabın etkisinden yola çıkarak kitabı tartışamayız; çünkü alımlama sürecinin doğruluğundan emin olamıyoruz. Anlatıcının da belirttiği gibi kitabı yanlış anlama ihtimalini göz önünde bulundurduğumuzda (Pamuk, 1994, 17) böylesi bir çıkarımın sağlıklı olmayacağı açıktır. Ancak yanlış okumalar da bazen bize ipuçları verebilir ve hatta De Man'a göre bazı yanlış okumalar da doğrudur¹¹(1985, 254). Hem burada anlatıcının güvenilirliği meselesi de devreye girer. Wayne C. Booth, *The Rethoric Of Fiction* (1991, 339) adlı yapıtında modernist romanlarda anlatıcının güvenilmez *unreliable* olduğunun altını çizer.

¹¹ De Man'a göre mecazi okuma kendi literal anlamsal okumasına denk düşmez, metindeki kelimelerin anlamı farklı bir mecaza atıf yapacaklarından, doğru okumanın aslında hiçbir zaman gerçekleşmeyeceği gerçeğine vurgu yapar.

Zeynep Ergün (2006, 251) "Yeni Hayat Üzerine Bir Deneme: Sanatı Yitirme Kaygısı" adlı yazısında anlatıcıyı "söylemine güven duymamamız gereken bir ses" (251) olarak niteler.

Romandaki "Yeni Hayat", bir metin midir yoksa salt bir okuma mı? Ki metnin varlığı bile tartışılmaya açık aslında. Bu durumda kitabın bir nesnesinden söz edemeyiz. Kitap nesnesi olmayan bir gösteren'dir. Nesnesi olmayan bir metin olarak kitabın, geniş anlamda *Yeni Hayat*'ın, diğer alt metinler (yolculuk, kumpas, aşk, melek, kaza, ölüm) gibi bir alegoriden ibaret olduğunu söylemek bizi yanıltmaz. Eleştirmenlerin yanıldığı nokta¹² *Yeni Hayat*'a bir nesne aramaktır, bu çaba bir yönüyle boştur, yine De Man'ın (1979, 205) deyiimiyle metinler kendi okunamamazlığının alegorisidir ve metaforlar üzerine kuruludur. *Yeni Hayat* da tam böyle bir metindir, okunan kitabın anlatıcısıyla *Yeni Hayat*'ın anlatıcısının aynı isimde olması, bize bu gerçeği gösterir. İç içe kapanan daireler gibi Yeni Hayat'lar ve gittikçe azalan fark'lar altkümelerle çoğalan bir kümeler toplamına dönüşür. *Yeni Hayat*'ı bir metne dönüştürmek, kitabı araçsallaştırmaktır. *Yeni Hayat*, tıpkı romanda olduğu gibi başka bir Yeni Hayat üzerine kuruludur. Bu kurgusal döngüsellik, metnin kendisinden ziyade okumasını öne çıkarır ve bu bağlamda *Yeni Hayat*, bir okumanın alegorisi olarak karşımıza çıkar. Kitabı okuyan ve anlatıcı gibi "yeni hayat"ın peşine düşen Mehmet'in kitapla ilgili şu sözleri, kitabın *Yeni Hayat*'ın bir alegorisi olduğuna kanıttır: "Orada, o kitabın aydınlatığı ülkenin alacakaranlığında ölüm, aşk ve dehşet, beli tabancalı, yüzü donuk ve kalbi kırık umutsuz adamlar kılığında hortlaklar gibi çaresizce geziniyor" (Pamuk, 1994, 64).

Görüldüğü gibi gösterilen yani yazarın arzusunun nesnesi olan birden gösteren oluverir, bu da aslında romanın bütününde karşımıza çıkan, başta belirttiğim gösterenlerin bir oyununun bir parçasıdır.

4.2.2. Kazalar

Anlatıcının kitapla kurduğu ilişki biçimde "kazalar"ın önemli bir yeri vardır. Kaza anları, bir çeşit mutluluktur anlatıcı için. Kazalar bir ulaşma arzusunun metaforudur. Ölüme en yakın zaman kaza anlarıdır. Çünkü anlatıcı okuduğu dünyayı keşfetmenin en kestirme yolu olarak kazaları tercih etmiştir:

"Nedir zaman? Bir kaza! Nedir hayat? Bir zaman! Nedir kaza? Bir hayat, yeni bir hayat! Böylece daha

¹² Bkz. Yıldız Ecevit (*Yeni Hayat'ı Okumak*, İletişim, 2004) ve Mehmet Tekin ("Yeni Hayat", *Hece Roman Özel Sayısı 65-66-67*, 2002.) Her iki eleştirmen de kitabın tasavvufi göndermelerine dayanarak ona bir kutsallık atfetmektedirler.

önce kimsenin yürütmediğine şaşıtığım bu basit mantığa boyun eğerek garajlara değil, doğrudan kazalara gitmeye karar verdim, ey melek!" (Pamuk, 1994, 59).

Kaza, romanda "okunur metnin", "yazılır metin"le çakıştığı bir düzlemdir. Kaza bir yanıyla yeni bir hayatın gerçekleşeceği eşiktir anlatıcı için. daha metaforik bir okumayla deneyimleme sürecine işaret ettiğini söylememiz pek mümkün, dolayısıyla kazalar "yazılır metin"le bütünleşerek anlatının bir parçası haline gelir. "İşi talihe bırakmamak için en çürük otobüsleri aradım, en kıvrımlı dağ yollarını seçtim, şoför kahvelerinde en uykulu sürücülerini buldum (Pamuk, 1994, 58) diyen anlatıcı seksen dokuz gecesini otobüs koltuklarında geçirmesine rağmen kaza anıyla karşılaşmaz bir türlü. Kazaların hayat karmaşasını anlamamızı sağladığını iddia edilir: "Kazalar çıkıştır; çıkıştır kazalar... Melek o çıkış zamanındaki sihrin içinde görülür ve o zaman hayat dediğimiz kargaşanın asıl anlamı gözlerimizin önünde belirir. O zaman döneriz evimize..."(Pamuk, 1994, 76) Buna benzer ifadeleri romanın sonunda anlatıcının son yolculuğuna çıkarken hatırladığına tanık olur okur.

Talat Sait Halman, *The Turkish Muse* (2005, 231) adlı kitabında *Yeni Hayat*'ı incelerken, kaza kavramının geniş felsefi anlamda bir mecaz olduğunu hatırlatır. Gerçekten de romanda kaza, ölümle son bulan bir otobüs kazasından çok dünyeviliği, daha doğrusu deneyimin kendisini kuşatan bir metafor olarak algılanmalıdır. Kaza İslami terminolojide Tanrının takdiri anlamına gelir, niyet edilen bir şeyin eyleme geçmesinden trafik kazasına, ölüme kadar her olan şeyi kapsar kaza. Romanda Pamuk üstü örtük bir biçimde kader'e de göndermede bulunuyor. "Artık yazının beni götüreceği yere gidecektim" (1994, 45) diyen anlatıcı "yazı" sözcüğüyle kastettiği "yazgı", yani kaderdir; kader ve kazanın birbiri ardına gelmesi; dini terminolojide kaza'nın yine kaderde olanın vuku bulması olarak nitelendirilmesi, kaza teriminin felsefi ve metaforik okumasını salık verir. Kitabı yazıyla; deneyimlemeyi kazayla açıklarsak, "okunur metin" ve "yazılır metin" sırasıyla "kader" ve "kaza" olarak simgeleştirilir.

4.2.3. Yolculuk

Anlatıcının yolculukları yaz(g)ının peşine düşmesiyle başlar; çünkü "Canan da, yeni hayat da orda olmalıydı" (Pamuk, 1994, 45). Bir kader çizgisi gibi izlediği yolculuklar ve kazalar, anlatıcının "yeni hayat"a ulaşma arzusu hep kamçılar. Anlatıcının deneyimlerinin en bariz olduğu alandır yolculuklar ve öz dönüşümselliği (*self reflexive*) içinde taşır. Yolculuklar, anlatıcının kendi üzerinde en çok düşündüğü ve kendini sorguladığı metinlerdir; dünyevilikle birlikte ölümün de deneyimlendiği bir metaforlar dizgesidir. Yani "okunur metin"le "yazılır metnin" çakıştığı düzlemin gösteren'idir yolculuklar. Ve yolculukların nesnesi sürekli değişir,

anlatıcının taşra deneyimleri de bu yolculuğun bir parçasıdır. Durağan bir metafor değildir yolculuk, sürekliliği, hareketi içinde barındırır. "Yolculuklara çıkarsam, sanki kitaptaki dünyaya varacaktım" (Pamuk, 1994, 15) diyen anlatıcı, yolun sonunda ne olacağını ve nereye varacağını kendisi de bilmez. Çünkü "yeni hayat" deneyimlenmesi imkânsız bir dünyadır, dolayısıyla bütün yolculuklar en temelde "yeni hayat"a ulaşmayı erteler romanda. Çünkü "yeni hayat" deneyiminin ortak değil de biricik, tekil olmasını gerektiğini düşünür ve kendisini de diğer adanmış okurlardan ayırır anlatıcı, çünkü kitabın kahramanının ismi de Osman'dır, kitabın kendisi için yazıldığını düşünür (Pamuk, 1994, 213) ve hatta ikizi olduğunu düşündüğü Mehmet'in de diğer adı Osman'dır ve anlatıcının tek hedefi onu yok edip kendi başına "yeni hayat" ulaşmaktır. Bir başka açıdan bakıldığında, yolculukların salt bir arayış serüveninden çok bir "dönüş" metaforudur, bu dönüş elbette ki, psikanalitik açıdan yaklaşıldığında "anne arzusuna" denk düşer, semiyotik bağlamda bu dönüş metnin kendisinedir, ve bu arzu da tıpkı anne arzusu gibi hiçbir zaman tamamlanmaz; zaten romanın sonunda anlatıcının tam da yaklaştığını hissettiği "yeni hayat"ın gerçekleştirmediği açıktır. Zira Derrida'nın ifadesiyle yazının kendisi de ertelenmiş olduğundan (Derrida, 1981, 365) yeni hayat yolculuğu gerçekleşmesi imkansız bir metafora dönüşür. Sibel Irzık'ın deyişiyle buradaki arzu "temsili aşma arzusu" (Esen, Kılıç, 2008, 38) olarak belirir. Yolculuklarda trenlerin değil de otobüslerin tercih edilmesini kaza olasılığıyla açıklayabiliriz. Jale Parla, "Sanat ve Yaşam Paradoksunda Bir Genç Adamın Sanatçı Olarak Portresi: Yeni Hayat" adlı yazısında, otobüs ve tren yolculuklarını karşıt metaforlar olarak okur:

"..demiryolları düzenli, planlı, geometrik güzergahlar olarak serseri mayın gibi köy-kasaba, dağ-bozkır dolaşan otobüslerin tam tersi bir simge, yaşama karşı sanatın simgesidirler. Otobüslerin seyri yaşamın seyrinin metaforuysa, demiryollarının döşenişi kurgunun seyrinin metaforudur" (Kılıç, 2006, 273)

Ancak otobüs yolculuğu romanda hayatın akışının simgesiyken sanatın, yani kitabın yönlendirdiği bir araç haline gelmektedir. Ve bu izlek romanın başından sonuna kadar okuru meşgul eder, hayatın sorunsallaştığı bir düzlem olarak karşımıza çıkar. Çünkü burada hayatı belirleyen sanatın kendisidir ve bu yüzdendir ki modernisttir. Zaten romanın yolculuğu metaforik düzlemle kitapla başlar, kazayla biter. Yolculuğu salt bir arayış metaforu olarak değil, daha geniş bir bağlamda bir okuma ve görme düzleminde ele alırsak bunun romandaki en temek fark'a, okuma ve hayat farkına işaret ettiğini söyleyebiliriz.

4.2.4. Melek Figürü

Melek figürü, romanda bir alt metin olarak hayli okunabilir; bir kaybolup bir açığa çıkan

melek de diğerk alt metinler gibi kararsızdır.. Melek bir yanıyla çocuksuluğın, saflığın metaforu olarak karşımıza çıkarken, kaza anlarında belirlemesi ve ölümle özdeşleştirilmesi meleği paradoksal bir metafora dönüştürür:

"...kitabın anlattığı dünyaya bütünüyle girdiğimde, karanlıkla alacakaranlık arasında ortaya çıkan bir melek gibi ölümü gördüm. Kendi ölümümü..." (Pamuk, 1994, 10).

Gündelik hayatta meleğın sıkça görünmesi, bu figürün sadece ölümle nitelenemeyeceğini de gösterir (Pamuk, 1994, 23). Meleğın Canan'la özdeşleştirilmesi ve bir kaza esnasında ölmekte olan bir kızın, Canan'a "melek" diye hitap etmesi, meleği güzelliğın sembolü kılar. Anlatıcının çocukluğında İstanbul'da satılan ve şimdilerde taşrada karşıtlığı Yeni Hayat Karamelalarının üzerinde de melek figürünün olması, meleğın çocuklukla, geçmişle ilişkisini kurmamızı sağlıyor. Hem gündelik yaşamda hem de kazada rastlanan melek figürü, Sibel Irzık'ın deyimiyle bir çeşit "temsilden çıkıştır" (Esen, Kılıç, 2008, 39).

5. SONUÇ

Sonuç olarak *Yeni Hayat*, yukarıda gösterdiğim gibi okumanın kendisini sorunsallaştırarak gündelik hayatta etkilerini tartışan bir metin olarak karşımıza çıkar. Her okumanın yarattığı "fark"ın çeşitli yüzleriyle bizi tanıştıran roman, *logocentric* dünyanın hayatımızdaki ağırlığının yanı sıra gündelik hayatta sıkça karşılaştığımız ama farkında olmadığımız simgesel yapının da ağırlığına işaret eder.

Romanın sonlarında anlatıcı Osman, kendisinin yaşadığı tüm okuma ve yolculuk macerasının arkasındaki amacını şöyle açıklar: "Kısaca: kendimi başkalarından ayırmak, herkesinkinden daha başka bir amacı olan özel biri olarak görmek istemiştım" (Pamuk, 1994, 269). Buradan anlaşılacağı üzere *Yeni Hayat* başından sonuna kadar bu fark'ın izini sürer, kimi zaman bu farkları çoğaltarak kimi zaman *belirsizleştirerek* kendisini okutur.

Yeni Hayat kendi yapıbozumunun bir alegorisi olarak okunmalıdır, aynı zamanda okunmazlığının, yani okur romanı ne dönemselleştirebilir ne de tarihselleştirebilir. Pamuk o kadar güçlü bir alegori kurar ki romanda, kendisinin de romanın sonunda belirttiği gibi, kelimelerin dışında bir şey aramak boş bir uğraş haline gelir. Roman bir yanıyla maneviyat/maddiyat karşıtlığını da sunar. En sonunda Pamuk'un bütün okumanın kendisi aldatıcılığıyla karşımıza çıkar. Hakikatin yanılsamaya dönüşmesiyle söz-yazı karşıtlığı da belirginleşir. Ve sonuçta *Yeni Hayat*, okumasını imkânsızlaştıran bir metafora dönüşür.

Yeni Hayat, her ne kadar tarihsel göndermelere sahip olsa da tarihselleştirici ve özcü yaklaşımları reddeden bir yapıya sahiptir. Dolayısıyla tarihsel formları da alegorik bir pasaj olarak okuduğumuzda, metnin yapısını çözümleyebiliriz. Çünkü kimliklerden, yolculuklara, kitaptan meleğe, isimlere kadar gösterilen her ne varsa hiçbir zaman durağan bir nesne olarak belli bir sabit anlama hizmet etmez. Dolayısıyla hem metnin hem de metin içindeki yapıların asla bir nesnesi yoktur. Ki bunun en bariz örneği *Yeni Hayat*'ın içinde okunan başka bir *Yeni Hayat* olmasıdır. Dolayısıyla *Yeni Hayat* bir okuma stratejisi olarak karşımızda durur.

KAYNAKÇA

- Ankersmit, F. R. 1989. Historiography and Postmodernism. **History and Theory**. c. 28. S .2: 137-153.
- Ashcroft, Bill, Pal Ahluwalia. 2001. **Edward Said**. 1. bs. London: Routledge.
- Barthes, Roland. 1974. *S/Z*. çev. Richard Miller. New York: Hill and Wang.
- Bateman, Genevieve. 2006. Creative Misreadings: Allegory in Tracey Rose's *Ciao Bel*. Yüksek Lisans Tezi. Rhodes University.
- Booth, Wayne C. 1983. **The Rhetoric of Fiction**. 1.bs. London: Penguin Books.
- Brown, Richard Harvey. 1995. **Postmodern Representations**. 1. bs. Champaign: University of Illinois Press.
- Deconstruction: Some Assumptions. [17.11.2010]. Brock University.
<http://jeeves.brocku.ca/english/courses/4F70/deconstruction.php>.
- De Man, Paul. 1971. **Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism**. 2. bs. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- _____. **Allegories of Reading**. 1 bs. New Haven: Yale University Press, 1979.
- _____. **Okumanın Alegorileri**. çev. Mustafa Zeki Çıraklı. İstanbul: Paradigma Yayınları, 2008.
- Derrida, Jacques. 1981. **Writing and Difference**. çev. Alan Bass. London: Routledge & Kegan Paul.
- Ecevit, Yıldız. 1996. 1 bs. **Orhan Pamuk'u Okumak**. 1. bs. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Giroux, Henry, Susan Searls Giroux. 1999. Making the Pedagogical More Political: Reading Homi Bhabha. **Journal of Advanced Composition**. c: 19. s.2: 139- 147.
- Göknar, Erdağ. 2006. *Yeni Hayat* ve Türk Milliyetçiliğinin Eleştirisi. **Orhan Pamuk'u Anlamak**. ed. Engin Kılıç. İstanbul: İletişim Yayınları: 325-338.

- Halman, Talat Sait. 2005. **The Turkish Muse: Views and Reviews, 1960's-1990's**. 1. bs. Syracuse: Syracuse University Press.
- Hobsbawn, Eric. 2006. **Geleneğin İcadı**. çev. Mehmet Murat Şahin. İstanbul: Agora Yayınları.
- _____. **Milletler ve Milliyetçilik**. çev. Osman Akınhay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2006.
- Hutcheon, Linda. 1989. **Politics of Postmodernism**. 1. bs. London: Routledge.
- Johnson, Barbara. 1985. **Critical Difference**. 1. bs. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Li, Hung-chiung. 2006. Literalizing Allegory and Impossible Translation: Between Spenser and Benjamin. **NTU Studies in Language and Literature**. c. 4 s.16: 103.
- Macêdo-Lamb, Silvana Barbosa. 2003. From Fine Art to Natural Science Through Allegory. Yüksek Lisans Tezi. University of Northumbria.
- McHale, Brian. 1987. **Postmodern Fiction**. New York: Methuen.
- Moran, Berna. 2000. **Edebiyat Kuramları**. 3. Bs. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Oktay, Ahmet. 2006. *Yeni Hayat Üzerine. Orhan Pamuk'u Anlamak*. 3.bs. ed. Engin Kılıç. İstanbul: İletişim Yayınları: 229-247.
- Owens, Craig. 1980. The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism. **October**. c.12 s.2:67-86.
- Pamuk, Orhan. 1994. **Yeni Hayat**. 1. bs. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Parla, Jale. 2006. Sanat ve Yaşam Paradoksunda Bir Genç Adamın Sanatçı Olarak Portresi: Yeni Hayat. **Orhan Pamuk'u Anlamak**. 3. bs. ed. Engin Kılıç. İstanbul: İletişim Yayınları: 265-276.
- İrızık, Sibel. 2008. Orhan Pamuk'ta Temsil ve Siyaset. **Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası**. ed. Nükhet Esen, Engin Kılıç. İstanbul: İletişim Yayınları: 31-55.
- Spivak, Gayatri Chakravorty**. 1993. **Outside in the Teaching Machine**. 1. bs. New York: Routledge.
- Tür, Zeynep. 2002. Gerôme'un Pygmalion ve Galatea'sına Bakışlar. **Parşömen**. c. 2. s.4: 124-130.
- Thomas Steinfeld. 2006. Biri Beni Tutsa Ağrı Dağı'na Götürse. **Orhan Pamuk'u Anlamak**. 3.bs. ed. Engin Kılıç. İstanbul: İletişim Yayınları: 338-345.
- Uysal, Zeynep. 2008. Parçalanmış Bedenler, Kayıp Şehirler. **Orhan Pamuk'un Edebi**

Dünyası. ed. Nükhet Esen, Engin Kılıç. İstanbul:İletişim Yayınları: 199-209.

Wells, Susan.1985. **The Dialectics of Representation. 1. bs.** Baltimore and London: Johns Hopkins University Press.

White, Hyden. 1973. **Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe.** Baltimore: John Hopkins University Press.

ÖZGEÇMİŞ

Ahmet Sait Akçay, 1972 yılında Diyarbakır'da doğdu. İlk ve orta öğrenimini Dicle Lisesi'nde tamamladı. 1990 yılında girdiği Çukurova Üniversitesi Makine Mühendisliği eğitimini yarıda bıraktı. 1998 yılında girdiği İstanbul Bilgi Üniversitesi Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümünü 2003 yılında tamamladıktan sonra Yıldız Teknik Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Bölümünde yüksek lisans çalışmalarına başladı. *Siyabesta*, *Hayy* ve *Mukavemet* adlı öykü kitaplarının yanı sıra *Bellekteki Huriler* adlı eleştirel çalışmaya da imza atan Akçay'ın yazıları *Kitaplık*, *Adam Öykü*, *Parşömen*, *Kritik*, *Eylül Öykü*, *Özgür Edebiyat* ve *Hürriyet Gösteri* gibi dergilerde yayımlandı.